Collège Doctoral Languedoc-Roussillon

THÈSE

Pour obtenir le grade de

Docteur

Délivré par **L'UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY MONTPELLIER 3**

Thèse préparée au sein de l'école doctorale 58
Et de l'unité de recherche EMMA EA741

Spécialité : Études du monde anglophone

Présentée par Alexandre Privat

Le témoin précaire et l'événement dans les romans d'Adam Thorpe

Soutenue le 30 novembre 2019 devant le jury composé de :

Mme Vanessa GUIGNERY, Professeure, École Normale Supérieure de Lyon.	Présidente du jury, Rapporteur
M. Marc PORÉE, Professeur, École Normale Supérieure de Paris.	Rapporteur
M. Jean-Michel GANTEAU, Professeur, Université Paul-Valéry Montpellier 3.	Directeur
Mme Christine REYNIER, Professeure, Université Paul-Valéry Montpellier 3.	Assesseur

Université Paul Valéry Montpellier 3

UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY MONTPELLIER 3

École doctorale 58

Langues, littératures, cultures, civilisations

Spécialité : Études du monde anglophone

Thèse présentée par Alexandre Privat

Le témoin précaire et l'événement dans les romans d'Adam Thorpe

Soutenue le 30 novembre 2019 devant le jury composé de :

Mme Vanessa GUIGNERY, Professeure, École Normale Supérieure de Lyon.	Présidente du jury, Rapporteur
M. Marc PORÉE, Professeur, École Normale Supérieure de Paris.	Rapporteur
M. Jean-Michel GANTEAU, Professeur, Université Paul-Valéry Montpellier 3.	Directeur
Mme Christine REYNIER, Professeure, Université Paul-Valéry Montpellier 3.	Assesseur

REMERCIEMENTS

Il est évident que ce travail n'aurait pas pu être mené à bien sans avoir bénéficié en amont de l'engagement, du soutien et de la bienveillance de l'institution universitaire et de certaines personnes, qui ont contribué à la réalisation de ce projet de longue haleine qu'est une thèse.

Je tiens tout d'abord à remercier l'équipe d'EMMA dans son ensemble. L'accueil chaleureux que j'y ai reçu en 2015 m'a permis de me lancer dans mon travail avec la confiance et la sérénité auxquelles aspire tout doctorant faisant ses premiers pas dans le monde de la recherche.

Je tiens ensuite à remercier M. Jean-Michel Ganteau qui m'a témoigné toute sa confiance en acceptant de diriger une thèse sur un auteur contemporain peu connu. Tout au long de ces quatre années, j'ai pu appécier sa grande disponibilité et son sens de l'écoute qui ont été d'une grande aide.

Je voudrais également remercier Adam Thorpe lui-même avec lequel j'ai eu plusieurs fois l'occasion d'échanger, soit par courriel soit de vive voix à Nîmes. Ses encouragements, ses commentaires et ses relectures m'ont apporté une aide précieuse dans l'orientation de mon travail.

Je remercie également M. Luc Verrier dont les cours de prépa, si riches et si méthodiques, resteront gravés dans ma mémoire. Ses relectures minutieuses et ses encouragements enthousiastes ont été d'un grand soutien tout au long de la rédaction.

Les années passées au sein d'EMMA ont été également l'occasion de nouer certaines amitiés. Un grand merci à Adeline et à Anne-Sophie du soin qu'elles ont apporté à l'accueil des nouveaux doctorants. J'ai également une pensée particulière pour celles et ceux qui m'ont accompagné pendant ces quatre années, notamment Laura, Paola, Gwendoline, Yahyia, Hervé, Yves.

Je ne pourrais terminer ces remerciements sans mentionner mes proches, en particulier mes parents, qui m'ont toujours témoigné leur soutien sans faille. Je ne pourrais jamais suffisamment les remercier de leur générosité, de leur patience et de leur écoute qui ont nourri tant de discussions et qui constituent en partie le substrat invisible de ce travail. Qu'ils en soient pour toujours remerciés.

RÉSUMÉ

Première monographie dédiée à l'intégralité de l'œuvre romanesque de l'écrivain britannique Adam Thorpe, cette étude s'attachera à dégager une cohérence dans un corpus de textes protéiformes, le plus souvent lus à travers la seule perspective régionaliste ou affiliés à la problématique de l'anglicité. Bien qu'elle tienne compte de ces thèmes, la perspective qui a ici été retenue vise à étendre la réflexion à l'analyse d'une problématique plus générale, qui porte sur la relation entre l'individu et l'événement. Alors que la rupture signe habituellement la rencontre avec l'événement, les romans d'Adam Thorpe décentrent ce modèle, en installant un écart dans l'expérience elle-même de l'événement. Il s'agira d'identifier comment la relation, au sens narratif, politique, esthétique et éthique peut se construire à partir de cet écart, qui lie sans relier un témoin aux récits nationaux et familiaux de l'événement. Cette relation, marquée par plusieurs irrésolutions et paradoxes fait précairement tenir ensemble les clivages à l'intérieur même de la relation, dans un art de « l'entre-tien ».

Mots-clefs : relation ; témoin ; clivage ; écart ; événement ; précaire ;

ABSTRACT

This monographic dissertation is the first to be dedicated to the integral fictional work of British writer Adam Thorpe. It aims to unveil the hidden unity of a corpus consisting of very dissimar texts, that have been so far read only through the prism of regional fiction or related to the redefinition of Englishness. While taking into account these themes, the approach that was here adopted intends to extend the focus to a more general theme, that of the relationship between the individual and the event. While rupture usually defines the encounter with the event, Adam Thorpe's novels have in common to decentre this model, as they install a gap within experience itself. The intention is then to identify how relation, in its narrative, political, aesthetic, and ethical sense, can be constructed through a gap, connecting and disconnecting a witness to and from the national and familial stories of the event. This relation, marked by several irresolutions and paradoxes precariously brings together the splits within the relation itself, in an art of "entre-tien".

Key-words : relation ; witness ; split ; gap ; event ; precarious ;

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Romans

U.	*Ulverton*. 1992. Londres : Vintage Classics, 2012.
S.	*Still.* 1995. Londres : Minerva, 2011.
PL	*Pieces of Light*. 1998. Londres : Vintage, 1999.
NTO	*Nineteen Twenty-One*. 2001. Londres : Vintage, 2002.
NT	*No Telling*. 2003. Londres : Vintage, 2004.
TRP	*The Rules of Perspective*. 2005. Londres : Vintage, 2006.
BEB	*Between Each Breath*. 2007. Londres : Vintage, 2008.
TSP	*The Standing Pool*. 2008. Londres : Vintage, 2009.
H.	*Hodd*. 2009. Londres : Vintage, 2010.
F.	*Flight*. 2012. Londres : Vintage, 2013.

Essai

OSH	*On Silbury Hill*. Toller Fratrum : Little Toller Books, 2014.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GÉNÉRALE **11**
1) Préambule : une *œuvre* « en souffrance » 11
2) L'étrangeté intérieure 17
3) Histoire(s) et trauma 25
4) Le témoin précaire ET l'événement : une relation à inventer 33
PARTIE I. LE LIEN NON LIANT 41
Partie I : introduction **42**
Chapitre 1. Le témoin et l'événement : la rencontre manquée **45**
1.1.1) Régler la focale : à la recherche du stabilisateur 48
1.1.2) Le mal d'expérience : de la projection à l'humiliation 61
1.1.3) La coupable inaction : impuissance et réparation 74
Chapitre 2. L'intermission de la perte **89**
1.2.1) Affleurements intercalés : l'évidement et l'emplissement 92
1.2.2) Les relais de la lacune : hantise de la rumeur 107
1.2.3) L'écho et la ventriloquie : entre oralité et audibilité 121
Chapitre 3. Mettre en œuvre l'articulation. Les clivages indépassables **135**
1.3.1) L'interposition de l'image aliénante : entre l'identité et le réel 137
1.3.2) La terre de l'oubli : fissures et agglomération 152
1.3.3) Une forme en manque et en devenir 165
Partie I : conclusion **177**
PARTIE II. ARTICULER LES ÉCARTS 181
Partie II : introduction **182**
Chapitre 4. Situer le témoin précaire : entre l'exposition et la parole **187**
2.1.1) L'impression sans contact : le témoin exposé aux suintements 189
2.1.2) Secrets inavoués de la figure paternelle : une communication suintante 202
2.1.3) Les exils de l'héritier : clivages du témoin/sujet 214
Chapitre 5. Se représenter l'événement. Travailler les écarts **231**
2.2.1) Installer l'écart dans la représentation : symbolisation et projection 234

2.2.2) De la croyance à l'illusion : dévier le regard mythique 251
2.2.3) Réfraction et intermédiaires : le passage indépassable de l'écart 265
Chapitre 6. L'épreuve de l'événement : entre écart et confrontation 281
2.3.1) L'exposition à l'événement : accommoder les suintements 284
2.3.2) L'implication marginale : une épreuve tragi-comique..... 302
2.3.3) Eprouver l'affect : rétention et réfraction 316
Partie II : conclusion 327
Partie III. L'entre-tien précaire 331
Partie III : introduction 332
Chapitre 7. La rencontre interrompue : contact et oubli 335
3.1.1) Connaître l'autre : appréhension et projection..... 338
3.1.2) L'échange interrompu : du contact à l'implication honteuse..... 348
3.1.3) Assumer l'inassumable : la lutte du déni et de l'aveu 362
Chapitre 8. De l'entendre au dire : dé-coïncidence de l'action 379
3.2.1) Entendre les suintements : la dramatisation dé-dramatisante 382
3.2.2) L'immédiateté médiate de l'événement..... 393
3.2.3) L'aveu endeuillé : l'irréparable réparation 415
Chapitre 9. La relation précaire : un art de l'entre-tien..... 425
3.3.1) Entrecroiser les fils : langue maternelle, parole paternelle 429
3.3.2) Cliver le fil et le lien : interruption, reliaison..... 441
3.3.3) Impliquer, égarer le lecteur 456
CONCLUSION GÉNÉRALE..... 475
1) Retranscrire l'expérience du témoin ?..... 477
2) Une œuvre dérangeante ?..... 479
3) L'affiliation au contemporain ? 481
BIBLIOGRAPHIE 483
INDEX DES NOTIONS 500
INDEX DES NOMS 502

INTRODUCTION GÉNÉRALE

> My work allus had a weakness about it. Not a big 'un. Just a kind o' touch about it, that it weren't solid […]. It'd start strong, but ud be gnarley, or bungersome, and then strong, and so on. (*U.* 129)

1) Préambule : une *œuvre* « en souffrance »

« On ne peut guère dire que je n'ai pas été ambitieux[1] ». En prononçant ces mots en 2012, vingt ans après la publication de son premier roman *Ulverton*, Adam Thorpe exprime le besoin de justifier la valeur d'une *œuvre* qui ne semble pas mériter ce titre. Sans que l'exégèse de ce mot ne soit un prérequis, force est de se demander s'il peut être utilisé tel quel, sans connaître les connotations qu'il véhicule, rarement discutées, et qui sont en apparence peu compatibles avec la carrière insolite d'Adam Thorpe, son écriture réputée expérimentale, la réception inégale de ses livres, et son statut mal assuré dans le monde contemporain des lettres britanniques.

Le mot *œuvre* évoque implicitement la possibilité d'une cohésion interne cachée qu'il faudrait révéler, l'idée d'achèvement que l'on se plaît à projeter sur les livres des auteurs défunts, mais aussi et surtout la certitude d'une reconnaissance sociale obtenue pour toujours. Or, ces trois présupposés sont immédiatement battus en brèche sitôt que l'on s'intéresse à une production dans laquelle le manque tient une si grande place. Aborder un corpus de textes dont le titre d'*œuvre* ne fait pas consensus ne peut que questionner, avec plus d'insistance encore, les conditions et les intentions d'un discours théorique, telle qu'une thèse monographique, dont l'objet d'étude porte sur les écrits d'un auteur qui, sans être totalement inconnus, restent pourtant méconnus. Alors que ses romans ont été traduits dans de nombreuses langues, comme l'allemand, l'espagnol, le

[1] Cooke, Rachel. « One Can Hardly Say that I've Been Unambitious ». *The Guardian*, 16 décembre 2012. <http://www.theguardian.com/books/2012/dec/16/adam-thorpe-interview-ulverton-flight>.

néerlandais et même le russe, leur portée reste, en France, inexistante. Bien qu'*Ulverton* et *Still*, ses deux premiers textes, aient été traduits en français au début des années 1990, il y a fort longtemps qu'ils n'ont plus été réédités[1]. Si, dans pareille situation, il eût été facile d'utiliser de commodes qualificatifs, tels que « marginal » ou « mineur », ces termes trahissent, quoiqu'on en dise, des jugements normatifs qui dépendent d'un « lieu social », autrement dit, d'une institution de savoir qui hiérarchise et distingue ce qui doit être étudié et ce qui ne doit pas l'être[2]. En se situant dans cet obscur intervalle du demi-connu et du non-reconnu, les livres d'Adam Thorpe ne peuvent que brouiller la claire frontière entre l'ignorance et la (re)connaissance.

La raison pour laquelle le titre d'*œuvre* est tant délicat à manier provient du fait que les écrits d'Adam Thorpe se situent sur ce point liminal où l'ombre le dispute à la lumière, où la connaissance des livres est suffisante pour permettre l'étiquetage sommaire, la polémique et la mécompréhension, mais pas suffisamment aboutie pour autoriser une interprétation ouverte et approfondie. Si l'intention de ce travail est bien de construire et de présenter un discours qui puisse contribuer à faire toute la lumière sur la carrière d'un auteur qui peut se prévaloir de l'écriture, en un peu moins de vingt ans, de onze romans, six recueils de poésie et deux recueils de nouvelles, la lecture de ces livres, en particulier de ses romans, reste, pour reprendre l'expression popularisée par Marc Amfreville, « en souffrance[3] », telle une lettre en attente de destinataire et en manque de sens. Comment expliquer que l'ensemble des écrits actuels qui totalisent, seulement pour la fiction, plus de deux mille pages, n'aient pas davantage intéressé la critique ? Cette situation, sans être exceptionnelle, n'en demeure pas moins rare dans l'histoire de la littérature britannique contemporaine. À l'heure où la réputation internationale d'une génération d'écrivains, tous nés dans l'immédiat après-guerre, comme Julian Barnes, Ian McEwan, et Martin Amis, n'a jamais été aussi rayonnante, le temps est peut-être venu de scruter l'ombre projetée par une renommée qui a éclipsé d'autres auteurs. Toutefois, s'en

---

[1] Les deux premiers romans d'Adam Thorpe, *Ulverton* (1992) et *Still* (1995) ont été traduits en français par Guillaume Villeneuve et publiés aux éditions Flammarion, respectivement en 1995 et 2000.

[2] Ce « lieu » social du savoir, décrit par Michel de Certeau dans *L'Écriture de l'histoire*, est l'endroit à partir duquel l'historien pratique son métier, c'est-à-dire produit un certain type de discours. Ce « lieu » se constitue par la sélection, autorisant certains types de recherches tout en en interdisant d'autres : « Telle est la double fonction du lieu. Il rend *possibles* certaines recherches, par le fait de conjonctures et de problématiques communes. Mais il en rend d'autres *impossibles* » (94). Certeau, Michel de. *L'Écriture de l'histoire* (Paris : Gallimard, 2002).

[3] L'avantage de cette expression ne consiste pas tant à mettre l'accent sur la douleur de la blessure, autrement dit, le « trauma », auquel Marc Amfreville consacre son étude, que sur l'attente et le manque en rapport avec la réception des livres d'Adam Thorpe. Voir Amfreville, Marc. *Écrits en souffrance* (Paris : Michel Houdiard, 2009).

tenir à une simple opposition entre auteurs canoniques et auteurs non canoniques serait non seulement simpliste, mais aussi peu conforme à la réalité, car la situation est plus complexe que ce panorama succinct ne le laisse penser.

Lorsqu'en 2012 la maison d'édition Random House a décidé de rééditer *Ulverton* dans la collection « Vintage Classic », le nom de cette célèbre collection suffit à démontrer que ce roman est aujourd'hui considéré en Grande-Bretagne comme un classique de la littérature contemporaine, au même titre que *Waterland* de Graham Swift ainsi que d'autres œuvres, avec lesquelles il partage certaines affinités, si l'on en croit la liste de titres proposée par l'écrivain Robert Macfarlane dans la préface rédigée à l'occasion de la réédition[1]. Si donc *œuvre* il y a, elle semble, étrangement, contenir tout entière dans un seul et même livre, *Ulverton*, qui rencontra, lors de sa publication en 1992, un succès inattendu. La vente a atteint, au moment le plus fort, les soixante-dix mille exemplaires, comme le rapporte Rachel Cooke : « At bookshops, it began to fly off the shelves; caught on the hop, his publisher could not keep up with the demand. In the fulness of time, it went on to sell 70,000 copies ». Pourtant, contrairement à ce qu'on aurait pu imaginer, *Ulverton* fut un succès empoisonné.

En monopolisant l'attention de la plupart des critiques britanniques, il a non seulement établi la réputation d'Adam Thorpe au point de la figer, mais a dans le même temps relégué dans l'ombre les neuf autres romans qui suivront pendant presque deux décennies : *Still* en 1995, *Pieces of Light* en 1998, *Nineteen Twenty-One* en 2001, *No Telling* en 2003, *The Rules of Perspective* en 2005, *Between Each Breath* en 2007, *The Standing Pool* en 2008, *Hodd* en 2009, *Flight* en 2011 et le dernier en date, *Missing Fay* en 2017[2]. Tous ces romans, que nous présenterons ultérieurement de manière plus détaillée, ont été accueillis, à de rares exceptions près, avec moins d'engouement que le premier, suscitant tantôt l'admiration et la perplexité, tantôt une tiède indifférence. Jusqu'à ce jour, ils ont été pour la plupart lus et commentés, soit séparément soit au regard de leur prédécesseur, *Ulverton*, ce qui a parfois conduit leur lecture à un simple jeu de ressemblances et de différences par rapport à un premier roman faisant figure de modèle

[1] « What is *Ulverton* like? Like nothing else I have ever read, above all. But if affinities are to be proposed, then they would be various and international. It is, in aspects, like Ronald Blythe's *Akenfield*, like Carlo Ginzburg's *The Cheese and the Worms*, like George Saintsbury's magistral *A History of English Prose Rhythm*, like Cornac McCarthy's *Blood Meridian*, like Thomas Browne's *Urn Burial*, like Virginia Woolf's *Orlando*, like Geoffrey Hill's *Mercian Hymns* (in its archeology), like Tom Stoppard's *Arcadia* (in its time-slips) and like Graham Swift's *Waterland* (in its riddlesome fluency) » (*U.* viii).

[2] La publication récente de ce onzième roman, deux ans après le début du présent travail, initié en 2015, ne permet pas l'inclusion de ce dernier livre dans un corpus préalablement sélectionné.

indépassable. Rares ont été les efforts accomplis pour rechercher au sein d'un corpus aussi volumineux une hypothétique cohérence qui permettrait d'embrasser une œuvre, restant « en souffrance ». Si *Ulverton* a certainement offert à Adam Thorpe le fragile statut, encore non recensé, de « demi-canonisé », la curieuse trajectoire de sa carrière outre-Manche ne peut qu'étonner, surtout si l'on sait qu'il a, dès ses débuts, bénéficié des encouragements d'autres auteurs reconnus, comme John Banville, John Fowles et Hilary Mantel, qui ont tous trois rédigé des comptes-rendus élogieux dans la presse.

Tous ont salué en *Ulverton* l'œuvre d'un poète, après avoir loué l'originalité et l'inventivité des acrobaties virevoltantes qu'Adam Thorpe faisait faire à la langue anglaise. Ainsi, John Banville commence son compte-rendu en déclarant qu'*Ulverton* est « l'un des meilleurs romans que l'Angleterre ait produit depuis de nombreuses années » : « one of the finest novels to have come out of England in a long time[1] » (24). Quant à John Fowles, il qualifie le premier *opus* de récit « le plus intéressant qu'il ait eu à lire depuis ces dernières années » : « the most interesting first novel that I read these last years[2] » (25). Il va même jusqu'à terminer son propos en proclamant haut et fort qu'avec *Ulverton* la langue anglaise est « ressuscitée » : « Suddenly English lives again! » (25). C'est sur un ton davantage exhortatif qu'Hilary Mantel incite tout lecteur blasé par la fiction contemporaine à lire *Ulverton* : « If you believe that English fiction is jaded, you must read Adam Thorpe[3] » (33). La réception d'*Ulverton* outre Atlantique fut également accueillie avec enthousiasme. Richard Eder a parlé de la « sagesse » (« wisdom ») et de « l'éclat » (« splendour ») qui ressortent des imitations vocales d'*Ulverton*[4].

Malgré cette pluie d'éloges qui annonçait une carrière prometteuse, le nom d'Adam Thorpe n'est apparu que trop rarement sur les listes de nomination aux grands prix littéraires. Il y fait figure le plus souvent de grand absent. Ce succès fulgurant, dominé ensuite par l'indifférence, est symptomatique d'une carrière des plus singulières dont la cause relève, pour Rachel Cooke, d'un épais « mystère » : « Thorpe's career is surely one of the great literary mysteries of the age ». Lectrice enthousiaste de ses livres,

---

[1] Banville, John. « Big News from Small Worlds ». Rev. d'*Ulverton*. *The New York Review of Books*, 9 avril 1993.
[2] Fowles, John. « Thank the Gods for Bloody Mindedness ». Rev. d'*Ulverton*. *The Guardian*, 28 mai 1992.
[3] Mantel, Hilary. « Not Your Everyday Story of Country Folk ». Rev. d'*Ulverton*. *The Independent on Sunday*, 10 mai 1992.
[4] « *Ulverton*'s sweep, its wisdom, and the splendor of its writing are such that even coincidences are appropriately incorporated in its construction of the passage of time and time's power to make beauty come visible just at the moment of loss » (11). Eder, Richard. « The Eddies of Wessex ». Rev. d'*Ulverton*. *Los Angeles Times*, 17 janvier 1993.

en particulier de *Between Each Breath*, septième roman de l'auteur, la journaliste énumère les raisons possibles de cette lente trajectoire décroissante. La cause principale tient, selon elle, à la trop grande dissemblance entre les différents romans, que ni la forme ni les thèmes évoqués ne semble pouvoir relier, ce qui rend l'œuvre et, *a fortiori* l'auteur, proprement « inclassables » (« uncategorisable »), aux yeux du public britannique actuel : « He's uncategorisable and perhaps such unpredictability is simply too much for some readers ». Il est vrai qu'un très bref aperçu des romans semble confirmer cette première impression.

Pour ne citer que quelques exemples, le lecteur peut alternativement être immergé dans le quotidien ordinaire d'un enfant de douze ans à la fin des années 1960 (*No Telling*), partager le quotidien de civils dans une Allemagne nazie exsangue (*The Rules of Perspective*), ou écouter les confessions plaintives d'un moine du XIIIe siècle (*Hodd*). Ces exemples suffisent à démontrer une absence d'unité thématique qui a durablement affecté l'image commerciale de l'auteur. Bien que les premiers romans aient enthousiasmé des auteurs au jugement sûr, tels que John Fowles, Hilary Mantel, et John Banville, ils ont aussi, il faut bien le dire, rebuté les autres critiques, par leur incohérence apparente et leur refus de ménager le lecteur. Un fossé s'est progressivement formé et a perduré entre les écrivains professionnels et le large public. L'originalité et la complexité des premiers romans ont dérouté la critique journalistique, devenue de plus en plus hostile envers Adam Thorpe, surtout après la publication du « texte-film » expérimental *Still* en 1995. L'incompréhension avec laquelle fut accueilli le deuxième livre aggrava le manque de cohérence, limitant désormais la réception à un petit groupe de critiques universitaires et à une poignée de fidèles lecteurs. Telle est l'histoire, brossée à gros traits, d'une réception, là aussi, en souffrance. Or, cette réputation malheureuse qui a fait d'Adam Thorpe l'écrivain oublié des lettres britanniques contemporaines est en train de changer très timidement.

De nombreuses personnalités en appellent aujourd'hui à une (re-)lecture. C'est le cas de l'écrivain et critique D. J. Taylor qui, dans son compte-rendu critique du dixième roman, *Flight*, a pu conclure, non sans emphase, qu'Adam Thorpe était l'un des écrivains les plus « sous-estimés » (« underrated ») au monde[1]. Quant à Hilary Mantel, l'auteure de romans historiques à succès qui est, par ailleurs, proche de l'auteur, a déclaré, dans le

[1] « Thorpe is one of the most underrated writers on the planet » (25). Taylor, D. J. « *Flight* by Adam Thorpe ». Rev. de *Flight*. *The Guardian*, 4 mai 2012.

magazine international *Vogue*, que de tous les auteurs actuels qu'elle connaissait en Grande-Bretagne, c'était son *œuvre* qu'elle admirait le plus : « There is no contemporary that I admire more than Adam Thorpe whose novel *Ulverton* is a late twentieth-century masterpiece[1] ». Si la parution de son dernier roman en date, *Missing Fay*, a été reçue avec un enthousiasme peu commun, elle a définitivement confirmé la nouvelle réputation qu'il avait acquise, celle d'auteur le plus « sous-estimé » (« underrated ») de sa génération : « poet Adam Thorpe, author of nine previous novels and two short story collections, is not only Britain's most underrated writer, he is also among the most original[2] ». Au-delà de ces jugements isolés et inévitablement partiaux, ce très rapide tour d'horizon invite à sonder les causes profondes de cette œuvre réputée hermétique à toute tentative de classification. Cette recherche oblige à entreprendre un patient travail cartographique qui vise à situer et contextualiser une œuvre et un auteur, auxquels précisément manque un lieu défini, ou plutôt dé-*fini*, borné par des « frontières » (*finis*). Face à cette première impression d'atopie, il semble primordial de donner quelques repères essentiels qui serviront de guides à travers une œuvre dense et prolifique qui n'a jamais été, à ce jour, intégralement explorée.

Si l'état de l'art constitue le passage obligé de toute introduction, comment s'y conformer lorsque l'œuvre étudiée est « en souffrance » ? N'ayant fait l'objet d'aucune institutionnalisation académique, il n'existe pas « d'études thorpiennes » sur le modèle par exemple des « études shakespeariennes » ou « woolfiennes ». Le mot « art » est un bien grand mot pour désigner l'ensemble touffu d'impressions isolées et d'opinions disparates, à extraire de comptes-rendus de lecture, d'articles et de travaux d'inégale valeur. Une fois réalisé l'incontournable travail de recensement, force est de constater que l'image de l'*œuvre* se précise, mais reste néanmoins opaque. Cette impression tient principalement au fait qu'il n'existe à ce jour aucun travail, écrit en français, qui ait pris en considération l'ensemble de la production romanesque s'étalant du début des années 1990 à aujourd'hui. Le nombre d'articles consacrés aux écrits d'Adam Thorpe se compte sur les doigts de la main, car seuls les premiers romans ont suscité l'intérêt de la critique universitaire. Dans ces conditions, il s'agit d'exposer, préalablement à la formulation de toute interprétation générale, les différents champs explorés par la critique actuelle, aussi

[1] Guiducci, Mark. « Five of *Vogue*'s Favourite Writers Tell Us What They Are Reading this Summer ». *Vogue*, 6 août 2014 <https://www.vogue.com/article/novelists/summer-reading-list>.
[2] Battersby, Eileen. « *Missing Fay* review: a Poet Crafts a Very Fine Novel ». Rev. de *Missing Fay*. *The Irish Times*, 24 juin 2017.

fragmentaire soit-elle. À cet effet, nous avons fait le choix d'adopter une démarche diachronique, synthétique et biographique, qui consistera à tisser des liens entre le parcours de vie d'Adam Thorpe, les thèmes principaux de ses livres ainsi que l'histoire de la réception, tant en Grande-Bretagne que dans les autres pays.

2) L'étrangeté intérieure

Il n'est guère possible de commencer cette étude sans évoquer ce que l'on peut appeler, dans un paradoxe apparent, le sentiment « d'étrangeté intérieure » et les diverses problématiques qui lui sont attachées, comme celles de l'identité, du lieu de l'origine, de l'exil, et du révisionnisme critique des mythes nationaux de l'anglicité. Parler d'étrangeté intérieure permet d'éclairer sous un nouvel aspect l'éternel problème de l'identité qui, en posant comme idéal, l'adéquation de soi à soi, ne peut et ne pourra toujours que poser problème. La situation atypique vécue par la plupart des personnages reflète une difficulté à se positionner dans une culture déterminée. Le plus souvent anglais, mais se sentant étrangers dans leur propre pays, ils sont ballottés entre deux contrées et deux cultures. S'ils donnent l'impression de se conformer au schéma linéaire de la rupture identitaire, avec l'exemple de l'exil et du déracinement et leur contrepartie logique, la quête nostalgique du retour, ils problématisent en fait cette topographie de l'identité. Ce n'est qu'à la lumière de cette position qui défie les distinctions entre l'intériorité et l'extériorité que peut se comprendre, en partie seulement, l'histoire de la réception des livres d'Adam Thorpe en Grande-Bretagne.

Anti-moderne, nostalgique, ruraliste. Telles sont les quelques épithètes les plus fréquentes qualifiant les romans d'Adam Thorpe et qui ont forgé sa réputation d'auteur régionaliste et soi-disant passéiste. Jugé nostalgique par certains, anti-impérialiste pour d'autres, *Ulverton* reflète, dès le début, toute l'ambivalence de son projet littéraire qui s'inscrit explicitement dans une tradition de l'anglicité, dont l'une des icônes les plus souvent convoquées est celle de la pastorale. Bien que considéré dès sa publication comme un « roman », la forme d'*Ulverton* surprend par son affranchissement de la linéarité au profit d'une discontinuité radicale. Le texte se présente comme une succession de douze récits fragmentaires, organisés en sections plutôt qu'en chapitres et qui s'étalent sur une période allant de 1650 à 1988. Chacune d'entre elles joue sur l'historicisation des registres et des discours, en faisant alterner, pour ne citer que quelques exemples, la

correspondance langoureuse d'une noble dame du XVIIIe siècle (« Leeward 1743 ») avec le discours décousu et haut en couleur d'un laboureur illettré (« Stitches 1887 »). Chacune des sections donne voix à différents représentants de la micro-société que constitue la communauté rurale d'Ulverton. Le choix d'un village, qui plus est, situé dans le sud de l'Angleterre, dans la région des Downs, non loin du mythique Wessex de Thomas Hardy, a suffi pour cristalliser l'essentiel d'une polémique idéologique. Même si cette controverse paraît, avec le recul de vingt-cinq ans, quelque peu datée, elle n'en demeure pas moins déterminante pour comprendre l'interprétation superficielle qui sera faite postérieurement des autres romans.

La fâcheuse et bien connue association entre l'anglicité et le conservatisme, ayant affecté la réputation d'autres auteurs, en particulier celle de Peter Ackroyd[1], a coûté à Adam Thorpe la possibilité de figurer sur la liste décennale du magazine GRANTA en 1993. Cette année-là, son nom ne figure nulle part dans la prestigieuse liste des « vingt meilleurs jeunes écrivains » qui regroupait alors ceux qui deviendraient les grands noms du roman britannique contemporain, tels qu'Alan Hollinghurst, Hanif Kureishi, Ben Okri, Will Self, Jeanette Winterson… Quelques années plus tard, en 1995, Adam Thorpe exprime dans un entretien son dépit et sa frustration devant la mécompréhension entourant son premier livre :

> I didn't get onto any of the "New Generation of British Novelists" things, and it [*Ulverton*] wasn't rewarded except by enthusiasm from readers and by reviewers, by critics, but it wasn't actually rewarded in a more conventional establishment way. In fact one well-known writer——who shall remain anonymous——when asked, 'why on earth didn't you choose Adam Thorpe for the last Granta 'Twenty Best' list of young novelists', she said, 'well, I'm afraid we don't like pastoral, you see'; which is such a bizarre thing to say about *Ulverton* because in so many ways it is anti-pastoral[2]. (231)

[1] « Nous aurons donc l'occasion de nous pencher sur des catégories que la critique ackroydienne a pu stabiliser, au fil des pages et des ans, comme la nostalgie, le pastiche et la parodie, l'anachronisme, l'imitation et la spectralité, mais aussi l'anglicité, l'héritage, la continuité, autant d'éléments qui ont pu permettre d'affecter à l'œuvre ackroydienne une étiquette conservatrice, de manière souvent fort hâtive » (11). Ganteau, Jean-Michel. *Peter Ackroyd ou la musique du passé* (Paris : Michel Houdiard, 2008).

[2] Sabine Hagenauer. « 'I don't See Much Point in Writing a Novel Unless the Reader Works' ». Ed. R. Freiburg. '*Do You Consider Yourself as a Postmodern Author?' Interviews with Contemporary English Writers* (Münster : LIT Verlag, 1999). Sabine Hagenauer est membre du *ECCL* (*Erlangen Centre For Contemporary English Literature*) de l'université d'Erlangen-Nuremberg. Elle a été l'une des premières à avoir fait une interview d'Adam Thorpe. Elle a par ailleurs écrit un mémoire universitaire de master, à ce jour non publié, sur le roman historique britannique contemporain dans lequel elle inclut *Ulverton*. Hagenauer, Sabine. *Englische historische Romane der Gegenwart*. Master, Université d'Erlangen-Nuremberg, 1996.

S'il choisit de taire le nom de l'auteur par souci de discrétion, il ne s'est pas toujours montré aussi prudent dans ses rapports tendus avec l'institution littéraire. Dans un article publié en 2014, revenant sur la polémique d'*Ulverton* à laquelle il espère mettre un point final, il mentionne, dans une modeste note de bas de page, les célèbres noms d'Antonia S. Byatt et de Salman Rushdie, qu'il soupçonne de ne pas avoir lu le livre et d'avoir souscrit sans réserve à l'opinion commune de l'époque :

> With the notable exception of Salman Rushdie and A. S. Byatt, who regarded it as a conservative English 'pastoral'. […] Assuming they read it at all, this seems particularly odd, given both have written novels representative of Linda Hutcheon's term 'historiographic metafiction'——a categorisation equally fitting for *Ulverton*[1]. (n. 27, 281)

La seconde phrase éclaire l'intention sous-jacente de l'auteur qui tente de rompre le raccourci fâcheux dont il a fait les frais, en rattachant *Ulverton*, non à la pastorale conservatrice, mais à la « métafiction historiographique », une catégorie aux allures plus académiques et plus conforme aux thèmes et à son ambition, mais qui reste, comme on le verra, réductrice.

Le fait que la seule et unique récompense qu'Adam Thorpe ait obtenue est le prix Winifred Holtby, décerné au meilleur roman régional de l'année, a enfermé l'auteur dans la catégorie « fiction régionaliste ». Pourtant, avec ce prix, Adam Thorpe semblait commencer sa carrière en empruntant la voie déjà tracée par certains de ses contemporains, comme Kazuo Ishiguro qui obtint la même récompense en 1982 pour son premier roman *A Pale View of Hills*. Toutefois, à la différence de ce dernier, il a toujours eu le plus grand mal à se défaire de sa première réputation, que la plupart des critiques britanniques ne contesteront jamais. Ainsi, pour Malcolm Bradbury, *Ulverton* s'inscrit dans ce que le critique a hâtivement appelé le renouveau du « roman régionaliste[2] ». Pour

[1] Thorpe, Adam. « Epilogue : Finding the Dreadfully Real ». Ed. D. James. *The Legacies of Modernism : Historicising Postwar and Contemporary Fiction* (Cambridge : Cambridge UP, 2011. 264-282).

[2] Malcolm Bradbury voit dans les premiers livres de Graham Swift et d'Adam Thorpe un renouveau du roman régionaliste, tombé en désaveu après la Seconde Guerre mondiale : « And perhaps, encouraged by the rise of 'green' issues, regionality was returning as in the 1890s, the rural novel was coming back. In their different ways, Graham Swift's remarkable *Waterland* (1983), Lindsay Clarke's East Anglian *A Chymical Wedding* (1989), D. J. Taylor's inventive mixture of urban and rural in *Great Eastern Land* (1986), followed by Adam Thorpe's complex narratives of the historical layers of rural life in *Ulverton* (1992), demonstrated that the regional novel, self-consciously written in a greening age, still plays an important part in the British fictional mythology » (415). Bradbury, Malcolm. *The Modern British Novel* (Londres : Penguin, 2001).

un certain nombre d'autres lecteurs, comme John Bilston, le sentiment nostalgique qui parcourt chacune des sections d'*Ulverton* relève de la tradition pastorale et impérialiste :

> Nostalgia, though, is the sentiment most apparent throughout *Ulverton.* Thorpe conveys regret at the passing of the old ways (the blacksmith's shop, the unfenced land, the horse and cart and the clop of croquet-mallets) and in doing so aligns himself with English pastoral/imperial tradition[1]. (20)

Des lecteurs plus avertis ont toutefois perçu l'ironie sous-jacente de cette réécriture de la pastorale, comme Marc Porée, dans le compte-rendu critique qu'il a rédigé pour la *Quinzaine littéraire* : « Mais que l'on ne s'y trompe pas : si elle est rurale, voire agreste, sa saga n'a rien de bucolique. Ses bergers ne doivent pas grand-chose à Virgile et encore moins à Honoré d'Urfé[2] » (16). D'autres ont assuré que le ton ironique, voire burlesque du roman qui se plaît à défaire l'idéalisation de la pastorale, était la seule interprétation possible. Ainsi, pour la critique post-coloniale Brenda Cooper, *Ulverton* doit se lire comme un roman anti-impérialiste : « Thorpe's anti-pastoralism is unmistakable in his writing[3] » (251). Parmi les observateurs un peu plus mesurés, Marc Robinson a noté la prédilection de l'auteur pour le ruralisme, évoqué à des travers des mots archaïques ayant trait au travail des champs[4]. Le style d'écriture qui imite les traités agricoles du XVIIe siècle atteste non seulement un travail de recherche érudit de la part de l'auteur, mais aussi une imprégnation de la langue littéraire de l'époque, typique du pastiche, amplement pratiqué par les contemporains d'Adam Thorpe, comme Byatt et Ackroyd dans les années 1980 et 1990. La langue d'*Ulverton* semble inscrire ce premier roman dans la tradition ruraliste et pastorale, telle qu'elle fut représentée au XIXe siècle par les romans de Thomas Hardy et de George Eliot, comme le fait très justement remarquer Jean-Pierre Naugrette :

> S'il fallait cependant citer trois grands romanciers anglais de la dernière décennie, la réponse immédiate serait : Ackroyd, Swift, Thorpe. […] Ces jeunes gens sans colère connaissent leurs anciens sur le bout des doigts, et ont compris que le meilleur moyen de sortir le roman anglais de l'impasse où il se trouvait, naguère encore, était de revendiquer un glorieux passé, le Dickens des

[1] Bilston, John. « Chronicles of Albion ». Rev. d'*Ulverton*. *The Times Literary Supplement*, 8 mai 1992.
[2] Porée, Marc. « La paille et le grain ». Rev. d'*Ulverton*. *La Quinzaine littéraire*, novembre 1994.
[3] Cooper, Brenda. *Weary Sons of Conrad. White Fiction Againt the Grain of Africa's Dark Heart* (New York : Peter Lang, 2002).
[4] « *Ulverton* is larded with this language of nature and work, as though Thorpe, an English poet, was determined to guard against undue metaphysics in his first novel. Speaking generously about certainties like the color of soil or the texture of cabgrass, he seems to be happily handling language rather than merely writing stories with it. Archaic words are sifted through new ones, then massed together to form clumps of observation » (42). Robinson, Marc. « Field Work ». Rev. d'*Ulverton*, *The New Republic*, 26 avril 1993.

> *Grandes Espérances* pour Swift, la littérature des XVIIe et XVIIIe siècles pour Ackroyd, Thomas Hardy ou George Eliot pour Adam Thorpe[1]. (178)

La majorité des critiques britanniques, encore aujourd'hui, ne s'aventurent que très rarement au-delà de son premier roman. Par exemple, le critique David James voit en Adam Thorpe ainsi qu'en Pat Barker, dont il ne cite que les premiers romans, un exemple renouvelé de réalisme régionaliste écologique, fortement politisé :

> Addressed together they represent a subtle yet experimental advance for the contemporary British novel, countering received notions of provincial as a term for habitats characterised by native insularity and regression. […] Barker and Thorpe epitomise the capacious and innovative way in which postwar regional fiction has developed in relation to British realism[2]. (42)

Quant à Dominic Head, il salue en *Ulverton* l'« évocation du lieu » (« evocation of place ») qu'il considère comme une salutaire alternative au textualisme postmoderne des années 1980 : « I am thinking of Adam Thorpe, whose extraordinary novel *Ulverton* (1992), invites us to think about how the formal conventions of the novel in the twentieth-century have come to distance writers from the successful evocation of place[3] » (14). Il est l'un des rares critiques à avoir perçu l'ambivalence fondamentale d'*Ulverton* qui célèbre la pastorale et la nostalgie de manière mi-sérieuse, mi-ironique, tout en montrant un scepticisme certain à l'égard de son idéologie : « This dynamic produces one of the novel's central effects, the simultaneous celebration and distrust of local history » (15). Cette réécriture ambivalente des mythes nationaux a été également pratiquée par des auteurs émigrés, dits post-coloniaux, comme Ben Okri avec *Arcadia* (2002), ou encore V. S. Naipaul avec *The Enigma of Arrival* (1987). Cette entreprise a été interprétée comme une manière de « revendiquer » (« lay claim ») leur droit d'appartenance à l'anglicité[4]. Si on peut retrouver chez Adam Thorpe une certaine affinité avec ces thématiques, sa situation paraît toutefois plus complexe que celle d'un écrivain immigré,

---

[1] Naugrette, Jean-Pierre. « Ulverton, le temps d'un village ». Rev. d'*Ulverton*. *Revue des Deux Mondes*, novembre 1994.

[2] David, James. *Contemporary British Fiction and the Artistry of Space* (Londres : Continuum, 2008).

[3] Head, Dominic. « Mapping Rural and Regional identities ». Ed. D. James. *The Cambridge Companion to British Fiction 1945-2000* (Cambridge : Cambridge UP, 2015. 1-15).

[4] John Su analyse la relation entre la pastorale comme mythe national et les auteurs immigrés post-coloniaux : « Perhaps the most significant indicator of the enduring power of the pastoral to provide a mode of recasting Englishness is the repeated efforts by immigrant writers to appropriate images of the English countryside. […] If the pastoral historically functioned to consolidate a British identity against the colonial Other and, more recently, to consolidate an English identity against a multicultural Britishness, it also provides a mode for immigrant authors to lay claim to Englishness » (74-75). Su, John. *Imagination and the Contemporary Novel* (Cambridge : Cambridge UP, 2011).

car sa biographie trouble l'idée de frontière et sa dichotomie bien établie entre la métropole et l'ancienne colonie.

Né en 1956, à Paris, de parents anglais, Adam Thorpe a connu une petite enfance extrêmement cosmopolite, habitant dans des pays aussi divers que l'Inde, le Liban, et le Cameroun pour finalement ne découvrir l'Angleterre, cette terre étrangement natale, qu'à l'âge de six ans en 1962. Cette enfance « péripatétique », comme il l'appelle lui-même[1], s'explique par la profession de son père, Barney Thorpe, qui, en sa qualité de pilote d'avion de marchandises pour la compagnie Pan Am, était amené à voyager aux quatre coins du monde, comme l'auteur le rappelle dans la postface d'*Ulverton* :

> My father had strong roots, but I by contrast was born in Paris, lived wherever he was stationed by Pan Am——Beirut, Calcutta, Cameroon——with England as an interlude. (« Postface », *U.* 407)

Les commentateurs n'ont pas manqué de lier cet important aspect biographique à l'appartenance et au thème de la réécriture, comme Nick Rennison par exemple :

> Of recent attempts in fiction to piece together a viable English identity, to situate the present in the larger perspective of the past, few have been as resonant and successful as the work of Adam Thorpe. Perhaps Thorpe's wish to explore the meaning of Englishness was fostered by his own peripatetic upbringing[2]. (131)

Il en va de même pour Nick Bentley qui rattache les premiers textes d'Adam Thorpe au contexte politique et culturel des années 1990, marquées par le questionnement de l'identité anglaise. Dans son ouvrage de 2008, il le range aux côtés d'auteurs situés en marge de l'anglicité : « The interrogation of the concepts of Irishness, Welshness, Englishness and Scottishness, for example, in a range of works by writers including Seamus Deane, Niall Griffiths, Adam Thorpe and Irvine Welsh (respectively) have shown an increasing interest in interrogating what it means for an individual to be attached to cultural discourses of national identity[3] » (160). Si de ces premiers romans émane un fort sentiment revendicatif à l'égard d'une anglicité qui opprime et qui effraie, on remarque,

[1] « Before we moved to Chesham in 1962, my early life had been peripatetic » (*OSH* 49).
[2] Rennison, Nick. *Contemporary British Novelists* (New York-Londres : Routledge, 2005).
[3] Bentley, Nick. *Contemporary British Fiction* (Edimbourg : Edimburgh UP, 2008).

parallèlement à cette réécriture subversive, une constante : le désir d'inscription dans un territoire, à travers la voix et le lieu.

L'étiquette « régionaliste » n'est pas aussi injuste qu'on pourrait le penser de prime abord. Tous les romans du corpus sont ancrés dans un territoire précis, une micro-localité, non parce qu'ils veulent encenser les éternelles campagnes anglaises, mais parce que le lieu résonne de fragments d'histoires oubliées. La forme privilégiée du monologue donne à entendre des voix toujours singulières, socialisées et historicisées qui entretiennent avec leur lointain modèle un mélange de fidélité érudite et d'ironie irrévérencieuse. Le village d'Ulverton apparaît à plusieurs reprises sur la carte romanesque d'Adam Thorpe, comme par exemple dans *Still*, *Pieces of Light*, et *Flight.* Les autres romans accordent une pareille importance à la micro-localité dont le nom, l'histoire fragmentaire et la situation géographique dépendent d'espace-temps différents. *No Telling* est par exemple situé dans la France dans années 1960, à Bagneux, petite ville proche de Paris, non encore intégrée à la banlieue parisienne. Le sixième roman, *The Rules of Perspective*, situe l'action dans la petite ville de province de Lohenfelde, qui sert de décor à une Allemagne nazie crépusculaire, un mois avant l'armistice en mai 1945. Le septième roman *Between Each Breath* est de tous le plus urbain, puisqu'il est situé dans sa majeure partie dans la métropole londonienne, au moment des attentats de 2005. *The Standing Pool* et *Hodd* renouent avec la ruralité, le premier étant situé dans le petit village d'Aubain au cœur des Cévennes, tandis que l'autre est ancré dans le nord de l'Angleterre, au sud du Yorkshire, dans la région où selon la légende, aurait vécu Robin des Bois. Ce double mouvement de réécriture et d'inscription dans un territoire a été analysé par Ingrid Gunby. Cette dernière a identifié l'ambivalence du rapport qu'Adam Thorpe entretient avec l'anglicité en général :

> Thorpe's approach to Englishness is that of one who is simultaneously an insider and an outsider; born in Paris in 1956, he was brought up in India and Cameroon as well as England and moved to France in the early 1990s. Perhaps as a consequence, Thorpe seems to be acutely aware——as Naipaul is in *The Enigma of Arrival*——of England as an idea and Englishness as an identity both desired and rejected, never simply or automatically possessed[1]. (48)

[1] Gunby, Ingrid. « History in Rags : Adam Thorpe's Re-Working of England's National Past ». *Contemporary Literature* 44 (2003) : 47-72. Cet article est issu du travail de thèse d'Ingrid Gunby qui s'intéresse à la construction littéraire de l'anglicité en rapport avec les mythes forgés après la fin des deux guerres mondiales. Dans sa thèse, elle se propose d'étudier comment les trois écrivains contemporains Swift, Barker et Thorpe réécrivent dans leur fiction ces mythes pour déconstruire l'anglicité et réinterpréter les rapports conflictuels entre l'individu et la collectivité nationale : « In the contemporary texts that I have considered in this study, this re-reading involves an engagement with the doubleness of war : its mobilisation and dissolution of constructs of Englishness, and the crises it brings about in the imaginary

Ingrid Gunby relève ici deux traits importants déjà soulignés : la disjonction spatiale et identitaire entre l'intériorité et l'extériorité (« simultaneously an insider and an outsider ») et celle plus affective entre rejet et désir (« both desired and rejected »). Bien qu'il ne soit pas ici question de critique biographique, force est de constater l'indispensable point de convergence qui existe entre l'œuvre et la vie de l'auteur. Ce n'est pas un hasard si le sentiment d'étrangeté intérieure se reflète dans les choix de vie de l'auteur qui décide au début des années 1990, de s'exiler volontairement en France, « pour incompatibilité d'humeur avec Mrs Thatcher », comme l'écrit de manière euphémistique Anne Pons[1].

Installé en France depuis bientôt trente ans, dans le Gard, où il partage son temps entre Nîmes et les Cévennes, Adam Thorpe est un Anglais francophile, dont la position et les sentiments à l'égard de son Angleterre non natale sont ceux du critique distancié, voire satiriste, et de l'exilé nostalgique en quête d'inscription. Adam Thorpe écrit depuis la position de l'étranger intérieur, ce qui lui permet d'examiner avec plus de perspicacité que ses compatriotes la signification de l'anglicité, comme il le dit à Tim Martin : « 'I feel very much European rather than English […] in that my cultural life is mainly French. But I think a lot of my books are an examination of what Englishness means[2]'» (n. p.). De cette présentation générale, on peut déjà tirer la conclusion provisoire que le thème de l'appartenance culturelle constitue un des points les plus saillants de l'œuvre. En interrogeant la possibilité même de s'inscrire dans un lieu *a posteriori*, de retrouver un lieu de l'origine, une stabilité et une fixité, les romans du corpus problématisent la métaphore spatiale du texte comme lieu, l'apparentant davantage à un mouvement ambivalent, où la critique distanciée va de pair avec le désir de proximité. La problématique culturelle masque cependant un autre thème, tout aussi prégnant et dont certains critiques se sont fait l'écho. Il s'agit de la question de l'histoire, des histoires et du trauma ainsi que de leur rapport avec les générations.

---

relations between the individual, the nation and the others » (12). Gunby, Ingrid. *Postwar Englishness in the Fiction of Pat Barker, Graham Swift and Adam Thorpe*. Thèse, Université de Leeds, 2002.

[1] Pons, Anne. « Envoûtantes lueurs d'Ulverton ». Rev. d'*Ulverton*. *L'Express*, 22 septembre 1994.

[2] Martin, Tim. « Adam Thorpe : Home Truths from Abroad ». *The Telegrah*, 24 mai 2008. <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3673634/Adam-thorpe-home-truths-from-abroad.html>.

3) Histoire(s) et trauma

Il existe une certaine ambiguïté, pour ne pas dire une confusion, quant au genre de ces romans qui semblent, ici aussi, se définir par le paradoxe. Défiant les catégories stables, ils semblent osciller entre deux positions contraires. De par la place majeure occupée par les événements collectifs, tels que la Première Guerre mondiale, ils peuvent être rangés sous la bannière du « roman historique ». Mais en abordant simultanément le thème des secrets de famille, refoulés et transmis de manière fragmentaire, ils pourraient se rattacher également à la « fiction traumatique[1] » (« trauma fiction »). Cette oscillation paradoxale pose un certain nombre de problèmes qui ont trait à l'échelle de l'événement, à la relation que le sujet entretient avec les histoires de la génération précédente, et enfin à l'épineuse question de la représentation de l'événement dans le récit. Ce dernier semble écartelé entre deux conceptions opposées : la représentation stable et mimétique du récit national et la représentation non-mimétique, pour ainsi dire meurtrie d'un récit familial impossible à raconter. Cette indistinction conteste de l'intérieur la différenciation fermement établie entre l'événement positif, connu et vérifiable, autrement dit le fait historique, et l'événement négatif échappant à la compréhension, la mémorisation et la verbalisation, autrement dit, le trauma. Les romans ne se conforment ni à l'historicisation de l'événement, typique du roman historique scottien[2] ni à la « freudianisation » de l'événement, comme le fait par exemple Pat Barker dans sa trilogie *Regeneration*[3]. Tous les romans peuvent se décrire comme des récits entretenant un certain rapport avec les récits familiaux et nationaux. Il n'est donc à ce compte-là pas étonnant que les premiers textes aient reçu le qualificatif de « métafictionnel », voire « d'expérimental », car ils

[1] Pour reprendre le titre de l'ouvrage d'Anne Whitehead, *Trauma Fiction* (Edimbourg : Edimbourg UP, 2004). Pour cette pionnière de l'application du trauma à la littérature, la fiction traumatique se définit par le paradoxe de vouloir représenter un événement qui résiste à toute représentation langagière : « The term 'trauma fiction' represents a paradox or contradiction : if trauma comprises an event or experience which overwhelms the individual and resists language or representation, how can it be narrativised in fiction ? » (3).

[2] C'est le théoricien marxiste Georg Lukács qui a donné l'interprétation la plus convaincante du roman historique scottien qu'il considère comme le modèle du genre, par le fait qu'il représente les antagonismes sociaux à travers un personnage « moyen » : « Scott's heroes, as central figures of the novel, have an entirely opposite function. It is their task to bring the extremes whose struggle fills the novel, whose clash expresses artistically a great crisis in society, into contact with one another. Through the plot, at whose centre stands this hero, a neutral ground is sought and found upon which the extreme, opposing social forces can be brought into a human relationship with one another » (36). Lukács, Georg. *The Historical novel* (Londres : Merlin Press, 1962).

[3] Barrett, Michèle. « Pat Barker's *Regeneration* Trilogy and the Freudianization of Shell Shock ». *Contemporary Literature* 53.2 (2012) : 237-260.

élaborent une relation, tout sauf conventionnelle, entre les récits de la petite et de la grande histoire.

On sait la méfiance qu'il faut manifester envers l'étiquette « expérimental » qui, comme l'a dit B. S. Johnson, sert le plus souvent d'euphémisme pour qualifier le manque de succès d'un livre auprès du public[1]. Avec le « texte-film » *Still*, œuvre méta-médiale d'avant-garde entièrement construite sur la textualisation du médium cinématographique, Adam Thorpe s'est aliéné les faveurs d'un large public, tout en se taillant la réputation d'un auteur métafictionnel postmoderne. Comme on le verra, sa prédilection à mettre en scène des artistes aux prises avec les difficultés de la représentation n'a pas toujours été du goût des lecteurs. Depuis, l'étiquette « expérimental » reste attachée, de manière quasiment indélébile, aux premiers romans, comme en témoignent les propos d'Ann-Marie Einhaus tenus en 2017 :

> In existing criticism, Thorpe's work is usually read through the lenses of either postmodernism (particularly theories of metafiction) or engagement with national identity and history[2]. (2)

Le mélange de ces deux thèmes peut de prime abord surprendre, la pratique de la métafiction étant généralement assez éloignée des considérations politiques sur la (dé)construction de l'identité nationale. Or, ce rapprochement n'est nullement surprenant au vu de ce qui a été dit précédemment. La question de l'appartenance culturelle n'est pas incompatible avec la problématique de la réécriture des mythes et des récits nationaux de l'anglicité. La distance critique que les romans affichent envers ces mythes leur confère une indéniable hauteur métacritique, renforcée par une pratique généralisée de textualisation de médiums non littéraires, comme la photographie et bien sûr le cinéma. Les romans questionnent donc les limites troubles entre le réel et la fiction, thème central qu'exploite la pratique métafictionnelle. Rappelons la définition de la métafiction proposée par la critique Patricia Waugh :

> Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine

[1] « 'Experimental' to most reviewers is almost always a synonym for 'unsuccessful'. I object to the word experimental applied to my own work » (2). Eds. J. Bray, A. Gibbons, et B. McHale. *The Routledge Companion to Experimental Literature* (New York-Londres : Routledge, 2012).
[2] Einhaus, Ann-Marie. « Adam Thorpe and the Impossibility of (not) Writing About the First World War ». *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 59.4 (2017) : 1-14.

> the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text[1]. (2)

Toutefois, cela fait-il des livres d'Adam Thorpe de fidèles représentants de la métafiction ? Cette dernière, volontiers affiliée à l'écriture auto-réflexive des années 1980 et 1990 a donné lieu à des commentaires à la fois trop généraux et trop spécifiques pour pouvoir identifier précisément le rapport problématique que les romans d'Adam Thorpe entretiennent avec d'autres récits. Comment aborder ce « rapport » ? Quelle préposition serait la mieux à même de le décrire ? S'agit-il de récits « sur », « avec », « au-delà », « entre » ou « contre » d'autres récits ? L'intention n'est pas pour l'heure de répondre à ces questions, car tout l'enjeu consiste à situer l'un des grands problèmes que pose le corpus, à savoir la redéfinition de la relation entre ce qui est communément appelé « l'individu » et le « collectif ».

La plupart des critiques ont constaté un entrecroisement peu conventionnel entre l'événement national mythifié et l'événement traumatique, mais n'ont pas dépassé la distinction bien connue de la « mémoire » et de « l'Histoire ». Ainsi, la critique polonaise Liliana Sikorska évoque, dans son introduction, le rapport complexe que chacun des romans entrelace avec « l'Histoire », la « mémoire », ainsi que le « mythe » :

> The interest in history and memory pervades Adam Thorpe's novels. In *Still* (1995) and *Pieces of Light* (1998), *No Telling* (2003) and *Between Each Breath* (2007) it is the interconnection between history and memory, in *Nineteen Twenty One* (2001) and *The Rules of Perspective*, it is the relation between history and myth, in the case of the former and history and art in the case of the latter[2]. (10)

C'est également sous le signe de « l'Histoire » et des « histoires » que l'allemande Simone Broders entame son introduction de la monographie qu'elle consacre aux six premiers romans d'Adam Thorpe[3]. Elle voit dans la relation entre les deux une des « préoccupations centrales » (« zentralle Anliegen ») du corpus : « Histoire et Histoires représentent une préoccupation centrale de l'œuvre de l'auteur britannique depuis la

---

[1] Waugh, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (New York-Londres : Routledge, 1984).

[2] Sikorska, Liliana. « Adam Thorpe : An Introduction ». Ed. L. Sikorska. *History is Mostly Repair and Revenge*. *Discourses of/on History in Literature in English* (Francfort : Peter Lang, 2010. 9-11).

[3] Broders, Simone. *As if a building was being constructed. Studien zur Rolle der Geschichte in den Romanen Adam Thorpes* (Berlin : LitVerlag, 2008). Simone Broders est la seule personne à avoir écrit une monographie thématique sur les six premiers romans d'Adam Thorpe. Elle fait partie du *ECCEL* de l'université d'Erlangen-Nuremberg, dirigé par Rudolf Freiburg, et qui fut dans les années 1990 très actif pour promouvoir l'œuvre d'Adam Thorpe à l'étranger. La plupart des sources disponibles sur son œuvre ont été écrites par les membres de ce centre, comme Florian Lenhert, Sabine Hagenauer et Hans Martin Puchner (cf. bibliographie).

parution du premier roman *Ulverton* en 1992[1] » (10) [ma traduction]. Adam Thorpe lui-même confirme l'intuition de ses commentateurs en jouant sur cette même équivalence : « most of [my] subsequent novels——dealing in some way or other with *history, or histories*[2] [je souligne] » (Thorpe 2010 : 15). Il est très significatif de noter que l'auteur insiste sur le terme « d'histoire(s) », déclarant ainsi son commun intérêt pour la « petite » histoire, comme il dit[3], et les événements de la grande histoire, tels que la Première Guerre mondiale, dont la récurrence peut sembler obsédante.

De près ou de loin, presque tous les romans du corpus font allusion à cet événement. Du fin fond de la campagne d'*Ulverton*, se font entendre les échos de la déclaration de guerre en août 1914. Dans *Still*, le narrateur Rick évoque avec humour et douleur le destin tragique de ses grands-parents, la famille Trevelyan, dont la plupart des membres périssent à cause ou bien des suites de la Première Guerre mondiale. Dans *Nineteen Twenty-One*, véritable méta-roman de guerre, Adam Thorpe pose la question de la représentation du conflit au sein même de la fiction, en explorant les différents modes de figuration, légués par le mythe collectif et l'héritage littéraire moderniste. Dans *Hodd*, les infimes bribes de la Grande Guerre se font entendre dans les notes infrapaginales écrites par le médiéviste Francis Belloes qui, traumatisé par son expérience de la guerre, en vient à confondre ses souvenirs du front avec son travail philologique de traduction et d'édition. Échos des guerres, fragments d'expériences traumatiques, représentation tronquée, toutes ces expressions attestent une problématisation de la reconstitution de l'événement passé qui semble toujours médiate, soumise aux aléas d'une transmission discontinue. Face à ce problème représentationnel, le trauma, naturellement associé à l'irreprésentable, a été maintes fois convoqué.

La prédominance de la hantise, du non-dit et du deuil a incité plusieurs critiques à rattacher la fiction d'Adam Thorpe au thème du trauma. La critique italienne Maria-Grazia Nicolosi a ainsi montré que tous les romans du corpus, d'*Ulverton* aux textes plus tardifs, étaient hantés par l'absence traumatique d'un obscur passé familial que les textes n'arrivaient pas à exorciser. Lue à travers le prisme de la *romance*, cette absence a été

[1] « Geschichte und Geschichten stellen bereits dem Erscheinen von Thorpes Romanerstling *Ulverton* im Jahr 1992 im Romanwerk des britischen Autors dar » (Broders 2008 : 10).
[2] Thorpe, Adam. « Turning Confusion into Art: History and Fiction ». Ed. L. Sikorska. *History is Mostly Repair and Revenge, Discourses of/on History in Literature in English* (Francfort : Peter Lang, 2010. 13-24).
[3] « I want to see the *little* history » (Thorpe 2010 : 17).

interprétée comme le mode favorisant une ouverture éthique à l'altérité[1]. Comme pour faire écho à ces propos, la critique américaine Ace Aykol a rattaché le deuxième roman *Still* au thème du trauma transgénérationnel, en faisant de ce livre, pourtant si original, un exemple typique d'une œuvre « postmémorielle[2] ». Bien avant que cette interprétation n'ait été proposée, Ingrid Gunby a souligné le fait que les premiers romans sont hantés, non par une histoire traumatique, mais par des « histoires anglaises » (« English histories ») qu'ils tentent de raconter, en se heurtant à l'indicible :

> His novels enact an agonised, ambivalent relationship to the English histories they tell, or, in the case of *Still* (1995) and, to a lesser extent *Pieces of Light* (1998), are unable to tell. What troubles these narratives above all is the violent history hidden at the heart of the South Country, and their project, I will suggest, is to explore the relationship between this idea of England, memories of war, and what they represent as the melancholic paralysis——on occasion developing into disintegrative mania——of contemporary Englishness. (Gunby 2002 : 178)

Gunby voit dans la volonté de réécrire ces histoires anglaises, explicitement ancrées dans la tradition littéraire de l'anglicité (« heart of the South Country »), un reflet des rapports paradoxaux que les auteurs contemporains entretiennent avec l'idée de nation anglaise. Critiquée et simultanément célébrée, elle se voit déchirée par des positions si antagonistes qu'elle en devient paralysante. Tous ces commentaires donnent déjà à voir combien les romans d'Adam Thorpe ne sauraient se prêter à une interprétation univoque. Ce que l'on peut déjà noter est que les histoires familiales côtoient les histoires de la nation dans un rapport suffisamment peu conventionnel pour être étudié attentivement. Qu'il s'agisse des « histoires anglaises » (Gunby), de « l'absence traumatique » (Nicolosi), ou de la

---

[1] De tous les critiques jusqu'ici évoqués, Maria-Grazia Nicolosi, de l'université de Catane en Italie, est l'une des seules à avoir entrepris une analyse rétrospective d'une partie de l'œuvre d'Adam Thorpe par rapport au mode de la *romance*, telle qu'elle a été redéfinie par Susana Onega et Jean-Michel Ganteau. La *romance* est, selon elle, la plus à même de traduire l'absence traumatique d'un passé qui hante les personnages : « Precisely because they are *not up* to the ethical demands implicit in that role, the romance mode they variously dramatise comes to manifest what is *not there*, namely, history as "absent cause" » (252). Nicolosi, Maria-Grazia. « "And to defeat that shadow…he had to take it homeopathically in minute quantities of conscious reparation": Adam Thorpe's Unsentimental Romances ». Eds. S. Onega et J-M. Ganteau. *Trauma and Romance in Contemporary British Fiction* (New York-Londres : Routledge, 2013. 239-269).

[2] C'est la position d'Ace Aykol qui, après avoir rédigé une thèse sur le sujet de « l'ekphrasis filmique » dans laquelle elle inclut une étude de *Still* (*As Film Is, So Goes the Novel : the Image, Film Ekphrasis and History in the Contemporary Novel*. Thèse, Université de New York, 2010). Elle y analyse le projet de film textuel du protagoniste Rick ainsi que son rapport avec son passé familial comme un exemple d'« œuvre postmémorielle », appellation qui méritera ultérieurement d'être questionnée : « I propose to view his film project as the furthering of "postmemorial work". It capitalizes on the medium's ability to appeal to the masses and promises a collective postmemory experience » (70). Aykol, Ace. « "We Must be Still and Still Moving": Re-Imaging and Re-Imagining the Past in Adam Thorpe's *Still* ». *Image & Narrative* 1.17 (2016) : 69-78.

« postmémoire transgénérationnelle » (Aykol), tous ces commentaires donnent l'impression de graviter autour de la complexe relation entre l'individu et le collectif, sans l'avoir véritablement problématisée. Ce refus, conscient ou inconscient, peut se justifier au regard de la difficulté à penser une relation qui s'émancipe de la centralité de l'événement.

Maintenir le singulier et le pluriel, notions à l'abstraction intimidante, tient d'une véritable gageure, lorsqu'on étudie les livres d'Adam Thorpe. Il est presque impossible de déceler un quelconque « avant » et « après » de l'événement, car son mode disruptif se voit systématiquement décentré. Il n'assure plus la coïncidence entre les deux pôles classiques du roman historique, la petite histoire familiale et la grande Histoire nationale avec sa « grande hache », comme l'appelait Georges Perec au seuil de *W*[1]. En effet, l'événement n'apparaît jamais dans le fracas d'une rupture violente. Tout au plus est-il suggéré sous forme de traces, bribes et échos, le plus souvent propagés par la rumeur. Tous les romans du corpus sont traversés par des récits à moitié dits, des bouts d'histoires qui estompent les différences d'échelles. Ne témoignant guère de sympathie à l'égard des événements cataclysmiques ou d'une quelconque spectacularisation de l'événement, chaque roman résonne de bribes d'histoires, à demi-oubliées, mais jamais complètement tues ou effacées. Le caractère toujours pluriel de ces histoires incite à observer la plus grande prudence à l'égard de la seule explication traumatique. Il est moins question dans tous ces romans de la crise d'une blessure individuelle, survenant et détruisant une représentation supposée initialement intégrale, que de la complexe transmission de récits d'événements, relatifs à l'histoire aussi bien familiale que nationale. Dès lors, la distinction aujourd'hui si courante entre la « mémoire » et « l'Histoire » ne peut que s'en trouver bouleversée.

La place prédominante occupée par les récits d'événements, en particulier des deux guerres mondiales, situe Adam Thorpe aux côtés d'autres auteurs contemporains, plus âgés que lui, comme Pat Barker, née en 1943, ou encore Graham Swift, né en 1949. Ces deux auteurs sont inclus dans ce que la critique contemporaine Natasha Alden a appelé la « postmémoire générationnelle». Cette dénomination permet de regrouper les auteurs nés après-guerre et dont les romans, saturés par le souvenir des deux conflits mondiaux, reflètent le besoin pour cette génération de reconstituer les histoires, dont ils

[1] « Une autre histoire, la grande, l'Histoire *avec sa grande hache*, avait déjà répondu à ma place : la guerre, les camps » (13). Perec, Georges. *W ou le souvenir d'enfance* (Paris : Gallimard, 1975).

n'ont entendu que des fragments[1]. Pat Barker avoue ainsi avoir été, depuis son enfance, fascinée par la blessure corporelle de son grand-père, seule trace visible témoignant de sa participation à la Première Guerre mondiale[2]. Quant à Graham Swift, il s'est plu à imaginer les histoires de guerre de son père, à partir des photos de l'album familial[3]. Pour Natasha Alden, cette attitude est symptomatique d'une génération d'écrivains arrivant après les événements :

> The experience of 'coming after' undergone by the British second generation is related to a sense of belatedness, of having missed the most intense experience of their era, rather than the sense of loss following atrocity […]. However, there are clear parallels between the way second-generation Holocaust survivors and the British servicemen react to their parents' experience. (4-5)

Natasha Alden entend ici adapter la postmémoire de Marianne Hirsch aux auteurs britanniques de la seconde génération ayant grandi au milieu des récits oraux de leurs aînés. On trouve pareillement chez les personnages d'Adam Thorpe le désir de s'affilier aux récits troués de silence et aux expériences difficilement articulables de la génération précédente. Exposés aux échos des guerres, les personnages se sentent, à l'image de leur auteur, proches temporellement des événements, mais également distants. Il est à ce stade capital de garder toujours à l'esprit que la proximité ne peut s'envisager sans la distance, que l'après ne peut se comprendre sans l'avant, que la parole ne peut se dissocier du silence. Ce rappel ne saurait s'interpréter comme une platitude. Il perturbe insidieusement toute pensée s'articulant sur la déchirure catastrophique de l'événement qui distingue un avant d'un après. Ce temps de l'« après » est une autre manière de désigner ce que Lucie Campos appelle, quant à elle, « l'ère des post», à la suite de laquelle

[1] « The potential of postmemoy as a conceptual frame has, as yet, not been fully explored. Expanding our definition of generational transmission beyond a literal parent-child definition to encompass generations within social groups, forming and maintaining collective memory, illuminates this the prevalence of this form of memory. […] Looking at how second-generation writers use fiction to imaginatively re-enter the war years can tell us much about the shadow the war has cast over the postwar period » (8). Alden, Natasha. *Reading Behind the Lines. Postmemory in Contemporary British Fiction* (Manchester : Manchester UP, 2013).

[2] « My grand-father had a bayonet wound that was something I noticed particularly as a small child, and he didn't talk about the war. So in a sense the bayonet wound was speaking for him. Silence and wounds were therefore linked together in that particular way. […] So the idea of war, wounds impeded communication and silence, of course——silence about the war, because the war was not a subject of revelation——all became entwined in my mind with masculinity » (175). Stevenson, Sheryl. « With the Listener in Mind: Talking About the *Regeneration* Trilogy with Pat Barker ». Eds. S. Monteith, M. Jolly, N. Yousaf, et R. Paul. *Critical Perspectives on Pat Barker* (Columbia : U of South Carolina P, 2005. 175-186).

[3] Swift, Graham. *Making an Elephant*. *Writing From Within* (Londres : Vintage, 2010).

s'est imposé le devoir de mémoire et, avec lui, une certaine vision de l'événement et de son écriture[1].

Si tout un pan de la critique littéraire contemporaine a amplement participé à un renouvellement de la réflexion sur la relation entre l'événement, l'histoire et la littérature, ce renouvellement n'est en fait pas si novateur qu'il y paraît, pour la simple et bonne raison que la relation à l'événement n'est jamais contestée comme une rupture dans la continuité, autrement dit, comme la postérité d'une « crise », pour citer le mot fétiche de Shoshana Felman[2]. De là sont nés les infinis débats sur toutes les formes de crise — crise traumatique, crise de la conscience historique, etc. — qui alimentent depuis maintenant plusieurs décennies les études de la mémoire. Il n'est pas exagéré de dire que l'œuvre d'Adam Thorpe fait figure d'exception au milieu de tous ces discours, car elle ne valorise pas le devoir de mémoire. En exhibant plutôt les lacunes et l'oubli dans la transmission, elle invite à considérer sous un nouveau jour les distinctions toutes faites élaborées à partir de l'indépassable rupture. Le décentrement systématique que les romans lui infligent valorise en retour une notion peu à la mode, l'écart que l'on s'attachera à analyser tout au long de ce travail.

Cette première partie de l'introduction a sans doute fait prendre conscience du défi auquel le corpus soumet le lecteur et qui tient à la nécessité de recomposer la relation dualiste fondée sur l'opposition et la frontière. Qu'il s'agisse de la problématique identitaire dans la relation étranger-nation ou de la problématique de l'événement dans la relation individuel-collectif, le corpus invite le lecteur à repenser la *relation*. L'originalité de cette relation tient à ceci que la rupture de l'événement est suspendue, remplacée par une profonde disjonction relationnelle, tant du point de vue du fond que de la forme. Cette disjonction interroge la transmission des événements entre les générations, le besoin et la possibilité même d'adéquation du sujet par rapport à lui-même (identité culturelle et générationnelle) et enfin la coïncidence du personnage avec l'événement. En ce sens, les relations du sujet à lui-même, de la blessure intime à la blessure collective, du témoin à l'événement, apparaissent comme une question centrale et transversale, permettant

[1] « Retracer la généalogie de l'ère des post, en intégrant les effets de décalage interne, de continuité et de discontinuité qui la caractérisent, permettra ainsi de suivre la constitution de ces deux grandes postérités qui restent déterminantes pour la pensée contemporaine : celle de l'ère coloniale et celle de l'holocauste. S'il y a bien une crise de la conscience historique qui perdure dans le contemporain, c'est à l'intersection de ces deux postérités qu'elle se saisit » (33-34). Campos, Lucie. *Fictions de l'après : Coetzee, Kertész, Sebald. Temps et contre-temps de la conscience historique* (Paris : Garnier, 2012).

[2] Felman, Shoshana et Dori Laub. *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* (New York-Londres : Routledge, 1992).

d'embrasser de manière diachronique aussi bien que synthétique la totalité des dix romans qui composent le corpus.

4) Le témoin précaire ET l'événement : une relation à inventer

La présentation détaillée du sujet implique de dissiper certains malentendus que pourrait susciter le titre de cette étude. La capitalisation de la si courante conjonction de coordination « et » sert à rappeler clairement que l'enjeu de ce travail est d'étudier la particularité d'une *relation*, si peu conventionnelle qu'elle doit être, pour ainsi dire inventée. Chez Adam Thorpe, la conjonction sert en effet moins à coordonner qu'à exprimer une certaine forme de disjonction entre les termes, à partir de laquelle sera révisée en profondeur la syntaxe habituelle liant un témoin à un événement. Si les termes « témoin », « précaire » et « événement » ne peuvent être inconnus à une oreille contemporaine, leur association dans une relation atypique oblige à décompartimenter les habituels champs d'étude qui se sont réservé le droit exclusif de traiter isolément chacune de ces notions.

Aux études du trauma et de la mémoire revient le privilège de s'intéresser au témoin, en particulier rescapé, dont le témoignage est censé révéler la vérité humaine de l'expérience traumatique. On ne compte plus aujourd'hui les études, articles, et autres essais sur ces deux figures emblématiques de la fin du XXe siècle que sont le témoin et le témoignage. La fin des années 1990 et le début des années 2000 ont vu s'institutionnaliser « l'ère du témoin[1] », ce qui a fait dire à l'historien François Hartog que les deux dernières décennies du XXe siècle sont comparables au Ier siècle de notre ère par l'exigence de transmission qui les ont animées[2]. Il n'est nul besoin de revenir sur l'abondante, pour ne pas dire écrasante somme critique ayant été consacrée à ce thème, car disons-le tout de go : il ne sera pas ici question d'une « littérature du témoin » (« witness literature »). Cette dénomination, aussi problématique soit-elle[3], dépend de la trinité, désormais bien connue,

[1] Pour reprendre le titre de la célèbre étude de l'historienne Annette Wieviorka. *L'ère du témoin*. 1998 (Paris : Fayard, 2013).

[2] « Mais le parcours que nous venons de faire conduit, au moins, à mettre en regard ces deux moments forts de crise du témoignage, respectivement autour du Ier siècle et dans les années 1980. Si les contenus, les messages, les temporalités induites, etc., sont tout autres, on trouve, à tout le moins, des deux côtés, la même question de l'urgence à témoigner et celle de la transmission » (265). Hartog, François. *Évidence de l'histoire* (Paris : Folio, 2005).

[3] Lire la très complète introduction de Horace Engdhal, rédigée à l'occasion du grand colloque organisé par l'académie suédoise du Prix Nobel sur la littérature des témoins. Engdhal, Horace. « Philomela's Tongue. Introductory Remarks on Witness Literature ». *Witness Literature*. *Proceedings of the Nobel Centenial Symposium* (New York : World Scientific, 2002. 1-14).

que sont l'événement, la victime, la blessure. Or, on serait bien en peine de trouver chez Adam Thorpe des survivants d'une quelconque catastrophe, car les personnages n'ont, pour la plupart, fait l'expérience d'aucune blessure. En revanche, ils sont exposés à des traces, des échos, et des bribes d'événements, à travers lesquels peut suinter une blessure. L'événement ne saurait donc être envisagé comme un pur phénomène averbal, car il se trouve dans le corpus indissociablement lié à l'expression problématique d'une parole, à des non-dits, à des secrets de famille, à des discours, et à des mythes. De fait, l'événement ne saurait être seulement abordé à partir des métaphores motrices habituelles, qui l'assimilent à un mouvement.

Il est bien connu que l'événement « survient » (*venire*) après être « sorti » (*ex*) de quelque endroit inconnu (*ex-venire*)[1]. Ce que l'on appelle donc généralement « é-vénement » traduit, étymologiquement, un mouvement de sortie imprévisible vers une cible, par définition indéterminable. Ce rappel permet de comprendre les possibles erreurs que peut véhiculer un terme si courant et auquel on a tendance à prêter toutes sortes de qualités et de défauts. Associé à l'avènement d'une nouvelle ère ou à la violence aveugle de la catastrophe, l'événement n'équivaut pas dans le corpus à une simple coïncidence temporelle, à l'accident nécessaire à l'économie de tout récit. Les romans d'Adam Thorpe, contrairement aux écritures contemporaines dites de « l'événement[2] » ne se construisent pas autour du trou béant du traumatisme, mais tentent de se rattacher à des fragments de récits d'événements qui, par leur éloignement dans le temps et leur mythification postérieure, ressemblent davantage à des « pré-Histoire(s) » qu'à de simples histoires.

Ce n'est pas la première fois que l'événement est métaphoriquement associé à une « pré-histoire », voire à la grande Préhistoire, le rapprochement des deux attestant une transmission discontinue et lacunaire de l'événement passé. Ainsi, pour l'écrivain allemand G. W. Sebald, le passé immédiat d'après-guerre de l'Allemagne, de 1944 à

[1] Boisset, Emmanuel. « Aperçu historique sur le mot *événement* ». Eds. P. Corno et E. Boisset. *Que m'arrive-t-il ?* (Rennes : PUR, 2006. 17-30).

[2] L'expression « écriture de l'événement » est un emprunt à Karim Daanoune qui applique cette formule à la fiction de l'écrivain américain John DeLillo. Il y analyse l'événement de manière dialectique, en annonçant dans un premier temps que l'événement est pur excès qui défie l'intelligibilité (« L'événement est toujours plus que la représentation que nous formulons à son endroit et la perception que nous avons de lui. Aussi est-il défini par l'excès », 19). Il revient donc au récit, dans un second temps, d'ordonner cet événement, bien que de manière non totalisante, c'est le « contre-événement » : « Nous associons parallèlement à l'événement entendu comme perturbation, un récit de la perturbation qui devient lui-même contre-événement. Ce dernier travaille contre le récit totalitaire ou, pourrions-nous dire, contre le récit-totalité qui représente donc le récit dépêché et entretenu par le système », 291). Daanoune, Karim. *L'écriture de l'événement dans la fiction de Don DeLillo* (Thèse. Université de Bordeaux, 2014).

1950, est semblable à une « pré-histoire », car il a été occulté de la mémoire collective[1]. Même s'il s'agit d'un tout autre contexte, l'écrivain français d'origine juive polonaise Henri Raczymow parle également de « préhistoire » pour décrire la Pologne juive d'avant-guerre dans ses *Contes de l'exil et de l'oubli*[2]. Chez Adam Thorpe, l'événement est pareillement occulté sous l'effet de la honte qui bloque toute transmission. Or, malgré cet écran opacifiant, tous les romans du corpus donnent à entendre, plus qu'à voir, des échos d'histoires, à moitié oubliées, à la confluence de l'histoire intime et collective. Ces échos de « pré-histoires » ont pour conséquence principale de brouiller toute idée de limite entre les identités que sont l'individu et le collectif, les secrets de famille et les lacunes de l'histoire nationale. Au vu de cette description sommaire, tout l'enjeu consiste à étudier et à comprendre comment le récit chez Adam Thorpe peut se construire sur un « lien non liant » entre le témoin et l'événement.

Jusqu'ici, il n'aura échappé à personne que la relation pose problème dans l'œuvre d'Adam Thorpe. L'appartenance est problématisée par l'ambivalente étrangeté intérieure, la transmission entre les générations, par la diffusion intermittente et éparse de bribes de pré-Histoire(s), et la rupture de l'événement, par un écart temporel. Ce problème de la mise en relation a donné naissance à une technique d'écriture originale qui ne se satisfait ni de la linéarité ni de la non-linéarité, car elle se développe sur un fondamental lien non liant. Cette métaphore permet d'évoquer de manière imagée une relation précaire à l'événement qui remet en cause la stabilité des catégories logiques.

Pourquoi faire de la relation un objet d'étude ? Le choix de ce thème n'est pas exempt de difficultés, car il oblige à renoncer en grande partie à la si commode opposition et à son outil de prédilection, la rupture. Rien ne semble *a priori* plus évasif et complexe que la relation qui, enchevêtrée dans les métaphores de la ligne, du lien et du rhizome, semble échapper à toute recherche de stabilité et de cohérence. Pourtant, mettre en relation signifie, au sens usuel du terme, mettre en rapport. Dérivé du latin *refero*, le sens étymologique de « relation » est aussi bien narratif que logique. Ayant un sens très proche de celui de récit, la relation consiste, dans un sens vieilli, à rapporter un événement à quelqu'un d'autre, sous une forme écrite ou orale. Dans son sens logique, la relation consiste à créer ce que l'on appelle très justement des « rapports » entre les choses et les

[1] « Sebald évoque cette histoire passée sous silence comme une « pré-histoire », une origine historique qui, parce qu'elle a été occultée, ne peut faire l'objet que d'une prise de conscience subjective » (Campos : 143).
[2] Schulte Nordholt, Anne-Lise. *Perec, Modiano, Raczymow : la génération d'après et la Shoah* (Amsterdam : Rodopi, 2008).

êtres, en un mot, à créer du liant. Or, lorsqu'on aborde les textes d'Adam Thorpe, force est de constater que l'événement n'arrive jamais à un personnage. L'expérience ne peut être rapportée à un témoin qui n'est jamais confronté à l'événement. S'ouvre alors un immense gouffre, un espace de l'écart qui sépare et qui relie le témoin à un événement, à la fois proche et irrémédiablement distant. Toutes les catégories logiques telles que l'addition, l'opposition, la division, la conjonction, la disjonction échouent l'une après l'autre à rendre compte de cette relation ni liée, ni coupée, mais qui est simultanément conjointe et disjointe. Ce phénomène, visible dans tous les romans du corpus, oblige à concevoir la relation à l'aune du précaire, en raison d'un fait essentiel : le précaire n'offre aucune promesse de résolution dans un état. Telle est l'hypothèse majeure qui guidera tout ce travail.

Il va sans dire que le précaire, notion aux limites étendues, peut se dire de multiples manières. Or, à leur seule évocation, « précaire » et « précarité » convoquent dans l'imaginaire collectif des représentations négatives stéréotypées qui, en suscitant immédiatement l'affectivité, peuvent éveiller l'angoisse, le mépris ou inversement la compassion. Ce sont des termes qui ne peuvent plus être prononcés sans enflammer la polémique, même si on les réduit le plus souvent à l'aternative de la dénonciation politique et de la sacralisation éthique. Désormais brandi comme un slogan politique, supposément anti-libéral, le mot « précaire » est proféré à tout bout de champ. Pour diverses raisons, médiatiques, idéologiques, politiques et économiques, la précarité a été hissée, depuis la crise financière de 2008, au rang de condition socio-anthropologique du XXIe siècle. Sociologues, économistes, philosophes, et critiques littéraires se sont emparés de cette notion qui s'est révélée appropriée pour décrire la fragilisation croissante des conditions sociales et biologiques de vie. Au Royaume-Uni, l'économiste Guy Standing fait de la précarité une nouvelle condition sociale mondialisée qu'il appelle « précariat » sur le modèle du « prolétariat » du XIXe siècle[1]. Utilisée dès le milieu des années 1970, dans le domaine restreint de la sociologie française du travail[2], la notion a progressivement fédéré de multiples courants de pensée jusque-là isolés. Prolongeant la

[1] « Another way of looking at the precariat is in terms of process, the way people are 'precariatised'. This ungainly word is analogous to 'proletarianised', describing the forces leading to proletarianization of workers in the nineteenth century. To be precariatised is to be subject to pressures and experiences that lead to a precariat existence, of living in the present, without a secure identity or sense of development achieved through work and lifestyle » (16). Standing, Guy. *The Precariat. The New Dangerous Class* (Londres : Bloomsbury, 2011).

[2] Barbier, Jean-Claude. « La précarité : une catégorie française à l'épreuve de la comparaison internationale ». *Revue française de sociologie* 46 (2005) : 351-371.

« société du risque[1] », elle s'étend aux « études subalternes[2] » et à la réflexion politique et philosophique. Depuis le très influent essai *Precarious Life*, rédigé par la philosophe Judith Butler après le 11 septembre 2001, la précarité s'est désolidarisée de la sphère économique pour poser les bases d'une éthique de la vulnérabilité qu'il faut désormais penser à une échelle globale[3]. C'est comme si les risques accrus provoqués par la modernité avaient renforcé un sentiment communément partagé de se sentir vulnérables et précaires. La recherche contemporaine en littérature a pris acte de ce changement de paradigme et a fait de l'étude de la précarité et de sa représentation son nouveau cheval de bataille.

La publication en 2014 de deux ouvrages collectifs[4] coordonnés par Barbara Korte et Frédéric Regard a confirmé l'émergence grandissante de ce qui est aujourd'hui appelé par certains critiques le « tournant précaire[5] » (« turn to precarity »). Le titre de ces deux ouvrages indique clairement que la précarité est devenue, au sens propre, un objet sur lequel peuvent se développer des discours théoriques et une réflexion sur sa représentation esthétique. Dans l'introduction de *Narrating Poverty and Precarity*, Barbara Korte part du préssuposé que la précarité est un objet narrable, susceptible d'être représenté par le médium littéraire : « Precarity, as discussed in this book, refers to insecure existential conditions that result from economic and social circumstances. […] The chapters in this book are concerned with literary representations of poverty in the widest sense[6] » (1). Or, on peut se demander si le sens social de précarité, tel qu'il est rappelé ici, ne serait pas un peu restrictif. Pour le dire autrement, doit-on penser la précarité nécessairement comme un état négatif de pauvreté, fait de manque, de privation et de souffrance ? Doit-on cantonner la littérature à la fonction de reportage sociologique ? Faire de la précarité un objet de représentation a pour effet de restreindre l'étude du texte à sa valeur thématique. Or qu'en est-il de la forme ? Peut-on envisager l'existence d'une forme précaire ? Le pari de ce travail est de dire qu'il est possible

[1] « Risk society » et « Risikogesellschaft », respectivement utilisés par Giddens, Anthony. *Les conséquences de la modernité* (Paris : L'Harmattan, 1994) et Beck, Ulrich. *La société du risque : sur la voie d'une autre modernité* (Paris : Aubier, 2001).
[2] During, Simon. « From the Subaltern to the Precariat ». *Boundary 2* 42.2 (2015): 57-84.
[3] Butler, Judith. *Precarious Life*. *The Powers of Mourning and Violence* (New York-Londres : Verso, 2004).
[4] Korte, Barbara et Frédéric Regard (eds.). *Narrating Poverty and Precarity* (Berlin : De Gruyter, 2014) et Korte, Barbara et Frédéric Regard (eds.). *Narrating "Precariousness" : Modes, Media, Ethics* (Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2014).
[5] Morrison, Jago. « The Turn to Precarity in Twenty-First Century Fiction ». *American British and Canadian Studies* 21 (2013) : 10-20.
[6] Korte, Barbara. « Narrating Precarity and Poverty in Britain: An Introduction ». Eds. B. Korte et F. Regard. *Narrating Precarity and Poverty in Britain* (Berlin : De Gruyter, 2014. 1-18).

d'examiner conjointement la forme et le fond à l'aune du précaire, même si cela oblige à réviser certaines idées reçues.

Le choix de l'adjectif « précaire », habituellement réservé aux problèmes sociaux contemporains, peut surprendre, dans la mesure où les romans d'Adam Thorpe n'appartiennent pas au genre dit socio-réaliste. La représentation de la précarité sociale et ses éventuelles dérives vers le misérabilisme et le pathos n'ont pas leur place dans le corpus étudié. On n'aura beau chercher dans toute l'œuvre, on ne trouvera aucun exemple probant de la précarité au sens de condition socio-économique de l'individu du XXIe siècle. Le sens réservé ici à « précaire » est donc singulier, car nous tenons pour principe que tout l'intérêt du précaire tient au fait qu'il déjoue toute pensée de la limite et sa logique sous-jacente de l'opposition. L'oscillation, l'indétermination, l'irrésolution, la tension, les clivages relationnels seront quelques-uns des aspects qui seront développés du précaire, tel que l'illustre l'œuvre d'Adam Thorpe. Si nous avons choisi de ne pas confondre « précarité » et « précaire », c'est parce que, malgré leur similitude, ce ne sont pas des synonymes. Le premier désigne un état abstrait, comme le suggère le suffixe en « -ité », tandis que le « précaire » fait référence à une relation déséquilibrée entre deux entités, dont la solidité et la durée sont incertaines. Le « précaire » possède une acception plus vaste que « précarité » et a déjà été utilisée en littérature pour caractériser un type spécifique de poésie, la « poésie précaire ».

Jérôme Thélot a par exemple retracé l'histoire de ce genre poétique qui a été pratiqué du XVIIe siècle au XXe siècle[1]. « Précaire » doit se comprendre ici dans son sens étymologique de « prière », dérivé du latin *precarius*, adjectif formé à partir du verbe *precor*, signifiant « prier, supplier ». Pour Jérôme Thélot la poésie moderne est précaire, car « elle tient en la prière impriable, en ceci donc, qu'elle est l'essentielle pauvreté d'être défaite de l'oraison » (9). Il est intéressant de noter que le critique parle ici de « pauvreté », ce qui rappelle le sens social de précarité. On ne saurait donc nier que le précaire est fondamentalement lié à un manque, une absence, mais doit-on forcément penser ce défaut comme un manque à avoir ? Toutes ces questions visent à s'affranchir d'une conception purement négative et oppositionnelle du précaire pour l'envisager sur le mode relationnel de l'*entre* et de l'écart. La relation entre le témoin et l'événement tire son caractère précaire des déséquilibres produits par une problématisation de la possibilité à faire expérience. Que signifie rencontrer l'événement ? Que veut dire en faire

[1] Thélot, Jérôme. *La poésie précaire* (Paris : PUF, 1997).

l'expérience ? Est-ce que l'expérience est le produit d'un *faire* ? Telles sont quelques-unes des interrogations auxquelles donne lieu une relation précaire qui, reposant sur l'*entre* et l'écart, lie sans relier un témoin à l'événement. L'un des buts de ce travail consiste précisément à reconstituer l'élaboration de cette relation précaire qui évolue au fil de chacun des livres du corpus, d'*Ulverton* à *Flight*.

Comme c'est souvent le cas des œuvres prolifiques auxquelles il faut rattacher celle d'Adam Thorpe, se pose la question de la délimitation chronologique et du choix des livres étudiés. Face à une œuvre aussi abondante et hétérogène, il a fallu nécessairement procéder à certains découpages chronologiques. Dans le cas présent, la difficulté majeure à laquelle se confronte toute organisation consiste à faire tenir ensemble le caractère profondément anti-linéaire du corpus avec la linéarité chronologique qui donne du sens à l'échelonnement temporel des romans. Pour répondre à cette difficulté, il a été nécessaire de prendre pour fil directeur la construction de la relation précaire, au sens thématique et formel. L'analyse de cette question constitue à la fois la problématique essentielle et le principe d'organisation de ce travail. Dès lors, le plan qui a été adopté a essayé de reconstituer la chronologie moins de l'évolution que des circonvolutions d'une œuvre vivante. Chacune des trois grandes parties correspond à trois mouvements distincts de la croissance de l'œuvre. À l'intérieur de ces trois parties, seront étudiés trois ou quatre romans, qui ont été rapprochés en raison de leur proximité temporelle dans l'ordre de publication et à cause de leurs problématiques communes. Le but n'est évidemment pas de découper l'œuvre en tronçons, mais de dégager des points de bascule entre la rupture et la continuité. Comme il est impossible de traiter la totalité des dix livres dans chaque partie, des références latérales aux autres romans et des rapprochements ponctuels seront de temps en temps effectués.

La première partie de ce travail sera consacrée en priorité aux premiers romans de la décennie 1990, à savoir *Ulverton* et *Still*. Il s'agira d'introduire l'une des premières constantes de la relation précaire, à savoir le lien non liant. On pourra se faire une idée plus précise de ce thème grâce à la confrontation d'*Ulverton* et de *Still* qui n'ont pour l'instant jamais été mis en regard l'un de l'autre. Or, cette comparaison est riche d'enseignements, car elle révèle les nombreux déséquilibres affectant des livres, à l'ambition démesurée, mais à la forme encore incertaine et tâtonnante. La question du positionnement focal et vocal du narrateur par rapport à l'événement révèle la difficile appréhension de l'écart au sein même de la situation narrative. La deuxième partie

s'intéressera à la dynamique atypique de la relation précaire qui prend la forme d'une articulation des écarts. On montrera notamment comment les romans intermédiaires, publiés entre la fin des années 1990 et le milieu des années 2000, parviennent progressivement à articuler les écarts entre le voir et le savoir ainsi que ceux entre la proximité et la distance. Le lecteur acquiert alors une place prépondérante dans le processus d'articulation. Enfin, la troisième partie s'appuiera sur les quatre derniers romans de l'œuvre, à partir desquels sera étudié l'ultime affinement de la relation précaire, définie comme un art de « l'entre-tien ».

PARTIE I.
LE LIEN NON LIANT

Partie I : introduction

C'est sous le signe de multiples irrésolutions qu'il convient d'approcher un corpus de textes tiraillés par des problèmes internes auxquels ils n'apportent pas eux-mêmes de réponses résolutoires. Les premiers textes, *Ulverton* et *Still*, écrits dans la première moitié des années 1990, ne peuvent se décrire autrement que par le contraste vertigineux, l'opposition des extrêmes, et l'éclatement de la juste proportion. N'entretenant qu'un rapport très distant avec la forme du roman linéaire, pourvu d'une intrigue conventionnelle, ces deux premiers livres n'ont jamais été lus en regard l'un de l'autre, car rien, assurément, ne prédispose à les rapprocher.

La réécriture de la pastorale à laquelle se livre *Ulverton* ne semble avoir aucun rapport avec la parodie de saga familiale édouardienne que propose *Still*. Alors qu'*Ulverton* se distingue par un effet d'impersonnalité à travers le pastiche de divers parlers et de discours au cours des âges, *Still* individualise à l'excès la voix de son personnage unique, Rick, donnant ainsi l'impression de confisquer, à lui seul, la polyphonie du premier *opus.* Par leur forme et la place qu'ils réservent à leur narrateur, les deux textes divergent radicalement *:* micro-récits tronqués sur une longue durée dans *Ulverton*, long récit fragmenté sur une durée courte dans *Still* ; silence d'un narrateur inaudible dans *Ulverton*, voix tonitruante d'un cinéaste histrionique dans *Still*. La liste des oppositions pourrait encore s'allonger. Or, poursuivre dans cette voie aboutirait à un catalogue de différences. Lorsqu'on examine plus attentivement ces textes, on se rend compte qu'ils se signalent par une curieuse alliance de la totalité et de la fragmentation.

Se présentant, pour ainsi dire, comme des chroniques fragmentaires courant sur plusieurs siècles, *Ulverton* et *Still* ambitionnent d'embrasser, sous forme d'instantanés photographiques, l'histoire moderne de l'Angleterre ainsi que celle du XXe siècle, par l'intégration textuelle de médias non littéraires, tels que la photographie et le cinéma. Ce désir presque mégalomaniaque de totalité, de confiance absolue en la puissance de l'écrit, n'est nullement contradictoire avec la dissémination de bribes de récits, appartenant à la petite histoire familiale. Recourant à de multiples formes narratives favorisant la discontinuité, telles que l'échange épistolaire, le journal intime ou encore le script de film, ces textes sont typographiquement parsemés d'espaces lacunaires qui, couplés à l'allusion, opacifient la représentation et obligent le lecteur à un patient travail de

décryptage. À l'accumulation des faits historiques répond un envahissant non-dit. Il est donc difficile d'affirmer avec certitude que ces textes racontent véritablement une « histoire achevée », s'il en est. Au vu de ces considérations générales, il ne paraît guère possible de convoquer pour une énième fois l'orgueilleuse rupture qui, après avoir brisé la totalité, expliquerait la fragmentation. Penser à partir de l'opposition de la partie et du tout ne permet pas de comprendre la problématique d'une relation liée, mais non liante. Le but de cette première partie consiste à identifier et analyser les effets de cette relation atypique qui remet en cause l'une des nombreuses justifications du récit, à savoir relater la rencontre d'un sujet et d'un événement.

Le premier chapitre partira du constat que les premiers livres s'inscrivent dans l'ombre d'une rencontre manquée avec l'événement. On ne saurait minimiser la portée d'une telle déclaration qui oblige à évaluer à nouveaux frais des notions aussi courantes que l'expérience, la mémoire ou encore l'action, définissant, à eux trois, le « vécu » du témoin. Les attributs généralement associés au statut de témoin, tels que la vision, une expérience hors du commun et l'engagement à dire la vérité, ne peuvent dès lors que poser problème. Par leur point de vue microscopique et leur absence de mémoire, les personnages d'Adam Thorpe ressemblent plutôt à des « anti-témoins », situés à distance d'événements qu'ils n'ont pas connus eux-mêmes, mais dont ils ont entendu parler. Cette relation à un certain manque, loin de donner lieu à un immobilisme mortifère, fait l'objet d'une tension permanente entre la proximité et la distance, qui contribue à l'impression de très grand déséquilibre de ces premiers textes. La place extrêmement indécise du personnage, qui assume la plupart du temps la fonction de narrateur, renforce les difficultés de lecture. Les premiers textes posent ainsi une série de questions d'ordre technique sur la relation entre le voir et le savoir, le défaut d'expérience et l'imagination, le narrateur et le lecteur, questions qu'il est primordial d'étudier afin de comprendre comment les textes suivants vont aménager la position du témoin précaire.

Le deuxième chapitre s'intéressera aux causes de cette rencontre manquée qui trouve son origine dans la question très problématique de la transmission. Si l'on fait généralement du témoin l'autorité chargée de transmettre le contenu de son expérience aux générations futures, les livres d'Adam Thorpe battent en brèche toute valeur morale de transmission. Montrant une fascination particulière pour tout ce qui touche aux thèmes généalogique et archéologique, *Ulverton* et *Still* explorent les non-dits, les lacunes, les absences affectant les récits écrits et oraux de la grande histoire et de la petite histoire.

Au creux de la transmission se loge donc une large part de négatif qu'il serait erroné d'assimiler à une transmission du négatif. Une partie du développement sera consacré à une discussion de la transmission entre les générations, tant d'un aspect psychanalytique qu'historiographique. Cette discussion est un préalable nécessaire à l'introduction de « l'intermission », notion qui doit se comprendre à l'aune des débats historiographiques et politiques des années 1980 et 1990, rattachés à la « métafiction historiographique ». En parallèle, les romans montrent un intérêt sans bornes envers tout ce qui touche à l'oralité, en particulier la voix et l'entendre. La virtuosité polyphonique dont fait état *Ulverton* ne saurait mieux illustrer le travail imitatif de la voix, qui doit toujours être étudiée de pair avec l'entendre. La voix et l'entendre placent dès le début la question de l'autre au cœur de la relation à l'événement, car rien n'est plus problématisé que les idées de dialogue et de communication.

Le troisième chapitre terminera cette première entrée en matière sur la question du médium et de l'intermédiaire, qu'il s'agira de repenser par rapport aux notions de division et de clivage. Les premiers romans d'Adam Thorpe se distinguent par un processus de métaphorisation, visant à intégrer dans le corps même du texte les traces matérielles du passé, telles que l'image photographique, les archives et les objets du quotidien. Si ce procédé n'est pas sans rappeler la fictionnalisation de l'archive, il s'avère que ces premiers romans ne cherchent pas tant à affirmer que le passé se réduit à des textes qu'à poser les premiers jalons d'une forme peu courante de médiation. Cette notion concentrera toute notre attention, car elle fournit une des principales clefs pour comprendre que les clivages chez Adam Thorpe ne se dépassent pas, mais participent à l'écriture même du récit.

Chapitre 1
Le témoin et l'événement : la rencontre manquée

> Until the Here and Now, gripping me by the arm, slapping my face and telling me to take a good look at the mess I was in, informed me that history was no invention but indeed existed——and I had become part of it. Graham Swift, *Waterland*.

Que l'événement provoque une rencontre ou que la rencontre tienne lieu d'événement, personne ne saurait *a priori* le contester. L'événement dont on ignore l'origine surgit sans crier gare, « attrape par le bras » (« gripping by the arm ») ceux qui se trouvent sur son passage et rompt le quotidien en faisant advenir le présent du *hic et nunc*. L'événement, si l'on en croit le professeur d'Histoire Tom Crick, a transformé sa vision de la discipline historique. Du statut mythique qui était auparavant le sien, l'Histoire est devenue, par l'événement, soudain réelle :

> It was still the fabulous aura of history that lured me, and I believed, perhaps like you, that history was a myth. Until a series of encounters with the Here and Now gave a sudden pointedness to my studies. (62)

Lorsque l'on associe l'événement avec la rencontre, on ne peut s'empêcher, comme Tom Crick, de songer à une collision frontale immédiate, à un choc violent, au sens physique et psychologique, à cette comparaison imagée avec l'accident que convoque Freud lui-même pour donner sens à ces « névroses traumatiques » de guerre dont souffrent les témoins rescapés, au lendemain de la Première Guerre mondiale[1].

[1] « À la suite de graves commotions mécaniques, de catastrophes de chemin de fer et d'autres accidents mettant la vie en danger, on voit survenir un état qui a été décrit depuis longtemps et a gardé le nom de « névrose traumatique ». La guerre effroyable qui vient de se terminer a provoqué un grand nombre d'affections de ce type » (47). Freud, Sigmund. *Au-delà du principe de plaisir* (Paris : Payot, 2010).

L'événement historique et familial est la matière même de tous les récits que Tom Crick raconte à ses élèves, en commençant par la formule rituelle : « Let me tell you ». Cette puissance de dire est précisément ce qui fait défaut aux premiers romans d'Adam Thorpe.

Dire consiste à attribuer une qualité à une chose, à relier, comme l'expliquent les linguistes, un sujet à un prédicat. C'est ce qu'ils appellent le « dictum » par opposition au « modus »[1]. Tout témoin est investi de cette autorité que confère le « dictum ». Il doit certifier, par son témoignage, qu'il a assisté à l'événement qu'il relate à un destinataire. La formule juridique et sacrale introduisant tout témoignage, « j'ai vu, j'y étais », atteste l'avoir-lieu de l'événement et fait fusionner dans une unité de temps, de lieu et d'action le récit, l'énonciateur et l'événement. Cette fusion qui instaure « une instance de l'instant[2] », immédiatement détruite après avoir été proférée, suffit à mettre en place, par la parole, l'opération de prédication, scellant la relation entre le sujet et l'événement. Or, l'une des spécificités de l'œuvre d'Adam Thorpe, visible dès la première partie de son œuvre, est de présenter une rencontre *manquée* de l'événement par rapport auquel le « témoin », à supposer qu'il puisse mériter ce nom, ne peut qu'être à son tour *manqué*. Si une telle formulation peut surprendre, il faut se rappeler que parler de « rencontre manquée » n'a rien de nouveau.

Cette dénomination sert à définir par exemple, chez Lacan, le rendez-vous non-coïncident avec le réel, dont l'autre nom est le trauma, comme il l'explique : « La rencontre en tant qu'elle peut être manquée, qu'essentiellement elle est la rencontre manquée — s'est d'abord présentée dans l'histoire de la psychanalyse sous une forme qui à elle seule suffit déjà à éveiller notre attention — celle du traumatisme[3] » (54). Telle qu'on l'envisage ici, la rencontre ne possède pas les charmes de la fatale impossibilité, relevant d'un absolu négatif que traduisent tous les qualificatifs habituels, tels que « l'irreprésentable » et consorts. Aussi difficile que cela puisse paraître, elle désigne une relation *avec* un certain manque à l'endroit de certains événements traumatiques, que les

[1] « Logiciens et linguistes ont souvent estimé nécessaire de distinguer, dans un acte d'énonciation, un contenu représentatif, appelé parfois *dictum* (la mise en rapport d'un prédicat avec un sujet), et une attitude prise par le sujet parlant à l'égard de ce contenu (c'est le *modus*, ou la modalité) (393). Ducrot, Oswald et Tzvetan Todorov. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Paris : Seuil, 1972).

[2] « Le témoignage semble supposer une instance de l'instant qu'à l'instant pourtant il détruit. Il la détruit comme s'il détruisait sa propre condition de possibilité. Il faut être présent soi-même, lever la main, parler à la première personne et au présent, et cela pour témoigner d'un présent, d'un moment indivisible, c'est-à-dire à un certain point d'un moment rassemblé à la pointe d'une instantanéité qui doit résister à la division » (25-26). Derrida, Jacques. « Demeure. Fiction, témoignage ». *Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida* (Paris : Galilée, 1996).

[3] Lacan, Jacques. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (Paris : Seuil, 1973).

personnages n'ont pas eux-mêmes vécus. Cette situation suspend, de fait, toute rigide séparation entre la présence et l'absence, le lien et la rupture, la mémoire et l'oubli, le visible et l'invisible, le dire et le non-dit. Cette coexistence des contraires fait l'objet d'une tension permanente, qui contribue à l'impression de très grand déséquilibre de ces premiers textes. Le premier signe de ce déséquilibre a trait à la question hautement problématique du point de vue et de la vision de l'événement. Si la perspective du témoin fait désormais partie d'une stratégie courante de reconstitution de catastrophes historiques, permettant d'accroître les effets d'immersion et d'identification traumatique[1], il n'en est rien dans les romans d'Adam Thorpe.

La restriction du champ visuel vers un point de vue toujours microscopique, voire défaillant, souligne une irréductible part d'opacité que renforce la position décentrée du personnage par rapport aux grands et petits événements. Cette perception parcellaire rappelle le statut instable de ces « témoins discordants » (« jarring witnesses ») introduits par la fiction moderniste[2]. Laissant entrevoir au lecteur des bouts d'événements et des fragments de drames, ces personnages n'en savent parfois pas plus que le lecteur lui-même. Excentrés temporellement, ils souhaitent paradoxalement prendre part à des événements arrimés au passé. Ce défaut d'action doit se comprendre par rapport à la question problématique de l'expérience qui n'opère plus sa fonction de liaison entre le témoin et l'événement.

Les personnages se caractérisent par ce que l'on pourrait diagnostiquer comme un mal d'expérience, objet de souffrance et de désir, d'autant plus obsédant qu'il n'offre aucun espoir de réalisation concrète, si ce n'est dans la projection cinématographique et imaginative. La projection imaginative apparente le témoin manqué à la cohorte des témoins de substitution, tour à tour appelés « vicariant », « second », ou encore « non-témoins » qui ont peuplé une certaine littérature critique durant les années 1990 et dont on discutera la validité pour le corpus. Ce mal d'expérience pose la question de la volonté

[1] C'est surtout le cas pour la représentation de la Première Guerre mondiale dans le médium visuel, mais cela peut aussi s'appliquer au médium littéraire : « The witness perspective is highly significant because it enables the continuation of the trauma of the First World War. It is this sense of trauma that holds political, social and symbolic value; it provides a means of identification and it ensures that the memory of the conflict does not lapse into history. Maintaining the traumatic memory as current, felt and experienced is vital in asserting its emblematic value » (52). Wilson, Ross J. « 'It Still Goes On': Trauma and the Memory of the First World War ». Eds. M. Löschnigg et M. Sokolowska-Paryz. *The Great War in Postmemory Literature and Film* (Berlin : De Gruyter, 2014. 43-57).

[2] L'expression de « témoins discordants » (« jarring witnesses ») est tirée du livre éponyme de Robert Holton. *Jarring Witnesses : Modern Fiction and the Representation of History* (New York-Londres : Harvester Wheatsheaf, 1994).

rétroactive d'agir qui est au centre des premiers textes d'Adam Thorpe. N'ayant pris qu'une part minime aux événements qu'ils relatent, les narrateurs usent néanmoins d'une rhétorique la confession pour exprimer une impuissance à agir qui se transforme en coupable inaction. Alors que la culpabilité se définit généralement par rapport à l'effectivité d'un acte commis imputé à un sujet, les textes présentent des personnages qui se déclarent coupables de leur inaction.

1.1.1) Régler la focale : à la recherche du stabilisateur

« I am a single point in the universe but the universe doesn't know me » (*TRP* 1). C'est sur ces mots énigmatiques que s'ouvre le sixième roman d'Adam Thorpe, *The Rules of Perspective*, publié en 2005. Déjà, les premiers textes dessinent les contours majeurs de la perception des personnages, réduite à un « seul point » (« single point ») qui reste toujours minuscule. Ce choix de perspective extrêmement restreinte souligne assurément la petitesse de l'individu au regard de la grande Histoire et de l'immensité du temps. Tous les personnages, en effet, se singularisent par leur myopie en mal de correction optique, défaut aggravé par l'adoption du monologue. S'il est bien connu que le monologue à la première personne se prête facilement aux rétentions et aux nombreuses « paralipses » du narrateur, comme les appelle Gérard Genette[1], dans le cas présent, il opacifie la perception des événements qui en apparaissent d'autant plus distants. Le maintien d'un champ visuel limité oblige le lecteur à prendre une nécessaire distance pour accommoder une vision qui n'en reste pas moins trouble.

La question du positionnement de la focale acquiert une importance capitale dans les premiers romans où les tâches et les rôles respectifs du narrateur et du lecteur sont fortement malmenés. Cela justifie, entre autres raisons, le caractère expérimental de ces livres qui tentent de définir tant bien que mal une place au lecteur, comme l'a d'ailleurs fait remarquer Marc Robinson à propos d'*Ulverton* : « This uneasiness about the reader's and writer's roles prevails throughout the novel » (42). Ce malaise, Richard Thornby, le narrateur fantasque de *Still* en a bien conscience, mais préfère s'en jouer.

[1] « Le type classique de la paralipse c'est, rappelons-le dans le code classique de la focalisation interne, l'omission de telle pensée ou action importante du héros focal, que ni le héros ni le narrateur ne peuvent ignorer, mais que le narrateur choisit de dissimuler au lecteur » (212). Genette, Gérard. *Figures III* (Paris : Seuil, 1972).

Cinéaste à la retraite, exilé à Houston, Richard Thornby, préfère être appelé « Rick ». Tout au long de son monologue, il fait mine de considérer son lecteur comme le passager d'un vol aérien soumis à de violentes turbulences. Il lui donne des instructions fantaisistes de sécurité, le mettant en garde contre les dangers d'une surchauffe cérébrale : « If you feel a warmth on your head, DUCK. Crawl to your seat. Don't wave your arms in the air. There'll be intervals for your bladder content to be recycled in, OK? » (*S.* 3). Dans le même passage, Rick parle en toute franchise de son problème de réglage focal et en avertit son lecteur, comme pour s'en excuser par avance : « I'd have problems with the focus. Stay with me and ALERT » (*S.* 15). C'est une habitude de la part du cinéaste de pallier par l'humour un manquement technique, dont la cause est ici l'absence de tout stabilisateur, accessoire pourtant indispensable à la prise de vue et à la qualité de l'image.

L'image de l'événement est pour le moins floue dans les premiers romans qui manquent désespérément d'outils optiques appropriés. Le ballottement et les diverses secousses que doit supporter le lecteur traduisent de façon métaphorique l'instabilité de la focale déterminant la relation entre, d'une part, la vision tronquée qu'a le personnage de l'événement et, d'autre part, la vision parcellaire du lecteur. Cette question optique a déjà fait l'objet des remarques éparses de la part des commentateurs, à commencer par Marc Porée qui décèle dans la structure d'*Ulverton* l'influence de techniques cinématographiques : « Savamment étudiée, l'alternance fait se succéder hiver et printemps […] focale longue et focale courte, traveling et gros plan » (16). Sabine Hagenauer corrobore la comparaison cinématographique en notant la récurrence des prothèses optiques :

> Another recurring theme in all the novels is the function of lenses. Again, lenses appear in all the books as real objects that have a special significance to the characters——whether they are camera lenses, eye-glasses or the magnifying lens of a flak searchlight with which Hugh Arkwright, himself one-eyed, hunts down German aircraft. And just as the photographer in the 1859 chapter urges the viewers of her work to look closely at it, Thorpe presents his readers with a highly zoomed-in, detailed version of life. (222)

Brenda Cooper interprète, quant à elle, le thème optique à la lumière du scepticisme qui refuse au réel sa supposée transparence :

> Multiple genres, styles, forms of English and forked tongued narrators generate reader skepticism regarding versions of reality. This is powerfully reinforced by Thorpe's emphasis on ways of seeing linked to technology that manipulates the light. The foremost of these is our eyes——eyeballs, close up, blind eyes, misinterpreting eyes——all punctuate Thorpe's fiction. Linked to this is the preoccupation with painting, photography and film. (247)

Aussi justes ces observations soient-elles, elles ne donnent pas de véritable interprétation sur les raisons de la fascination exercée par cet « œil-caméra », dont l'extrême mobilité surpasse en potentialités visuelles la fixité restrictive de l'œil humain. Or, c'est dans un écart d'échelle entre la microscopie et la macroscopie qu'il faut comprendre l'assimilation métaphorique dont fait l'objet le médium cinématographique dans *Ulverton*, mais surtout dans *Still*.

L'incorporation textuelle du médium filmique a été le plus souvent analysée à travers le prisme de la doxa postmoderne qui a remis au goût du jour la problématique de l'artifice et de l'authenticité[1]. L'intérêt que portent de nombreux romans des années 1980 à l'égard de l'image filmique et, plus généralement, à la culture visuelle, rappelle la fascination du postmodernisme envers tout ce qui touche au médium et à ses rapports avec le réel[2]. Il est bien connu que le cinéma est un art qui donne l'illusion du réel, alors que son image est le résultat d'un certain angle de vue, faisant d'elle une pure création artificielle. Si ce thème figure en bonne place dans *Still*, l'image filmique n'est pas le seul point de mire d'un roman qui entend adapter la technique cinématographique à la narration. Adam Thorpe n'a jamais caché son admiration pour le septième art, au point de se revendiquer lui-même « cinéaste manqué » : « I think I am a kind of film-maker *manqué* you know——I'd love to make films » (Hagenauer 233). L'auteur est bien sûr loin de faire exception en ce domaine. Le cinéma a été une source d'inspiration inépuisable pour Salman Rushdie[3] et John Fowles ainsi que pour les écrivains français du Nouveau Roman, d'Alain Robbe-Grillet à Marguerite Duras. Tous ont diversement enrichi le vaste champ de l'adaptation, transposant leur livre au cinéma et vice-versa. Or

[1] Après avoir analysé les diverses techniques de textualisation du medium filmique dans un corpus de romans contemporains, Alison Lee rappelle que l'image filmique, aussi fidèle au réel soit-elle, n'est ni un reflet ni une présentation immédiate du réel : « A film image, then, is composed of fragments and is neither a reflection of the whole world, nor an unmediated presentation of "reality"» (118). Lee, Alison. *Realism and Power. Postmodern British Fiction* (New York-Londres : Routledge, 1990).

[2] « The notion of a medium remains as central here as it was for modernist art and criticism, but the notion itself has shifted away from something more or less like material presence toward an emphasis on what is inevitably mediated in it » (87). Melville, Stephen. « Postmodernism and Art : Postmodernism Now and Again ». *The Cambridge Companion to Postmodernism* (Cambridge : Cambridge UP, 2004. 82-96).

[3] « In addition to his film criticism, his novels from *Midnight's Children* onwards make repetitive use of cinematic intertexts and motifs. During a conversation with filmmaker David Cronenberg, on one of the numerous occasions when Rushdie has reiterated the shaping influence cinema had on his work, he stated: "I've always said, and I think it's true that movies had more impact on me than novels in a kind of formational way" » (2). Mendes, Ana Christina. « Salman Rushdie's "Epico-Mythico-Tragico-Super-Sexy-High-Masala-Art", or Considerations on Undisciplining Boundaries ». Ed. A.-C. Mendes. *Salman Rushdie and Visual Culture* (New York-Londres : Routledge, 2012. 1-12).

chez Adam Thorpe, il ne s'agit pas tant d'adapter que d'assimiler, car le médium cinématographique reste subordonné au médium littéraire.

Ulverton laisse voir au lecteur tout un échantillon de points de vue microscopiques qui se démultiplient, tel un kaléidoscope, au long des siècles, du premier chapitre « Return 1650 » jusqu'au dernier « Here 1988 ». Dans cette suite de courts monologues aux liens fort lâches, la perception surplombante d'un narrateur impersonnel cède le pas à une série de voix et de perceptions singulières qui semblent nier toute possibilité d'un centre stable de vision. Le fait de déléguer l'autorité narrative à une multiplicité de personnages a été particulièrement apprécié par Jonathan Coe : « Thorpe exudes confidence: he's well up to the standard set by Barnes and Ackroyd, say. […] Thorpe on the whole scores higher […] in his general policy of letting the characters' voices speak out loud and clear, not muffled by the cushion of authorial knowingness[1] » (31). Bien qu'*Ulverton* partage avec *The History of the World in 10½ Chapters* de Julian Barnes une vaste amplitude temporelle et la pratique assidue du pastiche, la voix du narrateur, qui se fait ostensiblement entendre dans le chapitre « Parenthesis », se fait muette dans le premier livre d'Adam Thorpe.

Cette absence oblige le lecteur à écouter et à calquer sa vision sur la vue tronquée des personnages, sans qu'il y soit aidé par un quelconque narrateur. Ainsi, dans la section « Leeward 1743 », la châtelaine Lady Chalmers, claquemurée dans sa chambre par son époux suspicieux, ne peut observer le monde qu'à travers une « fente » (« chink »), comme lorsqu'elle décrit l'ouverture tant attendue du volet, qui ne laisse voir qu'une infime partie de l'extérieur :

> But I felt the window loose and a nail was out. Two minutes it was lifted, and the shutter squeaked ope [*sic*] an inch. Thus it is that mine only hindrance is removed and I see the world through a chink. (*U.* 86)

Dans « Shutter 1859 », une photographe victorienne anonyme ne voit le monde qu'à travers « l'objectif » (« lens ») de son nouvel appareil photographique dont l'œil impartial fait l'objet d'un éloge ironiquement ampoulé : « the lens, with its unavailing sincerity and its unjudging eye, captures upon the plate with a fidelity of draughtsmanship the great Leonardo might have envied » (*U.* 184). Dans « Treasure 1914 », l'ancien fonctionnaire colonial George Fergusson qui, a participé avec le châtelain local à la fouille du tumulus d'Ulverton à la veille de la Première Guerre mondiale, médite *a posteriori* l'insignifiance

[1] Coe, Jonathan. « Palimpsest History ». Rev. d'*Ulverton*. *The London Review of Books*, 11 juin 1992.

de leur entreprise au regard du désastre collectif : « No doubt we were microscopic in the great order of things » (*U.* 234). Dans « Wing 1953 », la dactylo Violet Nightingale se distingue également par son regard microscopique, quasiment impressionniste, qui se traduit par le style télégraphique de son journal intime. Elle y consigne, à la manière des « choses vues » de Victor Hugo, ses activités quotidiennes qui se résument à taper le manuscrit des mémoires de son employeur, Herbert Bradman. Elle y entremêle, sans se soucier d'une quelconque organisation, les événements qu'elle entrevoit depuis sa position marginale, comme le couronnement d'Elizabeth II dont elle « rate » (« missed ») le moment le plus spectaculaire à la télévision : « Watched Coronation with him in living room. He was holding forth unfortunately so missed the Queen Is Crowned shout » (*U.* 328). On retrouve dans *Still* le même cadrage resserré, même si le caractère méta-médial de ce texte, marqué par d'incessants va-et-vient entre le commentaire et la narration, donne davantage de valeur à l'aspect technique qu'au récit proprement dit. La fin de *Still* offre néanmoins un point de vue spectaculairement minuscule au vu de l'événement dans lequel le personnage est inséré. La fin du texte-film qui doit normalement se conclure sur la Première Guerre mondiale ne fournit au lecteur aucun plan panoramique sur les tranchées, mais lui préfère un simple « gros plan tremblotant » (« flickery close-up ») sur un personnage unique, le capitaine Gilles Trevelyan qui n'est autre que le grand-père de Rick. Le cinéaste choisit de faire un gros plan sur les yeux du capitaine qui se rend compte au dernier moment que son masque à gaz ne lui est d'aucune utilité. Il ne possède pas de protection oculaire : « Flickery close-up of my grandfather's eyes encircled by metal and rubber. They're blinking. He places a finger on the glass of his eyepiece but jabs his eyeball » (*S.* 546). La situation choisie est empreinte d'un ordinaire tragi-comique, accentué par la réaction du capitaine dont l'expression familière, inscrite sur un intertitre fleuri, typique des films muets, ancre la scène dans une tonalité triviale, quasiment héroï-comique : « 'I have no blasted eyepieces', 'Then shut your blasted eyes, Trevelyan!' » (*S.* 546). À travers tous ces exemples, on peut conclure que l'événement ne peut être qu'entrevu, au mieux, aperçu, de sorte que les grands événements paraissent toujours éloignés, sans la moindre possibilité de rencontre.

Sous la plume des critiques, reviennent fréquemment les références à la distance et à la vision fugitive qu'induit la restriction du champ visuel, comme en témoigne la réaction de D. J. Taylor à propos d'*Ulverton* : « A series of fugitive, fictional voices set to illumine the rural microcosm, with a grander national pageant glimpsed fitfully in the

distance[1] » (38). John Fowles compare, quant à lui, la lecture de *Still* à l'effet que procure l'expérience visuelle d'un kaléidoscope : « Reading *Still* is like looking down a constantly shifting——sometimes from sentence to sentence——kaleidoscope[2] » (40). Mais la critique dominante concerne, comme on peut s'en douter, l'impression d'opacité de ces premiers textes, impression qui peut s'expliquer par le choix de personnages volontairement obscurs et une technique encore tâtonnante, ce dont l'auteur est lui-même conscient : « The characters in *Ulverton*, and in most of my subsequent novels are […] not important people. In fact, they are wilfully obscure (as some critics say of my books in general) » (Thorpe 2010, 15). Ce jugement d'obscurité est loin d'être nouveau. Il rappelle les critiques faites au sujet du style impressionniste auquel *Ulverton* souscrit, comme l'a fait remarquer Anne Pons : « Adam Thorpe n'est pas Claude Monet, même si son pinceau laisse tomber une goutte du récit précédent dans chacun de ses chapitres, comme l'artiste peignant la série de ses meules[3] ». Même si, en utilisant cette métaphore picturale, elle a en tête le style allusif qui définit les affleurements d'événements, il est évident que le travail très poussé sur le point de vue rapproche, entre autres caractéristiques, les livres d'Adam Thorpe d'un autre « impressionnisme », littéraire cette fois-ci, qui fut pratiqué par Woolf, Conrad et Ford, pour ne citer que des auteurs affiliés au modernisme britannique[4].

La fréquentation de ces auteurs, en particulier Conrad, a été une constante source d'inspiration pour Adam Thorpe, notamment pour son troisième livre, *Pieces of Light*. Ce texte, par son titre inversé ainsi que par son sujet — la colonisation britannique en Afrique — est une référence intertextuelle à *Heart of Darkness*, tandis que sa composition divisée en cinq parties s'inspire des divers changements de narrateurs qui structurent *Lord Jim*. Un commentateur de *Pieces of Light* n'a, du reste, pas manqué de noter le parallèle : « In subject matter, alternating between "darkest" Africa and an England that, to borrow the words of Conrad's narrator in *Heart of Darkness*, is also "one of the dark places of the earth," it is sometimes obscure[5] » (278). Les livres d'Adam Thorpe sont indubitablement marqués par le style d'écriture caractéristique du modernisme, entretenu par les subtiles

[1] Taylor, D. J. « Voices of the Village People ». Rev. d'*Ulverton*. *New Statesman*, 1er mai 1992.
[2] Fowles, John. « The Sound of a Voice that Continues ». Rev. de *Still*. *The Spectator*, 29 avril 1995.
[3] Pons, Anne. « Envoûtantes lueurs d'Ulverton ». Rev. d'*Ulverton*. *L'Express*, 22 septembre 1994.
[4] « In its first phase (Conrad, Ford), impressionism is associated with temporal dislocation, tightly controlled and usually restricted narrative points of view, fleeting and unreliable perceptions, suppression of authorial commentary, the search of the *mot juste*, the carefully prepared *progression d'effet* and aesthetic autonomy » (55-56). Gąsiorek, Andrzej. *A History of Modernist Literature* (Oxford : Blackwell, 2015).
[5] Thorpe, Michael. « Cast Out of Eden ». Rev. de *Pieces of Light*. *World and I*, mars 2000.

variations du monologue, l'isolement des personnages, et l'attention portée à la tessiture singulière des voix. La forme du monologue ainsi que sa forme narrativisée, plus connue sous le nom de « style indirect libre », contribuent à renforcer l'isolement psychologique des personnages, décrits le plus souvent en focalisation interne. Le choix du monologue, forme préférée de l'auteur, recentre le drame dans l'intimité d'une conscience, comme il l'explique lui-même : « Monologue is my favourite form. It allows for internalised drama. It is flexible enough to transmute to free indirect…which allows for more narrative suppleness. Less trapped in the head. We all (existentially) go it solo. Grim thought[1] ». Par cette déclaration, Adam Thorpe ne saurait mieux exprimer sa proximité avec le modernisme, qui s'attache à peindre des drames agitant la « vie secrète » (« secret life »), comme E. M. Forster les appelle[2]. On reviendra plus tard sur l'influence de l'impressionnisme, lorsqu'il sera question de la vision du témoin précaire. Pour l'heure, il s'agit de considérer le processus d'assimilation métaphorique comme une tentative d'incorporer la modulation focale.

La modulation focale que permet la caméra sert en effet de modèle à la double relation entre le témoin et l'événement ainsi qu'entre le narrateur et le lecteur. C'est pourquoi il ne faut pas voir dans le texte-film *Still* une parfaite transposition intermédiale du film au texte, illustrée par certains « films-textes » soviétiques d'avant-garde du début du XXe siècle par exemple[3]. L'intermédialité, comme on le verra au chapitre 3, n'est pas une notion appropriée pour qualifier cette tentative d'assimilation de l'œil-caméra par le texte. La métaphore cinématographique développée dans *Still* peut être interprétée comme la recherche d'un positionnement « focal » stable qui, en termes optiques, se traduirait par l'opération d'accommodation. En démultipliant à l'envi les différentes manières de voir, la caméra peut représenter l'infiniment petit par le zoom aussi bien que l'infiniment grand par le format panoramique. On comprend dès lors qu'elle puisse servir de modèle pour la rencontre manquée, comprise comme un espace de tensions entre,

[1] Thorpe, Adam. « EMMA – Whoops ». Reçu par Alexandre Privat. 30 novembre 2017. Entretien par courriel.

[2] « We have already decided that Aristotle is wrong and now we must face the consequences of disagreeing with him. 'All human happiness and misery', says Aristotle, 'take the form of action'. We know better. We believe that happiness and misery exist in the secret life, which each of us leads privately and to which (in his characters) the novelist has access. And by the secret life we mean the life for which there is no external evidence, not, as is vulgarly supposed, that which is revealed by a chance word or a sign » (59). Forster, E. M. *Aspects of the Novel* (New York : Rosetta Books, 2002).

[3] Comme par exemple les « films-textes » des Soviétiques El Lissitzky et Rotchenko-Stepanova, voir à ce sujet Albera, Christian. « Du livre cinématique au livre-film ». Eds. L. Guido et O. Lugon. *Fixe/animé. Croisements de la photographie et du cinéma au XXe siècle* (Lausanne : l'Âge d'Homme, 2010. 225-251).

d'une part, la distanciation et, d'autre part, le rapprochement. *Ulverton* et *Still* sont à la recherche de cette modulation focale déterminant la communication « rhétorique », chère au critique américain Wayne C. Booth[1], grâce à laquelle s'instaure un échange minimal entre le narrateur et le lecteur. Or, comme on le verra, les premiers textes ne donnent guère la possibilité de mener à bien cet échange dans les meilleures conditions.

Ce n'est certes pas un hasard si dans *Ulverton* comme dans *Still*, les références aux diverses techniques amplifiant ou diminuant la vision sont légion, de la rudimentaire loupe aux caméras modernes. On relève tout un réseau de rapprochements, imitatifs et métaphoriques, qui tentent tant bien que mal d'insuffler au récit la mobilité de la focale avec son alternance caractéristique. Ainsi dans la section « Leeward 1743 », Lady Chalmers se sert d'une « longue-vue » (« spy-glass ») pour scruter un horizon qui lui est obstinément barré. Elle commente les effets de proximité produits par l'illusion optique : « I have a spy-glass. […] I spy through the window. The wood leaps up to me——it is the trick of the glass » (*U.* 102). Dans « Shutter 1859 », la photographe victorienne mentionne la présence d'un objet minuscule sur la plaque photographique qu'elle décrit et qui ne peut être vu qu'à l'aide d'une loupe : « Mr Wallis Dobson may be seen in the middle of the picture, with a paper (it is a map——a magnifying glass, essential for the perusal of plates, reveals this clearly) » (*U.* 197). Quant à « Here 1988 », dernier chapitre d'*Ulverton*, il se présente comme l'imitation d'un script de film documentaire qui fournit l'occasion de recenser avec un luxe de détails tous les futurs plans qui composeront le film après son montage.

Le reportage en question, intitulé « Clive's Seasons », retrace la réalisation d'un ambitieux projet immobilier se heurtant à l'opposition de l'association locale de défense du village qui voit dans ce chantier une menace pour la qualité de vie des habitants. Ce qui retient le plus l'attention du lecteur est la fidélité mimétique avec laquelle le chapitre reproduit les annotations d'un script. Sur la partie gauche de chaque page, sont reportés les différents plans à réaliser, dont le gros-plan, avec ses différents degrés, les angles de caméra, ainsi que les dialogues, les bruitages, et la musique. Le critique Hans Martin Puchner a vu dans ce chapitre l'exemple d'un rapprochement novateur entre la culture

[1] « In writing about the rhetoric of fiction, I am not primarily interested in didactic fiction, fiction used for propaganda or instruction. My subject is the technique of non-didactic fiction, viewed as the art of communicating with readers—the rhetorical resources available to the writer of epic, novel, or short story as he tries, consciously or unconsciously, to impose his fictional world upon the reader » (xiii). Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction* (Chicago : University of Chicago Press, 1961).

visuelle dominante et la culture de l'écrit, contribuant ainsi à l'avènement d'un nouveau genre littéraire[1]. Même s'il est certain qu'il s'agit là d'un exemple suffisamment rare dans la fiction contemporaine pour être commenté, il est sans commune mesure avec *Still* qui, abandonnant l'imitation, traduit de manière métaphorique la modulation focale, en faisant du narrateur, Rick, un réalisateur autoritaire aux ordres duquel s'active toute une équipe de tournage imaginaire.

Pour donner une idée de l'effet déstabilisant que produit la lecture de *Still*, on pourrait comparer ce dernier, toutes proportions gardées, avec l'adaptation de *Tristram Shandy* réalisée par Michael Winterbottom (*Tristram Shandy : A Cock and a Bull Story*) en 2005. De même que le film montre l'envers du décor fictionnel, en incorporant les scènes de tournage dans le montage du film, le texte-film *Still* intègre les jeux de lumière, les bruitages, les instructions techniques et les ordres que Rick se donne à lui-même. Il s'attribue à lui-même les mouvements de l'œil-caméra, au point de ne faire parfois plus qu'un avec son appareil, multipliant les focales longues et les focales courtes, autant pour le plaisir que pour donner à voir au lecteur. Il s'amuse par exemple à faire un très gros-plan sur la paupière de Boulter, le Maître de Randle College, emblème caricatural du lugubre pensionnat anglais : « I'm focusing right in on his lower eyelid, left side, and its pouches quiver with pleasure » (*S.* 104). À un autre moment, pour donner l'impression au lecteur/spectateur d'une vision panoramique de la famille Trevelyan au grand complet, le réalisateur décide de « couper » la maison en deux et de l'ouvrir à la manière d'une maison de poupées : « Hey, just take a look at the house for a minute. I'm opening it up like a book and the other houses are getting bad wrinkle, sorry, it's not for long. There. You see how complicated it is? You see those little figures dotted about? » (*S.* 214). Au-delà de l'humour évident que suscite un tel procédé, *Ulverton* et *Still*, en recourant, pour l'un, à l'imitation et, pour l'autre, à la métaphorisation, révèlent la difficile transcription de la mobilité focale cinématographique à une technique narrative strictement textuelle. Ce qui frappe le plus est la franche disjonction qui transparaît entre le point de vue microscopique du personnage, isolé et distancié par rapport aux lointains événements et

[1] « In the context of *Ulverton*, which consists of a number of disjointed narratives set in different historical times and written in corresponding styles of narration and diction, the film script finally acquires literary status. […] Its wit and power, however, lies in the idea to see the cinema not as a threatening agent of a visual culture that seeks to extinguish the written word, but as a cultural phenomenon that can provide the novel with a different form of textuality. *Ulverton* thus can be seen as a new kind of literary rapprochement between novel and the cinema ». Puchner, Hans Martin. « Textual Cinema and Cinematic Text. The Ekphrasis of Movement in Adam Thorpe and Samuel Beckett ». *Erfurt Electronic Studies in English* 1 (1999) <http://webdoc.sub.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic99/puchner/4_99.html>.

l'inaboutissement de techniques narratives que semble suppléer la mention littérale de tout l'appareil technologique emprunté au cinéma. Afin de bien comprendre les difficultés inhérentes à la recherche de stabilisation, il faut revenir sur le double sens, littéral et figuré, de la distance focale.

Le réglage de la focale dépend habituellement de l'évaluation de la distance qui, en termes techniques, sépare le foyer du téléobjectif[1]. En fonction de la longueur réglable de l'objectif, on obtient une focale longue ou une focale courte, ce qui modifie en conséquence la perception de l'objet dont le spectateur peut avoir une vision rapprochée ou lointaine. L'objet en question n'est rien de moins que les bribes d'événement dont le mode intermittent et infiniment discret d'apparition, pareil à un affleurement, ne peut être entrevu que par un point de vue microscopique, illustré par exemple par un narrateur enfant, procédé utilisé dans *Pieces of Light* et *No Telling*. L'importance de ces affleurements d'événements, dont le problématique dosage dramatique sera étudié au chapitre suivant, n'a jamais été relevée par la critique, ce qui sans doute explique l'absence de lien établi entre l'événement et le thème optique. Ces quelques éclaircissements techniques se justifient au regard de l'articulation extrêmement problématique entre la focale longue qui détermine la microscopie du personnage, incapable de voir plus loin que le bout de son nez, et la focale courte qui caractérise la macroscopie du lecteur, censé être capable de voir plus loin que le personnage. En ce sens, parler de « focale » est plus pertinent que de « focalisation », terme que Genette emprunte pourtant au cinéma, mais qui demeure inadapté à cause de son attachement à un statisme spatial fondé sur la distinction entre l'extériorité (« focalisation externe ») et l'intériorité (« focalisation interne »). Il empêche notamment de comprendre que la vision n'est pas tant un point fixe que le résultat d'une coopération entre le narrateur et le lecteur[2].

---

[1] « FOCALE : abréviation de « distance focale », le terme désigne la distance qui sépare le foyer du centre optique de l'objectif, le diaphragme. Le choix de la distance focale détermine l'angle de vue du champ : plus la focale est longue, plus l'angle de champ est étroit, plus elle est courte, plus il est large. La longue focale aplatit les plans, écrase la perspective, isole les personnages ; la courte focale détache les plans, accuse la perspective, plonge les personnages dans le décor » (71). Journot, Marie-Thérèse. *Le vocabulaire du cinéma* (Paris : Armand Colin, 2015).

[2] Cette critique a déjà été formulée par d'éminents spécialistes de la narratologie, tels que Seymour Chatman : « Focalization, for all its scientific aura, is of course no less metaphoric than 'point of view'. It seems difficult or impossible to avoid optical metaphors when we try to name the narrator's use of a character's consciousness » (191). Chatman, Seymour. « Characters and Narrators: Filter, Center, Slant and Interest-Focus ». *Poetics Today* 7.2 (1986) : 189-204.

Si, à la microscopie du personnage semble correspondre le zoom, et à la macroscopie du lecteur, le panoramique, l'analogie ne dépasse guère le seuil de la similarité métaphorique. C'est pourquoi la transcription dans l'un et l'autre roman se veut seulement approchante, mais ne donne pas lieu, comme ce sera le cas dans les romans suivants, à une co-construction visuelle de l'événement mettant à contribution le lecteur. Celui-ci est bien en mal d'identifier comment la fixité du point de vue microscopique peut être mis en mouvement par le zoom ou comment le point de vue du lecteur peut être agrandi par le panoramique. À l'instar de Rick, dans *Still*, le lecteur en est réduit à se demander comment il est possible de créer une adéquation de l'imaginaire entre l'œil externe du témoin et l'œil interne du lecteur : « There's a lot about eyes in this film, it'll come in useful, I spent my life making movies without knowing how an eyeball makes movies » (*S.* 60). La référence à la polysémie de l'œil condense l'articulation problématique entre la vision externe de l'événement (« eyes ») et la vision interne, celle de l'imagination (« an eyeball makes movies ») que l'œuvre de fiction doit développer chez le lecteur. L'instabilité qui définit ces premiers textes rejaillit sur la difficile identification du positionnement du lecteur. Oscillant entre le devoir d'activité imaginative dans *Ulverton* et la contemplation passive d'un texte-film dans *Still*, il est plongé dans le flou d'une vision contradictoire.

Un lecteur peu familier du jargon et de la technique cinématographiques se retrouve vite perdu, lorsqu'il est confronté à des textes qui semblent paradoxalement chercher leur modèle auprès d'un médium non textuel. Le problème de focale produit ainsi chez le lecteur une impression ambivalente qui fait alterner un déficit avec un surplus imaginatifs, si bien que sa vision est en définitive aussi embuée que l'objectif de la caméra de Rick : « My lens is fogged. I'm choked. I can't stand it » (*S.* 129). Le cinéaste se plaint souvent de ce défaut dont il rejette la responsabilité sur son équipe technique, comme pour se disculper : « The problem for Gordon the Grip is that however hard he tries he can't get the focus right » (*S.* 347). Cet effet de flou se comprend mieux si on compare les stratégies opposées à l'œuvre dans le chapitre « Here 1988 » et dans *Still*.

La profusion des détails formels dans « Here 1988 » exige de la part du lecteur un immense effort imaginatif, puisqu'il ne peut pas s'en remettre au guidage rassurant d'un narrateur résolument absent. La clarté des images du film « Clive's Seasons » ne peut être donc que difficile à obtenir à partir de ces seules indications laconiques, à tel point que l'on peut douter du caractère fictionnel du chapitre. Dans la postface

d'*Ulverton*, Adam Thorpe révèle que la lecture d'un vrai script de documentaire lui a donné l'idée d'en écrire un pour son roman : « When I received the script of a TV documentary film via a friend, and saw how every pause, hesitation and even cough was reproduced, I knew I had the linguistic model for the 1988 'contemporary chapter' » (*U.* 411). La mention incidente d'un certain « Adam Thorpe » en plein milieu des dialogues, dont il est précisé qu'il figure parmi les opposants au projet de Clive Walters (*U.* 353), joue un rôle difficile à déterminer. Ce clin d'œil autoréférentiel, qui a fait l'objet de nombreux commentaires[1], peut s'interpréter comme une fragile tentative de réaffirmation du caractère fictionnel du texte, en signifiant au lecteur que le script qu'il lit n'en est pas véritablement un, mais bien une imitation ludique. Ce faisant, l'absence de narrateur et le déficit visuel qu'elle entraîne sont justifiés. Toute différente est la position du lecteur dans *Still* qui est invité à assister à la projection d'un texte-film.

Dans ce texte, la relation de proximité entre le médium textuel et visuel fait l'objet de tout un jeu de rapprochements métaphoriques, sciemment entretenu par le réalisateur. Ainsi, Rick confond avec désinvolture la préface avec la bande-annonce : « This is the trailer, by the way. Or maybe the foreword » (*S.* 3). Le début proprement dit du texte-film emprunte aux anciens films la technique du décompte qui se traduit dans le texte par l'insertion de pages numérotées et séparées d'un à cinq, classées selon un ordre décroissant (*S.* 79-84). Rick enjoint à son lecteur de profiter du divertissement sans restriction, comme s'il assistait à la projection d'un film à gros budget : « Get some popcorn. Be my guest » (*S.* 42). Il joue constamment sur l'auto-référentialité de son « projet », assimilant l'écran blanc sur lequel il projette son texte-film à la page vierge non numérotée que le lecteur a entre ses mains : « Have a bit of my nice white wall to go fix another drink » (*S.* 42). En confiant toute la narration/projection à un narrateur unique, Adam Thorpe fait revivre la tradition burlesque, initiée par Cervantès et Sterne, et qui propose une réflexion expérimentale sur le roman, tout en « ayant l'air de bouffonner », comme le dit Jean Rousset[2]. Bien qu'il existe certaines affinités entre la tradition

[1] « Where this kind of metafictional conceit might more usually highlight the author's own agenda, the effect of this is to reduce the significance of the partisan 'Adam Thorpe', his function restricted to that of a campaigning dissenter in one section. The author's nostalgic ruralism is thus contained by his own representative within a single section: it is an ambivalent and self-deprecating gesture which preserves the complexity of the overall design » (201). Head, Dominic. *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction 1950-2000* (Cambridge : Cambridge UP, 2002).

[2] « Ce jeu du romancier avec son instrument est bien dans la ligne du burlesque, qui esquisse, en ayant l'air de bouffonner, une réflexion expérimentale sur le roman » (80). Rousset, Jean. *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman* (Paris : José Corti, 1973).

burlesque et les préoccupations du roman postmoderne[1], l'intérêt de *Still* est moins à rechercher dans son affiliation au postmodernisme qu'à l'éclairage qu'il peut apporter sur la cohérence interne de l'œuvre d'Adam Thorpe.

Contrairement à *Ulverton*, le lecteur est réduit au rôle de spectateur passif, que Rick guide plus que de mesure au rythme de ses innombrables injonctions et apostrophes. Ces dernières ont pour but de s'assurer d'une vision supposément correcte du lecteur, d'où la kyrielle d'apostrophes telles que « You see? » et « Get the picture? », chaque fois qu'il se met à décrire et commenter les « images » (« stills ») statiques du texte-film. L'accumulation de connaissances encyclopédiques et la profusion de détails matériels sur la période édouardienne, à laquelle est consacré le texte-film, excède de loin les besoins imaginatifs du lecteur/spectateur. Mais cette attention excessivement prévenante s'accompagne parfois d'un ton méprisant à l'égard d'un lecteur/spectateur qu'il feint de déconsidérer, le taxant de « prolo illettré » (« you unlettered prole », *S.* 536). Le réalisateur ne cache pas en effet son profond dégoût pour la culture populaire et, plus surprenant encore, pour l'industrie cinématographique qui a contribué à créer une addiction pour les écrans et les films d'action, un genre aux antipodes de son propre texte-film, tout en silence : « You don't know the word print, of course. You know only screen, projector, film. That's enough. And Action. You know Action » (*S.* 46). Malgré toute la bonne volonté de son réalisateur, le texte-film reste en grande partie « flou » (« out of focus »), comme Zelda, l'ancienne fiancée de Rick, le lui rappelle : « You mean mostly out of focus, she snapped. Not necessarily, I chuckled indulgently » (*S.* 56).

Le difficile réglage de la focale est essentiel pour comprendre les positions optiques particulières du « témoin précaire » ainsi que celle du lecteur, dont la relation n'atteindra sa pleine et entière stabilisation que dans le cinquième roman *No Telling*. Ce réglage de focale reflète assurément la difficile détermination de la distance correcte entre le personnage et le lecteur, mais au-delà de cette question technique, elle révèle la position difficilement identifiable des personnages vis-à-vis d'événements si distants qu'ils en deviennent presque invisibles. Ce positionnement problématique peut se comprendre à la lumière de la propre vision de l'auteur. Adam Thorpe a déclaré à Natasha Alden avoir toujours eu conscience de son insignifiance historique par rapport à la génération qui l'a

[1] « In fact, if post-modernism shares some of the philosophies of modernism, its formal techniques seem often to have originated from novels like *Tristram Shandy* (1760), *Don Quixote* (1604), or *Tom Jones* (1749) » (24). Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (New York-Londres : Routledge, 2001).

précédé : « Adam Thorpe described this feeling as having a sense, throughout his lifetime, 'of just piffling about in the wake of my predecessors' grandiose historical roles… my parents and grandparents were in the World Wars and I wasn't'» (Alden 2013 : 24). Cette phrase qui laisse s'exprimer, pour ainsi dire, le regret de ne pas avoir participé aux guerres, fait transparaître un profond mal d'expérience que les personnages partagent avec l'auteur.

1.1.2) Le mal d'expérience : de la projection à l'humiliation

Depuis l'essai retentissant de Walter Benjamin *Expérience et pauvreté*, il est devenu presque banal d'affirmer que le monde moderne n'offre plus les conditions nécessaires à la possibilité de faire, au sens absolu du terme, expérience. Ce dernier mot comporte, quoiqu'on en dise, une nuance de danger, de « péril » dont l'origine étymologique est *periculum*, dérivé du verbe latin *experiri*. Or, si l'on en croit Benjamin, le cours de l'expérience, a « subi une chute de valeur[1] » accompagnant le progrès technologique. Il tire de cette observation un constat lucide sur le sens à attribuer au récit dans un autre essai connu, *Le conteur*. Le récit, concurrencé par l'information, ne peut plus se nourrir de sa matière première qui est l'expérience de l'événement :

> Chaque matin nous apporte les nouvelles du globe. Et pourtant, nous sommes pauvres en histoires remarquables. Il en est ainsi parce qu'aucun événement ne nous parvient qui n'ait été truffé d'explications. En d'autres termes : bientôt, plus rien de ce qui se produira ne servira le récit ; bientôt tout sera au profit de l'information[2]. (66)

Le mérite de Benjamin, au-delà de son attachement idéaliste à une « expérience » pure[3], est de rappeler que cette dernière n'est pas tant un bien qu'il serait possible ou non de posséder qu'un objet de médiation dont le support est, pour lui, le récit oral, raconté par

[1] Benjamin impute la dévaluation de l'expérience à ce qu'il appelle le « déploiement monstrueux de la technique » : « Une toute nouvelle pauvreté s'est abattue sur les hommes depuis le déploiement monstrueux de la technique. Et l'envers de cette pauvreté, c'est la richesse oppressante d'idées qui filtrent chez les gens — ou plutôt qui s'emparent d'eux » (39). Benjamin, Walter. *Expérience et pauvreté*, suivi de *Le conteur* et *La tâche du traducteur* (Paris : Payot, 2011).

[2] *Ibid.*

[3] Il s'agit de l'*Erfahrung* dont il n'existe pas d'équivalent satisfaisant en français autre que « expérience ». Poursuivant l'analyse de Benjamin, le philosophe Giorgio Agamben a fait l'archéologie de cette pauvreté moderne de l'expérience dont il situe l'origine avec l'émergence de la science moderne au XVIIe siècle. Etablissant une séparation nette entre le savoir de l'expérience et la connaissance scientifique, il montre que « la science moderne a moins consisté à faire valoir l'expérience contre l'autorité qu'à référer connaissance et expérience à un unique sujet » (27). Agamben, Giorgio. *Enfance et Histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire* (Paris : PUF, 1989).

un conteur. Ce dernier est le dépositaire d'une tradition orale, dont le roman s'est irrémédiablement détaché avec la diffusion de l'imprimerie (62). Comme s'ils ne trouvaient pas non plus dans les flux informationnels contemporains l'occasion de faire expérience, les personnages d'Adam Thorpe se tournent avec nostalgie vers les récits oraux des événements du passé, parmi lesquels figure en bonne place la Première Guerre mondiale que la plupart des personnages n'ont pas vécue. Dès lors, on peut mieux comprendre que cette part diluée d'expérience, contenue dans tout récit, puisse devenir un objet de désir autant que de souffrance, lorsqu'elle révèle par contraste, chez celui qui l'écoute, un manque. Telle est l'ambivalence du « mal d'expérience » qui, de manière similaire au « mal d'archive » derridien, ne peut s'éprouver que dans une passion commune pour cet instant idéalisé du contact impressif qui donne naissance à l'archive, mais également au témoin rencontrant le « réel » de l'événement.

Même si, dans *Mal d'archive*, Derrida ne s'intéresse pas à la relation du témoin et de l'événement, c'est toujours la métaphore de l'impression, scripturale et mentale, qui figure la conception ontologique de toute rencontre entre l'extérieur et l'intérieur, le support et le marquage. Mais de même que la mémoire ne saurait se réduire à une « empreinte dans l'âme[1] », la rencontre avec un hypothétique réel de l'événement ne peut se limiter à une impression sur le témoin. Pourtant, c'est la croyance en la possibilité de l'impression qui s'avère être la cause du « mal » :

> À écouter l'idiome français, et en lui l'attribut « en mal de », être *en mal d'*archive peut signifier autre chose que souffrir d'un mal, d'un trouble ou de ce que le nom « mal » pourrait nommer. C'est brûler d'une passion. C'est n'avoir de cesse, interminablement, de chercher l'archive là où elle se dérobe[2]. (142)

C'est un même mal d'archive qui pousse Joseph, le protagoniste de *Nineteen Twenty-One*, à interroger des témoins de guerre, ces vétérans auréolés du prestige que leur confère leur rencontre avec l'événement. Or ces témoignages, que l'on imagine transpercés de blessures indicibles, s'avèrent d'une banalité désarmante, au grand dam de Joseph.

---

[1] Voir le commentaire de Ricœur sur cette célèbre citation du *Théétète* de Platon : « On a vu le *Théétète* joindre étroitement l'examen de l'*eikon* à la supposition d'une marque comparable à l'empreinte d'un sceau dans la cire. […] Or l'hypothèse — ou mieux l'admission — de l'empreinte a suscité au cours de l'histoire des idées un cortège de difficultés qui n'ont cessé d'accabler non seulement la théorie de la mémoire, mais celle de l'histoire, sous le nom de « trace » » (15). Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris : Seuil, 2000).

[2] Derrida, Jacques. *Mal d'archive : une impression freudienne* (Paris : Galilée, 1995).

Rédigés pendant les années 1990, durant cette décennie hantée par les catastrophes du XXe siècle finissant, *Still* et *Nineteen Twenty-One* accordent une place centrale à la relation problématique entre l'écriture et la rencontre manquée de l'événement. On comprend alors pourquoi ces romans ont été accueillis par la critique comme des textes « métafictionnels », au point que cette étiquette en est venue à désigner toute la première partie de l'œuvre d'Adam Thorpe, comme s'en sont fait l'écho maints commentateurs. Ainsi, pour Jonathan Heawood :

> Thorpe deployed metafiction lavishly in his next three novels: *Still* (1995), in which a film-maker struggles to produce the perfect work […] and *Nineteen Twenty-One* (2001), in which a man tries to write the first definitive novel of the First World War. Thorpe's artists do not have a good time. The director in *Still* can't make his film; the novelist in *Nineteen Twenty-One* can't write his book; and a writer in *Ulverton* sees the only copy of his life's work burned by his disgruntled secretary[1]. (30)

De même, pour Ann-Marie Einhaus :

> Thorpe's work, like that of the postmodern novelists of which Linda Hutcheon writes in *A Poetics of Postmodernism*, questions the "common use of conventions of narrative, of reference, of the inscribing of subjectivity" as well as his own "implication in ideology" (Hutcheon 106), in this case his drawing on a disillusioned futility narrative about the war. (8)

Le descriptif sommaire qu'autorise le titre de « métafiction » et les jugements hâtifs sur la finalité du processus d'écriture mis en abyme, l'échec ou la réussite, ne rendent pas tout à fait justice à la complexité de ces livres ni à la résistance qu'ils manifestent à toute volonté de catégorisation.

Bien qu'écrits à six ans d'intervalle, ces deux romans partagent de très nombreux points communs, à commencer par le fait qu'ils se présentent comme de singuliers « projets scripto-visuels », élaborés en étroite relation avec la rencontre manquée du même événement historique, la Première Guerre mondiale. L'intérêt quasiment obsessionnel que portent les personnages à cet événement collectif n'est évidemment pas étranger à la fascination tragique qu'il a toujours exercée sur l'auteur. Adam Thorpe n'a jamais fait mystère de son attachement affectif à cet événement : « I have always felt very close to the Great War. […] Documentaries about the conflict reduce me to tears, and I can't talk about my grandfather or my great-uncles without feeling choked[2] » (36). Ses

[1] Heawood, Jonathan. « Squeak ». Rev. de *The Rules of Perspective*. *The London Review of Books*, 18 août 2005.
[2] Thorpe, Adam. « The Great War : Theirs and Mine ». *The Telegraph*, 2 juin 2001, 36-37.

deux grands-pères ont en effet participé à la Première Guerre mondiale. Le premier, Sidney, la connut indirectement car il était instructeur à Matlock, formant les futures recrues, alors que l'autre, Samuel, directement impliqué dans la bataille de Passchendaele en 1917, en revint traumatisé[1]. En outre, une anecdote sur ses années de pensionnat, passées dans l'institution de Marlborough College, confirme son intérêt précoce à l'égard du mythe tragique de la guerre :

> In the neglected cupboard drawers of 'A' house basement, where we'd change for games, I had found team photographs dating from the Edwardian period, some sixty years earlier. There was one of the house rugby team in 1910: two rows of boys aged thirteen or fourteen, the perfect age for the trenches when war broke. I was already a Great War obsessive. […] I would stare at those photos mounted on card, those confident sporty faces, wondering how many had survived. *England expects*… (*OSH* 69)

La devise patriotique volontairement tronquée (« England expects that every man will do his duty ») suggère non seulement le souvenir tragique du sacrifice collectif, à l'origine même de l'élaboration du « mythe[2] », mais rappelle aussi la conscience d'un « devoir » (« duty ») qui incombe à un idéal de masculinité. Ces deux points saillants du mythe se retrouvent en filigrane dans l'idée même du mal d'expérience qui pose la question de la problématique construction de l'identité par rapport à l'événement.

Faisant cohabiter le pathétique avec le burlesque, l'auto-dérision avec l'auto-apitoiement, *Still* et *Nineteen Twenty-One* ont pour point commun de mettre en scène des artistes masculins déchirés par des désirs créatifs démesurément ambitieux et des humiliations intimes tragiquement douloureuses. La coexistence de ces extrêmes a pour cause le « projet » représentationnel auquel s'attellent avec acharnement l'idéaliste Joseph Monrow, le jeune écrivain en herbe de *Nineteen Twenty-One* et le dépité sexagénaire Rick qui ne supporte pas les échecs de sa carrière. Ces deux textes invitent à s'interroger sur le type de relation existant entre, d'une part, le « projet » artistique et,

---

[1] Adam Thorpe consacre à ses deux grands-pères un poème commémoratif intitulé simplement « My Grand-fathers' War » : « Sidney taught enfilade at Matlock— […] Samuel was at Passchendaele, his / younger / brother lost (killed near Arras / in the last weeks of the war), then— / shell-stunned, gassed—left by his / wife ». Thorpe, Adam. *Birds With a Broken Wing* (Londres : Jonathan Cape, 2007).

[2] Sur ce sujet, voir la définition que propose Samuel Hynes du « mythe » : « The myth of the war. I use that phrase in this book to mean not a falsification of reality, but an imaginative version of it, the story of the war that has evolved and has come to be accepted as true. […] A brief sketch of that collective narrative of significance would go something like this: a generation of innocent young men, their heads full of high abstractions like Honour, Glory and England, went off to war to make the world safe for democracy. They were slaughtered in stupid battles, planned by stupid generals. Those who survived were shocked, disillusioned, and embittered by their war experiences » (xi). Hynes, Samuel. *A War Imagined. The First World War and English Culture* (Londres : Pimlico, 1992).

d'autre part, la rencontre manquée de l'événement. Doit-on penser cette relation en termes de « reflet » biographique ? C'est ce que suggère par exemple une critique : « Thorpe creates a house of mirrors: a writer who didn't experience the war writing about a writer who didn't experience it writing a novel about the war[1] ». Si la lecture biographique n'est pas dénuée de pertinence, notre hypothèse consiste à évaluer cette relation en termes de disjonction, révélant le difficile positionnement historique et esthétique du personnage par rapport à un événement manqué.

Il existe dans *Still* et *Nineteen Twenty-One* une relation évidente entre la frustration de la rencontre manquée et l'ambition de réaliser une grande œuvre, un « chef-d'œuvre » (« masterpiece ») ou encore une « maison de l'art » (« art's house »). Il ne s'agit là que d'un échantillon des épithètes grandiloquentes qu'utilise Rick pour décrire son projet de film. Imitant les superlatifs de la rhétorique promotionnelle des films à gros budget, il déclare dans un accent populaire parodique : « I mean, it's going to be the most orfentic [*sic*] recreation of ve [*sic*] Great War ever screened, innit? No holds barred, mate. No holds barred » (*S.* 396). À un étudiant qui lui demande quel est le genre de son projet de film, il répond d'un ton prétentieux qu'il ne fait pas dans le divertissement consumériste « merdique » (« crap »), mais dans « l'art » : « This cinema is only big enough for one film, junior. It's an art house. It's not a multiplex crap house » (*S.* 74). La prétention du réalisateur acquiert davantage de substance, lorsqu'il fait l'étalage, au demeurant impressionnant, de ce qu'il appelle avec détachement des « références culturelles » qui balayent tous les grands auteurs, des écrivains modernistes canoniques comme Woolf et Eliot, à ceux du septième art, comme Tarkovski, Fellini, Bresson, Kubrick : « a film without cultural references is not art house, OK? » (*S.* 194). *Still* offre ainsi, à travers son narrateur, l'image d'une conscience occidentale hantée par les événements collectifs de l'histoire nationale anglaise, en particulier des deux conflits mondiaux, ainsi que d'obscurs événements familiaux jugés honteux. Le cinéaste britannique laisse s'exprimer toute une palette de sentiments contradictoires, à travers lesquels le désir se heurte à la frustration et l'ambition à l'humiliation.

De même, l'inexpérimenté protagoniste de *Nineteen Twenty-One* se lance lui aussi le défi d'écrire le premier roman moderne sur la Grande Guerre, ce « roman gigantesque » qu'il estime manquer à cette Angleterre endeuillée d'après-guerre : « 'The only worthy thing to do […] is to write a giant novel of our times' » (*NTO* 19). Tout

[1] Griffiths, Joanna. « How I Missed the War ». Rev. de *Nineteen Twenty-One*. *The Observer*, 24 juin 2001.

comme Rick, il prend un plaisir pédantesque à accumuler les références aux grands auteurs, avec une prédilection pour les poètes romantiques, comme Schiller (*NTO* 127), Keats (*NTO* 22, 47, 128) et Wordsworth (*NTO* 110). Toutefois, alors qu'il est difficile d'identifier dans *Still* la véritable cause du « projet » de Rick, en dehors de ses déclarations un brin monomaniaques (« I can't help it. I just can't help mentioning the war », *S.* 440), *Nineteen Twenty-One* trace une explicite relation de cause à effet entre la rencontre manquée de l'événement et le projet littéraire.

Joseph, à l'instar de son compère Basil, a manqué la guerre de justesse, comme le dit le narrateur d'un ton ironiquement détaché : « It was only by a squeak that they missed the trenches » (*NTO* 7). Après avoir été partiellement gazé lors d'un banal exercice d'entraînement, Joseph est transféré à l'hôpital militaire. À sa sortie, il apprend avec consternation la déclaration de l'Armistice. C'est sur le quai de la gare où il attendait son train pour l'amener au front qu'il manque son rendez-vous avec l'Histoire : « *Peace!* The war was done with, finished, it's bloody over! […] That was why *he* was crying. Big history, taking no account » (*NTO* 12). Dans cette scène mi-pathétique mi-comique inaugurant le roman, le personnage est décrit sous les traits d'un enfant en plein caprice qui « pleure » (« crying ») de désespoir alors que les autres soldats qui l'entourent ne peuvent cacher une joie compréhensible : « Some of them were very happy, thinking they might be sent home smack off, on the next train that came puffing in. Drink appeared, strong stuff, as if from nowhere » (*NTO* 12). Se démarquant de tout le monde, Joseph se refuse à comprendre pourquoi la grande histoire, telle une impitoyable figure parentale, lui refuse l'expérience qu'il désire (« taking no account »). Les diverses exclamations banalisent l'importance historique de l'Armistice, en l'assimilant à la fin d'un jeu enfantin (« it's over! »). Si le ton du passage est évidemment moqueur, il ne tombe néanmoins jamais dans la ridiculisation complète. L'usage du style indirect libre atténue les limites entre la distance qu'introduit le comique et l'effet de proximité que suscite le pathétique. On retrouve là un des traits caractéristiques des romans d'Adam Thorpe, que l'on rencontrera tout au long de cette étude.

Le lecteur est très souvent partagé quant aux sentiments qu'il doit éprouver à l'égard des personnages, ce qui est particulièrement le cas pour Joseph. Ils suscitent tantôt l'antipathie par leur mégalomanie égocentrique tantôt la sympathie par leur faiblesse pathétique. Pour ne prendre l'exemple que du quatrième roman, l'attitude de Joseph à l'égard de lui-même et de son roman en cours d'élaboration alterne entre le fiévreux

engouement et l'auto-apitoiement narcissique. L'ironie constante du narrateur impersonnel accentue l'ambiguïté, comme lorsqu'il simule la compassion envers le personnage, pour mieux souligner son échec : « Funny dear old Jo-Jo. Pity he never got anywhere in the end » (*NTO* 229). En réaction à cette rencontre manquée se comprend le projet scripto-visuel, mis en abyme dans *Still* et *Nineteen Twenty-One*. Il répond en partie au mal d'expérience en accordant un rôle primordial à l'imagination projective qui n'est autre qu'un désir de représentation.

Le terme de projection peut s'entendre dans son acception usuelle de désir d'entreprendre quelque chose, en l'occurrence une création artistique, mais également dans le sens d'un objet visuel qui aurait été « projeté » sur un écran de cinéma ou bien dans l'imaginaire même du créateur. Le mot « projet » condense ainsi la double acception cinématographique et psychanalytique de l'activité de projection, omniprésente dans *Still*, mais que l'on retrouvera de manière récurrente dans tout le corpus. La projection constitue une part intégrante de la subjectivité des personnages d'Adam Thorpe, toujours prompts à interpréter les moindres détails et à imaginer ce dont ils ont entendu parler. Déjà dans sa thèse, Ingrid Gunby avait procédé à un rapprochement entre la projection cinématographique et la projection psychique à l'œuvre dans *Still* :

> At this point it will, perhaps, be clear that *Still* is an extended play on the cinematic metaphors of projection and screening used in psychology and, in particular, in psychoanalysis. Neurologists, psychologists and psychoanalysts use the term projection in slightly different ways, but the operative meaning in *Still* is the psychoanalytic sense of projection as a psychological mechanism whereby a person expels qualities, feelings, wishes or objects from the self and locates them in another person or thing. (Gunby 2002 : 202)

La définition proposée ici est en parfaite conformité avec la définition freudienne de la projection, décrite comme un mécanisme de défense particulièrement efficace contre l'agressivité des pulsions[1]. Dans leur célèbre dictionnaire, Laplanche et Pontalis définissent la « projection » en des termes analogues, la qualifiant de processus par lequel « le sujet expulse de soi et localise dans l'autre, personne ou chose, des qualités, des sentiments, des désirs, voire des « objets » qu'il méconnaît ou refuse en lui[2] » (344). C'est en effet le cas dans *Still* où Rick, dans un aveu impudique, impute son désir de projection à ses pulsions libidinales : « All these good times, all these weird people with shifting

[1] Sur l'histoire de cette notion en psychanalyse, voir la synthèse d'André Green, « La projection : de l'identification projective au projet ». *La folie privée* (Paris : Gallimard, 1990. 227-258).
[2] Laplanche, Jean et Jean-Bertrand Pontalis. *Vocabulaire de psychanalyse* (Paris : PUF, 2004).

hair and lousy cameras, they're to do with me and my sex drive » (*S.* 314). Cette ébauche de lecture, d'inspiration psychanalytique, en obéissant à une logique de l'exutoire fondée sur la distinction entre l'intériorité et l'extériorité, le sujet et l'objet, néglige cependant un élément fondamental de toute projection : l'imagination.

La projection est en effet indissociable de l'activité imaginative, onirique et artistique, si bien que pour le psychanalyste Sami-Ali, la projection est l'activité imaginative par excellence, indépendante de toute idée de refoulement : « Nous considérons que la projection coïncide exactement avec le processus onirique, même si parfois, une part défensive peut lui être impartie. Pour nous en effet, rêver c'est projeter, indépendamment de tout désir particulier, et de toute nécessité d'en camoufler la réalisation[1] » (11). Stimulant la projection imaginative, la rencontre manquée étend son influence sur la définition de l'identité par rapport à un événement non expérimenté. *Still* et *Nineteen Twenty-One* établissent un lien peu commun entre la construction de la représentation et la construction de l'identité d'un témoin en mal d'expérience. Les particularités de cette rencontre manquée présentent certaines similitudes avec le désir du « témoin vicariant », tel qu'il a été nommé par les études de l'Holocauste, qui cherche à représenter, voire vivre par procuration un événement traumatique qu'il n'a pas vécu, mais dont ses parents ont fait l'expérience dans les camps de la mort. Si l'on peut déceler dans *Still* un regret d'être né trop tard et de ne pas avoir participé aux grands événements qui ont marqué la génération précédente, il faut avouer que le nœud du problème n'est pas le trauma familial, mais la coïncidence impossible entre la petite histoire domestique et la grande histoire. Privés de l'occasion de participer aux grands événements à cause de l'écart générationnel, les personnages en entendent seulement les échos distants et la rumeur évanescente. C'est d'autant plus le cas dans *Nineteen Twenty-One*, qui se présente comme une imitation de roman d'apprentissage s'inspirant d'un modèle bien connu, le *Künstlerroman*.

Le personnage, sans véritable expérience de l'événement, semble se conformer à ce « témoin vicariant » (« vicarious witness »), identifié par Froma Zeitlin. Celle-ci avait par exemple parlé du « désir » de Lanzmann et de Spiegelman de re-présenter, de rendre à nouveau présent l'événement qu'ils n'ont pas vécu eux-mêmes :

> It seems to engender the desire of representing the past through modes of re-enactment——even reanimation——through which the self, the "ego" of "the

[1] Sami-Ali, Mahmoud. *Corps et âme. Pratique de la théorie relationnelle* (Paris : Dunod, 2003).

> one who was not there," now takes on a leading role as an active presence. Common to these efforts is an obsessive quest to assume the burden of memory, of rememoration, by means of which one might become a witness oneself. […] Both aim to turn the act of witnessing into a species of lived performance for witness and listener alike[1]. (6)

L'imagination projective, telle qu'elle est mise en scène dans les romans, peut pareillement être considérée comme un désir de « re-présenter », au sens substitutionnel (« reenactment ») et performatif (« lived performance »). La longue tradition occidentale de la représentation s'articule sur ces deux acceptions, comme le rappelle Louis Marin :

> Représenter signifie d'un côté substituer un présent à un absent […], substitution qui se trouve réglée — nature ou convention — par une économie mimétique : c'est la similarité possible du présent et de l'absent qui autorise l'opération de substitution. Mais il est une autre signification selon laquelle représenter signifie exhiber, montrer, insister, présenter en un mot une présence. Dès lors c'est l'acte même de présenter qui construit l'identité de ce qui est représenté, qui l'identifie[2]. (254-255)

Néanmoins, à la différence du film *Shoah* de Lanzmann qui fait fusionner le témoin de substitution avec l'auteur, suppléant l'impossible représentation par l'interrogation de témoins, les textes d'Adam Thorpe n'imitent pas ce refus de la représentation substitutive. Il serait réducteur de considérer ces deux textes comme de simples projections imaginaires qui, nées de la fantaisie de l'auteur, fourniraient une satisfaction substitutive au désir inassouvi d'expérience. Même s'ils se distinguent l'un de l'autre par leur forme radicalement différente, ils s'attachent à une recomposition de la logique oppositionnelle qui fonde la linéarité du récit traditionnel.

Alors que dans *Still* l'activité de projection est explicitement métaphorisée par la forme cinématico-textuelle, dans le second elle est entièrement intériorisée au point de se confondre avec la personnalité du protagoniste. Cette différence s'explique par le choix de la technique narrative employée. Si *Still* est un monologue qui emprunte à la fois au roman burlesque et au flux de conscience, *Nineteen Twenty-One* est le premier récit à la troisième personne du corpus. Ce choix explique l'effet d'intériorisation autorisé par le « monologue narrativisé[3] » qui a pour effet principal de brouiller la distance ironique

[1] Zeitlin, Froma I. « The Vicarious Witness and Authorial Presence in Recent Holocaust Literature ». *History and Memory* 10.2 (1998) : 5-42.
[2] Marin, Louis. *De la représentation* (Paris : Gallimard, 1994).
[3] « Cette technique, je l'appelle monologue narrativisé. On peut très bien schématiquement la définir ainsi : il s'agit de rendre la vie intérieure d'un personnage en respectant sa langue propre, tout en conservant la référence à la troisième personne ainsi que le temps de la narration » (122). Cohn, Dorrit. *La transparence intérieure* (Paris : Seuil, 1981).

entre le personnage et le narrateur. Même si la projection porte les traces d'un imaginaire débordant, elle ne possède pas dans les deux cas la même valeur de médiation. Alors que *Still* valorise la transparence du rapport entre la projection imaginative et l'écran/page, *Nineteen Twenty-One* privilégie au contraire l'opacification.

Le premier signe de cette divergence apparaît dans *Still* à travers les assimilations métaphoriques que multiplie le réalisateur. Il n'hésite pas à attribuer à son projecteur de cinéma des formes anthropomorphes, ce qui le conduit à identifier l'appareil à un crâne humain, siège traditionnel de l'imagination : « The projector is antique […] with sprocket holes each side of his brain » (*S.* 3). Un peu après, sur le ton de la plaisanterie, il en vient à décrire son crâne comme une bobine de film, établissant ainsi un rapport de ressemblance entre l'activité imaginaire et la création cinématographique : « I've loaded my spool. It's all in there, in the […] Biograph matinée of my skull » (*S.* 77). Ces équivalences sont par la suite confirmées par l'autorité médicale, lorsque le réalisateur confie à son lecteur que sa psychanalyste, Moira, a diagnostiqué une « personnalité projective », qu'il a tôt fait de relier à sa carrière de cinéaste en jouant sur la polysémie du verbe : « She said I was projecting. I said, hey, I've always wanted to project » (*S.* 12). Quant au support de la projection, il est toujours décrit comme une surface blanche, ce qui autorise de nombreux rapprochements entre le mur blanc qui sert d'écran de projection et la page blanche du texte/écran sur laquelle sont censés être « projetés » les mots/images.

Comme il l'explique à son fils Greg, Rick veut montrer à ses invités, à sa famille et au lecteur/spectateur un film unique, qui aurait remplacé les images par des mots. Par son projet, Rick veut rivaliser avec le dernier film de Derek Jarman intitulé *Blue* (1993) qui fait entendre des bruits et des échos de voix sur un fond d'image entièrement bleu. Le projet de Rick, tout aussi expérimental, se distingue toutefois de ce dernier, par le fait que l'image est saturée de mots projetés :

> No, it is nothing like Jarman's a few years back, Greg. It's a silent. A silent with no pictures? There are words, Greg, calm yourself, there are lots of words. How are you showing it, Dad? How am I showing it? Yeah. On a screen, Greg. (*S.* 69)

Tout au long du roman, le narrateur fait des commentaires auto-référentiels comiques à l'adresse du lecteur/spectateur, comme pour certifier la transparence de son transfert projectif de l'imaginaire au texte : « I hope the projector's not fucked up. If the projector has fucked up, then you won't be reading this » (*S.* 275). Il n'est donc pas rare

qu'il lui arrive, pendant la projection/écriture d'une scène, d'anticiper les questions de son lecteur, déclarant qu'il vient de tout imaginer, ce qui a pour effet délibéré de rompre l'illusion fictionnelle : « I'm imagining that, I can't see clearly enough from out here » (*S.* 485). Dans *Still*, comme dans *Nineteen Twenty-One*, la projection n'est pas qu'une lubie des personnages, mais est investie d'une véritable intention esthétique. Rick use souvent des effets contrastifs d'ombre et de lumière dans son projet de film, s'inspirant volontiers de l'expressionisme allemand (« Me and my expressionist mode », *S.* 464). Cependant, lorsqu'il s'agit de représenter l'action, la guerre elle-même dans les tranchées, l'imagination projective qui semble s'inscrire, comme par magie, sur l'écran/page, tombe en panne : « The projector's spooled out, by the way » (*S.* 528). Aucune image nette du front n'est montrée au lecteur/spectateur. Rick se complaît dans une projection partielle et impressionniste, laissant seulement entrevoir, au loin, un « groupe de gars » (« bunch of guys ») qui, portant à bout de bras un de leur camarade blessé, marchent avec difficulté parmi les « cratères » (« craters »), formés par les impacts d'obus. Comme s'il refusait d'en projeter/écrire davantage, Rick fait mine de renoncer à son autorité de narrateur/réalisateur en affirmant qu'il ne sait pas ce qui se passe, frustrant ainsi les attentes du lecteur/spectateur : « Don't ask me why, I don't even know what the fuck's going on here » (*S.* 544). Les limites de la projection ici sautent aux yeux. Si le protagoniste de *Nineteen Twenty-One* est lui aussi confronté aux murs blancs et à la page blanche, les mots/images peinent à s'y projeter, lorsqu'il s'agit de la représentation de la guerre.

Après avoir entendu les platitudes du témoignage du premier vétéran, Walter, Joseph, abasourdi, ne croit plus ni en l'imagination projective ni au pouvoir des mots. Il contemple le mur que l'artisan est en train de repeindre et compare la peinture à la boue (« sludge ») des tranchées, à l'embourbement de son « œuvre » et, par extension, à l'humiliation de son propre idéal d'auteur : « Its horrible sound made his whole project discreditable, in his eyes. […] Well, the sludge would never shape to art, that was the thing. Even the flat wall on which art might flower was no more the sludge than a man is primordial slime » (*NTO* 60). Le mur n'est plus qu'une surface « plate », badigeonnée d'une boue informe, tandis que l'auteur démiurge est rabaissé à la fange originelle. Cette image éloquente de l'avilissement par l'humus est l'un des multiples signes de la corrélation entre la hantise de l'échec que peut subir le « projet » et le sentiment d'humiliation qui en découle. Malgré la valeur insurpassable accordée à l'imagination

projective, *Still* et dans une plus large mesure, *Nineteen Twenty-One*, ne peuvent s'empêcher de jeter le discrédit sur cette même imagination, ce qui révèle le caractère fictionnel et illusoire auquel est condamné le projet artistique.

Still et *Nineteen Twenty-One* sont habités par la tension entre un désir illimité de projection et une humiliation cuisante que les critiques ont tôt fait de qualifier « d'échec ». Or, s'il est vrai que le projet artistique n'aboutit pas à une œuvre concrète, il faut se départir momentanément de l'impératif d'efficacité et de son idéal de réussite. Même si on ne trouve pas chez Adam Thorpe le radicalisme d'un B. S. Johnson condamnant l'artificieuse fiction[1], le lecteur perçoit néanmoins un sceptique désenchantement à l'endroit du pouvoir des mots et de l'imagination. La passion du réel, dont on mesurera dans les prochains chapitres toute l'importance, est telle qu'elle suscite le dédain, voire le rejet du « projet » artistique qui, de ce fait, n'aboutit pas. La métaphore du reflet du réel, auquel le roman réaliste doit tendre, est ravalée à une illusion. Vers la fin de *Nineteen Twenty-One*, Joseph en vient à dénigrer son propre projet et les œuvres de fiction en général qu'ils jugent pleines de « feintise » (« sham ») :

> 'That's the problem with books, with stories in books. The next page has already been written. They're sham, too. Novels are sham——the great modern book of life is sham, too'. (*NTO* 358)

Pareillement, à la fin de *Still*, Rick, rongé par le doute, décèle dans son projet une dose « d'hystérie » :

> I start to feel as if all this stuff lying around is some kind of joke and there's something really hysterical about […] the time I hauled up my antique projector and threw my relatives onto the wall with various backdrops. (*S.* 458)

Le changement de verbe est ici très significatif. Il abandonne la polysémie de « projeter » (« project ») pour l'univocité physique de « jeter » (« throw »), ce qui a pour effet de rabaisser la valeur même de son projet, réduit à une simple extériorisation. Dans un autre passage, il désacralise le mur/écran blanc en le comparant à un vulgaire crachoir, récipient des innombrables postillons de sa logorrhée : « All you can see is my bare wall […] and there's a lot of saliva bubbles, it's unattractive » (*S.* 522). Si la cause de la soudaine désillusion du cinéaste n'est pas explicitement donnée au lecteur, dans *Nineteen Twenty-One*, en revanche, elle a pour origine l'épreuve du réel que représente pour Joseph la

[1] On pense à la déclaration fracassante d'Albert Angelo dans le roman éponyme de B. S Johnson : « Im [*sic*] trying to say something not tell a story telling stories is telling lies » (167). Johnson, B. S. *Omnibus : Albert Angelo, House Mother Normal & Trawl* (New York-Londres : Picador, 2004).

visite des plaines de Flandres. C'est sur ces vastes étendues jonchées en 1921 des débris, ruines et autres dépouilles non encore identifiées que le protagoniste prend conscience des inévitables erreurs de son imagination. L'humiliation impose une limite à toute possibilité d'adéquation, qu'elle soit représentationnelle ou identitaire. Ce faisant, elle met en lumière le fait que la rencontre manquée, à l'origine du désir de représentation, naît d'une profonde disjonction entre deux échelles différentes, la grandeur supposée de l'événement passé et l'humble petitesse d'un « témoin » ordinaire arrivé trop tard. La prédominance de ce « trop tard » semble inscrire le témoin de la rencontre manquée dans la tradition de ce que Ben Hutchinson a appelé, pour sa part, la « tardiveté » qui mérite, toutefois, d'être reconsidérée à la lumière des romans d'Adam Thorpe.

En écrivant *Nineteen Twenty-One*, Adam Thorpe a bien conscience de prendre le contre-pied du roman de guerre traditionnel qui plonge le lecteur dans le feu de l'action. Lui-même s'en amuse en déclarant que s'intéresser à l'après-coup de l'événement fondateur du XXe siècle ne peut se produire qu'à contre-courant de toutes les modes, y compris littéraires : « Aftermath is unfashionable, of course. We prefer immediacy, the sexy moment of action[1] ». On pourrait voir dans cette affirmation une référence voilée à cette « tardiveté » (« lateness »), c'est-à-dire la conscience mélancolique que partage toute une génération de succéder à une période de grandeur à laquelle elle n'a pas pris part, comme l'explique Ben Hutchinson : « two major categories of lateness——the sense of coming just after a particularly powerful era, and the sense of coming at the end of an era——combine to produce the sense of modernity overall as historically 'late'[2] » (13). La dynamique de la tardiveté, dont l'articulation repose sur la nécessité de régénération après que la fin du déclin a été atteint, ne permet toutefois pas de comprendre la position disjointe du personnage et, par extension, celle de l'auteur.

Comme le titre du roman se borne à le dire par sa simplicité factuelle, l'année 1921 n'a laissé aucune trace d'événement marquant dans la mémoire collective, à la différence de 1922, qui voit la publication presque simultanée de *The Waste Land* et de *Ulysses*. Le choix du titre est révélateur de la disjonction historique et esthétique du personnage qui déjoue la succession chronologique des générations et des mouvements artistiques. Comme il n'a pas connu la guerre, ses goûts et ses idéaux romantiques ressemblent davantage à ceux qui prédominaient parmi les poètes géorgiens d'avant-

[1] Thorpe, Adam. « The Great War : Theirs and Mine ». *The Telegraph*, 2 juin 2001.
[2] Hutchinson, Ben. *Lateness and Modern European Literature* (Oxford : Oxford UP, 2016).

guerre. Paul Fussell a, du reste, montré combien l'expérience de la guerre a transformé en profondeur la production de toute cette génération de poètes. Les *topoï* tels que l'évocation de l'aube ou du coucher de soleil acquièrent une ironique matérialité, lorsqu'ils sont associés aux périodes d'alertes dans les tranchées[1]. Proche idéologiquement d'une génération qui a péri dans les tranchées, Joseph n'est toutefois pas suffisamment moderne pour anticiper les Modernistes qui, comme Joyce et Lawrence, n'ont pas fait l'expérience de la guerre, mais qui ont voulu rompre avec l'esthétique d'avant-guerre. Les multiples et ironiques allusions à cette « étrange odyssée de Mr. Joyce » (« that strange odyssey of Mr Joyce's », *NTO* 307) ainsi qu'au « groupe de Bloomsbury » (« the Bloomsbury lot », *NTO* 18) donnent au projet de Joseph, malgré ses prétentions de modernité, un aspect rétrograde. Par conséquent, Joseph ne précède ni n'anticipe, mais se trouve dans l'entre-deux. Cette position précaire sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir dans le chapitre 3 reflète, quoique de manière déformée, la position historique et esthétique d'Adam Thorpe, notamment par rapport au modernisme, objet d'imitation et d'émulation.

Si donc le mal d'expérience définit le témoin de l'événement manqué, il laisse en suspens une question qui mérite d'être posée. *Quid* de « l'action » ? La réponse à cette interrogation semble tomber sous le sens : le témoin de l'événement manqué est privé de toute agentivité, trouvant dans son « projet » un substitut au manque de participation à l'événement. Or, il serait réducteur de maintenir une telle affirmation. S'il n'y a pas action effective, il existe cependant dans *Ulverton*, *Still*, et *Nineteen Twenty-One* une culpabilité de l'inaction impuissante dont il faut chercher l'origine dans l'identification et le devoir de réparation.

1.1.3) La coupable inaction : impuissance et réparation

Associer l'inaction à la culpabilité semble tenir du paradoxe, dans le sens où *a priori* ne peut être jugé coupable qu'un sujet qui entretient un rapport, certes problématique, mais néanmoins minimal, avec un événement. Ce rapport minimal se fonde sur la base d'une rencontre avec l'événement, ce qui suppose, en théorie, de

[1] « Emphasized as objects of close attention by the daily rituals of stand-to, sanctified as morally meaningful by the long tradition of Ruskin, these sunrises and sunsets, already a staple of Georgian poetry and the literature of the Celtic "Twilight", move to the very centre of English poetry of the Great War » (59-60). Fussell, Paul. *The Great War and Modern Memory* (Oxford : Oxford UP, 2013).

respecter, comme dans le théâtre classique, la règle des trois unités qui assure à l'événement une concordance de temps, de lieu et d'action. Or lorsqu'il s'agit d'une rencontre manquée de l'événement, quelle action peut être attribuée au témoin, si ce n'est la conscience coupable d'une « in-action » ? C'est dans cette perspective qu'il faut approcher la question de la culpabilité qui occupe une place non négligeable dans l'œuvre d'Adam Thorpe. Si le sentiment coupable éprouvé par le témoin rescapé a fait l'objet d'une littérature très fournie, dont il n'est guère possible de faire ici la recension[1], peu d'attention, en revanche, a été accordée à cette « in-action » du témoin manqué. Le choix de la graphie indique clairement que l'immobilisme paralysant cohabite avec un élan désirant vers un agir à rebours de l'Histoire et du temps. Il s'avère que ce thème, dont le mode d'expression emprunte certains de ses effets à la rhétorique de la confession, ne peut se comprendre sans son exact opposé, le désir d'action et de réparation. La coupable inaction représente en effet le troisième aspect de la rencontre manquée de l'événement. Avec ce thème, on aborde ce qui fait sans nul doute une autre des spécificités du corpus, à savoir la problématique de « l'action » par rapport à l'événement, dont il faut considérer les implications aussi bien formelles que subjectives.

L'un des points les plus défaillants des premiers romans est sans conteste leur apparent manque d'intrigue et l'effet d'immobilisme ainsi créé. Même si ce n'est pas ici le lieu d'adopter une lecture normative des textes et de les évaluer par rapport au seul critère positif de l'action — dont on sait qu'il a été depuis longtemps aboli par les modernistes — il faut reconnaître qu'un roman sans intrigue risque de faire flancher l'attention du lecteur. Nombre de commentateurs issus de la critique journalistique ont insisté sur l'absence d'intrigue des textes, impression renforcée par leur aspect « décousu » (« rambling »). Cetains, comme Ross Clarck, ont souligné par exemple le caractère « relâché » (« loose ») de la structure d'*Ulverton* : « Adam Thorpe belongs firmly to the 'selection box' school of literature: he presents us not with a single narrative but with a dozen pieces of loosely associated writing[2] » (28). Les autres ont été en revanche plus sévères dans leur jugement, comme Lawrence O'Toole pour *Still* : « Various teasing hints at possible plots slip and slide before the eyes, never to amount to anything. […] You yearn for a proper containing narrative to give weight to the profusion of babble and muddle[3] » (27). Ingrid Gunby évoque, quant à elle, le sentiment de

[1] Voir à ce sujet Leys, Ruth. *From Guilt to Shame: Auschwitz and After* (Princeton : Princeton UP, 2007).
[2] Clarck, Ross. « A Tale of One Village ». Rev. d'*Ulverton*. *The Spectator*, 16 mai 1992.
[3] O'Toole, Lawrence. « Cut! ». Rev. de *Still*. *The New Statesman*, 21 avril 1995.

« paralysie » qui affecte l'intrigue aussi bien que certains personnages, perclus par le remords et atteints d'une compulsion de parole. Elle propose une analyse culturelle et psychanalytique de cette paralysie en l'attribuant à la mélancolie, autrement dit, au deuil impossible d'une anglicité reniée et en même temps idéalisée :

> The problematisation, or even collapse, of plot in a novel such as *Still*, corresponds on this analysis, to an unwillingness or inability to work through the loss or lack impelling the narrative […]. His fiction enacts from within an anatomy of end-of-the-century English melancholia and a complicated, ambivalent work of mourning for ideas of England that it cannot not want. In the case of *Still*, this work is complicated to the point of paralysis[1]. (110)

Ce commentaire est instructif à plusieurs égards. Le manque de dynamique dramatique suggéré par le titre même *Still* semble contraindre le texte à la stase mélancolique. Or, aussi pertinente cette lecture soit-elle, nous pensons que les sentiments ambivalents à l'égard de l'anglicité doivent être étudiés davantage par rapport à la réécriture des mythes que par rapport à l'élaboration de l'intrigue. L'analyse de Gunby laisse en suspens cette question qui représente pourtant un enjeu majeur de la relation précaire à l'événement. La formulation hésitante (« unwillingness or inability » ; « loss or lack ») laisse indéterminée la véritable raison de la « prose chaotique[2] » de *Still* et installe le doute sur les capacités de l'auteur à écrire un roman à la forme plus conventionnelle. Au regard de tout ce qui précède, l'explication la plus plausible de l'immobilisme ne peut provenir que de la rencontre manquée.

L'action, en effet, ne peut être que la conséquence d'une rencontre préalable d'un personnage avec un événement. Jadis Claude Brémond, dans sa *Logique du récit*, avait proposé la notion de « processus narratif » pour rendre compte du fonctionnement de l'action au sein d'une intrigue[3]. Ce processus, séquencé en trois étapes nommées « éventualité », « passage à l'acte », et « achèvement », s'articule certes sur l'idée de divisibilité, mais se fonde surtout sur le principe d'une relation minimale entre un sujet et un prédicat, necessaire à l'élaboration de tout récit : « un rapport de prédicat à sujet avec une ou plusieurs personnes, que le récit désigne ordinairement par un nom propre, et qui peuvent être soit les patients soit les agents de ce processus[4] » (309). Un tel

[1] Gunby, Ingrid. « "Dying of England": Melancholic Englishness in Adam Thorpe's *Still* ». Eds. D. Rogers et J. McLeod. *The Revisions of Englishness* (Manchester : Manchester UP, 2004. 107-118).
[2] « As jokes go, it's sort of okay. For a brief while. But during nearly 600 pages of rambling, difficult, chaotic prose, the laughter dwindles » (O'Toole 27).
[3] Brémond, Claude. *La logique du récit* (Paris : Seuil, 1972).
[4] *Ibid.*

fonctionnement semble s'avère peu compatible avec la rencontre manquée de l'événement qui, pour reprendre la terminologie structuraliste, installe une disjonction dans les relations « sujet-prédicat » et « personnage-événement » que Bremond estime être l'unité minimale de tout récit : « Peut-on éliminer la relation prédicative elle-même ? Il faudrait alors que raconter cesse de constituer à énoncer le devenir des choses, ou ne consiste plus en apparence qu'à énoncer ce devenir. Mais que serait-ce alors que raconter[1]? » (325). La relation à l'événement manqué sape toute idée téléologique de « devenir ». Elle introduit dans la relation « sujet-prédicat » cette étrange coexistence, repérée par Gunby, de la perte avec le manque, de l'impossibilité d'agir avec le regret de ne pas avoir agi. La coupable inaction fournit ainsi une explication à l'effet de paralysie dont il ne faut pas hâtivement attribuer la cause à une fatale mélancolie.

Dans *Still*, tout au long de la projection/écriture, Rick est constamment rappelé à l'ordre par la voix de Zelda qui interrompt brusquement son flux discursif pour lui signifier ses divers manquements aux attentes dramatiques du lecteur/spectateur. Le reproche du défaut d'action est de loin le plus fréquent, devenant même l'objet de disputes imaginaires entre Rick et son ancienne fiancée, comme lorsqu'elle lui demande sur un ton visiblement agacé : « WHERE'S THE ACTION, RICKY? » (*S.* 97). Et le réalisateur de la rassurer en lui promettant que l'action apparaîtra à la fin du film, avant de renier aussitôt sa promesse pour déclarer son refus de faire un film d'action :

> This is not an action movie. It's an epic movie but it's not an action movie. It's hard and big in the saddle but it's not John Wayne or Brian de Palma or Francis Ford Coppola or even John Ford being thoughtful. It's Richard Thornby. It's his deep masterwork. (*S.* 97)

Le genre du western que Rick dénigre symbolise à ses yeux le summum de l'artifice, car il exploite la rencontre avec l'événement à des fins sensationnalistes. Or son intention, qui revêt ici la valeur d'un quasi art poétique, est de se distinguer de ses prédécesseurs, en réalisant un film/roman « épique », mais dénué d'action : « It's an epic movie but it's not an action movie ». À travers ce paradoxe, on voit se dessiner ce qui constituera par la suite l'une des grandes originalités des romans d'Adam Thorpe, à savoir une mise en résonance du drame intime avec le drame collectif, un rapprochement non collusif, mais néanmoins tragique, entre un minuscule témoin et le grand événement. L'abolition de la

[1] *Ibid.*

coïncidence et de la relation de cause à effet invite à privilégier un écart qui, dans les premiers textes, rend compte du désir frustré d'action d'un témoin manqué s'imputant la culpabilité de son inaction.

Le thème de l'inaction, loin de distinguer les seuls premiers romans, est une constante du corpus que l'on retrouvera par exemple dans *The Rules of Perspective* qui, faisant pendant à *Nineteen Twenty-One*, peut se définir comme un paradoxal roman de guerre dont toute action est expurgée. Qu'il s'agisse d'*Ulverton*, de *Still* ou encore de *Nineteen Twenty-One*, l'attribution de la culpabilité trouve sa justification dans une double cause : une impuissance initiale de dire ou d'agir par rapport à l'événement et simultanément un impossible désir rétroactif de réparation. Alors que plusieurs monologues d'*Ulverton* rattachent l'inaction coupable à une incapacité de dire, *Nineteen Twenty-One* la fait dépendre de l'inexpérience du combat. Dans tous les cas, c'est le regret de l'impuissance qui est à l'origine de la confession et non celui de l'acte commis. Ainsi, sur les douze sections d'*Ulverton*, trois sont des récits rétrospectifs qui établissent une relation de cause à effet entre le regret de l'inaction et le recours à l'énonciation. Il s'agit des sections « Return 1650 », « Stitches 1887 » et « Treasure 1914 ». Le chapitre « Return 1650 », qui ouvre le roman, emprunte, comme son titre l'indique, au thème du retour après l'oubli sur le modèle de Martin Guerre ou du colonel Chabert[1]. Dans ce récit, le narrateur, un berger du nom de William, exprime le besoin de relater, à un âge avancé, les circonstances d'un événement qu'il a tu pendant de longues années, à savoir le retour inopiné du soldat Gabby Cobbold. En choisissant le point de vue extérieur du berger et non celui de Gabby, l'auteur ne vise pas à intensifier les effets spectaculaires de surprise ou de reconnaissance attachés au retour d'un survivant que l'on croyait mort, mais à souligner le regret coupable de l'inaction.

En effet, William s'accuse *a posteriori* de ne pas avoir dit à Gabby que son épouse Anne, qui croyait son mari mort, s'était entre-temps remariée avec un autre homme, Thomas Walters. L'omission de William est d'autant plus lourde de conséquences que Gabby disparaît peu de temps après son retour, assassiné par Anne et son nouveau mari. Or ce n'est que vers la fin que le lecteur peut déduire la cause de la disparition, lorsqu'Anne justifie son forfait : « 'He done nothing for me', she said. 'That were no reason to kill him', I said » (*U.* 19). Au regret de ne pas avoir pu sauver la vie de

[1] Voir les analyses de Marc Augé sur ce thème littéraire dans son opuscule, *Formes de l'oubli* (Paris : Rivages, 1998).

Gabby, s'ajoute la honte de l'adultère. Ce qui ronge la conscience du puritain William est qu'il a lui-même entretenu une relation charnelle avec la meurtrière Anne Cobbold. C'est également à la fin qu'il avoue ce secret, en décrivant les rendez-vous clandestins qu'il donnait à cette belle sorcière dans une cabane de bûcheron : « The rain began again and dripped on us through the thatch and I buried my loneliness inside her » (*U.* 20). Ces deux raisons permettent d'éclairer les nombreuses auto-accusations qui parsèment le récit rétrospectif de William et qui lui confèrent une tonalité confessionnelle.

Bien qu'au début ni l'objet de l'omission ni le motif du regret ne soient donnés au lecteur, les premiers mots échangés après ses retrouvailles avec Gabby offrent l'occasion au narrateur de regretter son incapacité de dire : « I sat down next to him and wondered if it was right to tell him. And he looked at me so smiling that I hadn't the heart. Of course, I now wish I had » (*U.* 3). Puis, à mesure que Gabby relate les détails sur sa participation au siège de Drogheda, William persiste dans son mutisme : « I said nothing either about the other matter […]. I couldn't talk […]. And the thing is, I had not told him » (*U.* 5). Vingt ans après les faits, le narrateur attribue à ce silence un motif de culpabilité, alors qu'il n'a lui-même jamais pris part à l'événement : « It was a guilty man that wound his way down between the furze into a business that was not his own. The Lord forgive me, I said, for it is my conscience that drives me to this » (*U.* 9). William se décrit ici à la troisième personne comme un homme moralement coupable, même si dans les faits le seul chef d'accusation que l'on peut lui imputer est sa couardise, comme il l'avoue : « I am a cowardly man » (*U.* 5). La confession du narrateur se justifie, non seulement par rapport à sa « conscience », mais aussi par son attachement endeuillé à la mémoire d'une victime innocente, Gabby, qui a eu le malheur de revenir à un moment où on ne l'attendait plus. Cette compassion posthume à l'égard de la victime marque de son empreinte les premiers textes, car ce qui sépare le témoin manqué des victimes n'est autre que l'intervalle de la mort.

Si les premiers textes semblent s'apparenter à une écriture du deuil, traditionnellement représentée par le genre de l'élégie, ils ne se conforment pas tout à fait au modèle de la relation duelle privilégiée par ce type de registre. Les personnages sont certes endeuillés, mais comme par procuration, dans le sens où le sentiment de perte n'est pas provoqué par la violente rupture d'un attachement affectif, mais par le manque dans l'écart générationnel. Les monologues d'*Ulverton* et de *Still*, très influencés par le modèle joycien, sont entrecoupés de silences et de blancs typographiques. Leur rythme

essoufflant, parfois dénué de ponctuation, évoque la rumination mélancolique, tel le monologue du laboureur Jo Perry de « Stitches 1884 ». Ce monologue, imitant le flux de conscience de Molly Bloom, avec lequel l'auteur voulait initialement rivaliser[1], est empreint des regrets d'un homme âgé, de surcroît endeuillé, qui s'accuse indirectement de la mort de Daniel Holland, le fils de son employeur. Ecrit sous la forme d'une élégie dénuée de tout artifice, le laboureur illettré s'adresse à Daniel Holland, évoquant les heureux moments passés ensemble (« we'd have som laafs, boy », *U.* 216). Comme pour se consoler de la mort prématurée de l'enfant, il célèbre son innocence préservée. Ayant échappé à la corruption du monde ici-bas, l'enfant est devenu un ange : « thee be an angel upperds one o' they host wi' feathers o' gold flied out o' this sturving stinkin world » (*U.* 210).

À travers le dialecte rocailleux du Wiltshire, reviennent très souvent les mêmes bribes de dialogue, le souvenir des recommandations de la mère à son fils qui lui enjoignait de rentrer à la maison à cause de sa santé fragile. Jo se rappelle s'être moqué de ces avertissements sans conséquence : « gettin wet didn't never do us no harm oh she did yang about thy constitushun » (*U.* 219). Après avoir été copieusement trempé par un orage, Jo ramène le souffreteux Daniel chez lui, assurant sa mère que la pluie ne l'a qu'effleuré : « I be awful sorry Mrs Holland it come clap on us Mrs Holland he'll be all right Mrs Holland jus a lick o' rain » (*U.* 221). Or, comme pour démentir ces propos, le narrateur Fergusson mentionne dans le chapitre suivant que le petit Daniel est mort de la grippe : « having lost her darling son, Daniel, to influenza in his first term at Eton » (*U.* 253). Le fait que la véritable cause de la mort ne soit révélée que plusieurs années plus tard innocente rétrospectivement Jo Perry, même si ce dernier n'en demeure pas moins accablé par la culpabilité. Ignorant tout de la cause exacte du décès, il ne peut s'empêcher de se rappeler ce jour fatidique où il a ramené chez lui le petit Daniel Holland, trempé jusqu'aux os. C'est sur le mode du ressassement que Jo tente de se convaincre de sa non-responsabilité dans cet événement, même si la typographie suggère ironiquement l'inverse. Le poids de la culpabilité n'en est que plus pesant : « A LITTLE DAMP NEVER DID NARN NO HARM » (*U.* 224). La mélancolie qui imprègne le chapitre et, plus généralement, les deux premiers livres, exprime un attachement endeuillé au souvenir des victimes, le plus souvent anonymes. Ce thème, dont *Ulverton* et *Still*

[1] « As he [Jo Perry] walks over the land, his genial dialect (written in imitation of Molly Bloom's final chapter in *Ulysses*) conceals a world of deep suffering and resented class oppression » (« Afterword », *U.* 408).

témoignent à différents degrés, parcourt tout le corpus à tel point que l'on peut soupçonner qu'il s'agit là d'un motif étroitement lié aux préoccupations personnelles de l'auteur. Adam Thorpe s'est toujours déclaré profondément touché par le sort des victimes oubliées, auxquelles ses personnages ont tendance à s'identifier : « I am interested in the victims——that is to say, the ordinary citizen (small history)——whom big history plays with, teases and sometimes kills » (Alden 2015 : 204). La prégnance de l'oubli, dont on pourra mesurer plus tard les divers effets, perturbe le sens commun attribué à la perte.

L'attachement endeuillé et le sentiment de culpabilité qui en résulte brouillent la distinction, héritée de Freud, entre le « deuil » et la « mélancolie ». Depuis le célèbre essai *Deuil et mélancolie*, il est devenu courant d'appréhender la perte, à partir des divisions de l'appareil psychique que sont le conscient et l'inconscient. Alors que le deuil se définit comme la rupture effective et conscience d'un lien qui ne peut faire l'objet que d'un « travail » au sens économique du terme[1], la mélancolie trouve sa cause dans l'inconscient : « la mélancolie porte, en quelque sorte, sur une perte d'objet dérobée à la conscience, à la différence du deuil, dans laquelle la perte n'a rien d'inconscient[2] » (49). Ce que suggèrent à l'inverse les textes, à travers la rencontre manquée, n'est pas un simple refus d'accomplir un travail de deuil, signalant par là l'impossibilité pathologique de tout achèvement, mais la tension du désir sans cesse renouvelé vers la réparation. Ce constant effort de réparation trahit une forme de relation spéculaire, à travers laquelle le sentiment de l'insignifiance historique se mesure au regard des sans-traces dont la vie est à jamais dépouillée de toute signifiance. C'est ce qu'illustre par exemple le narrateur de « Treasure 1914 » qui fait débuter ses mémoires à l'année 1914, durant laquelle il a assisté à la vaste supercherie qu'a été la conscription des jeunes volontaires du village.

Le narrateur Fergusson, ancien fonctionnaire en poste aux Indes, garde de cet événement un souvenir coupable, au moment où il écrit en 1928, car la moitié des trente-trois conscrits ne reviendra pas du front. Percy Cullurne, l'objecteur de conscience qui a osé défier la pression communautaire, fait prendre conscience au narrateur de son inaction au moment des faits racontés. Une grande partie du chapitre est en effet consacré à une scène de recrutement, orchestré par un pouvoir local à la structure féodale. Le représentant

[1] « En quoi consiste le travail qu'accomplit le deuil ? Je crois qu'il n'y aura rien de forcé à se le représenter de la façon suivante : l'épreuve de réalité a montré que l'objet aimé n'existe plus et édicte l'exigence de retirer toute libido des liens qui la retiennent à l'objet » (46-47). Freud, Sigmund. *Deuil et mélancolie* (Paris : Payot, 2010).
[2] *Ibid.*

en est Lord Chalmers qui use de toute sa rhétorique patriotique pour inciter les jeunes à se porter volontaires. Trop préoccupé qu'il était par les fouilles du tumulus, Fergusson n'a pas à l'époque mesuré l'issue tragique des événements : « The affair of Percy Cullurne, an affair perhaps only achieving its tragic climax much more recently (all in good time, dear reader) continues to exert its uncomfortable presence upon me, like a mortal truth struggling to be revealed of its opaque skin » (*U.* 231). Cette nécessité de « révéler » n'a d'autre fin que d'expier la dette que le narrateur a contractée envers la mémoire des victimes de la guerre. C'est lui le premier qui a annoncé ce que signifiait le terme de « conscription» aux paysans venus l'écouter : « That this onerous task was given to me at all is still to be regretted, for ever since (I feel) those same children have looked upon me as some kings in ancient plays look upon the Messenger: as somehow culpable of the havoc he brings news of » (*U.* 241). Se dépeignant comme le héraut d'une tragédie, Fergusson regrette d'avoir assumé le rôle que la situation exigeait de lui, s'attribuant « presque » (« somehow ») l'entière culpabilité de l'événement (« the havoc he brings news of »).

L'inaction coupable constitue un thème transversal que l'on retrouve, sous diverses formes, dans les romans ultérieurs, comme *No Telling*, *The Rules of Perspective*, ou encore *The Standing Pool*. Ce désir de réparation peut laisser penser que les textes adhèrent, à certains égards, à une consensuelle position morale donnant voix aux « oubliés », devenue courante dans le roman contemporain, comme l'a analysé Christian Gutleben pour le genre dit « néo-victorien[1] ». Or, une telle lecture est contredite par l'existence d'un fossé entre le désir de réparation véhiculé par la confession et sa transformation en acte. *Ulverton* et *Still* ne parviennent pas à construire un récit qui articulerait l'écart entre le témoin manqué et ces mêmes victimes. L'atteste le deuxième livre *Still* qui fait montre d'une affectivité comiquement exacerbée dans sa volonté de réparer les événements irréparables du passé.

[1] « For ideological, ethical and perhaps commercial reasons the foregrounding of the discarded of society was impossible for the Victorian novel, essentially written for the middle classes, but today at the time of the politically correct, these voices correspond to readerly expectations. The perspective of the West Indian, the servant or the homosexual is not subversive anymore today, on the contrary it is in vogue. The fictionalisation of Victorian outcasts may have a critical function, it is certainly a response to a fashion. In the end, the representation of Victorian voices, those that celebrated as well as those that were muffled by their epoch, involves, in the first case because of a lasting prestige, in the second because of the current trend, an opportunistic aetiology » (37). Gutleben, Christian. *Nostalgic Postmodernism. Victorian Tradition and the Contemporary Novel* (Amsterdam : Rodopi, 2001).

Dans ce livre, le cinéaste Rick éprouve un sentiment de perte à l'idée de ne pas avoir connu la famille Trevelyan, à laquelle est dédié son texte-film. Les événements minuscules affectant cette famille deviennent comiquement dérisoires par leur comparaison, à défaut de leur coïncidence, avec la Première Guerre mondiale, événement collectif aux conséquences incommensurables. Le film projeté est censé débuter en 1913, à l'occasion d'un événement ordinaire, l'entrée du grand-oncle de Rick, William Trevelyan, dans le lugubre pensionnat de Randle College (*S.* 104). Cet événement ainsi que les autres qui vont advenir aux Trevelyan, cette famille aux mœurs caricaturalement édouardiennes, n'acquièrent leur signification que s'ils sont rapprochés du début fatidique de la Grande Guerre, entrevue à la fin du livre. Rick, comme à son habitude, insiste sur l'insignifiance de ces événements familiaux, lorsqu'on les compare au cataclysme de 1914 : « 1913. No man's land year, the year Before, the year no one talks about, the non-entity, the non-year » (*S.* 97). Ces événements se singularisent, comme souvent dans le corpus, par la coexistence disproportionnée de leur échelle. C'est durant cette « non-année » que Rick décide de situer le premier événement minuscule qui échoit à son ancêtre, à savoir l'humiliation qu'il doit subir comme rituel d'initiation lors de son entrée à Randle College. Au seuil du deuxième millénaire, le cinéaste ne peut se retenir de désirer réparer cet événement, annonciateur symbolique, selon lui, de toutes les catastrophes du XXe siècle : « I can't stand it any more. I can't stand being right here and doing nothing about it. And it's only 1913 » (*S.* 117). Une centaine de pages plus loin, il révèle dans une prolepse le sort tragique qui attend William. La guerre le fauchera dans la fleur de ses dix-sept ans : « He'll be blown away too soon to fall in love » (*S.* 286). De ce savoir naît le désir aussi farfelu qu'irréalisable de changer le cours de l'Histoire :

> I want to open the fucking gates, […] taking my great-uncle in my arms and hugging him tight […]. Then walking with him slowly, held in my arms […] slowly and steadily towards reparation, forgiveness, humility. (*S.* 130).

Ce désir de réparation, qui se mue en plainte pathétique, a désarçonné les critiques qui n'ont pas compris l'affectivité incontrôlée de Rick. Elle jure en comparaison du ton mesuré d'*Ulverton*, comme en témoigne la réaction de Tom Shippey : « Why should a clever, tricky writer like the author of *Ulverton* spend so much time imagining such a dreary, introspective whinger as Thornby[1]? » (21). Or, un tel jugement oublie de faire état de l'immanquable ironie qui transparaît dans les déclarations de Rick. Ainsi,

[1] Shippey, Tom. « English Accents ». Rev. de *Still*. *The Times Literary Supplement*, 21 avril 1995.

dans un brusque revirement, comme s'il avait conscience du caractère pathétique de son vœu anachronique, il ajoute que même s'il avait été contemporain de son grand-oncle, il n'aurait rien fait pour empêcher l'événement : « But I wasn't there. And I probably wouldn't have done anything » (*S.* 130). Cet aparté dissonant, jouant sur les contradictions, illustre tout le mélange de sérieux et d'auto-dérision qui émaille les déclarations pseudo-confessionnelles du cinéaste. Adam Thorpe a, par ailleurs, confirmé avoir pris beaucoup de plaisir à suivre son personnage dans sa quête ironique de réparation :

> It was fun writing *Still*, because I simply had to run after Ricky and his crazy voice. […] A phantom from the future haunting the past, unable to say: don't do that! Don't go to Sarajevo with your pistol, Princip! Don't let Joseph Stalin onto the committee, Comrade Lenin! » (Thorpe 2010 : 16)

Ce commentaire rétrospectif cache sur le ton, là encore, de la plaisanterie, la pathétique impuissance du dire (« unable to say ») qui aurait fantasmatiquement permis d'empêcher les grandes catastrophes du XXe siècle, comme le déclenchement de la Première Guerre mondiale à Sarajevo et l'arrivée de Staline au pouvoir. En donnant tous ces exemples historiques, l'auteur entend prouver que le romancier est bien plus libre que l'historien qui, retenu par le souci d'objectivité, ne peut s'aventurer vers le révisionnisme. Néanmoins, ce qui différencie ces deux artisans du récit tient à la place réservée à l'affect qui, chez Adam Thorpe, se conçoit dans une tension entre l'impuissance d'action et la réparation.

L'omniprésence de la réparation a déjà attiré l'attention de certains critiques, comme Maria-Grazia Nicolosi. Elle a observé que les « rituels de réparation » qui se succèdent au fil des romans se soldent invariablement par l'absence de toute résolution cathartique : « grand rituals of reparation are endlessly repeated, only to be miserably brought to an end » (Nicolosi 2013 : 167). D'autres critiques se sont interrogés, à bon droit, sur la raison pour laquelle certains romans, comme *Nineteen Twenty-One*, mettent en scène des artistes qui, alors qu'ils sont à la recherche d'une autorité artistique, voient leur idéal de masculinité humilié. Dans son compte-rendu de presse, James Hopkin en vient même à se demander s'il ne faut pas voir dans le personnage de Joseph un exemple d'impuissance masculine ou de frustration artistique : « Is it a study of male impotence? Of artistic frustration[1]? » (21). Le critique Rod Mengham se dispense de la forme

[1] Hopkin, James. « War of Words ». Rev. de *Nineteen Twenty-One*. *The Guardian*, 14 juillet 2001.

interrogative pour l'affirmation : « His masculinity is shorn as effectively as the truncated member of another of the complementary characters, the villager Samuel » (184). Rod Mengham procède ici à un rapprochement relativement facile entre deux personnages différents du roman, ce qui lui permet d'associer l'impuissance artistique à l'impuissance physique. S'il est vrai que l'on peut déceler dans les velléités des personnages d'Adam Thorpe, en particulier dans *Still*, les stigmates de la castration, il faut s'accorder sur la signification à accorder à cette notion. Bien que les commentateurs y fassent allusion, elle n'a jamais été abordée de front. Le mal d'expérience du témoin manqué, ainsi que les obstacles au projet narratif et représentationnel de l'événement, reflètent assurément une image vacillante de la masculinité, oscillant entre l'héroïsme et l'anti-héroïsme. Cela étant, lorsque l'on tente un rapprochement entre le désir de réparation et le sentiment d'impuissance qui en découle, on se rend compte que c'est moins l'image troublée du genre qui se dessine que la question de la dette.

La dette se situe à l'intersection du désir de réparation et de l'attribution de la culpabilité. C'est entre ces deux extrêmes qu'il faut analyser les sentiments contradictoires du témoin manqué dans sa relation envers cet autre inconnu et oublié, qui reçoit *a posteriori* le noble titre de victime. Les personnages des premiers romans se définissent par leur état d'endettement moral envers les victimes des événements qu'ils n'ont pas connus. Rick s'en fait lui-même l'écho à la fin : « Hey ho. Everything I do leaves this tacky stuff at the bottom of the glass which turns out to be guilt » (*S.* 571). Cette attitude n'est pas sans rappeler la position de l'auteur qui estime, selon ses propres termes, avoir « hérité » de son ascendance un sentiment de culpabilité : « Whether from a sense of inherited grief, or from sheer guilt […] I have always felt very close to the Great War (perhaps memory itself can be inherited, since I have a similar feeling, through my father, for Second World War aerodromes and Lancaster bombers) » (Thorpe 2001). Plutôt que de « mémoire héritée », il serait plus juste de parler de « dette » dont le sens s'éclaire, lorsqu'on la rapproche du manque et plus particulièrement de l'une des trois formes du « manque de l'objet », identifiées par Lacan[1]. Parmi ces trois formes de manque — la privation, la frustration et la castration qui recoupent la tripartition du Réel,

[1] « De ce manque je vous ai montré les trois niveaux qui sont essentiels à situer chaque fois qu'il y a crise, rencontre, action efficace, dans le registre de la recherche d'objet, qui est toujours en elle-même recherche critique. Ces niveaux sont les suivants — castration, frustration, privation. Ce qu'ils sont comme manque, leur structure centrale à chacun, sont choses essentiellement différentes » (54). Lacan, Jacques. *Le séminaire. La relation d'objet. Livre IV* (Paris : Seuil, 1994).

du Symbolique et de l'Imaginaire —, la castration renvoie à l'ordre symbolique, au « manque fondamental qui se situe en tant que dette, dans la chaîne symbolique » (55). C'est par rapport à cette « chaîne symbolique », dont Lacan dit qu'elle précède et qu'elle surpasse la vie individuelle[1] qu'il faut situer l'endettement du témoin manqué, résolu à réparer des événements qu'il n'a pas vécus. Or on peut déceler dans l'expression d'un désir aussi noble une attitude presque mégalomaniaque. C'est pour cette raison que le devoir de réparation est toujours confronté à l'inhibant sentiment que ce devoir est illusoire et relève, d'une certaine manière, de l'imposture.

Contrairement à des romans plus tardifs tels que *Hodd*, dans lequel un moine du XIIIe siècle confesse son implication dans la bande peu recommandable de l'hérétique Robert Hodd, *Ulverton*, *Still* et *Nineteen Twenty-One* mettent en évidence une relative absence d'implication du témoin dans l'événement qui va entraîner l'attribution de la culpabilité. En témoignent les sombres réflexions de Joseph qui, après avoir parcouru et contemplé les ruines éparses de la Grande Guerre en Belgique, ne peut ressentir que la culpabilité du non-combattant, même s'il hait la guerre :

> Guilt, even guilt could be clean and unselfish, in this way, flowering out of conscience. But his was not so simple. He wished it could be. There was something nasty and modern about his guilt, something selfish yet ill-defined. Just because he hadn't fought. And he hated the vileness of fighting. (*NTO* 91)

À la lecture de ces lignes, on ne peut s'empêcher de songer à la frustration d'un D. H. Lawrence à l'égard de cette même guerre à laquelle il n'a pas pu, lui non plus, prendre part, à la différence des poètes Sassoon et Owen : « Where Owen's and Sassoon's guilt is thrown into relief by their actions as officers responsible for the welfare of their men, Lawrence's and Eliot's is simply from their inability to make a contribution to the war effort or to its cessation[2] » (19). Il n'est à ce compte guère étonnant que *Nineteen Twenty-One* tisse toute une filiation intertextuelle avec l'auteur de *The Rainbow*, même s'il s'en détache également par une distanciation ironique.

De même que D. H. Lawrence avait qualifié sa culpabilité dans *Kangaroo* de « souillure de Caïn[3] », Joseph s'attribue à son tour, comme par mimétisme intertextuel,

---

[1] « L'homme est, dès avant sa naissance et au-delà de sa mort, pris dans la chaîne symbolique, laquelle a fondé le lignage avant que s'y brode l'histoire » (468). Lacan, Jacques. « Situation de la psychanalyse en 1956 ». *Écrits* (Paris : Seuil, 1966).

[2] Krockel, Carl. *War Trauma and English Modernism: T. S. Eliot and D. H. Lawrence* (Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2011).

[3] Bricout, Shirley. *Politics and the Bible in D. H. Lawrence's Leadership Novels* (Montpellier : PULM, 2015).

cette culpabilité : « Joseph had the mark of Cain upon him, psychologically-speaking » (*NTO* 10). Toutefois, alors que chez Lawrence la culpabilité est davantage liée à un idéal héroïque de masculinité, elle correspond davantage chez Adam Thorpe à un état permanent de dette qui fait l'objet d'une tension entre un élan réparateur et sa ridiculisation humiliante. Ainsi, dans *Still*, Rick se plaint à plusieurs reprises du lourd fardeau qu'il s'est imposé, avouant ne pas pouvoir terminer son film ni réparer les torts subis par sa famille. Il se juge un « imposteur » (« fraud ») par rapport à l'héritage d'une lignée, non seulement familiale, mais également artistique : « I don't know why I took this damn thing on. It's too big for me to handle. I'm a fraud » (*S.*170). Dans *Nineteen Twenty-One*, la culpabilité de Joseph trouve un exutoire dans des rêves illusoires de réparation où se côtoient l'idéalisation avec l'humiliation de soi.

Vers la fin du roman, alors qu'il se retrouve, par manque d'argent, dans un hôtel de passe londonien, il s'imagine être un nouveau rédempteur, s'accaparant les attributs divins, dans l'intention d'apporter le salut à tous les endeuillés de la guerre : « he would move among them, like a redeemer, lightning in his hand, thunder in his voice » […] « and heard the bed creaking upstairs, rhythmically, faster and faster, urgent——urging itself on to go faster. Until it stopped » (*NTO* 277). Le contraste entre l'élévation morale des idéaux de Joseph et l'accroissement des bruits prosaïques qui l'environnent illustre encore une fois la tension entre un désir mégalomaniaque de réparation et sa ridiculisation qui ravale Joseph à sa position insignifiante d'insecte : « He was offering redemption from ant-existence, yes, that was it » (*NTO* 277). L'état quasiment existentiel de dette du témoin manqué rend compte une nouvelle fois du tiraillement entre l'impuissance et la réparation qui anime ces premiers textes. L'écart générationnel séparant le témoin manqué de l'événement laisse s'exprimer une culpabilité de l'inaction, par laquelle l'énonciation ne parvient pas à satisfaire le but cathartique de réparation. La disjonction, en produisant une résistance à toute possibilité de satisfaction ou d'aboutissement, donne l'image d'un désir toujours en quête de son objet, ce qui n'est pas sans rappeler la théorie lacanienne du manque insatiable à l'origine même du désir. Ne pouvant être assouvi, contrairement au besoin, le désir est par essence infini, en renvoyant à un « manque-à-être » : « Le désir est un rapport d'être à manque. Ce manque est manque, à proprement parler, à être. Ce n'est pas manque de ceci ou de cela, mais manque d'être par lequel l'être existe[1] » (261-262). Cependant, le défaut principal d'une telle lecture est qu'elle

[1] Lacan, Jacques. *Le séminaire. Le moi dans la théorie de Freud. Livre II* (Paris : Seuil, 1978).

absolutise le désir en l'attachant à l'être, sans permettre de comprendre le mouvement de tiraillement qui fait, pour ainsi dire, de l'événement un « objet », proche et simultanément distant. La volonté de faire articuler l'écart avec la linéarité prend la forme d'un profond déséquilibre, défiant toute stabilité, entre le désir de rapprochement et la frustration de l'éloignement. À travers ce double rapport spatialisé, est posée la problématique de la *position* du témoin et de son « action » que l'on s'emploiera à développer dans les chapitres suivants.

Ce premier chapitre a montré que si Adam Thorpe a acquis au début de sa carrière une réputation d'auteur postmoderne, il est nécessaire de réviser ce qualificatif trop généraliste. Comme l'a fait remarquer Brenda Cooper, la centralité du médium — l'écriture et l'oralité — rapproche *Ulverton* et *Still* des thèmes postmodernes, mais ne saurait suffire à faire d'Adam Thorpe un représentant fidèle du postmodernisme :

> I will be demonstrating that Adam Thorpe uses some of the devices of postmodernism, with its concern with mediations, method and intermediaries, and love of pastiche, but he is not himself a postmodernist. (245)

Comme s'il donnait raison à ces propos, l'auteur lui-même ne cache pas qu'il a été influencé par les « idées postmodernes », très en vogue dans les années 1990, mais ne souhaite pas être pour cela reconnu comme « auteur postmoderne » :

> I suppose one has to say that postmodernist ideas were going through my head as I was writing *Ulverton*, when I was writing in that context, and the same with *Still*, my next novel. But I wouldn't like to be limited by that label, you know. (Hagenauer 228).

Au lieu des faciles étiquettes, des contradictions et des paradoxes dont on pourrait se servir pour qualifier ces textes, ces derniers invitent le lecteur à se confronter à une expérience de la disjonction qui annonce, à bien des égards, le précaire. En laissant entrevoir une tension irréductible entre deux tendances contraires, le précaire abolit le statisme de l'opposition. Si l'on peut aisément déceler une nostalgie de la rencontre duelle qui ferait fusionner l'événement et l'autre, on y pressent également le refus de s'y soumettre. C'est dans cette étape initiale du tiraillement qu'il faut déceler la volonté subie de la part de l'auteur de remodeler la relation du témoin et de l'événement à partir de l'écart. Si nous avons jusqu'à présent étudié les diverses caractéristiques de la relation manquée entre le témoin et les événements, il importe de s'interroger sur la question problématique et polémique de la transmission des événements entre les générations.

Chapitre 2
L'intermission de la perte

C'est le manque et la lacune qui créent.
Paul Valéry, *Tel Quel*.

L'événement, je l'ai dit, est affleurement.
François Jullien, *Les transformations silencieuses*.

C'est avec beaucoup de bruit, mais sans fureur, que les premiers livres d'Adam Thorpe résonnent de bribes d'événements. Ces bruits sont ceux que produisent les personnages eux-mêmes, pour la plupart des bavards invétérés, dont les paroles écrites ressemblent parfois plus à du bruit palliant un silence angoissant qu'à un discours qui se veut parfaitement intelligible. La prolixité, pour ne pas dire l'excessive verbosité de ces premiers romans, soulignée par tous les commentateurs[1], contraste avec la pratique d'un style extrêmement allusif, qui a valu à Adam Thorpe sa réputation d'écrivain hermétique. C'est pourquoi tous les commentateurs s'accordent sur la difficulté de lecture de ces textes, comme en témoigne le jugement de John Fowles : « *Still* is so mobile and allusive that one can't pretend it's an easy read[2] » (40). Sabine Hagenauer confirme cette impression, en usant d'une métaphore terrienne empruntée à *Ulverton* :

> Adam Thorpe is indeed a writer who makes readers work: his books are difficult, challenging the reader to read them over and over again for more detail. Reading his novels resembles the way the inhabitants of *Ulverton* treat the land they live on——it means revisiting well-known places, turning each pebble over twice in case there could be something hidden under it. (222)

[1] « This is supposed to be a sure thing, a baggy-monster novel, bursting at the seams, like *Earthly Powers*, like Ackroyd, Rushdie, Ian Sinclair. Here's a discursive, unruly juggernaut of textual super-abundance and verbal rambunctiousness——"buggering the English language" as Angela Carter put it » (O'Toole 36).
[2] Fowles, John. « The Sound of a Voice that Continues ». Rev. de *Still*. *The Spectator*, 29 avril 1995.

Percer à jour ce paradoxe fournit une clé d'interprétation pour aborder des textes qui présentent, de prime abord, des caractéristiques irréconciliables : d'une part, une outrance langagière, visible par une surabondance de métaphores et par un jeu constant avec les sonorités du parler, et, d'autre part, un réseau de bribes, d'allusions à peine perceptibles, qui ne peuvent faire sens sans le secours d'une oreille attentive et d'une vaste culture. La coexistence de ces extrémités laisse apparaître un profond déséquilibre qui n'est pas sans effets sur l'organisation du récit lui-même. *Ulverton* et *Still* ne racontent pas une histoire, mais sont hantés par des fragments d'histoires, plus précisément de *pré*-Histoire(s), composées d'événements survenus dans une antériorité générationnelle. Dès ces premiers textes, le lecteur peut se familiariser avec une multitude fragmentaire de signes, de paroles et de mots, noyés au milieu d'une prose sinueuse et verbeuse. Si un évident effet de fragmentation parcourt ces textes, sa cause reste pour le moins difficilement identifiable. Lever le voile sur cette cause permet de mieux comprendre l'une des grandes originalités des romans d'Adam Thorpe : ce ne sont plus les failles de la mémoire qui expliquent une écriture éclatée, mais celles de l'entendre.

Ces premiers textes invitent davantage à l'écoute qu'à la lecture méditative, car ils font entendre, comme en creux, un certain nombre de lacunes, que traduisent des intrigues familiales incomplètes, voire inachevées. La problématique que soulèvent ces lacunes ne porte pas sur la mémoire individuelle, comme c'est le cas dans l'autobiographie[1], mais sur un dire grevé de silences entre les générations. Le manque, la perte, l'oubli apparaissent comme les thèmes obsédants de ces premiers livres qui s'écrivent dans les non-dits d'un dialogue intergénérationnel. La matière trouée de la mémoire n'est donc plus l'expérience individuelle, mais l'audition d'un dire qui ne s'exprime que par intermittence. Il ne faut toutefois pas se figurer que ces thèmes se manifestent sous la forme d'un violent arrachement, provoqué par la soudaineté de l'événement tragique. Le deuil n'est jamais consécutif à la perte, mais reste suggéré par un silence, à l'entrecroisement de la petite histoire et de la grande histoire. Les impressions de déséquilibre et de dissonance vocale apparaissent comme les principales conséquences d'une difficulté à intégrer dans la dynamique du récit ces lacunes qui semblent résister à toute articulation narrative. Contournant la rupture produite par

[1] « À partir de ces fragments, de ces bribes de souvenirs, je peux, en comblant les vides par l'imagination ou en faisant appel à des aides extérieures, reconstituer ou plutôt me reconstituer ma biographie : on parle parfois de mémoire biographique » (159). Tadié, Jean-Yves et Marc Tadié. *Le sens de la mémoire* (Paris : Gallimard, 2004).

l'événement-rencontre, ces premiers textes se définissent par le tâtonnement, s'essayant à construire une relation qui, comme on a pu déjà s'en apercevoir, perturbe les modes conventionnels de narration, tout en les réadaptant à une logique de l'écart. Bousculant les oppositions traditionnelles entre l'histoire familiale et l'histoire collective, l'intime et le politique, *Ulverton*, *Still* et *Pieces of Light* font déjà montre de certaines constantes qui figureront dans les romans suivants. La proximité entre le lieu et la rumeur, l'effet d'affleurement avec lequel les événements relayés transpirent dans le quotidien, ainsi que la relation problématique, au sens narratif et intergénérationnel, entre l'événement historique et le thème de l'adultère, se retrouvent dans la plupart des romans du corpus.

L'intermission est le nom donné à l'atomisation de l'événement dont les fragments se distillent lentement, dans ce mouvement intermittent par lequel le déchiffrement s'intercale avec l'insu. Le premier point problématique concerne la mesure de ces affleurements d'événements dont le dosage reste encore mal maîtrisé. La relation entre le lecteur et le narrateur s'en ressent d'autant plus fortement. D'une part, le lecteur ne sait pas toujours quel sens attribuer à ces allusions, tellement infimes qu'elles échappent parfois à l'attention et, d'autre part, il ne sait pas non plus comment les relier entre elles, surtout lorsqu'un narrateur aussi bavard que Rick masque sous sa logorrhée toute possibilité de connexion. La façon dont sont relayés ces affleurements — essentiellement par la rumeur — pose là aussi la question dramatique de l'action. *Ulverton* et *Still* décrivent par à-coups les méandres de cette rumeur qui transmet, au fil des générations, les traces et les lacunes d'obscurs événements. S'ils parviennent aux oreilles des personnages, ils n'influencent en rien leur vie. La rumeur passe, puis peu à peu s'éteint. L'attention accordée à l'oralité et à l'audition ainsi que les difficultés relatives à un dire amputé interrogent en dernier recours la question des voix, toujours plurielles chez Adam Thorpe. Les voix exercent un sentiment de hantise autant qu'une fascination ludique. Si elles font l'objet d'une théâtralisation par le pastiche, elles restent politiquement fragiles, surtout lorsqu'elles émanent de ces humbles laboureurs d'*Ulverton*. Malgré ses multiples formes incarnées que traduit l'imitation d'accents, de parlers, et de dialectes, il est indéniable que la voix de l'autre est creusée par un silence qui, au même titre que l'affleurement et la rumeur, laisse entendre la souffrance de la perte.

***

1.2.1) Affleurements intercalés : l'évidement et l'emplissement

De même que les rochers affleurent à la surface de la terre, les événements affleurent à la surface de la page. Dans ces romans à la totalité fragmentaire que sont *Ulverton* et *Still*, la page joue le même rôle qu'un plan, au sens spatial et géométrique, sur lequel sont projetés des bribes d'événements. À peine lisibles et visibles, ces fragments se distillent de manière allusive de section en section, avant d'être enfouis dans les profondeurs silencieuses d'un hors-texte. Cette phénoménologie particulière de l'événement et de la lecture ne peut que produire chez le lecteur un sentiment d'étrangeté, d'opacification, mais aussi de frustration. Si la métaphore de l'affleurement a déjà été utilisée pour définir une poétique du trauma, dont la cause échappe à la verbalisation[1], il importe de considérer ces affleurements moins par rapport à une topologie du conscient et de l'inconscient que par rapport à une différence de perceptibilité entre la visibilité et l'entendre.

Ces romans, qui embrassent les générations et les siècles avec une facilité déconcertante, montrent un intérêt particulier à représenter, sur la longue durée, l'imperceptibilité du passage du temps. Leur ambition est, entre autres, de suggérer un aplanissement des échelles de l'événement, de laisser transparaître ces « transformations silencieuses », dont parle par exemple François Jullien[2]. L'événement domestique n'est ni supérieur ni inférieur à l'événement historique. Tous deux relèvent d'un mode discret et intermittent d'apparition et de disparition. Décrire l'événement historique comme affleurant peut étonner, bien qu'il suffise de prendre la peine de penser la transformation en dehors de la rupture accidentelle. Les premiers romans attestent dès le début l'obsession d'Adam Thorpe pour l'imperceptibilité du secret et du passage du temps,

[1] Marc Amfreville se sert de cette même métaphore dans son chapitre « Poétique de l'affleurement » pour montrer la très forte compatibilité structurelle entre le fonctionnement du trauma et le fonctionnement du texte. Si le trauma se signale par son symptôme dont l'origine se perd dans l'inconscient, le texte signale l'événement par un signifiant dont le référent se perd dans le non-dit : « Comme l'ont montré les commentateurs les plus récents du traumatisme, ce phénomène psychique, de par sa nature même entre effacement et trace, instaure une poétique de l'affleurement mais aussi de l'ultime inaccessibilité du sens, qui est à la base de tout fonctionnement textuel » (59). Amfreville, Marc. *Écrits en souffrance* (Paris : Michel Houdiard, 2009).

[2] Selon lui, la pensée occidentale, trop préoccupée par l'ontologie, n'est pas parvenue à penser ni la transition ni le changement : « Or précisément, comme elle n'a pas de « l'être », la transition échappe à notre pensée. En ce point précis, notre pensée s'arrête, elle n'a plus rien à dire, se tait, et c'est aussi pourquoi la transformation est tenue « silencieuse » » (22). Jullien, François. *Les transformations silencieuses* (Paris : Grasset, 2010).

thèmes déjà fort prisés par les artistes modernistes et portés à l'écran par le cinéaste russe Tarkovski[1].

La plupart des critiques, en focalisant leur attention sur le thème politique de l'anglicité ou en s'efforçant de rattacher *Ulverton* à la métafiction historiographique et à une consensuelle critique de l'historicisme[2], ont abordé la problématique événementielle de biais, sans interroger ni le contenu des intrigues fragmentaires, ni l'effet d'affleurement qui les définit. Certains critiques ont, toutefois, noté l'aplanissement des échelles des événements, comme John Bilston par exemple au sujet d'*Ulverton* :

> National and international events of historical importance, such as Enclosure, the turbulent first appearance (and systematic smashing) of agricultural machinery and the bombing of Hiroshima, are considered from the viewpoint of English ruralism[3]. (20)

D'autres, comme Lawrence O'Toole, ont jugé négativement ces « murmures indistincts » d'événements (« faint murmurings ») qui ne peuvent s'échapper sans douleur dans *Still* : « From time to time, lost deep inside this tale, you think you hear faint murmurings of something lean and profound regarding the traumas and riddles of this rotten century, aching to get out » (37). Maria-Grazia Nicolosi a, quant à elle, porté son attention sur le séquençage des chapitres d'*Ulverton* ainsi que sur le choix de leurs titres, dont elle tire des remarques éclairantes :

> Les douze chapitres dont se compose le roman semblent effectivement reconstruire la chronique vraisemblable d'une série d'événements historiques marginaux qui ont eu lieu dans le village fictionnel éponyme de manière simultanée aux grands événements de l'histoire nationale anglaise[4]. (240) [ma traduction]

---

[1] Rick fait allusion aux fameux plans d'« herbe mouvante » (« moving grass ») qui ouvrent le film *Solaris* de Tarkovski. Ces images qui l'enthousiasment ne sont pas du goût de ses étudiants apathiques : « I say Andrei Tarkovsky had a thing about moving grass and leaves in a wind and water rippling with stuff under it. I say to them he's the only guy in the world who ever made moving grass interesting and why is that? They don't know. They don't care » (*S.* 133).

[2] « For of course *Ulverton* is also a historical novel in the tradition of modern historiographic metafiction——it touches on so many of the epistemological and methodological problems associated with history and historiography » (Hagenauer 221) ; « *Ulverton* responded to the 90s preoccupation with the past, and the impossibility to record the past with scientific objective accuracy » (Sikorska 10).

[3] Bilston, John. « Chronicles of Albion ». Rev. d'*Ulverton*. *The Times Literary Supplement*, 8 mai 1992.

[4] « I dodici capitoli di cui il romanzo si compone sembrano effetivamente ricostruire la cronaca plausibile di una serie di eventi storici marginali accaduti nel paese fittizio del titolo in concomitanza con i grandi eventi della storia nazionale inglese » (240). Nicolosi, Maria-Grazia. « Memoria discontinua e voci intermittenti nel romanzo postmoderno di Adam Thorpe ». Eds. E. Creazzo, S. Emmi, G. Lalomia. *Racconto senza fine. Per Antonio Pioletti* (Soveria Mannelli : Rubettino Editore, 2011. 237-258).

Cette observation mérite d'être développée plus précisément, mais aussi d'être nuancée, car, s'il est vrai qu'*Ulverton*, à l'image des autres romans, tisse des correspondances entre les grands et les petits événements, leur mode d'existence privilégie moins la « concomitance » que l'intercalage.

Qu'il soit typographique, spatial ou temporel, l'espacement distend les affleurements d'événements, mettant ainsi à nu leur manque béant de liaison. La surface terrestre dans *Ulverton*, de même que la surface de l'écran dans *Still* représentent, sous forme métaphorique, l'inévitable dose d'opacité qui s'intercale entre les fragments d'événements. La question à laquelle se confrontent par conséquent les premiers romans n'est rien d'autre que le problématique dosage des affleurements, ce qui soulève une autre question, tout aussi déterminante : quelle est la juste mesure « d'information narrative » à procurer au lecteur pour qu'il puisse les identifier et leur donner sens pour les relier à l'intrigue ? Pour emprunter la terminologie de Genette, il s'agit d'une question qui a trait au « mode » :

> On peut en effet raconter *plus ou moins* ce que l'on raconte, et le raconter *selon tel ou tel point de vue* ; et c'est précisément cette capacité, et les modalités de son exercice, que vise notre catégorie du *mode narratif* : la « représentation », ou plus exactement l'information narrative a ses degrés ; le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe. (183)

Ulverton et *Still* divergent considérablement sur ce point capital en adoptant deux stratégies narratives opposées, qui révèlent indirectement le positionnement malaisé du narrateur. Oscillant entre l'évidement et le trop-plein de parole, ces deux textes invitent à concevoir la parole et la narration dans une perspective économique, selon laquelle le flux verbal est soit retenu soit libéré, mais dans les deux cas ne parvient pas à atteindre l'équilibre du juste débit. À cette opposition *Pieces of Light* va apporter une certaine souplesse conciliante, quoique non concluante. Le troisième roman introduit une alternance dans le monologue à la première personne, par la mise en résonance des diverses voix d'un même narrateur, enregistrées à différentes périodes de sa vie. Alors que *Still* fait le choix du débordement logorrhéique à travers son cinéaste logomaniaque, *Ulverton*, inversement, privilégie l'intermittence allusive, laissant dans son sillage vaporeux certains indices, dont témoigne la structure.

Le premier roman se démarque par sa structure séquencée, mettant bout à bout des monologues qui n'ont d'autre lien entre eux que le lieu et la rumeur. Chacune des douze sections est précédée d'un en-tête, composé d'un titre en apparence énigmatique et

d'une simple date. Après un certain travail déductif, le lecteur comprend que ces éléments font allusion à un événement domestique, seulement affleuré dans le chapitre, et à un événement très connu de l'histoire britannique, tel que l'enclosure des champs, l'expansion de l'empire colonial, l'exode rural, les débuts de l'industrialisation, le luddisme, la Première Guerre mondiale, le couronnement d'Elizabeth II… Or, comme l'a noté le critique Christoph Reinfandt, ces grands événements donnent l'impression d'être ébauchés, sans jamais être représentés : « These events do not figure prominently or are not even mentioned in the text, except for ch. 7, which deals explicitly with Luddites on trial[1] » (275).

À la lumière du chapitre 1, cet effet d'ébauche trouve son explication dans la rencontre manquée de l'événement qui oblige le lecteur à un patient travail de reconstitution, comme l'a résumé Hilary Mantel : « Tender, precise, tragicomic and unsentimental, it [*Ulverton*] draws the reader into its task of reconstructing the unrecorded history of England[2] » (33). Il est en effet invité à rétablir la frise chronologique de l'histoire anglaise du début de l'époque moderne, 1650 — date du premier chapitre (« Return ») qui marque aussi la première année de la République de Cromwell — jusqu'à une période plus récente, 1988 — date du dernier chapitre (« Here »). Le ton satirique de « Here 1988 », en désaccord total avec les valeurs prônées par l'époque thatchérienne, fustige la commercialisation de l'authenticité patrimoniale et sa recherche de profit, thème exploité par d'autres auteurs comme Julian Barnes dans *England, England*. Les dates n'ont bien sûr pas été sélectionnées au hasard, comme l'a montré Christoph Reinfandt, qui a recherché les possibles correspondances entre ces dernières et les événements auxquels elles pouvaient faire référence[3]. Quant à *Still*, bien qu'il renonce à cette structure segmentée, l'affleurement fait partie intégrante des effets du texte-film, comme le précise son réalisateur : « The film's going to be poetic, allusive and in muted tones of grey » (*S.* 55-56). La pratique de l'écriture allusive explique, entre autres raisons, le manque flagrant d'intérêt porté au contenu de ces premiers romans. L'absence de tout

[1] Reinfandt, Christoph. « 'Putting Things Up Against Each Other': Media History and Modernization in Adam Thorpe's *Ulverton* ». *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 52.3 (2004) : 273-286.
[2] Mantel, Hilary. « Not Your Everyday Story of Country Folk ». Rev. d'*Ulverton*. *The Independent on Sunday*, 10 mai 1992.
[3] « The years singled out by the text tend to imply more or less prominent events from British history: ch. 1/1650: beginning of Commonwealth, ch. 2/1688: the Glorious Revolution, ch. 3/1712: last witch trials/executions, ch. 4/1743: England's involvement in the War of the Austrian Succession, ch. 5/1775: beginning of the American War of Independence, ch. 7/1830: Luddism, ch. 8/1859: Charles Darwin, *The Origin of Species*, John Stuart Mill, *On Liberty*, ch. 10/1914: beginning of WW I, ch. 11/1953: coronation of Elizabeth II, ch. 12/1988: The Thatcher era » (n. 5, 275).

guidage rassurant et le recours excessif à l'allusion rangent aussitôt *Ulverton* et *Still* parmi ces textes que la réception nomme « difficiles ». Or, il faut bien sûr passer outre ce jugement de « difficulté » qui, n'ayant rien d'original, inhibe toute recherche de sens en ne valorisant que le manque et l'excès[1]. C'est du reste à la suite de ces mêmes jugements que les écrivains modernistes ont acquis leur réputation d'exigence vis-à-vis du lecteur. Car comme le le dit Adam Thorpe lui-même, il ne sert à rien d'écrire des livres, si le lecteur n'est pas mis à contribution : « I don't see much point in writing books, unless the reader works, because there's so much in life and in culture at the moment that's just for easy consumption » (Hagenauer 231).

Étrangement, lorsque ce n'est pas la difficulté qui est pointée du doigt, ce sont les joies rustiques, les plaisanteries paillardes et le plaisir tiré des fonctions corporelles qui ont attiré l'attention des commentateurs, comme Jonathan Coe :

> *Ulverton* is, of necessity, a very physical book, full of blood, sex, food and shit ('you on't eat nowt wi'out it come out some place,' as one character wisely observes), because one of Thorpe's abiding themes is the inseparability of the physical and the emotional. (31)

Brenda Cooper fait de similaires observations pour décrire les préoccupations des personnages : « interests which turn their stories into rationalisations of their fuckings, thievings, murderings, as they jostle for position, property, sex, heirs and power » (245). Cette juxtaposition, en apparence incohérente, révèle en fait un des leitmotive du corpus que ce premier roman met à jour : la relation problématique entre la petite histoire domestique et la grande Histoire. Cette particularité permet de dégager certaines différences entre les romans d'Adam Thorpe et ceux, par exemple, de Graham Swift, notamment *Waterland*, avec lequel *Ulverton* a été plusieurs fois comparés[2].

Il est vrai que *Waterland*, récit plus géographique qu'historique, fait d'un lieu, les Fens, à l'image du paysage des Downs entourant Ulverton, un territoire fictionnel dans lequel se mêlent aux échos de la grande Histoire, l'histoire familiale des Crick et des Atkinson ainsi que les légendes locales. Mais alors que *Waterland* sacralise la transitivité

[1] Pour une étude de la réception des œuvres modernistes ainsi que de leur réputation de difficulté, voir Diepeveen, Leonard. *The Difficulties of Modernism* (New York-Londres : Routledge, 2003).

[2] Ingrid Gunby justifie le rapprochement en soutenant l'idée que Graham Swift, Adam Thorpe et Pat Barker présentent les deux guerres mondiales comme des constructions mythiques, cristallisant l'appartenance de l'individu à la nation : « In the contemporary texts I have considered in this study, this re-reading involves an engagement with the doubleness of war: its mobilisation and dissolution of constructs of Englishness, and the crises it brings about in the imaginary relations between the individual, the nation, and their others » (12).

du dire et les pouvoirs du récit, en la personne de Tom Crick, cet inlassable conteur et passeur d'Histoire(s), *Ulverton* et *Still* mettent en évidence les limites du récit, en évidant leurs histoires de guerres et d'adultères. Même si l'on peut difficilement employer ce dernier mot sans avoir conscience de ses connotations morales et religieuses, il faut avouer que ce thème traditionnel de la mise au secret se répète de roman en roman, au point de devenir le thème privilégié de toutes les intrigues. Si, comme on peut s'y attendre, l'adultère donne lieu à une crise familiale, on remarque qu'il n'est jamais directement rendu ni visible ni lisible, mais qu'il est seulement effleuré. Or, ces textes qui invitent à l'écoute davantage qu'à la lecture méditative sont creusés par un vide dans le dire lui-même qui explique le caractère fragmentaire, incomplet, voire inachevé des intrigues.

L'impression d'intrigues décousues s'explique par le fait que la fin de la plupart de ces histoires est abruptement occultée, comme par un écran, ce qui laisse chez le lecteur un sentiment de perplexité, mais aussi de frustration. Un certain nombre de critiques n'ont pas manqué de commenter cet effet, comme Marc Robinson :

> Throughout *Ulverton* questions are deliberately left unanswered and riddles unsolved——a murderer is never identified in one story; a woman's madness never explained in another. […] Stories often begin and end in the middle of a sentence, as though these few pages were all that survived some unspoken calamity. (43)

Il s'agit en effet d'un procédé si récurrent qu'il ne peut pas passer inaperçu. Ainsi, dans « Improvements 1712 », la folie progressive de la femme du fermier Plumm qui se solde par son suicide n'est jamais élucidée. Est-ce par culpabilité de ne pas avoir engendré de fils ou a-t-elle appris que son mari l'avait trompée, elle qui, peu de temps avant, dans un geste hautement symbolique, avait déchiré sur le lit conjugal la poupée de paille, symbole de fertilité ? De même, dans la section « Leeward 1743 », la dernière lettre de Lady Chalmers se termine brusquement sur des mots énigmatiques, après qu'elle a appris, dans des circonstances inconnues du lecteur, que son amant voulait rompre avec elle : « I might fill a page——but let my consolation be——no, 'tis trash——our senses are all deluded——save skin upon a candle——so » (*U*. 107). Imitant le style oralisé du roman épistolaire sentimental, ces pauses appuyées disloquent la phrase, mettant en suspens l'événement de la rupture.

À l'instar de ces deux sections, la majorité des chapitres d'*Ulverton*, comme « Return 1650 », « Improvements 1712 », et « Wing 1953 », abordent le thème des petites

liaisons secrètes, au milieu desquelles se font entendre les échos d'événements historiques, parfois assez peu familiers du lecteur, comme l'allusion à la bulle financière de 1720, mentionnée en passant par Lady Chalmers : « my husband's family sank much into the South Sea with the Bubble, and our hold is still perilous » (*U.* 101). C'est toujours à l'intérieur d'une micro-société que se conçoit chez Adam Thorpe la relation au politique. Cette caractéristique de l'œuvre, déjà remarquée par le critique Rod Mengham, repose sur un jeu d'échelles nécessitant de la part du lecteur un travail d'accommodation optique, extrêmement malaisé dans les premiers romans, en raison de la position indéterminée du narrateur : « Thorpe's *Ulverton* (1992) is a case in point: as reader, you remain uncertain whether the village is to be seen primarily as a fragment of England, or as the centre of its own universe. The organizing point of view is difficult to assimilate[1] » (178). Pourtant, ce que ces livres laissent deviner au lecteur n'est rien moins qu'une « micropolitique[2] » de l'histoire moderne de l'Angleterre, dont les effets tels que le capitalisme, l'industrialisation, l'exode rural, entrevus, furtivement dans *Ulverton*, mais exposés avec ostentation dans *Still*, dissimulent une longue histoire silencieuse d'exploitation sociale, dont les victimes sont les humbles anonymes. Chaque chapitre, du premier (« Return 1650 ») au dernier (« Here 1988 »), suggère, par des allusions éparses, l'émergence grandissante de la technique et du capitalisme modernes, sous l'influence notamment du puritanisme protestant, indirectement responsable de l'effacement des pré-Histoire(s). Ainsi, de nombreux chapitres d'*Ulverton* se présentent comme les récits d'honnêtes puritains qui, ne pouvant se résoudre à l'abstinence ou, préoccupés de s'assurer une descendance, entretiennent de coupables relations.

C'est le cas de la section au titre ironique « Improvements 1712 », dans laquelle un fermier puritain, du nom de Plumm, tient régulièrement son journal, dont le chapitre, à la manière d'un faux document historique, reproduit certains extraits. Il y consigne méticuleusement ses observations sur les nouvelles techniques d'ensemencement, tout en confiant sans pudeur les détails sur ses tentatives pour engendrer un héritier. En parallèle, le chapitre fourmille d'allusions aux transformations de l'époque, comme l'ouverture de

[1] Mengham, Rod. « Fiction's History : Adam Thorpe ». Eds. P. Tew et R. Mengham. *British Fiction Today* (Londres : Continuum, 2006. 177-188).

[2] Cette notion est empruntée à la terminologie de Gilles Deleuze et Félix Guattari qui l'introduisent dans le chapitre « Micropolitique et segmentarité » de *Mille Plateaux*. Ils y définissent la micropolitique comme un « agencement » particulier, suivant la distinction entre les lignes « molaires » qui distinguent et qui tranchent et les lignes « moléculaires » qui brouillent et créent du jeu entre les lignes. La micropolitique est ce type de politique qui perturbe la macropolitique. Toutefois, le sens que nous réservons à cette notion concerne seulement l'échelle d'observation des relations de pouvoir.

la première bourse aux grains, dont le fermier admire l'architecture néo-classique, la nécessité de l'enclosure des champs dont il est un enthousiaste partisan au point de vouloir écrire un traité sur le sujet : « Of the inestimable advantages of enclosing land » (*U.* 53). Il se moque des rites païens et des coutumes prémodernes pratiquées par les laboureurs qui jugent néfaste son utilisation du fer dans la terre : « I asked why should the iron poison the soil. He said it was common knowledge. Ah, how common knowledge vitiates all attempts at individual Improvement of husbandry, and of the science of its betters! » (*U.* 63). Le discours progressiste de Plumm (« improvement », « science »), empreint de cet optimisme, un brin méprisant du siècle des Lumières, est entrecoupé par les bribes de la relation honteuse qu'il entretient avec sa servante, spécialement rémunérée pour ce service :

> This day the cattle have been turned out.
>
> In the dairy, this afternoon, with the door closed, I sought to seed my heir, against a full churn, her hands still ripe with butter, as a ram tups a ewe but praying all the while I cast. Lord forgive me. (U. 58)

Sur la page, sont mis sur le même plan le travail agricole d'ensemencement et le travail de procréation. L'assimilation métaphorique est rendue possible par l'usage de mots, tels que « semence » (« seed ») et « élevage » (« husbandry ») dont la traduction française ne permet pas de rendre toute la richesse polysémique. Le ton impersonnel de la première phrase tranche avec la demande de pardon adressée à Dieu, appelé à excuser la nécessité de l'adultère. La comparaison animale (« as a ram tups a ewe ») est suffisamment éloquente pour critiquer le rationalisme amoral des temps modernes, mis au compte de l'éthique protestante qu'*Ulverton* et *Still* prennent un malin plaisir à écorner. Dans le même chapitre, Plumm raconte comment il a inventé un stratagème pour améliorer son abstinence, lorsqu'il se trouve dans le lit conjugal. Il demande à son épouse de le frapper avec un bâton : « Last night she hit me with the stick we keep for this purpose beside the bed. Flesh obeys not the cooling of the mind but pain only. We prayed together afterwards » (*U.* 51). Le lecteur perçoit l'usage ironique des différents sens que la métaphore acquiert, en fonction du discours social et du type de personne à qui le fermier s'adresse. Le discours qu'il veut prononcer à l'église évoque la parabole de la graine et de l'écorce, mêlant le sens sacré au sens profane : « A parable fitting to the times. The seed being the soul, and the husk being the body, or flesh » (*U.* 72). Si les affleurements de ce chapitre trahissent une critique politique sous-jacente, que les commentateurs ont

eu tôt fait de rattacher à une idéologie nostalgique, d'autres sections d'*Ulverton* sont plus difficiles à interpréter. C'est le cas par exemple du chapitre « Dissection 1775 », qui transcrit ce que pourrait être le *skaz* ou langue orale perdue de la campagne anglaise du milieu du XVIIIe siècle.

Pareillement à la section précédente « Leeward 1743 », composée d'une correspondance tronquée, « Dissection 1775 » se présente comme les extraits d'une relation épistolaire trouée. Il s'agit de l'une des sections d'*Ulverton* les plus difficiles à lire, car le degré d'opacification et d'évidement informationnel y est égal à celui du monologue du laboureur illettré Jonas Perry dans « Stitches 1887 », véritable morceau de bravoure vocale. Ce qui fait la spécificité de « Dissection 1775 » réside dans le fait qu'il conjugue toutes les techniques employées dans les autres chapitres : affleurements, incomplétudes, reproductions d'un parler oral. La narratrice, une mère illettrée du nom de Sarah Shail, dicte au tailleur du village, un certain John Pounds, des lettres adressées à son fils Francis. Le scribe qui fait office d'intermédiaire possède un fragile niveau d'alphabétisation, perceptible par son anglais phonétique, dénué de toute ponctuation. L'échange de lettres laisse échapper plusieurs allusions à des événements compromettants qui touchent, non seulement Francis, mais aussi sa mère et sa relation avec John. Ainsi, le lecteur peut déduire à partir d'une remarque du scribe qui sait par son frère qu'il se dégage de la prison de Newgate une odeur pestilentielle (« he saye Noogait be a terble stink fro the strit », *U.* 112) que Francis est retenu dans cette même prison avant son exécution en place publique. Le lecteur peut deviner cette information, par une remarque incidente de la mère qui s'enquiert de la mise de son fils pour son dernier jour de vie : « Mr Ps brother oll bring thee yr shirte as I hev cleend […] you mus be trimm all of lunnen ool be theyar » (*U.* 114). Le motif de sa condamnation est, quant à lui, pour le moins obscur et difficile à déchiffrer au milieu des phrases sans ponctuation et à l'orthographe changeante.

Après avoir tenté de reconstituer le récit évidé de ces lettres, Richard Todd a supposé que Francis Shail, stéréotype même du jeune homme inexpérimenté venu chercher fortune à Londres, s'est retrouvé impliqué dans une histoire de vol de chapeau, seulement affleuré par la mère : « wot thee donne takin that hat I minds » (*U.* 112). Sarah, désemparée à la pensée de voir son fils pendu, renvoie la faute sur la ville de Londres et à ses vices proverbiaux, reproduisant la dichotomie morale entre la pernicieuse ville et la vertueuse campagne : « lunnen is a wickit plaic » (*U.* 111). C'est donc à travers ces

affleurements à la surface de la page que le lecteur peut se faire une idée de l'exode rural, événement capital de l'histoire moderne de l'Angleterre, en ce qu'il marque la transition vers une société industrielle. Ce fait n'est pourtant ni nommé ni représenté. Un autre événement, cette fois-ci davantage domestique, fait l'objet d'une même occultation de la part des correspondants.

Le non-dit suinte à la fin de chacune des lettres que John Pounds écrit au nom de Sarah Shail. Les énigmatiques post-scriptum que le scribe écrit à l'attention de Francis, absents au début de la correspondance fragmentaire, deviennent de plus en plus longs à mesure que Francis envoie ses réponses dont la connaissance est refusée au lecteur. Ces post-scriptum ne sont évidemment pas dictés par la mère qui croit, comme Pounds le mentionne, que ce sont de simples « prières » (« praier ») destinées au fils : « yr mam think this bee a praier so itt be » (*U.* 121). Or, le lecteur peut déduire que cette correspondance seconde, étouffée mais suintante, a partie liée avec une demande pressante d'argent, à laquelle Pounds vraisemblablement refuse de satisfaire : « weyar to find 7 shillns for the hangman you aks too much heell taik 7 shilln » (*U.* 116). La raison pour laquelle le fils réclame de l'argent n'est jamais dite, mais le choix du titre « Dissection » laisse à penser que Francis ne souhaite pas que son corps soit revendu aux facultés de médecine pour être disséqué, pratique courante à l'époque pour les dépouilles de condamnés à mort. Face au refus manifeste de Pounds, le fils accuse sa mère d'entretenir une liaison coupable avec ce dernier. Cette relation est à peine évoquée par les destinataires qui s'en font, malgré eux, l'écho, ce qui permet au lecteur de deviner le contenu des lettres auxquelles il n'a pas accès. La mère est outrée par les accusations que lui porte son fils et promet de ne pas venir le voir avant son exécution : « if you rite such words again wee ont bee cumin » (*U.* 118). De même, pour Pounds : « yiu mus not slan dere thy mother, tthink on djudgement daye » (*U.* 120). Toutefois, ce dernier semble vouloir profiter de sa position d'intermédiaire entre Francis et sa mère pour faire du chantage au fils et lui soutirer de l'argent. Alors que la mère se plaint d'avoir un « bouton noir » (« blakk spot ») sur le sein, Pounds tire malhonnêtement parti de cette situation pour manipuler le fils, en le pressant d'envoyer de l'argent pour la soigner : « shee bee trwely suffering » (*U.* 118) ; « you mus hele her blakk spot » (*U.* 119).

Les intentions de Pounds, jusque-là tues, sont à moitié révélées à la fin du chapitre, lorsque Sarah choisit un autre scribe, en la personne du vicaire, John Bate, bien plus fiable dans ses compétences rédactionnelles. Dans cette dernière lettre, l'orthographe

et la grammaire normalisées permettent de révéler que le fils a été gracié et qu'il revient prochainement à Ulverton. La réaction émotionnelle de Pounds à la nouvelle (« Mr Pounds trembled with Shock as if he had seen a Ghost », *U.* 122), atteste sa responsabilité dans cette sombre histoire de chantage épistolaire. Cet échange crypté laisse entendre une communication enfouie, dont seuls les suintements sont perceptibles, quoique difficilement lisibles. La communication épistolaire accorde une place centrale aux effets d'intermittence, dans le sens où ce n'est qu'en lisant le post-scriptum de la lettre suivante que le lecteur peut parvenir à déduire le contenu enfoui des lettres non retranscrites de Francis. À l'exemple de ce chapitre, *Ulverton* se signale par son extrême allusivité, mode privilégié par Adam Thorpe pour écrire des dialogues, à la parole suintante, dont s'échappe toujours un non-dit. L'allusivité, désigne pour François Jullien le caractère propre à l'allusion qui part d'un écart avec le dire pour suggérer le non-dit : « Elle part d'un écart (ce qui est « dit ») pour mieux faire accéder, par son dépassement à ce qu'on tient dans le non-dit[1] » (60). *Still* porte également la trace de ces allusions, bien qu'elles soient disséminées sous les volubilités langagières de Rick. Si les thèmes de *Still* recoupent en grande partie ceux des micro-récits d'*Ulverton*, la grande différence entre les deux textes réside dans la volonté de Rick — davantage que dans la réalisation effective — de dépasser la juxtaposition spatiale. Il s'agit de démultiplier les affleurements sur une longue durée pour en faire la matière et le principe organisateur du récit. Afin de nourrir cette ambition, s'impose un changement drastique de stratégie narrative qui prône désormais une amplification si excessive qu'elle frise l'enflure.

Still est comme boursouflé par un emplissement verbal qui se mesure à son excessive longueur, atteignant très précisément les cinq-cent quatre-vingt-quatre pages. Nombre de lecteurs se sont plaints du caractère verbeux de l'ouvrage, ce dont le narrateur lui-même est conscient, se vantant même de savoir orthographier correctement « logorrhée » : « Yuk. At least I can spell logorrhoea. Someone who can spell his own condition can't be too sick » (*S.* 312). L'accueil élogieux décerné à *Ulverton* jure avec l'éreintement acharné subi par *Still* qui a déboussolé tous les critiques, au point de scinder les années 1990 en deux périodes, une gloire éphémère et une incompréhension qui a persisté et rejailli sur toute l'œuvre postérieure. Malgré sa très grande originalité formelle, *Still* a essuyé un cuisant échec commercial qui a mis un coup d'arrêt presque définitif à la carrière d'Adam Thorpe en France. Plus aucun autre de ses livres ne sera traduit après

[1] Jullien, François. *Cinq concepts proposés à la psychanalyse* (Paris : Grasset, 2012).

Still dont le titre, rendu en français par *Mauvais plan*, n'a très certainement pas encouragé le succès.

Le second roman peut se lire comme une réécriture ironique du roman familial dans la droite lignée des sagas d'après-guerre, comme *Parade's End* de Ford Madox Ford — la dimension métafictionnelle en plus. Sous la plume d'Adam Thorpe, la forme traditionnelle du roman familial, calquée sur la métaphore organique du déclin, implose en multiples et infimes fragments. Le maintien d'une chronologie plus ou moins linéaire reste le seul signe tangible du respect que *Still* témoigne encore à l'égard de la saga familiale. Rick souhaite en effet projeter le texte-film du déclin de la famille Trevelyan, à laquelle il est apparenté par son grand-père. Comme pour faire un pied-de-nez aux critiques assassines dont *Still* a fait l'objet, l'auteur avoue *a posteriori* qu'il s'est amusé à essaimer sous forme d'indices tout au long de son livre les événements principaux de l'intrigue : « I did actually do that awful thing that novelists can do, which is sort of semi-deliberate: planting key moments of the plot and clues in the text so that you can actually tell whether a reviewer has read the book » (Hagenauer 231). Par ces « indices » (« clues »), il faut comprendre les affleurements d'événements.

Still substitue à la linéarité brisée du roman réaliste la discontinuité du montage cinématographique, dans lequel les affleurements des grands événements sont mis sur le même plan que les petits événements domestiques. On retrouve dans ce choix formel certains traits caractéristiques, déjà présents dans *Ulverton*. Les thèmes de la Première Guerre mondiale et de la mésalliance sociale illustrée par la honteuse liaison entre le maître de maison et la domestique sont en tous points similaires à la matière trouée des pré-Histoire(s), déjà rencontrée dans *Ulverton*. L'absence de fait marquant à l'échelle collective durant 1913 est sans commune mesure avec l'événement familial qui échoit aux Trevelyan avec l'expulsion du cadet, William, de la très stricte école de Randle, pour son comportement jugé « dépravé » (*S.* 182). Aucune précision supplémentaire n'est donnée pour justifier un tel motif de renvoi, si ce n'est qu'il constitue à lui tout seul un *topos*, reconnu par Tom Shippey qui y voit un condensé de ces « roman-mémoires » d'après-guerre qui fourmillent d'histoires de pensionnat :

> Rick's memories——this is why he has to be aged sixty——cover all the traumas of this century, if in literary mode: the Great War memoir-novel (Graves, Sassoon and Aldington), the prep-school revenge-memoir (Orwell and Connolly), the campus farce (Amis and Wain) (21).

Le motif de « dépravation », disproportionné pour désigner les dessins érotiques de William, semble tout droit sorti de l'imaginaire décadentiste. Il est copieusement rappelé à la mémoire du lecteur par Rick qui invoque les figures de Wilde et de Swinburne pour se moquer de la gravité du scandale : « Mr Wilde's in town, Mr Wilde and Mr Swinburne, all that troop, like ghosts, rearing again and at Randle » (*S*. 181). Rick prend ainsi plaisir à jouer avec les codes du roman familial édouardien, en parodiant la morale conservatrice de cette famille, engoncée dans sa pudibonderie victorienne, et indifférente aux luttes des classes sous son propre toit. Tandis que la honte accable lentement toute la famille Trevelyan, le frère de William, Giles, commet à la fin de *Still* l'irréparable, en abusant physiquement d'une jeune fille innocente, la domestique nouvellement recrutée, Milly Stephenson, qui n'est autre que la grand-mère de Rick. Cet événement est emprunté là aussi à un lieu commun du roman réaliste du XIXe siècle, qui, avec ce thème, dénonce l'exploitation sociale et les mœurs de certaines élites. La guerre est, comme on peut s'y attendre, l'événement tragique final qui fauche la vie du jeune William, mort au champ d'honneur tandis que son frère Gilles en réchappe, mais se fait plus tard absurdement fauché par un autobus (*S*. 559). La sœur, Agatha, meurt de la grippe espagnole après avoir accompli son devoir d'infirmière auprès des soldats blessés (*S*. 560). À travers ce très succinct résumé, il est facile de conclure, à la manière de Lawrence O'Toole, que la nature des événements est « banale » (« banal ») et « rebattue » (« hackneyed »). Or, il faut bien savoir que l'originalité ne provient pas des événements eux-mêmes, très rarement relatés et qui servent le plus souvent de prétextes, mais dans leur manifestation que Rick souhaite affleurante. Ainsi, entre les sections onze et douze, que nous avons choisi de numéroter dans un souci de clarté, Rick achève la première scène d'affleurement en avouant, exténué, qu'il a besoin de souffler : « I need a break. Circulate for a minute without me » (*S*. 184). Cet affleurement, décrit seulement sur quatre pages (*S*. 180-184), constitue à lui seul une section à part entière. Dénué de l'éclat propre au scandale, il révèle néanmoins, de façon étouffée, le premier événement honteux qui s'abat sur la famille Trevelyan : la nouvelle de l'expulsion de William de Randle.

Contrairement à *Ulverton* qui ne prévient jamais le lecteur de la fuite d'un affleurement, Rick use d'une rhétorique très didactique en ménageant introduction et transitions, afin de ne pas surprendre son lecteur/spectateur. Il signale les transitions de manière ostensiblement sonore et lisible, à défaut de pouvoir les intégrer silencieusement dans le montage lui-même. Ces transitions sont annoncées par d'innombrables

interjections familières du type « Hey » et « Heh », des onomatopées enjoignant au silence, telles que « Pssst! » (*S.* 161) ou encore « Hush. Sssssh » (*S.* 166) et des apostrophes au lecteur pour établir ou maintenir le contact, comme « Ok? », ou encore le plus relâché « Geddit? » (*S.* 58, 163, 401). L'originalité de *Still*, par rapport à tous les autres romans du corpus, réside dans son désir de faire coïncider, dans un mimétisme absolu, l'écriture et l'oralité. Ainsi, chaque changement de section, de longueur par ailleurs très inégale, dépend des pauses silencieuses aménagées par Rick pour reposer sa voix. La plupart des sections se terminent par des injonctions au silence ou des appels à l'aide, comme lorsqu'il demande le secours d'un mégaphone : « Where's my megaphone, Julie ducks? Me throat's frogged » (*S.* 273). La forme extrêmement fluide et souple du monologue autorise des constants va-et-vient entre le texte/film et le récit/montage, ce qui donne lieu à toutes sortes de commentaires et de jugements de la part du réalisateur.

Cette alternance, relativement déstabilisante pour le lecteur, mélange en permanence les niveaux métadiégétique et diégétique, pour reprendre la terminologie de Genette. Les transitions entre le commentaire méta-médial et la projection/écriture du texte-film sont assurées par les interventions de Rick, dont les jeux de scène relèvent de la « métalepse de l'auteur », comme l'appelle Gérard Genette[1]. Cet effet qui tourne vite à la confusion se reflète dans la disposition paginale empruntant son organisation à la partition de musique. La surface bichrome de la page, marquée par son habituel contraste de noir et de blanc, est métaphoriquement assimilée au contraste entre le son et le silence. Le noir de l'écrit correspond à la bande-son, tandis que les espaces symbolisent le silence, ce qui explique, entre autres raisons, la disposition en apparence anarchique du texte, parsemé de blancs typographiques entre lesquels se glissent une kyrielle de commentaires intempestifs. Après avoir pris soin d'accentuer le caractère gothique et effrayant de Randle College, en dispensant à profusion une artificielle brume opaque de studio sur le bâtiment (*S.* 86), le réalisateur ne commence à évoquer le premier affleurement qu'une centaine de pages plus loin. Durant tout ce temps, il a, comme il le dit lui-même, retardé le plus longtemps possible l'action (« I've been putting it off for years », *S.* 169), car il

[1] « La figure narrative que les classiques appelaient la *métalepse de l'auteur*, et qui consiste à feindre que le « poète opère lui-même les effets qu'il chante », comme lorsqu'on dit que Virgile fait mourir Didon au chant IV de l'*Enéide*, ou lorsque Diderot, d'une manière plus équivoque, écrit dans *Jacques le Fataliste* : « Qu'est-ce qui m'empêcherait de *marier* le maître et de le *faire cocu* ? ». […] Toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement, comme chez Cortazar, produit un effet soit de bizarrerie bouffonne […] soit fantastique. Nous étendrons à toutes ces transgressions le terme de *métalepse narrative* » (Genette 1971 : 244).

est passé maître dans l'art de la compression de l'événement pour le laisser s'échapper de manière infinitésimale. Il use pour cela d'une métaphore technique adaptée, en imitant le bruit d'une visseuse électrique : « Hrrrrrm. I keep screwing the action » (*S.* 168).

En effet, on peut remarquer qu'avant de laisser entrevoir ce fameux premier affleurement, Rick accorde un soin tout didactique à planter le décor, présentant au lecteur le lieu de l'affleurement : « This is my grand-mother's house. This is 1913. This is the living-room of my great grandfather's house » (*S.* 163). La répétition ternaire du déictique « this » renforce de manière exagérée le ton professoral de Rick qui, après avoir instauré une atmosphère de quiétude ordinaire en décrivant sa grand-tante Agatha en train de lire sagement les poèmes de Swinburne (*S.*166), ne peut s'empêcher de digresser. Ces digressions vont de la critique des artifices du roman historique au récit de ses fantasmes personnels avec son ancienne fiancée, Zelda, la bibliothécaire de la cinémathèque de l'université de Houston. De tels excursus sont caractéristiques du roman burlesque, dans lequel le retardement de l'action vise à retenir plus ou moins longtemps l'attention du lecteur/spectateur. Dans *Still*, ils servent également à soulager l'anxiété de Rick, comme il le confie dans un aparté comique : « Actually, I'm nervous. I'm nervous because this is the really big action beginning » (*S.* 169). Au bout de tous ces atermoiements, il se décide enfin à décrire cet affleurement si longtemps retenu auquel il consacre la section onze.

C'est dans une scène banale de conversation téléphonique qu'il place l'annonce si dramatique du renvoi de William. Algernon Boulter, le ridicule maître de Randle College appelle en personne les Trevelyan et, tout en usant d'une périphrase euphémistique, révèle à mots couverts que William a été renvoyé : « I regret to announce, Mrs Trevelyan, that your younger boy (better, Boulter, better) has been cast from our midst, and has been put on the five past ten Great Western from Basingstoke » (*S.* 181). Rick amplifie la valeur dramatique de ce demi-aveu, à grands renforts de métaphores et d'allusions bibliques. Pour se préparer à révéler cet « à-moitié-dit », Boulter est assimilé à un plongeur qui craint de se noyer dans les profondeurs de la honte : « He takes a breath. He might be talking into the sea. He might drown. The salty seas swirling through his teeth » (*S.* 181). Cette métaphore filée est censée reproduire le flux de conscience de Boulter, que Zelda subrepticement commente, le comparant au style de James Joyce : « James Joyce, she's saying. You're getting like James Joyce » (*S.* 181). Le renvoi de William est implicitement comparé à la Chute d'Adam, par l'emploi du même verbe « cast ». Cette amplification confère à l'éclaboussure d'un petit événement honteux une

importance épique presqu'égale à la Première Guerre mondiale, en regard de laquelle il faut lire cet épisode. Ce renvoi n'est que le début de la décadence familiale dont le point culminant s'achève tragiquement avec la guerre. Cette structure décliniste est en tous points conforme au mythe mélancolique de la fin d'une ère, le XIXe siècle, qui meurt au lendemain de la Première Guerre mondiale. À travers cet exemple, on ne saurait mieux saisir l'opposition entre l'évidement d'*Ulverton* et l'emplissement de *Still*.

Le bavardage incessant de Rick que lui-même qualifie de « baragouinage » (« my gabble, my really intimate gabble », *S.* 398) symbolise, à n'en pas douter, cette manie insatiable de l'emplissement. En dépit de cette verbosité indomptable, ce qui rend la lecture du texte particulièrement plaisante est qu'il tourne lui-même en dérision sa propre parole compulsive. Il se fait surnommer « l'éternel prompteur » (« autocue », *S.* 262) et s'amuse de temps à autre à provoquer son lecteur, qu'il sait au comble de l'exaspération, en s'enquérant s'il n'est pas agacé par sa voix : « I hope you're not sick of my voice » (*S.* 260). Toutes ces remarques visent à transformer sur un ton comique le difficile positionnement vocal du narrateur par rapport à l'écart des événements passés. Tout au long de son monologue, Rick ne raconte pas une histoire, mais seulement des bribes d'histoires qu'il a entendues de sa famille. Si nous nous sommes concentrés jusqu'à présent sur l'effet empirique de lecture que produisent les affleurements et sur le difficile choix d'une stratégie narrative adaptée au monologue, nous n'avons pas encore abordé la question du mode de relayage des bribes de pré-Histoire(s).

1.2.2) Les relais de la lacune : hantise de la rumeur

Ce qui sert de relais entre les événements historiques et domestiques ne s'incarne pas dans la mémoire traumatique d'un sujet muré dans le non-dit, mais dans l'intermittence de la rumeur colportée. La rumeur charrie avec elle une réputation toujours douteuse, éveillant la suspicion, surtout lorsqu'il s'agit du récit d'un événement et de sa transmission. Obtenir de la rumeur une quelconque vérité n'est pas le souci premier de ces premiers livres qui sont davantage fascinés par les non-dits qu'elle peut relayer. Lorsque l'amplitude temporelle embrasse les décennies, comme dans *Ulverton* et *Still*, le non-dit a tôt fait de se transformer en lacune. Signe d'un évidement spatial, textuel, et sémantique, la lacune est au texte ce que la cavité est au corps : une poche de vide et d'insu qui hante les récits non-dits de l'histoire familiale et de la grande histoire nationale.

La lacune permet de rendre compte de ce qu'Ingrid Gunby a, quant à elle, appelé des « histoires cryptées[1] » (« encrypted stories »), dont l'effet principal est de briser le continuum du récit. Il faut préciser que la lacune n'équivaut ni à un excès hors du dicible qui l'assimilerait au sublime ni à une rupture d'avec le dicible représentée par la perte. Le dire de l'événement prend les détours de la rumeur qui apparaît comme un intermédiaire bien fragile, puisqu'il colporte bon gré, mal gré, des fragments qui, au cours du temps, se transforment, s'amplifient ou s'amenuisent, survivent ou tombent dans l'oubli. Par ses allusions insaisissables et ses exagérations déformantes, la rumeur déjoue l'opposition entre le transmissible et l'intransmissible, le dire et le non-dit de l'événement. Elle laisse échapper une parcelle de l'événement, dont elle occulte la cause. Le récit que fait Adam Thorpe de la genèse d'*Ulverton* est extrêmement éclairant pour comprendre le rôle déterminant que la rumeur exerce dans l'organisation de ses livres. L'idée de ce premier livre lui est venue alors qu'il arpentait, dit-il, la terre des Downs :

> My first novel, *Ulverton*——the name of an imaginary village in the Berkshire uplands——was set close to the border with Wiltshire, and it was mostly written in France. But it was given to me by the downland earth: the whole idea of recounting a village over hundreds of years, but with stories connected solely by place and rumour and garbled memory, not genealogy came to me whole on a February walk in crisp sunlight. […] Pausing by a wooden gate set in a broad old hedge full of wild clematis, I wondered what lost stories this ancient opening had been witness to, and how to express that loss in a novel. (*OSH* 134)

Cette terre du Wiltshire, riche de son passé préhistorique, lui a « donné » (« given »), telle une muse personnifiée, l'inspiration nécessaire pour écrire un récit sans d'autre lien que celui du « lieu » (« place ») et de la « rumeur » (« rumour »). Par ces quelques phrases, est résumée l'intermittence de la rumeur qui, se propageant en échos, est faite d'altérations (« garbled memory »), mais aussi de non-dit. Lorsqu'elle n'est ni mise par écrit ni enregistrée, elle se voit ensevelie dans l'oubli, condamnée à la perte (« loss »), thème omniprésent des premiers livres. Cette rumeur fragmentaire se fait entendre dans tous les romans du corpus, des premiers jusqu'aux plus récents. Dans *The Standing Pool*, publié en 2008, bruissent les histoires tues d'un massacre de résistants perpétré par les SS dans le maquis cévenol à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Dans *Hodd*, c'est la rumeur de la geste épique de Robert Hodd qui, colportée de bouche à

[1] Ingrid Gunby juge que le texte-film de Rick est un échec artistique à cause d'une relation « mélancolique avec une histoire cryptée » : « In this text, artistic failure is a marker of a refusal to mourn, a thoroughly melancholic relationship to an encrypted story » (Gunby 2002 : 199).

oreille, sera bien plus tard mieux connue sous le nom de la légende de Robin des Bois. Ces bribes d'histoires qui, à plusieurs générations d'intervalle, lient sans relier des personnages qui ne se rencontrent pas, est un procédé loin d'être seulement observable dans *Ulverton*. C'est même un trait caractéristique des romans qui se signalent tous par une co-existence entre la continuité et la discontinuité, que l'on retrouve par exemple dans le sixième roman, *The Rules of Perspective*. Ce dernier entrecroise les vies de trois personnages différents, qui ne se rencontrent jamais, même s'ils sont tous les trois liés par un même événement et un même lieu, le bombardement du musée de Lohenfelde en avril 1945. Par la rumeur, les romans du corpus inscrivent la parole comme le relais privilégié des événements, familiaux et communautaires, tout en problématisant la relation que les personnages entretiennent avec cette parole, déformée, percée, mythifiée qui, à l'instar du travail du rêve, propose, comme le dit l'historienne Arlette Farge, des « écarts et des déplacements » :

> Les paroles conservées étant la plupart du temps lacunaires, […] le travail s'organise alors autour de la production de la parole, des écarts et des déplacements qu'elle propose, de la réception de cette parole et de la façon dont cette dernière entre en interaction avec les événements, et éventuellement les transforme[1]. (24)

L'historienne évoque ici son propre travail de consultation des rapports de police du XVIIIe siècle ayant conservé les paroles d'anonymes. Ces archives questionnent le devoir éthique et la méthode intellectuelle de tout historien. Ce dernier ne doit pas donner sens à ces fragments seulement à l'aide de concepts, mais doit également montrer le devenir de ces paroles, qui inévitablement transforment et altèrent, mais aussi passent sous silence certains aspects des événements. Il ressort de cette description que la lacune est indissociable de la rumeur et de ses relais.

Relayer renvoie à l'activité principale de la rumeur qui résonne de tous ses échos dans l'Angleterre rurale et pré-industrielle d'*Ulverton*, ou encore dans l'avant-poste colonial de Bamakum, situé à l'orée de la forêt primitive africaine dans *Pieces of Light*. Cette rumeur, en se répercutant de génération en génération, est traversée dans tous les romans par le silence, de sorte que le dialogue entre les générations est évidé par le non-dit. La rumeur doit, par conséquent, être considérée moins comme le relais des peurs collectives ou du jugement social portant atteinte à la réputation individuelle, comme c'est le cas par exemple dans les romans de Hardy, que comme une source de pré-Histoire(s),

[1] Farge, Arlette. « Histoire, événement, parole ». *Socio-anthropologie* 1.2 (1997) : 5-25.

à moitié oubliées, suscitant la fascination et la hantise. La rumeur incite à remodeler les relations entre la grande Histoire et la petite histoire sur un mode qui privilégierait, non plus la métaphore organique, mais l'intermittence entre la trace et la lacune. Leur relation est pareille à celle qui rapproche, sans pour autant unir, « l'étouffante poussière » de la destruction et qui est, selon Georges Didi-Huberman, le « terreau de nos hantises présentes[1] » (55). Les bribes sont à la poussière ce que la lacune est à la destruction, faisant ainsi naître un sentiment de hantise qui se manifeste de manière extrêmement différente d'un roman à l'autre.

Alors que dans *Ulverton*, elle est essentiellement suggérée par l'allusion et l'écho textuels, dans *Still* elle s'incarne entièrement dans le personnage de Rick dont l'imagination est hantée par les lacunes de son ascendance, représentée par les Trevelyan, cette famille qu'il ne connaît pas, mais dont il a entendu parler par sa mère. Quant à *Pieces of Light*, on peut dire qu'il tente de faire la jonction entre la hantise formelle et la hantise thématique, en faisant s'entrecroiser la lacune générationnelle avec les échos de la légende. La diversité avec laquelle la hantise se manifeste dans ces trois romans doit inciter à la plus grande prudence quant à la manière dont il faut appréhender cette notion, qui ne peut faire sens qu'en rapprochant son mode d'inscription, analysé par exemple par Jean-Jacques Lecercle dans sa « théorie de la hantise[2] » des théories psychanalytiques.

Dans le champ psychanalytique, la théorie d'une transmission négative entre inconscients proposée par Abraham et Torok à la fin des années 1970 fait aujourd'hui force de loi. Si nous souscrivons en partie à leur analyse de la hantise comme lacune intergénérationnelle, nous émettons des réserves par rapport au dualisme de leur pensée qui irrigue toute la « psychogénéalogie[3] » actuelle appliquée au texte. Même si ce n'est

---

[1] « La survivance des cendres est celle des images : tel est le terreau, le sol de nos hantises présentes. […] La poussière réfute le néant. Elle est là, tenace et aérienne, impossible à supprimer complètement, envahissante jusqu'à l'angoisse, jusqu'à l'étouffement. Elle forme l'écume indestructible de la destruction » (55). Didi-Huberman, Georges. *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise* (Paris : Minuit, 2001).

[2] Lecercle, Jean-Jacques. « Théorie de la hantise ». *Tropismes* 14 (2007) : 5-31.

[3] C'est tout l'objet de la psychogénéalogie, née à partir des écrits théoriques très influents d'Abraham et de Torok, notamment leur recueil d'articles *L'écorce et le noyau*. S'est constituée depuis maintenant plusieurs décennies toute une clinique du trauma intergénérationnel qui privilégie la transmission négative, comme l'explique René Kaës : « J'ai souligné à plusieurs reprises qu'une propriété remarquable de ces objets de transmission est qu'ils sont marqués par le négatif ; ce qui se transmet, ce serait préférentiellement ce qui ne se contient pas, ce qui ne se retient pas, ce qui ne se souvient pas : la faute, la maladie, la honte, le refoulé, les objets perdus et encore endeuillés. Ce sont de telles configurations d'objets et de leurs liens intersubjectifs qui sont transportés, projetés, déposés, diffractés dans les autres, dans plus d'un autre : ils forment la matière et le processus de la transmission » (4). Kaës, René. « Introduction : dispositifs psychanalytiques et émergence du générationnel ». Eiguer, Alberto *et al*. *Le Générationnel : approche en thérapie familiale* (Paris : Dunod, 2013).

pas le lieu de discuter des relations tendues entre la clinique et le texte, déjà abordées par d'éminents spécialistes[1], il importe de reconsidérer la théorie dualiste d'Abraham et de Torok à la lumière d'une problématisation du médium, en référence à la parole. Les romans d'Adam Thorpe invitent à penser la relation à l'autre et à la lacune, non en termes d'opposition, mais en termes de communication suintante et non indicible. Afin de mieux comprendre ce changement, il faut rappeler certains présupposés de leur théorie.

Les deux psychanalystes ont proposé une théorie de la hantise du sujet, fondée sur la transmission entre les générations de ces « lacunes laissées en nous par les secrets des autres[2] » (427). Ils émettent l'hypothèse qu'il existe une transmission non-verbale de la lacune entre inconscients sous la forme du non-dit[3]. Tous deux conçoivent la relation par rapport au modèle originel de ce qu'ils appellent l'« unité duelle » définissant la relation entre la mère et l'enfant. Toute relation ne peut s'envisager que par rapport à une totalité fusionnelle qui va peu à peu se fragmenter à mesure que l'enfant se détache et s'individualise[4]. Ce principe originel permet de comprendre le subjecto-centrisme de leur théorie qui, reposant sur la notion d'inclusion, maintient la limite entre l'extériorité et l'intériorité, le moi et l'autre. Tels sont les principes d'une transmission négative à laquelle s'oppose l'idée d'intermission.

L'intermission renvoie à une situation dialoguée intermittente à travers laquelle s'échappent des affleurements de paroles et de silences, comme dans la correspondance

[1] « Si le charme au sens fort des théories d'Abraham et de Torok est indéniable, leur maniement est plus malaisé hors de la clinique qui lui donne son assise. […] Ce faisant, j'éviterai en outre de m'engager dans une polémique sur le sérieux de ces thèses séduisantes, sur leur scientificité révoquée absolument par Lacan qui s'était déclaré « terrorisé » par la lecture du *Verbier de l'Homme aux loups*, jugeant là qu'il n'y avait que délire, effrayé d'avoir pu être celui qui l'avait encouragé » (69). Rabaté, Dominique. « La place du sujet ». *Vers une littérature de l'épuisement* (Paris : José Corti, 2004).

[2] « Un fait est certain : le « fantôme » — sous toutes ses formes — est bien l'invention des vivants. Une invention, oui, dans le sens où elle doit objectiver, fût-ce sur le mode hallucinatoire, individuel ou collectif la lacune qu'a créée en nous l'occultation d'une partie de la vie d'un objet aimé […]. C'est dire que ce ne sont pas les trépassés qui viennent hanter, mais les lacunes en nous laissées par les secrets des autres » (427). Abraham, Nicolas et Maria Torok. *L'écorce et le noyau* (Paris : Flammarion, 1987).

[3] Les héritiers d'Abraham et Torok, tels que Claude Nachin et Serge Tisseron, ont eux-mêmes désavoué la notion de « transmission » dont ils trouvent l'utilisation « inadaptée » et « lourde de confusion ». « En fait, aussitôt qu'on aborde la dynamique des secrets de famille, la question est de savoir si le mot de « transmission » est adéquat. De façon générale, tout d'abord, il nous faut accepter que toute transmission, dans le domaine familial, implique une part d'appropriation et de transformation […]. Le mot de 'transmission', parfois utilisé pour désigner ces situations est en fait inadapté et lourd de conséquences » (11). Tisseron, Serge. *Les secrets de famille* (Paris : PUF, 2011).

[4] « Le concept de l'unité ne se définit qu'au moyen du concept de la séparation d'avec son contexte. C'est parce que l'on a arraché d'un contexte que la chose acquiert cette qualité que désigne le concept d'unité. C'est-à-dire l'un est le non-séparé-séparé ou la séparation incluse dans le non-séparé. Le non-séparé, l'individu advient précisément par la séparation, qui a lieu à l'intérieur. […] Autrement dit, son unité vient de l'acte même de séparation » (397). Abraham, Nicolas et Maria Torok. *L'écorce et le noyau* (Paris : Flammarion, 1987).

de Sara Shail et de son fils dans « Dissection 1775 ». C'est pourquoi le non-dit se définit par cette conjonction particulière qui veut que ce qu'on ne peut pas dire, on ne peut pas non plus le taire comme l'ont affirmé Françoise Davoine et Jean-Max Gaudillière. Cette inversion très significative de la formule de Wittgenstein[1] ne doit pas être mise au compte d'un jeu de langage, dont le seul plaisir serait de manipuler les paradoxes. Bien au contraire, les deux psychanalystes et sociologues choisissent délibérément de s'écarter de la très longue tradition apophatique, à laquelle se rattache Wittgenstein et Abraham et Torok, pour appréhender la transmission de l'événement traumatique entre les générations, non plus à travers les sublimités de l'indicible, mais à travers l'impératif d'une parole en attente d'écoute :

> Cette étrangeté au monde se transmet à tel des descendants qui tentera par quelque coup de folie, de faire entendre et de montrer le fracas et les cris, demeurés dans une mémoire qui n'oublie pas. Juqu'à rencontrer quelqu'un à qui il a été donné de se laisser mener jusqu'à ces lieux que personne ne veut voir ni entendre, pour l'inscrire dans la tradition orale, proche de celle de l'épopée, et amorcer une transmission. (38)

Si leur objet d'étude concerne les manifestations de la « folie » entre les générations, thème que l'on retrouvera dans certains romans du corpus, notamment *The Standing Pool*, ils n'évoquent pas la hantise du non-dit. Cette dernière n'est pas nécessairement le symptôme d'une « conscience malade » comme l'a affirmé par exemple Ricœur[2], mais l'expression d'un « passé-futur » (Lecercle), dans lequel l'angoisse de la lacune est indissociable d'un désir de savoir. Tout aussi problématique est la relation, que l'on tient souvent pour synonymique, entre le spectre et la hantise. Dans ces romans, il n'existe pas de rapport nécessaire entre la hantise et son objet représentatif, le spectre, car l'altérité ne se manifeste pas de manière visuelle, telle une apparition, comme le suggère l'étymologie du mot (*spectare*), mais se fait discret murmure à peine audible. Des trois premiers romans, *Pieces of Light* est celui qui met le

[1] Françoise Davoine et Jean-Max Gaudillière ont choisi d'inverser la célèbre formule finale du *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein : « Ainsi commence le *Tractatus* composé par Wittgenstein tandis qu'il combattait dans les rangs de l'armée autrichienne pendant la guerre de 14. Une variation sur la dernière phrase : « Ce qu'on on ne peut pas dire, il faut le taire », tout aussi célèbre, a inspiré l'exergue du présent livre : « Ce qu'on ne peut pas dire, on ne peut pas le taire » (59). Davoine, Françoise et Jean-Max Gaudillière. *Histoire(s) et trauma. La folie des guerres* (Paris : Stock, 2007). Sur l'influence de l'apophatisme sur la pensée de Wittgenstein, voir Hadot, Pierre. « Apophatisme et théologie négative ». *Exercices spirituels et philosophie antique* (Paris : Études augustiniennes, 1987).

[2] « La hantise est à la mémoire collective ce que l'hallucination est à la mémoire privée, une modalité pathologique de l'incrustation du passé dans le présent » (Ricœur 2000 : 65).

mieux en évidence le rôle social de la rumeur qui, en relayant les lacunes des pré-Histoire(s), entrecroise l'histoire familiale à l'histoire collective.

Ce roman, divisé en cinq parties, retrace de manière discontinue la préhistoire et la vie de son protagoniste, Hugh Arkwright, né dans les années 1930 au Cameroun, à une époque où cette partie de l'Afrique était sous protectorat britannique. *Pieces of Light* a été lu par Brenda Cooper comme un roman colonial inverse : « In an intriguing inversion of the stereotype, the primordial origins of nightmare and violence originate in darkest England » (258). En effet, les lieux communs du genre, tels que le voyage exploratoire et la découverte d'une vérité cachée à l'issue de l'expédition sont battus en brèche. La destination n'est pas une Afrique sauvage inexplorée, mais un exil forcé vers une Angleterre hostile. La fin du périple n'offre aucune révélation en son « cœur », si ce n'est la lacune relayée par des bribes à la croisée de deux pays et de deux cultures différentes. L'histoire de Hugh Arkwright est trouée par une double lacune, celle d'abord de l'identité de son père biologique, mort dans la forêt avant sa naissance, et ensuite celle de la disparition tout aussi étrange de sa mère adoptive dans cette même forêt (*PL* 136). Tout le roman est structuré par cette double lacune parentale, à partir de laquelle s'organise l'opposition géographique et culturelle entre l'Afrique et l'Europe. Au Cameroun correspond l'image paternelle et, à l'Angleterre, est associée l'image maternelle. Cette première opposition est toutefois relativisée par les bribes de la rumeur dont les échos se font entendre dans les deux parties les plus importantes du roman. Lues en regard l'une de l'autre, elles permettent de comprendre la discontinuité d'un relais murmurant, inséparable de la hantise.

La première partie du roman, située en Afrique, s'ouvre sur la rumeur relayée par Quiri, le domestique de la famille, qui fait découvrir au petit Hugh un lieu reculé de la forêt, hanté par les esprits. Ce lieu interdit a été le témoin de la mort d'un « gorille » ou plutôt, comme Quiri l'appelle, d'un « homme poilu » : « he told me that the hairy man was buried there » (*PL* 3). Cette appellation étrange et hésitante instaure une indétermination quant à l'identité du mort : s'agit-il d'un animal ou d'un être humain ? Le lecteur apprend en même temps que Hugh que la mort du gorille, survenue bien avant sa naissance, a partie liée avec la mort d'un individu, un certain Mr Hargreaves, comme le narrateur le dit dans son langage enfantin : « The story of the gorilla and Mr Hargreaves happened long long ago, before I was born » (*PL* 5). Il entend prononcer à plusieurs reprises le nom d'un certain « John Hargreaves », qui n'est autre que son père biologique,

mort dans des circonstances que l'on préfère taire. Ce non-dit de la lacune est métaphorisé dans le roman par plusieurs images récurrentes, comme celles de l'aspiration et de l'avalement. Dans ses rêves, Hugh dit se sentir « aspiré » par une force inconnue : « I was sucked away » (*PL* 133). L'usage de la voix passive passe sous silence l'agent de cette aspiration qui ne peut avoir d'autre nom que le non-dit. Avant que sa mère ne disparaisse, il rêve qu'elle est « avalée » : « I saw her being swallowed up » (*PL* 117). La mère elle-même, comme si elle avait la prescience de l'événement, emploie l'image de l'avalement, dans la cinquième partie, situé dans les années 1920, pour décrire cette terre d'Afrique qu'elle découvre pour la première fois : « Africa swallows everything up at a gulp—— without chewing it first » (*PL* 447). Ce premier chapitre doit être lu en parallèle avec le début du quatrième chapitre qui décrit le retour de Hugh âgé dans le village d'Ulverton où il a passé son adolescence.

En rencontrant d'anciennes connaissances, Hugh entend parler d'une rumeur circulant sur sa mère, qui serait revenue à Ulverton en secret en prenant l'apparence d'un fantôme. C'est ce que lui confie Mrs Hobbs, une commerçante du village : « 'I saw your dear mother walk, the day of her death.' 'What?' 'I did. I saw her walk. The same day.' I nodded as if she'd told me the price of bacon was up. My hand was gripped in hers » (*PL* 151). Cette rumeur qui court depuis quelque temps dans le village affleure, comme toujours chez Adam Thorpe, dans le quotidien le plus banal (« the price of bacon »). Au début, Hugh joue les esprits forts en refusant d'accorder crédit à ces histoires de fantômes (« I don't believe in ghosts. No I don't », *PL* 169). Mais malgré ses dénégations, il n'a jamais perdu le secret espoir pendant toutes ces années de retrouver sa mère adoptive, quitte à croire aux rumeurs les plus irrationnelles : « Of course, Mother would come back, eventually » (*PL* 136). Débute alors une recherche aussi fébrile que vaine qui se solde par la prise de conscience de l'inéluctabilité de la lacune : « Only a legend about a ghost fading in turn. Nothing. Not a trace » (*PL* 191). Alors que cette absence de traces concerne la sphère intime dans *Pieces of Light*, elle fait l'objet d'une politisation dans *Ulverton.* Les douze sections font entendre au lecteur, avec une régulière alternance, les discours des supérieurs et les voix des inférieurs. À l'exception de la première section « Return 1650 », toutes les autres sections peuvent se répartir en deux catégories : l'imitation d'une rhétorique particulière et la reproduction d'un parler non archivé qui se transforme en rumeur.

Ulverton, rédigé en grande partie en France, mais avec le souvenir d'un virulent anti-thatchérisme[1], embrasse plus fidèlement que *Pieces of Light* le programme politico-éthique de ces (ré)-écritures historiographiques des années 1980 et 1990. S'attachant à raconter des épisodes ou événements en marges de la grande Histoire, elles mettent en exergue l'oubli au creux du discours historiographique, comme le rappelle Jean-Pierre Audigier : « Plus encore que discours de la mémoire, l'histoire est, en creux, discours de l'oubli[2] » (104). Comme s'il lui faisait écho, Werner Oberst, l'archiviste de *The Rules of Perspective*, critique l'Histoire des historiens qu'il accuse de tricherie, en voulant colmater les lacunes du passé :

> 'The problem is, no one wants the dry truth, which is full of holes. They lock it up in boxes and call it dull.'
> 'History', said Hoffer, 'thrives on colour.'
> 'That's to hide the holes'. (*TRP* 34)

Dès *Ulverton* et *Still*, l'oubli devient un objet éminemment politisé. De par la véhémence contrôlée avec laquelle ces textes s'attaquent à l'oppression sociale, ils portent les traces du contexte historique et politique dans lequel ils ont été écrits, la fin des années 1980 et le début des années 1990, marquées par une attaque en règle du thatchérisme. Les clivages sociaux et vocaux irradient la structure d'*Ulverton* dont les chapitres accusent le contraste entre la rhétorique artificieuse de l'élite et le parler sincère des humbles. Ainsi, chaque chapitre s'affiche comme une réécriture de la rhétorique, religieuse dans « Friends 1689 », économique dans « Improvements 1712 », sentimentale dans « Leeward 1743 », romantique dans « Shutter 1858 », patriotique dans « Treasure 1914 », nostalgique dans « Wing 1953 », commerciale dans « Now 1988 ». Quant aux autres sections, elles se présentent comme la reproduction d'une voix singulière, à travers par exemple les plaintes de Sarah Shail dans « Dissection 1775 », le récit d'une farce qu'un charpentier, Samuel Daye, joue aux dépens de son maître dans « Rise 1803 » et les lamentations pleines de vie du laboureur Jonas Perry dans « Stitches 1887 ». Dans ce roman, fracturé par les inégalités socio-politiques, les échos de la rumeur relaient les bribes d'un événement particulièrement douloureux pour la communauté villageoise : la violente répression qui a suivi les révoltes agricoles, organisées par le fictif capitaine

[1] « But Mrs Thatcher was in power, letting slip the dogs of war and greed. *Ulverton*, a counter-pastoral, was born as much out of political frustration as of rural celebration » (« Afterword », *U*. 408).
[2] Audigier, Jean-Pierre. « La crise de l'Histoire : de G. Swift à P. Lively ». *Caliban* 27 (1990) : 99-112. Voir pour le roman européen non anglophone, Bouju, Emmanuel. *La transcription de l'histoire : essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle* (Rennes : PUR, 2006).

« Swing » en 1830. Ce fait peu connu de l'Histoire sociale britannique a surtout intéressé les historiens marxistes[1]. La section « Deposition 1830 », figurant en plein milieu du roman est la mieux à même d'illustrer la teneur politique du premier roman.

À défaut de représenter l'événement, ce chapitre, composé de dépositions juridiques rédigées après les faits, donne au lecteur la possibilité de reconstituer partiellement l'événement lui-même, à partir de fragments d'archives ayant préservé la parole fugace des laboureurs révoltés. Dans cette section, le lecteur peut déduire que les laboureurs, menés par un certain « Oadam », surnommé « capitaine Swing », ont voulu, comme les luddites avant eux, briser les nouvelles machines agricoles qui volaient le produit de leur travail. En représailles, ils ont été soit exécutés soit exilés en terre de van Diemen, l'actuelle Tasmanie. Les circonstances et les raisons de l'introduction du machinisme ne sont, toutefois, jamais données, le style extrêmement factuel des dépositions empêchant toute contextualisation historique. En ayant recours à tout un jeu textuel d'espacement, de juxtaposition et de collage, « Deposition 1830 » traduit le conflit social en une guerre de mots. Les propriétaires terriens, qui défendent leur droit de propriété affrontent les brassiers, à coups de dépositions interposées de plus en plus longues. Leurs paroles se réduisent considérablement sur la surface de la page, à mesure que s'allongent les interrogatoires, menés par un représentant de la loi méprisant, acquis à la cause des propriétaires. Au-delà du portrait à charge contre les élites terriennes, ce qu'il faut retenir est la manière dont cet événement, presque effacé de l'Histoire nationale, est relayé par la rumeur. Dans le chapitre qui lui succède, « Shutter 1859 », les lointains échos de l'événement parviennent, trente ans plus tard, à une photographe victorienne, non originaire d'Ulverton. Alors qu'elle effectue des recherches sur l'histoire des bâtiments qu'elle photographie, elle entend les « murmures » de l'événement : « I got little satisfaction beyond a few murmurings of 'that trouble', or 'that gurt black day' » (*U.* 188). Puis, des locaux lui racontent le sort du capitaine Swing (« a Mr Oadam, having been dealt with capitally », *U.* 188) et de la terrible répression qui s'est ensuivie. Elle se fait alors l'avocat compatissant de ces victimes du capitalisme triomphant :

> The crime of said persons? A desire for living wages, and a fear of machinery, that sprang forth in those riots of some thirty years ago, that caused the nation such alarm, but were snuffed out with a ferocity one can only feel belongs to less civilised nations. (*U.* 188)

[1] L'une des seules études consacrées à cet événement est celle d'Hobsbawm et de Rudé, *Captain Swing* (Harmondsworth : Penguin, 1973). Pour un compte-rendu récent et exhaustif de l'historiographie de cet événement, voir Griffin, Carl. « The violent Captain Swing? ». *Past and Present* 209 (2010) : 149-180.

La rumeur, cependant, ne s'arrête pas en si bon chemin et continue à être relayée des années plus tard. Dans le chapitre 9, « Stitches 1887 », Jo Perry se rappelle les « tas d'histoires » (« heap o' tales ») que lui racontait sa grand-mère, notamment le sort tragique du capitaine « Swing » et des autres laboureurs révoltés qui provoquent chez ce sensible laboureur illettré un ressentiment plein d'amertume et de colère à l'égard de ces impitoyables « lordesmerdes » (« lordyshits ») :

> they lordyshits aye an my gramver had it from her own gramver's mouth herself boy aye oh there be us an others here as on't never disremember that till Doomsday boy won't never disremember that till the clang o' Doom. (*U.* 216)

Bien qu'il n'ait entendu cet événement que par ouï-dire (« gramver's mouth »), il l'évoque avec la passion de celui qui l'a vécu, se jurant de ne jamais oublier, comme le souligne l'usage redondant des négations. Mais à mesure que les décennies défilent, la rumeur s'éteint peu à peu. Dans « Treasure 1914 », le souvenir de la révolte fait seulement l'objet d'une note savante, mise entre crochets, que le narrateur Fergusson insère dans son journal, à la manière d'une curiosité folklorique : « the famous last words of John Oadam [alias 'Captain Bedwine' of the ballads—see the *Book of Downland Songs*, 1923] » (*U.* 255). La référence au titre du livre indique ironiquement que la rumeur s'est fossilisée, qu'elle survit seulement comme ballade, mais que l'événement lui-même a été en grande partie oublié. Le fait que Jo Perry soit lui-même illettré (« weren't never no scholard boy' », *U.* 212) suggère la perte future de la tradition orale dont il est le dernier relais. Un sentiment similaire de perte à venir est suggéré dans le dernier chapitre, bien qu'elle soit teintée d'une légère satire politique.

Dans « Here 1988 », alors que le promoteur Clive Walters veut donner au pub d'Ulverton un caché rustique et authentique, il accroche au mur un témoignage photographique de l'histoire locale représentant l'enrôlement des jeunes du village à la veille de la Première Guerre mondiale. Cet événement, aux conséquences tragiques, raconté par Fergusson dans « Treasure 1914 », est dénué de toute signification historique pour devenir, moins d'un siècle plus tard, un simple élément de décoration : « some local, er, shots er, I've got a nice one with all the chaps lined up in the square, you know, off to war and so forth » (*U.* 376). Le ton désinvolte du narrateur accentue la critique envers les simulacres historiques qui cachent une ignorance et une amnésie profondes, comme l'a noté Jonathan Coe, au sujet de ce même passage : « There is an outraged sense, here, of amnesia, of falsification, which depends upon our feeling that we, by contrast, know the

'truth' » (31). L'utilisation du pronom personnel renvoie à la place du lecteur qui, lui, « sait » ce que le narrateur de « Here 1988 » veut bien ignorer. L'oblitération de la mémoire des victimes produit sur le lecteur un effet généralisé de hantise que la photographe victorienne a admirablement su résumer en une phrase : « Only the passing of past generations resounds in all its invisible ghostliness » (*U.* 186).

Cette hantise, palpable dans chaque chapitre, naît du télescopage entre le futur et le passé, que Jean-Jacques Lecercle appelle le « passé-futur », temps spécifique de la hantise. Commentant le poème d'Owen, « Anthem for Doomed Youth », Jean-Jacques Lecercle explique l'inscription de la hantise dans le texte :

> Le poème met en scène trois temps : le présent de la mort, introduit dès le premier vers, le futur du service funèbre, devant un cercueil vide et le passé-futur qui est le temps spécifique de la hantise, c'est-à-dire le temps de la mort vue comme un futur dans le passé (ce temps n'a pas d'incarnation grammaticale dans le texte, mais il résulte de la coïncidence entre passé et futur)[1]. (20)

Dans *Ulverton*, le lecteur est amené, par le découpage chronologique des chapitres et par tout un réseau allusif, à percevoir l'oubli qui ensevelit, dans un même geste, le devenir historique des événements et les personnes y ayant participé. En étant l'objet d'une reconstitution du lecteur, la hantise accroît sur un mode implicite le sentiment de perte attaché à l'oubli. Dans *Still*, en revanche, l'expression de la hantise se fait explicitement subjective jusqu'à ne faire plus qu'une avec la conscience du personnage.

La subjectivation de la hantise prend dans ce texte les formes de l'obsession et du ressassement, caractéristiques généralement attribuées aux héritiers de la génération dite « post-mémorielle » (« generation of postmemory »). Jusqu'à présent, *Still* a été lu par rapport à la théorie de la postmémoire proposée par Marianne Hirsch[2], vis-à-vis de laquelle nous avons choisi de prendre quelque distance. La raison en est que la postmémoire commémore la blessure de l'événement traumatique, transmise à la génération d'après, en suivant un schéma tripartite, reposant invariablement sur la

[1] Lecercle, Jean-Jacques. « Théorie de la hantise ». *Tropismes* 14 (2007) : 5-31.

[2] Voir par exemple l'interprétation postmémorielle que fait Ace Aykol du projet scripto-visuel de Rick : « I propose to view his film project as the furthering of "postmemorial work". It capitalizes on the medium's ability to appeal to the masses and promises a collective postmemory experience » (Aykol 70). Dans ce même article, elle rappelle la définition de la postmémoire formulée par Marianne Hirsch : « Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that survivors, but I believe it may usefully describe other second-generation memories of cultural or collective traumatic events and experiences » (22). Hirsch, Marianne. *Family Frames : Photography, Narrative and Memory* (Harvard : Harvard UP, 1997).

rupture, la transmission, puis la réparation du trauma. Ce modèle tripartite n'est pas tout à fait compatible avec l'intermission de la perte qui pose en son creux, non le souvenir d'une blessure, mais bien les lacunes de blessures passées. Pour le dire autrement, chacune de ces trois étapes se trouvent, dans le corpus, affectées par un non-dit qui instaure un écart infranchissable. Telle est l'origine de la hantise inscrite dès le début du texte-film, lorsque Rick annonce que la projection est destinée aux vivants et aux fantômes de sa famille et de la Première Guerre mondiale, auxquels il réserve le premier rang : « The phantoms'll be in the front row. Hoi, it's their film. Don't sit on their laps. Just don't get in their way » (*S.* 8). En feignant de les considérer comme des invités ordinaires, bien qu'invisibles — on pourrait s'asseoir sur eux par mégarde — il conjure par l'humour la hantise de la lacune. Cette hantise est à l'origine de son désir de se réaffilier à la branche paternelle de sa famille dont il ne connaît rien, si ce n'est des rumeurs.

Cette hypothèse permet d'aller au-delà des lectures psychologisantes et autobiographiques qui ont été avancées pour tenter de comprendre ce livre et ce personnage qui bousculent tous les repères habituels de lecture. Tom Shippey, visiblement agacé par le livre, a cherché la cause de la logomanie de Rick et a proposé le trauma sur le mode interrogatif : « So what's the trauma that causes this inferiority still? Can it be the Great War? Thornby gives us a story about a great-uncle shot by a sniper, but this is pretty unconvincing […]. Could it be the horrors of public school and university? » (21). Le narrateur se montre très pudique lorsqu'il s'agit de justifier la cause de sa verbalisation effrénée qu'il ne peut pas réprimer, comme il s'en lamente : « I wish I didn't need to verbalise so much » (*S.* 208). Ingrid Gunby s'est également interrogée sur la cause du trouble de Rick, en avançant prudemment la cause traumatique. Mais elle constate en même temps que le texte ne fournit aucun indice sur la possibilité d'identifier la cause de ce supposé trauma. Pour elle, l'intérêt du texte n'est précisément pas de fournir une explication causale : « the novel systematically throws doubt on the idea that there is an 'original' trauma, or at least one that could be discovered » (205). C'est en fait la hantise provoquée par le non-dit familial qui semble être la cause d'une parole irrépressible.

Au début du livre, parodiant le jargon psycho-thérapeutique, Rick avoue avoir des « problèmes relationnels » avec la génération précédente : « Seriously, I have relational problems with a generation. You don't know this? » (*S.* 13). Par la suite, il

refuse obstinément de dévoiler au lecteur les raisons qui motivent sa projection, comme l'indique sa réponse sans réplique : « Why am I making this movie? Shaddap » (*S.* 450). Pourtant, il est possible de discerner, au milieu des souvenirs et des commentaires touffus du sexagénaire, l'ombre obsédante de la figure paternelle. La rumeur familiale, réduite, comme dans *Pieces of Light* et « Shutter 1859 », à un « murmure », une « trace spectrale » (« rumour, a ghost trace », *S.* 245) concerne presque toujours les individus masculins de la famille. Au début de *Still*, Rick associe dans une paronomase l'implication de son père dans le Blitz avec le « Ritz », nom du cinéma d'Enfield, de sorte que la projection se voit liée au père par un jeu de mots : « That thing about projecting. Part of another little party popper. Blitz in the Ritz. Hoi, geddit? Me dad's legacy. Jokes that need explaining » (*S.* 12). Il n'expliquera pourtant jamais ce rapprochement homophonique. Plus disert à propos de son grand-oncle William, Rick a toujours été intrigué par ce parent éloigné, dont le nom n'a jamais été inscrit sur le mémorial pour une raison inconnue : « my great-uncle was a mere rumour on the sidewalk, a murmur from my mother, something about never putting his name up in the Memorial Hall » (*S.* 127). Le renvoi de Randle College apparaît alors comme un prétexte, un événement purement artificiel pour combler les lacunes relayées par la rumeur, entendue de la bouche de sa mère qui parlait si peu : « She never told me much » (*S.* 33). Vers la fin de *Still*, Rick en vient même à douter de la réalité de cette rumeur et même de l'existence de la famille Trevelyan : « Because basically there is so little left of them, so little that they might all have been a rumour, even my grandmother at the top of the stairs oh Christ […]. And I don't believe in rumours » (*S.* 462). Malgré ce déni tardif, c'est l'emprise de cette lacune qui a déterminé le titre du film projeté, *Haunting Mrs Halliday*.

Ce titre est très significatif, d'abord parce que la forme du verbe en *-ing* indique que la hantise n'est pas qu'un affect subi habitant le sujet mais qu'elle est aussi désir actif de savoir. Ensuite, parce que le lecteur apprend, à la fin de *Still*, que cette Mme Halliday est en réalité la demi-tante de Rick, la fille légitime de son grand-père, Gilles Trevelyan, qui détient les seules traces et preuves de l'existence de cette famille : « Anyway she was and is my half-aunt and not my sister really. Now I'm haunting her, I'm haunting Mrs Halliday and she doesn't like it any more, she's threatened me with lawyers, the police, the works » (*S.* 540-541). Ce qui ressort dans l'utilisation de la voix active est que le cinéaste « harcèle » sa parente, à la limite de la course-poursuite comique, cherchant à lui extorquer la moindre information, la moindre archive, afin de satisfaire son désir de

savoir. Rick se décrit lui-même comme un fantôme, prenant tantôt l'aspect immatériel du « brouillard » (« I'm nothing, nothing, nothing but fog, fog, fog », *S*. 151), tantôt celui d'un « virus » dont on ne peut se défaire : « I'm the virus, I'm the half-blood, I'm the Phantom of the Opera she can't exorcise, I'm the nuisance on the carpet, I'm the unpleasantness » (*S*. 451). La constante auto-dérision du personnage déjoue par l'exagération humoristique la hantise de la lacune qui ne cesse d'interroger la relation au manque, vécu comme une perte.

Les effets généralisés de hantise, alliés à la collusion du passé et du futur, laissent entrevoir l'ombre d'une angoisse plus profonde qui étreint ces premiers livres. Il s'agit de l'angoisse de l'oubli qui empreint d'une amère ironie tragique la recherche de sens. Le double destin des vies individuelles et des traces d'événements tombe fatalement sous le coup de l'oubli. La présence diffuse de l'oubli semble rendre toute transmission linéaire vaine. C'est l'une des raisons pour lesquelles les romans d'Adam Thorpe ne font pas de la perte un événement, mais demeurent, en revanche, hantés par le sentiment de perte qui accompagne l'oubli.

1.2.3) L'écho et la ventriloquie : entre oralité et audibilité

L'oreille et la langue, ces deux organes essentiels à la parole, sont frappées de disjonction. Si entendre la voix de l'autre dans sa pleine et entière intelligibilité peut sembler naturel, cette activité ne l'est jamais dans les romans d'Adam Thorpe. La question de la voix, au demeurant omniprésente, ne semble a priori poser aucun problème. Comme le dit Tim Martin, les romans d'Adam Thorpe bruissent de voix et se font volontiers bavards, voire jacassiers : « Thorpe's books are anything but silent. They're a chatter of voices » (n. p). Or quand on y regarde de plus près, on se rend compte que ces textes problématisent la phénoménologie traditionnelle de la voix qui, assimilant l'instrument vocal à un médium sonore, naturalise le rapport entre l'entendre et le dire, confondus dans la simultanéité du dialogue. Il n'existe nulle adéquation entre la voix, le dire et l'altérité, dans le sens où la voix de l'autre se manifeste par l'écho, dans un écart entre l'oralité et l'audibilité, rendu possible par tout un jeu avec l'allusion qui suggère indirectement la profondeur du silence. Mais ce phénomène d'écho, qui indubitablement atteste une résonance spectrale de voix tues, acquiert un degré supplémentaire de complexité, lorsqu'on le rapproche de la pratique mi-érudite, mi-ludique de la

ventriloquie. Cet exercice vocal trahit le vieux fantasme de beaucoup d'écrivains et de performeurs de théâtre : ressusciter les voix perdues. On retrouve ici la problématique évoquée plus haut au sujet de l'intermittence de l'affleurement qui donne lieu aux stratégies opposées de l'évidement et de l'emplissement.

Les échos intermittents de voix côtoient l'artificieuse performance orale qui proclame, par son illusion de présence, « l'urgence du dire », comme l'explique Pascale Tollance à propos des effets de voix chez Graham Swift : « Il semble que la voix appelle, à tous les sens du terme, une présence. L'histoire se déplie et se replie au rythme d'une performance orale qui affirme l'urgence du dire[1] » (27). L'utilisation concomitante de l'écho et de la ventriloquie illustre la tension entre l'intermittence et l'opposition qui problématise le médium vocal entre l'autre et le soi, le plus souvent naturalisé comme vecteur de passage entre l'intériorité et l'extériorité. À l'extériorité correspondrait la question de la représentativité politique des « sans-voix » et à l'intériorité du sujet l'ambivalence de la voix, signe et illusion de présence à soi. On aborde ici la question d'une poétique de la voix qui inclut, outre l'alternance du silence et de la parole, la résonance de l'écho. La voix ne possède plus son statut de médium transparent, ce qui oblige à repenser les relations entre le médium et l'altérité dans un rapport précaire, au-delà de l'inadéquation et de l'adéquation.

C'est par l'intermédiaire de voix autres, venues du passé, que l'altérité se fait entendre, mais toujours partiellement. Comme elle ne coïncide pas avec la rencontre, elle peut seulement être auditivement approchée, surtout lorsque le lecteur consent à prêter l'oreille à certaines voix étranges qui défient l'entendement par leur lointaine appartenance aux pré-Histoire(s). Il faut prendre ici l'altérité au sens fort du terme, dans la mesure où la restitution historicisante de la langue orale, à l'œuvre particulièrement dans *Ulverton* ainsi que dans le plus récent *Hodd*, crée un tel effet d'étrangéisation et de défamiliarisation, par l'imitation de dialectes régionaux[2], que ces voix, en dépit de tous les efforts de traduction accomplis par le lecteur, restent singulièrement autres. L'effet d'altérité est largement tributaire de l'expérience intime de l'écoute à laquelle Adam Thorpe s'est volontairement exposé dans sa jeunesse. Comme il l'explique dans la

[1] Tollance, Pascale. *Graham Swift. La scène de la voix* (Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2011).
[2] À la fin d'*Ulverton* (*U.* 415), Adam Thorpe mentionne dans ses remerciements les sources qu'il a utilisées, notamment un glossaire du patois du Berkshire, celui de Lowley, Major B. *A Glossary of Berkshire Words and Phrases* (Londres : 1888).

postface d'*Ulverton*, c'est après avoir fréquenté certains pubs ruraux qu'il a enregistré, tel un ethnographe, les voix de certains témoins appartenant à une génération antérieure à la sienne :

> I heard tales from the locals——especially old men in pubs——that connected me to a time before tractors. […] I recorded two-long cassettes-worth of Eric Shinwell, the memory bank of Winster, his tales scattered with his hoarse, infectious laugh. Weekly visits to old Tom Iremonger yielded the story that was to become *Treasure (1914)*. Over a pint of mild, I chatted with a West Berkshire forester who could neither read nor write and who had never left the area. (« Postface », *U.* 407-408)

Ces enregistrements, qui ont servi de matière première à la rédaction de certaines histoires d'*Ulverton*, préservent de l'oubli des voix aujourd'hui éteintes. L'auteur se fait ainsi le dépositaire et le porte-parole d'histoires d'un autre temps, autrement dit de pré-Histoire(s), qui ne lui appartiennent pas, mais qu'il s'approprie et qu'il transcrit, reconnaissant sa dette à l'égard de personnes humbles dont il cite les noms. Cela étant, il serait faux de croire que l'auteur endosse les rôles d'imitateur servile ou de porte-parole politique. Ces histoires suggèrent, au contraire, une conscience aiguë de la fugacité de la voix de l'autre, prise entre l'oralité et l'audibilité.

Plus que tout autre texte du corpus, *Ulverton* suggère sur un ton mélancolique l'extinction de voix des victimes qui résonnent aux oreilles du lecteur de leur silence. Certains chapitres, tels que « Dissection 1775 » et « Deposition 1830 » laissent entendre le « recouvrement[1] » progressif affectant les voix des humbles qui en apparaissent d'autant plus étrangères. Ainsi dans « Dissection 1775 », la voix de Sarah Shail, bien que transcrite par John Pounds, donne une idée de ce à quoi pouvait ressembler la langue parlée dans les campagnes anglaises du XVIIIe siècle. Le changement de scribe, visible à la fin du chapitre par une normalisation de l'orthographe, gomme, par la traduction, toutes les aspérités de la voix singulière de Sarah, comme l'a noté Richard Todd :

> What is certain is that different and more 'cultivated' as her voice now sounds, it is still no more Sara(h)'s than it was when Pounds acted as amanuensis——indeed, it could be argued that Bate censors out more of the 'real voice' of

[1] Cette expression est empruntée à Guillaume le Blanc qui a consacré une part importante de ses travaux à la question de l'audibilité de la voix des précaires. Son travail, toutefois, n'étudie pas l'extinction de voix d'un point de vue historique : « si l'absence de voix ne correspond pas à une absence de langage […] sa voix [la voix du précaire] est finalement rendue inaudible par le recouvrement que produit la voix des autres. Être sans voix, c'est alors se trouver non dans l'absence de voix, mais dans l'absence d'une voix audible » (151). Le Blanc, Guillaume. *Vies ordinaires, vies précaires* (Paris : Plon, 2007).

> Sara, her 'Sara-ness' ('My lovly lam my son francis') than Pounds had done[1]. (88)

Dans un registre davantage politique, le chapitre « Deposition 1830 » révèle à demi-mot une semblable extinction de voix sous l'effet de la traduction. Loin de vouloir donner voix aux sans-voix, ce chapitre privilégie une politisation du silence, pratique très répandue dans le roman contemporain[2]. La technique consistant à juxtaposer les dépositions des laboureurs avec la correspondance privée du juge a pour effet de dévoiler, comme dit Arlette Farge, un « drame » dont les paroles transcrites « recèlent plus d'intensité peut-être que de vérité[3] » (37). Ce chapitre est parsemé d'exemples d'altérations et de traductions erronées, à tel point que les voix des laboureurs subissent un étouffement progressif. Le juge se plaint fréquemment dans ses lettres du parler incompréhensible des laboureurs (« sometimes I am in a fog of accent », *U.* 164), et de leur dialecte inintelligible (« a dialect so ripe as to be barely comprehended », *U.* 172). Il avoue être obligé de traduire ces « grognements » d'animaux (« grunts ») en un discours qui possède un semblant de cohérence (« some semblance of Rationale discourse », *U.* 152), avec l'assistance d'un interprète : « a local fellow of some education who lights my way by translation » (*U.* 165). Sa maîtrise de la rhétorique mondaine l'incite à exagérer le déroulement des dépositions pour créer un effet exotique (« for effect », *U.* 154) et divertir ainsi sa correspondante restée à Londres : « I colour the description somewhat » (*U.* 162). Les dépositions des laboureurs se composent de phrases tronquées dans lesquelles manque le sujet, au sens grammatical, qui ne peut jamais être identifié : « said they had nor warmth nor sufficient bread » (*U.* 160) ; « said to him that we have no tatoes [potatoes] nor bread and our children cannot sleep » (*U.* 161). Ces plaintes, au pathos retenu, contrastent avec les dépositions des propriétaires dont le nom est toujours mentionné : « John Stiff, Farmer, saith » (*U.* 157). À l'issue des interrogatoires, les laboureurs ne répondent plus aux questions que par monosyllabes. Se sachant d'avance

---

[1] Todd, Richard. « Voice, Text and Literacy in the English Georgic of Adam Thorpe's *Ulverton*: a Postmodern Interrogation of the Country-City Debate ». *European Studies* 18 (2002) : 75-89.

[2] « In the context of postcolonial and feminist studies, the poetics of silence and speech has clear political implications. Authoritative voices have been used to dominate and subjugate the other, impose the official version and suppress the dissonant story. […] In that case, various strategies are therefore implemented to propose an alternative and fight against the hegemony of the Ur-voice. In that case, silence as a means of self-preservation and self-protection is not necessarily synonymous with absence and submission, but can be a wilful way for the victim to defy language's claims to power and resist the participation in the discourses of patriarchy and domination » (5). Guignery, Vanessa (ed.). *Voices and Silence in the Contemporary Novel in English* (Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2009).

[3] Farge, Arlette. *Le Goût de l'archive* (Paris : Seuil, 1997).

condamnés, ils préfèrent se taire (« he has nothing to say » ; « no answer to this Charge », *U.* 162), ce qui préfigure l'extinction tragique de leur voix, traduite et réécrite par le juge. Il faut savoir que ce dernier chapitre est directement inspiré d'un travail de consultation d'archives que l'auteur a effectué lui-même au Public Record Office. Son commentaire personnel révèle *a posteriori* sa fascination pour ces pré-Histoire(s) difficilement narrables à travers lesquelles suintent des bribes de voix à peine audibles :

> For my chapter on the 1830 Captain Swing rural riots against machinery and starvation wages, I went to the Public Record Office in London and unrolled depositions made by peasants via a scribe (usually an unsympathetic lawyer); in these, I heard, however indistinctly and faintly, […] the sound of pre-industrial rural England's labouring voice. […] How thrilling it was to sense the dialect behind the official version, smoothed off and yet betraying its origins. (Thorpe 2010 : 15)

Ce témoignage corrobore le fait que c'est essentiellement dans un écart entre l'oralité et l'audibilité (« indistinctly and faintly ») que l'on peut entendre (« I heard ») cette voix de l'autre qui n'est jamais accessible ni dans une pure présence ni dans une pure absence, mais bien dans une intermittence entre l'allusion et le silence.

L'allusion est habituellement présentée comme l'antonyme de la référence, aussi appelée « dénotation[1] », en désignant une manière indirecte de dire. Bien entendu, ce jugement est aujourd'hui daté depuis que les grands noms du structuralisme comme Kristeva et Genette, reprenant les principes hérités du modernisme, ont fait de l'allusion une des trois modalités de l'intertextualité, avec la citation et le plagiat. Toutefois, la manière dont Genette présente l'allusion maintient implicitement cette dernière dans un rapport étroit avec la référence, puisqu'il a simplement intériorisé l'allusion, en disant qu'elle était le signe d'une « co-présence entre deux ou plusieurs textes, […] c'est-à-dire par la présence effective d'un texte dans un autre » (8). Cette citation est symptomatique de la manière avec laquelle l'allusion est toujours perçue par rapport à un idéal lumineux de présence, dont elle ne serait qu'un pâle affadissement. Or, les romans du corpus invitent à renverser cette perspective en suggérant que l'allusion entretient un rapport privilégié avec le silence du non-dit. Si les raisons de ce non-dit peuvent relever d'une variété d'impossibilités, allant de l'incapacité au refus, il reste que l'allusion ne peut se

[1] « Ainsi, on distinguera soigneusement (comme d'ailleurs l'ont fait presque toutes les théories du signe) la signification de la fonction référentielle (parfois appelée *dénotation)* [317]. La dénotation se produit non entre un signifiant et un signifié mais entre le signe et le référent, c'est-à-dire, dans le cas le plus facile à imaginer, un objet réel : ce n'est plus la séquence sonore ou graphique « pomme » qui se lie au sens *pomme,* mais le mot (le signe même) « pomme » aux pommes réelles » (133). Ducrot, Oswald et Tzvetan Todorov. *Dictionnaire des sciences du langage* (Paris : Seuil, 1972).

concevoir sans l'action, consciente ou inconsciente, de passer quelque chose sous silence, comme le soutient Waclaw Rapak :

> L'allusion en sa qualité intermédiaire est une manière de dire qui, contrairement en partie à son étymologie (*ad-ludere*), n'est pas simplement et uniquement un jeu de mots, ni même un jeu de langage, au sens d'un jeu avec le langage et, en même temps, contre le langage, mais — dans une large mesure — un jeu avec le silence[1]. (53)

On peut ainsi en déduire que l'allusion est le procédé par lequel les bribes de pré-Histoire(s) affleurent, tout en révélant par contraste un négatif silencieux. Elle laisse entendre de manière étouffée, mais néanmoins perceptible, la voix de cet autre qui appartient dans la première partie de l'œuvre aux ombres de la mort. Comment alors définir cette voix de l'autre qui, après avoir été traduite ou oubliée, résonne de silence ? Le philosophe Guillaume le Blanc, étudiant les différents modes de recouvrement et de traduction de la voix du précaire social, a proposé de la définir dans une oscillation entre la présence et l'absence[2]. Si cette définition permet de dissocier la voix de sa phénoménologie sonore, elle ne permet pas de comprendre l'écart temporel et spatial entre les voix qu'introduit l'écho. La voix de cet autre oublié ne peut être entendue que sous forme d'écho qui représente à lui tout seul un des effets de l'intermittence. Comme le rappelle Clément Rosset, il y a dans l'écho la perception de deux sons séparés par un intervalle de temps et d'espace. La résonance de l'écho produit un sentiment d'étrangeté en masquant l'origine ainsi que l'identité à laquelle est censée appartenir la voix : « L'écho en revanche n'est qu'un agent lointain, chargé de propager votre identité dans les alentours. Agent si lointain qu'on le prendrait volontiers pour un étranger dont la voix méconnaissable ignore plus votre identité qu'elle ne la reconnaît[3] » (63). S'il faut chercher une éthique dans ces premiers livres, alors elle réside dans l'effort imposé au lecteur d'entendre ces voix, sans qu'il soit toujours possible de les comprendre. La question éthique ne peut être évoquée sans que l'on relève une certaine ambiguïté dans ces textes, qui tient principalement à la restitution des voix des oubliés et à leur caractère éminemment rhétorique.

---

[1] Rapak, Waclaw. « Entre langage et silence — le discours allusif ». *L'allusion en poésie* (Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002. 49-58).

[2] « Si l'homme intégré est un homme qui est sûr de sa voix et si, réciproquement, un homme exclu est un homme qui a, de manière durable, éprouvé la perte de sa voix, un homme précaire est un homme dont la voix est encore présente, mais sur le mode de la présence-absence » (233). Le Blanc, Guillaume. *Vies ordinaires et vies précaires* (Paris : Plon, 2007).

[3] Rosset, Clément. *Impressions fugitives : l'ombre, l'écho, le reflet* (Paris : Minuit, 2004).

La voix de l'autre ne se confond pas toujours avec l'écho allusif, mais fait également l'objet d'une incorporation ventriloque donnant l'illusion théâtrale d'une présence vivante. Il existe par conséquent une tension entre l'écho fugace qui maintient l'altérité dans son étrangeté et la ventriloquie qui fait sienne la voix de l'autre pour la restituer dans toute son immédiateté illusionniste. La notion de « polyphonie » qui a servi à décrire les premiers romans doit être nuancée, car elle présente l'inconvénient d'occulter le problème de l'appréhension de l'écart et du médium dans ces premiers livres[1]. La polyphonie, désormais indéfectiblement attachée à la théorie bakhtinienne du roman, pose que le genre romanesque est la seule forme capable de faire dialoguer des voix dissemblables. Or, si *Ulverton*, *Still* et *Pieces of Light* font entendre une pluralité vocale, il est plus difficile de conclure qu'ils instaurent un dialogue à « double voix »[2], comme l'appelle Bakhtine. Ces textes, en étant tous travaillés par la hantise de la lacune, récusent le dialogisme stabilisé de la théorie bakhtinienne, en exhibant un conflit et surtout un clivage du médium vocal, dans la relation narrative aussi bien qu'intersubjective entre le soi et l'autre. La voix cristallise toute la problématique de l'écart et de la médiation, dans la mesure où tantôt elle se réduit à un murmure à peine audible, agrandissant la distance de l'écart d'avec l'autre, tantôt elle équivaut à un médium permettant l'incorporation des mots de l'autre, diminuant ainsi la distance avec l'autre. Ce jeu hésitant entre la proximité et la distance illustre le problème majeur de ces premiers textes qui peinent à distinguer l'écart de l'opposition duelle dans la relation.

Adam Thorpe a acquis sa réputation de ventriloque hors pair après la publication d'*Ulverton*. La grande majorité des lecteurs et des commentateurs ont témoigné leur admiration envers la restitution mimétique avec laquelle il faisait parler ces voix d'outre-tombe. Ainsi, dans sa préface, Robert Macfarlane voit dans *Ulverton* un fidèle reflet des recommandations de T. S Eliot, pour lequel les voix des morts doivent résonner à travers

[1] « Densely polyphonic, *Ulverton*'s narration resembles orchestration. Thorpe's account of provincial space becomes texturally contrapuntal, as he subjects the quaint depiction of pastoral unity to that disruptive process of 'symphonic pattern-making'——in effect, matching at the level of form the internal complexity of the rural scenery he describes' » (53-54). James, David. *Contemporary British Fiction and the Artistry of Space* (Londres : Continuum, 2008).

[2] Rappelons que pour Bakhtine, ce qui distingue la poésie du roman est son « hétéroglossie » fondamentale. Tandis que la poésie repose sur une « ambiguïté monologique », le roman se caractérise par sa capacité à incorporer une multitude de discours sociaux, qu'il fait dialoguer avec la voix implicite de l'auteur : « Heteroglossia, once incorporated into the novel is *another's speech in another's language*, serving to express authorial intentions, but in a refracted way. Such speech constitutes a special type of *double-voiced discourse*. It serves two speakers at the same time and expresses simultaneously two different intentions : the direct intention of the character who is speaking, and the refracted intention of the author » (324). Bakhtine, Mikhail. *The Dialogic Imagination. Four Essays* (Austin : University of Texas Press, 1981).

celles des vivants : « *Ulverton* is to my mind a psalmic singing-up of the past ; […] a tender quickening of local ghosts; an extraordinary inhabitation (in two senses) whereby——as T. S. Eliot put it in his great defence of writing as resurrection——'dead voices speak through the living voice' » (*U.* ix). De même, Hilary Mantel, dans son compte-rendu critique du roman, a déclaré qu'elle avait l'impression d'entendre la voix des morts : « Sometimes you forget that it is a novel, and believe for a moment that you are really hearing the voice of the dead[1] » (33). Cette multiplicité vocale rend de fait inaudible le son émis par la voix d'un narrateur impersonnel. Anne Pons en a tiré la conclusion qu'Adam Thorpe était comparable au poète-caméléon de Keats qui « change et de voix et de peau lorsque l'époque mue[2] ». Toutefois, le dépouillement de soi prôné par Keats[3] montre certaines limites, lorsque l'on aborde *Still*. Comme s'il voulait donner tort aux critiques, Rick se plaît à détruire l'effet illusionniste de présence tant admiré dans *Ulverton*. Après une comparaison approfondie d'*Ulverton* et de *Still*, les commentaires célébrant l'illusionnisme du pastiche polyphonique paraissent simplificateurs, comme l'a noté James Hynes :

> Adam Thorpe sounds like somebody new in every book, and sometimes, as in his first novel, *Ulverton*, somebody new in every chapter. This occasionally leads to thinly veiled condescension on the part of his British reviewers, who often mention his gift for "pastiche" or "mimicry" or "ventriloquism," as if that's all he's good at. (n. p.)

Il est certain qu'*Ulverton*, *Still* et, dans une moindre mesure *Pieces of Light*, sont animés par le vieux fantasme de résurrection des voix du passé, rêve caressé par de nombreux autres auteurs du XIXe siècle, comme l'a montré le critique Jean-François Hamel[4], ainsi que par d'autres écrivains britanniques de la fin du XXe siècle, comme

---

[1] Mantel, Hilary. « Not Your Everyday Story of Country Folk ». Rev. d'*Ulverton*. *Independent on Sunday*, 10 mai 1992.

[2] Pons, Anne. « Envoûtantes lueurs d'Ulverton ». Rev. d'*Ulverton*. *L'Express*, 22 septembre 1994.

[3] C'est dans la célèbre lettre du 27 octobre 1818, adressée à Richard Woodhouse que Keats, se démarquant de Wordsworth, définit le poète comme un être impersonnel, sans identité: « As to the poetical Character itself, […] it has no self——it is everything and nothing——it enjoys light and shade; it lives in gusto, be it foul or fair, high or low, rich or poor, mean or elevated——it has as much delight in conceiving in Iago as an Imogen. What shocks the virtuous philosopher, delights the camelion Poet » (195). Keats, John. *Selected Letters of John Keats*. Ed. G. F. Scott (Cambridge, MA : Harvard UP, 2002).

[4] Il évoque en particulier le projet historiographique de l'historien français Michelet qu'il situe dans cette période du XIXe siècle où le temps s'accélère, donnant ainsi l'impression de distendre le présent, du passé et du futur. La résurrection des morts que désire Michelet est une manière de contrer par l'identité de la tradition ce sentiment d'accélération du temps : « Si la méthode de Michelet consiste selon la célèbre préface à l'Histoire de France non seulement à une résurrection de la vie intégrale, mais en une résurrection des morts », c'est que ce sont eux qui en dernier recours assurent l'identité des vivants et restaurent la possibilité d'une continuité du temps » (73). Hamel, Jean-François. *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité* (Paris : Minuit, 2006).

Byatt et Ackroyd. Mais la ventriloquie ne saurait répondre à une cause unique et s'il est toujours tentant de rapprocher les auteurs, force est de constater que la ventriloquie chez Adam Thorpe doit se comprendre comme une stratégie de comblement jamais abouti de l'écart du dire pour compenser, dans les premiers romans, une rencontre manquée avec l'altérité.

En effet, les premiers textes d'Adam Thorpe s'adonnent à la ventriloquie, mais non dans le seul but de commémorer la tradition littéraire britannique ou de dévaloriser l'idéal romantique d'originalité, pour reprendre certaines des raisons couramment admises de cette pratique vocale chez Byatt et Ackroyd. Ainsi, pour Catherine Bernard, la ventriloquie pratiquée par Byatt et Ackroyd peut s'interpréter comme une célébration des auteurs canoniques de l'anglicité et comme une attaque en règle de l'impératif contemporain d'originalité individuelle et d'innovation[1]. Jean-Michel Ganteau, dans son étude sur l'œuvre de Peter Ackroyd, a relié la ventriloquie à la longue tradition rhétorique de l'*imitatio*, qu'il interprète comme synonyme d'ouverture à l'altérité en conformité avec la conception hétérogène de l'anglicité chez cet auteur[2]. La catégorie de l'imitation et sa logique d'incorporation de la voix d'un autre sont sans conteste ce qui rapproche le plus Peter Ackroyd d'Adam Thorpe. Ce dernier juge, inappropriée, l'étiquette de « pastiche » ainsi que les jugements de valeur qui lui ont été accolés par les critiques du postmodernisme[3]. Dans son entretien avec Natasha Alden, il précise qu'il préfère, au terme galvaudé de pastiche, la traditionnelle imitation : « Pastiche has negative connotations. I prefer to use the old term for rhetoric, 'imitation' » (Alden 2015 : 201). Malgré cet intérêt commun pour l'imitation, de nombreuses divergences apparaissent entre les deux auteurs, lorsqu'il s'agit d'étudier l'objet de l'imitation et la relation qu'il implique entre l'altérité et l'anglicité.

L'imitation que pratique Ackroyd concerne presque exclusivement les œuvres des auteurs canoniques, tels que Dickens et Blake, dont l'imaginaire visionnaire est en

[1] « Such communing with ghostly shadows of the past may be interpreted as mere homage to the unique Gothic spirit of English literature; it is also an implicit attack on the enduring modern law of invention and inventiveness » (14). Bernard, Catherine. « Forgery, Dis/possession, Ventriloquism in the Works of A. S. Byatt and Peter Ackroyd ». *Miscelánea* 28 (2003) : 11-24.

[2] « Il ressort donc que l'œuvre est parcourue de diverses images de l'imitation comme opérateurs d'ouverture à l'altérité et comme figures de l'hybridité radicale postulant un sujet non autarcique mais bien ouvert vers la possibilité d'une infinité » (136). Un peu avant, l'auteur précise que l'imitation n'est toutefois jamais une « garantie d'ouverture éthique » (134). Ganteau, Jean-Michel. *Peter Ackroyd et la musique du passé* (Paris : Michel Houdiard, 2008).

[3] En son temps, Fredric Jameson avait opposé la parodie au pastiche, voyant en lui une servile imitation, dénuée d'humour : « Pastiche is thus blank parody, a statue with blind eyeballs » (17). Jameson, Fredric. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* (Londres-New York : Verso, 1991).

adéquation avec sa conception spiritualiste de l'anglicité[1]. Adam Thorpe, pour sa part, n'a jamais caché sa défiance à l'égard de l'anglicité, à laquelle sont attachés le ressentiment vis-à-vis des inégalités sociales et le souvenir personnel de l'inadaptation culturelle. La sympathie avouée que l'auteur témoigne envers les obscurs anonymes des pré-Histoire(s), les victimes, incite à considérer l'altérité davantage par rapport à la lacune. Ce sont les individus simples et ordinaires, qui n'ont laissé que très peu de traces de leur implication dans la grande histoire, qui intéressent l'auteur. C'est pourquoi l'imitation, telle que la pratique Adam Thorpe, diffère du pastiche au sens étroit du terme, c'est-à-dire l'imitation d'un style littéraire qui caractériserait un auteur[2]. Ce qui distingue la ventriloquie de l'imitation d'un style d'écriture est la valeur qu'elle accorde à l'oralité, indépendamment de tout support écrit.

Il y a chez Adam Thorpe une véritable fascination pour la performance vocale, ce qui lui a valu d'être comparé par James Hynes à un acteur professionnel : « Thorpe is a performer in the manner of Olivier or Alec Guinness, vanishing effortlessly into a part behind an accent and a putty nose » (n. p.). Cette aisance à se glisser dans la peau d'autres personnages et à assimiler leurs voix tient sans nul doute à son expérience de la pratique théâtrale, comme il le note lui-même : « I think this is the actor in me, inhabiting other persona, in this case linguistic persona. I never exaggerate the effects, as pastiche tends to do » (Alden 2015 : 201). Cette passion du théâtre, Adam Thorpe la cultive depuis sa jeunesse. Fraîchement diplômé d'Oxford, il décide en 1979 de fonder avec quelques amis sa propre petite troupe de théâtre itinérant, appelée « Equinox Travelling Theatre ». Au cours des sept années qu'il a passées à sillonner, tel un troubadour errant, les comtés de Berkshire et de Wiltshire, il a développé et perfectionné son jeu d'acteur et son interprétation vocale, notamment à l'aide de masques et de marionnettes. Le but avoué de la troupe était, comme il l'explique dans un article autobiographique[3], de mettre en scène

[1] Peter Ackroyd développe l'idée de continuité de l'imaginaire anglais à travers une rétrospective impressionnante de la culture et de la littérature anglaises de l'époque anglo-saxonne à nos jours, dans le but de prouver qu'il existe un « esprit originel » (« native spirit ») qui persiste dans le temps : « One of the arguments of this book is that a native spirit persists through time and circumstance, all the more powerful for being generally unacknowledged » (12). Ackroyd, Peter. *Albion : the Origins of the English Imagination* (Londres : Chatto & Windus, 2004).

[2] Genette définit le pastiche seulement par rapport à un style d'écriture qu'il différencie de la charge et de la forgerie : « le pastiche est l'imitation en régime ludique, dont la fonction dominante est le pur divertissement ; la charge est l'imitation en régime satirique, dont la fonction dominante est la dérision ; la forgerie est l'imitation en régime sérieux, dont la fonction dominante est la poursuite ou l'extension d'un accomplissement littéraire pré-existant » (111-112). Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris : Seuil, 1982).

[3] Thorpe, Adam. « Towards a Little Theatre ». *Areté Magazine* 4 (2000) : 105-113.

les mythes folkloriques du patrimoine régional, afin de renvoyer les spectateurs à leurs « racines » : « I really wanted an empty space, no electrics, a few bits of cloth, maybe a Brookian carpet. Actors and puppets leaving the audience amazed, returning the people to their common roots » (111). Si ce commentaire peut faire penser au vieux mythe de l'autochtonie (« common roots »), il révèle également le rapport ambivalent qu'entretient Adam Thorpe avec la nostalgie et son contraire nécessaire, l'anti-modernisme auquel plusieurs de ses livres sont sensibles, à travers le clivage entre la ville et la campagne et les conséquences sociales de la modernisation. Au-delà de l'exercice théâtral, il existe une autre raison plus profonde qui permet de lier l'oralité, l'altérité et l'écart entre le non-dit et le dire. La notion d'oralité dépasse de loin la seule question de la sonorité de la voix en renvoyant à tout ce qui a trait à l'activité orale, au fait d'ingérer et d'incorporer l'autre en soi. En d'autres termes, la ventriloquie manifeste un désir oral de fusion, ce qui n'est pas sans rappeler ce qu'Abraham et Torok ont nommé le « fantasme d'incorporation ». Ce fantasme semble être d'autant plus puissant qu'il est lié, pour les deux psychanalystes, à une « maladie du deuil », autrement dit, à une défense mise en place par le sujet contre le traumatisme de la perte. La représentation métaphorique de la lacune par l'avalement dans *Still* et *Pieces of Light* oriente l'interprétation vers ce fantasme d'incorporation, même s'il est nécessaire de nuancer le modèle proposé par Abraham et Torok en introduisant, en lieu et place de la perte et de la substitution, la lacune et l'écart. La substitution ne peut être maintenue car elle suppose une adéquation, à laquelle s'oppose l'écart.

La ventriloquie, contrairement à l'écho, relève d'un modèle dualiste, car elle repose sur l'établissement préalable d'une frontière entre l'identité et l'altérité, l'extériorité et l'intériorité, qui vont se substituer l'un à l'autre par le truchement de la voix. La voix extérieure ainsi que les mots de l'autre sont intériorisés puis reproduits par le moi qui donne ainsi l'illusion que c'est l'autre qui parle, alors qu'en fait c'est toujours l'identité du moi qui se donne à entendre. La ventriloquie, au-delà de son caractère spectaculairement illusionniste, trouve son explication psychanalytique dans ce que Abraham et Torok ont appelé le « fantasme d'incorporation » :

> Nous voulons parler des fantasmes d'incorporation. Introduire dans le corps, y détenir ou en expulser un objet——tout ou partie——ou une chose, acquérir, garder, perdre, autant de variantes, portant en elles sous la forme exemplaire de l'appropriation ou de la désappropriation feinte, la marque d'une situation

> intrapsychique fondamentale : celle qu'a créée la réalité d'une perte subie par le psychisme[1]. (261)

Abraham et Torok insistent sur la relation compensatoire entre la perte et le désir d'incorporation qui doit maintenir au sens propre ce que le sujet endeuillé ne peut se résoudre à effectuer au figuré, c'est-à-dire son deuil : « Le fantasme d'incorporation prétend réaliser cela de façon magique, en accomplissant au propre ce qui n'a de sens qu'au figuré. C'est pour ne pas « avaler » la perte qu'on imagine d'avaler, d'avoir avalé, ce qui est perdu sous la forme d'un objet » (261). La lacune, si elle suscite un même désir d'incorporation que la perte, a la particularité de ne jamais donner lieu à une intériorisation totale, car elle n'est précisément pas un objet. À la logique de la compensation de la perte se substitue l'écart de la lacune. La logomanie de Rick peut ainsi s'interpréter comme le désir jamais abouti de combler, par ces objets symboliques que sont les mots, le vide de la lacune. Il n'est du reste pas étonnant que le texte-film de Rick commence par l'évocation de la maison des Trevelyan. Elle sert de symbole métonymique à l'ensemble d'une famille, à laquelle le cinéaste veut littéralement se « raccorder » (« splice »), malgré la béance (« open ») des lacunes, son but ultime étant d'« avaler » (« swallow ») la maison entière : « I never want to see the house again. Let's splice. Let's splice it open. Let's splice it open and swallow » (*S.* 77-78). Cette expression métaphorique graduelle exprime le désir de Rick d'ouvrir, autrement dit, d'élucider la lacune intergénérationnelle symbolisée par la maison familiale. Mais le fait qu'il faille « ouvrir » pour ensuite « raccorder » atteste également un écart entre le désir et sa réalisation, de sorte que la ventriloquie ne peut jamais coïncider avec une incorporation totale de la voix de l'autre.

Si *Ulverton* a frappé les lecteurs par son illusionnisme vocal, *Still* et *Pieces of Light* déjouent ces effets en exhibant le décalage existant entre le mimétisme et l'artifice, le soi et l'autre. Bien que les protagonistes de *Still* et *Pieces of Light* aient fait, tous deux, carrière dans le cinéma et le théâtre, domaines de l'illusion par excellence, ils se montrent sceptiques à l'égard de leur propre art. Les imitations de voix auxquelles se livre Rick sont dénuées de toute authenticité mimétique, comme lorsqu'il fait croire au lecteur qu'il imite la voix de son fils Greg dans « l'annexe » (« appendix ») de *Still*. Dans cette section du roman qui tient lieu d'entracte explicatif (*S.* 454-460), ce n'est plus Rick qui parle, mais censément son fils qui tente tant bien que mal de résumer la projection discontinue

[1] Abraham, Nicolas et Maria Torok. *L'écorce et le noyau* (Paris : Flammarion, 1987).

de *Haunting Mrs Halliday*. Alors qu'il se demande comment son père pouvait encore poursuivre une projection déjà fort longue (*S.* 454), il est brusquement interrompu par Rick lui-même qui, dans un coup de théâtre assez peu crédible, rompt l'illusion en s'adressant directement au lecteur : « Phantom of the opera. You'll never get rid of me that easy. […] Greg. I apologise. You sound nothing like that. I'm not great with voices » (*S.* 456). Cet aveu d'humilité s'accompagne inversement de déclarations pleines de vantardise, comme l'indiquent les épithètes dont s'affuble Rick : « Jack of the thousand voices, master of none » (*S.* 65). L'asyndète met en évidence la brèche non colmatée entre le désir d'incorporer des milliers de voix et la conscience de ne pouvoir donner l'illusion d'être autre que soi.

Still, contrairement à *Ulverton*, ne fournit aucun exemple authentique de ventriloquie. Le deuxième roman témoigne au contraire d'une méfiance suspecte vis-à-vis de tout ce qui a trait à l'impersonnification. Rick commente le grain de la voix et les accents sociaux des personnages dont il examine les photos, mais ne les imite que ponctuellement. Lorsqu'il est amené à contempler la photo de classe de son grand-père, il imagine la voix qui aurait pu être celle de son camarade de classe Holloway-Purse, mais il se refuse à la ressusciter de l'oubli : « He'll have one of those ridiculous voices that clip and drawl with built-in scratches and static effects » (*S.* 121). Dans un autre passage, Rick avoue ne plus vouloir s'approprier la voix des autres. Il a trop abusé de cette technique par le passé : « I had no belief in myself. I kept borrowing drums and banging them, telling myself they were my own » (*S.* 345). Cette déclaration contredit la polyphonie d'*Ulverton* et pourrait se lire comme un commentaire autobiographique. Le jeune Adam Thorpe aurait préféré imiter la voix des autres, à défaut de trouver la sienne propre. Même le désir de ressusciter la voix des morts n'enchante plus le protagoniste de *Still* qui juge un tel projet vain : « Anyway, there is this great stanza in it all about raising the dead because that's the most expensive most desirable of all if the dead you wish to raise were desirable and how that really is just a dream » (*S.* 320-321). La strophe en question renvoie au poème de Thomas Lovell Beddoes intitulé « Dream-Pedlary » qui imagine, à la manière d'un conte fantastique, la possibilité d'acheter des rêves, dont celui de ressusciter les morts. Le poème se conclut sur une note pessimiste, presque nihiliste : « There are no ghosts to raise / Out of death lead no ways / Vain is the call » (*S.* 321). Cette citation atteste toute l'ambiguïté inscrite dans le projet de ventriloquie qui ne peut compenser la perte.

La lacune, la voix, l'écho, la rumeur, le silence problématisent en définitive la fonction et le sens couramment attribués au médium : la linéarité de la transmission. Entre les générations, entre le soi et l'autre, ce qui se transmet se réduit à des bribes d'histoires, certes trouées par la perte et le non-dit, mais suffisamment fragmentaires pour favoriser le désir de les mettre en voix. Etudier de pair la voix et l'entendre a montré combien la question du politique, de l'esthétique et de l'éthique demeurent indissociables chez Adam Thorpe. En revanche, la manière dont il faut penser leur relation reste encore extrêmement problématique. Ces premiers livres donnent l'impression d'opposer sans cesse les extrêmes, sans jamais laisser penser qu'une résolution concordante soit possible. L'amplification jouxte le dépouillement, le désir d'incorporation, la mélancolie, sans qu'il ne soit possible de dégager un quelconque passage de l'un à l'autre. Cette résistance est un des effets les plus visibles de l'écart qui, ne pouvant être entièrement comblé, oblige à abandonner l'idée de substitution pour celle d'articulation.

Chapitre 3
Mettre en œuvre l'articulation. Les clivages indépassables

> La littérature se nourrit de ces clivages, de ces dédoublements, de ces distances et de ces distanciations. Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*.

En manque et en devenir. Ce n'est qu'ainsi que peuvent se laisser approcher les premiers livres d'Adam Thorpe dont la forme, encore tâtonnante, fait s'entrouvrir l'abîme de la désarticulation. Les thèmes de la rencontre manquée, du mal d'expérience, de la coupable inaction, des lacunes dans la transmission, attestent un manque criant de liaison. Les multiples tiraillements causés par le désir et le manque aboutissent à une paralysie de l'intrigue, effet sans doute le plus visible de la profonde disjonction creusant ces textes. La prégnance de cette disjonction n'est pas sans évoquer certaines réminiscences beckettiennes. De même que Beckett s'ingénie à démembrer la linéarité du récit en en bouleversant la syntaxe[1], Adam Thorpe montre un malaise similaire à l'égard de la syntaxe de l'événement.

Fondée sur le paradigme de la rencontre frontale, cette syntaxe vise à stabiliser, comme dans l'organisation d'une phrase simple, les places respectives occupées par le sujet et le verbe. Il s'agit de déterminer *à qui* revient l'action du verbe, afin de savoir si

[1] « By disjunction what is meant, on a number of levels and across a number of aspects of Beckett's prose, is a breaking apart of what *Dream* terms the chain-chant of cause and effect, that plausible concatenation of events into a meaningful structure. With a profound mistrust of such a concatenation, Beckett works against a simple progression from A to B. Such a description would immediately call to mind issues of narrative structure and disjunction does disrupt narrative cohesion to such a degree that reconstruction of a plausible narrative chain-chant is impossible » (12). Stewart, Paul. *Zone of Evaporation: Beckett's Disjunctions* (Amsterdam : Rodopi, 2006).

le sujet de l'événement est agent ou patient[1]. Etant donné que de telles distinctions se voient remises en cause par la rencontre manquée, se pose inévitablement la question de ce qui pourrait assurer une articulation malgré les divisions du médium. Loin d'être secondaire, la question du médium hante *Ulverton*, *Still*, et *Pieces of Light* et ce, pour une raison des plus paradoxales. Le médium n'est pas médiateur.

Un médium est par définition ce qui sert d'intermédiaire communicationnel entre deux personnes, malgré l'écart temporel et spatial les séparant. Or, ce dont font état ces premiers textes est une fissuration de l'intermédiaire. La trace et l'image, servant habituellement de souvenirs substitutifs à la perte et à l'absence, se refusent à devenir des intermédiaires reliant le passé et le présent. Les questions liées à la traduction, à la vulnérabilité au temps, à la désignification des traces prennent une importance sans précédent. Pourtant, chacun de ces romans aspire à capter l'aura de reliaison attribuée à la précieuse trace. Documents d'archives, films, images photographiques ou encore lettres viennent s'intégrer à ces textes, jusqu'à constituer leur structure même. Dans cette opération que l'on pourrait décrire comme une insatiable ingestion de la trace par le texte, l'aura de cette dernière est privée de sa fonction révélatrice. Toute tentative de penser la séduisante *re*liaison, *re*connexion, ou encore *ré*union par la trace se confronte à un clivage du médium qui reste indépassable. En partageant le préfixe itératif « re- », tous ces termes restent dépendants d'un modèle ternaire, exclusivement linéaire, qui exige qu'à la *dé*liaison de la rupture succède la *re*liaison des retrouvailles, les deux étant reliés par un *inter*médiaire. Or, la relation clivée obéit à une logique tout autre, fondée sur la séparation et l'attachement simultanés. Ce que l'on observe est que ces premiers textes tentent de construire un récit à partir de traces qui n'ont pas le rôle d'intermédiaires. La difficulté à penser cette hypothétique articulation se heurte à l'immobilisme provoqué par l'interposition de l'image fixe, la signification tronquée de la trace et une forme écartelée entre le désir de linéarité et une compulsion à la non-linéarité.

Ulverton et *Still* placent au cœur de leur préoccupation un irrépressible désir de réel, qui se mesure à la totalité fragmentaire de ces textes. Ils semblent hésiter dans la conception qu'ils offrent de la représentation, prise entre un désir d'hyperréalisme et un subjectivisme impressionniste. Les premiers romans témoignent d'une fascination aliénante pour l'image fixe. Faisant cohabiter les divisions inhérentes à la quête du

[1] Voir à ce sujet l'ouvrage collectif édité par Shipley, Thomas F. et Jeffrey M. Zacks. *Understanding Events. From Perception to Action* (Oxford : Oxford UP, 2008).

réalisme avec les fractures identitaires du sujet, l'image cristallise les divisions dans l'articulation. Objet d'une appropriation textuelle qui n'est pas sans rappeler la tradition de l'*ekphrasis*, l'image, telle qu'elle se présente dans *Ulverton* et *Still*, est tantôt valorisée tantôt dévalorisée à l'extrême. Bloquant le déroulement du récit par son interposition inamovible, elle est à l'origine du statisme des premiers textes. L'ombre de l'oubli est l'autre facteur d'immobilisme. Projetant la hantise de la perte sur les objets comme sur la transmission de la mémoire, l'oubli fracture la trace, exhibant un insu qui empêche toute reliaison. Ce que ces premiers textes interrogent est par conséquent la possibilité même d'une mise en récit, dont la laborieuse et tortueuse élaboration laisse présager une forme précaire qui assurerait une articulation de l'écart entre le témoin et l'événement, le sujet et les pré-Histoire(s).

***

1.3.1) L'interposition de l'image aliénante : entre l'identité et le réel

Dans l'œuvre d'Adam Thorpe, l'image recèle un tel attrait qu'elle peut provoquer l'aliénation. *Ulverton*, *Still* et *Pieces of Light* entretiennent un rapport extrêmement complexe avec l'image dont la textualisation, pratiquée à divers degrés dans les trois romans, ouvre un vaste champ d'interprétations possibles. Sans surprise, *Still* est de tous les textes celui qui a attiré le plus de commentaires à ce sujet. Ce roman est en effet structuré par la description « d'images fixes » (« stills »), extraites, non de films, mais d'archives et de l'album familial des Trevelyan. Il s'agit le plus souvent de photographies numérotées, datant de l'époque édouardienne, comme par exemple les photos de classe du grand-oncle de Rick, prise en 1913 (« still one »), ou d'Albermarle Terrace, la résidence londonienne des Trevelyan, (« still six »). Le changement d'image fournit au livre son unique dynamique, car la plupart des sections se terminent et s'ouvrent sur une nouvelle description, annoncée par une transition sonore à valeur comiquement injonctive, telle que : « Still three: go see it. Honeydew Philipps, posh portrait of, circa 1910 » ou encore « Still five […] go take a look at the still. At the still, I mean. Not your fucking shoes » (*S.* 178). La plupart des critiques ont interprété les images textualisées qui émaillent ce deuxième roman comme un exemple contemporain « d'*ekphrasis* filmique », ce qui n'est pas sans poser quelques problèmes.

Pour Ace Aykol, l'intégration et la transformation du médium visuel dans et par le texte témoignerait de la relation essentiellement visuelle que les contemporains maintiennent avec la mémoire du passé[1]. Hans Martin Puchner décrit également *Still* comme une « *ekphrasis* filmique[2] » (« film-ekphrasis ») qui abolit la frontière entre le texte et l'image, offrant un « mélange » original entre les deux médias : « Adam Thorpe's *Still* systematically mixes up film and text, visuality and textuality, under the auspices of a narrator who is a film historian » (9). Si le recours à « l'ekphrasis filmique » se justifie au regard du genre hybride de *Still* que l'auteur qualifie lui-même de « film en mots[3] » (« film in words »), notre hypothèse est de dire qu'une telle lecture, aussi légitime soit-elle, limite le rôle du texte à une description d'image, sans véritablement en problématiser la signification. L'inconvénient majeur de l'*ekphrasis* est, qu'en se définissant couramment comme une « imitation[4] », elle oriente la réflexion vers une analyse intermédiale qui, tout en étudiant les rapports de translation, d'adaptation et de transposition, reste accrochée à une distinction de nature entre le médium textuel et le médium visuel. Or, c'est moins le rapport intermédial qui importe que l'interposition de l'image elle-même qui, sous ces diverses formes, photographiques, filmiques, picturales, mais aussi mythiques, se situe à l'intersection problématique de la représentation et de l'éthique. Par ces termes, il faut entendre, d'une part, le désir esthétique de représenter le « réel », quitte à en montrer son ordinaire banalité et, d'autre part, le rapport affectif et identificatoire qui s'établit entre le sujet, les images culturelles et sa propre image.

Adam Thorpe a toujours exprimé son profond attrait pour l'image qui lui est, dit-il, indispensable à son travail d'écriture : « I think visually. I have very strong images

[1] Telle est l'hypothèse avancée par Ace Aykol dont nous reproduisons ici le résumé d'article : « This essay focuses on the role analog still and moving images play in the reconstruction of the past in the British author Adam Thorpe's ekphrastic novel *Still* (1995). The interdependence of these two modes of images for remembering will serve as a metaphor for the ways in which the twentieth century relies on visual representations of both memory and history for reimagining and recalling the past » (69).

[2] « The textual representation of the film can be seen as a particular kind of ekphrasis; not a traditional ekphrasis, in which a text represents an image——for example the paintings on Achilles' shield in book eighteenth of the *Iliad*——but an ekphrasis of a moving image, in other words a film-ekphrasis » (Puchner 2).

[3] « *Still* (1995), my 'film in words' […] is a kind of homage to Bresson and Tarkovsky » (Alden 2015 : 195).

[4] « The name of a literary genre, or at least a *topos* that attempts to imitate in words an object of the plastic art. As the most commonly accepted use of the term, this remains the heart of the word's meaning for me » (6). Murray, Krieger. *Ekphrasis: The Illusion of the Transparent Sign* (Baltimore : The Johns Hopkins UP, 1992).

when I'm writing. It is a necessity[1] » (194). Il ne s'est toutefois jamais appesanti sur la fascination souvent aliénante que l'image produit chez ses personnages. Si l'on compare *Still* à *Ulverton* et à *Pieces of Light* ainsi qu'à d'autres textes plus tardifs, on se rend compte que ces romans ne jouent plus, comme *Still*, sur l'assimilation métaphorique du médium visuel, mais explorent des facettes bien moins lisses de la relation aux arts visuels en général. Dans *Pieces of Light*, le personnage enfant est exposé à des images et des paroles au signifié tronqué qu'il traduit en mythes personnels et qui vont plus tard causer chez lui une aliénation mentale. Dans *The Rules of Perspective*, la fascination exercée par la peinture est telle qu'elle pousse les personnages à un égoïste aveuglement qui leur fait sacrifier leur famille à la religion de l'art, tandis que la photographie est subordonnée aux penchants voyeuristes de Jean-Luc Maille, le protagoniste schizophrène de *The Standing Pool*. Ces quelques exemples illustrent les risques liés au surinvestissement affectif envers l'image qui, de fait, ne peut être cantonnée à une conception ontologique, la réduisant à une représentation soit physique soit mentale.

Dans *La psychanalyse de l'image*, Serge Tisseron entend décloisonner la relation entre les images matérielle et psychique qui peuvent être envisagées selon lui, non par rapport à leurs caractéristiques propres, inévitablement différentes, mais leur « commune nécessité[2] » (7). Il localise cette origine commune dans la sensori-motricité du corps qui révèle le rôle de médiation de l'image, faisant office de « lien à la fois intrapsychique et intersubjectif — autrement dit social — sans que l'on puisse établir une quelconque antériorité entre ces deux aspects » (7-8). Les romans du corpus s'intéressent moins à la relation « corps-image » qu'à sa valeur représentationnelle et son potentiel imaginatif. *Still* tente de combiner ces deux valeurs en s'appropriant d'abord l'image matérielle, au moyen de la description ekphrastique, pour ensuite s'en servir de support à la projection que l'on pourrait nommer « psycho-textuelle ». C'est à partir de « l'image fixe »

[1] Broders, Simone. « "Writing the Book of Life" — An Interview with Adam Thorpe ». *As if a building was being constructed. Studien zur Rolle der Geschischte in den Romanen Adam Thorpes* (Berlin : LIT Verlag, 2008. 194-200).

[2] « Le pari de la *Psychanalyse de l'image* était de porter plus loin la compréhension des caractères communs de l'image matérielle et de l'image psychique en ne partant pas de leur être constitué — forcément hétérogène — mais de leur nécessité commune. Mais où enraciner cette nécessité ? La réponse s'est imposée dans le fil de mes recherches sur le rôle du geste dans la création des premières images graphiques. Cette nécessité ne pouvait s'enraciner que dans le corps, au carrefour de la sensori-motricité et de la vie relationnelle, là où naissent les premiers modèles de comportement et les premières représentations psychiques » (7). Tisseron, Serge. *La psychanalyse de l'image. Des premiers traits au virtuel* (Paris : Fayard, 2010).

(« still »), représentée par l'objet photographique que Rick peut se lancer dans sa projection, au cours de laquelle la narration ne peut se dissocier du commentaire.

Les jugements de goût au ton volontiers persifleur voisinent les déclarations débordant d'affectivité dont on ne sait si elles sont sincères ou ironiques. Ainsi, il avoue être amoureux de sa grand-tante par le seul fait de contempler son image : « I feel shy about this because she's my great-aunt and I'm in love with her in a totally fantasmal way » (*S.* 285). Rick se complaît dans le fantasme, préférant imaginer, commenter, voire affabuler plutôt que raconter : « Hey, I'm saying nothing. I'm just commenting » (*S.* 407). Toutefois, ce qui relie l'image-objet à l'image mentale ne se limite pas à l'épanchement fantasmatique, car l'image se trouve être un point d'articulation très problématique entre l'éthique et l'esthétique.

Ulverton, *Still* et *Pieces of Light* reflètent la manière dont l'image départage les deux principaux thèmes de la première partie de l'œuvre, à savoir un irrépressible désir de réel et un paradoxal reniement identificatoire à l'anglicité. L'image concentre les divisions de la représentation, du réel et de soi, ce qui se traduit par la coexistence, en apparence contradictoire, de l'iconoclasme politique d'*Ulverton* avec la survalorisation de l'image photographique dans *Still*. Or ni l'un ni l'autre ne rendent compte de l'effet d'aliénation à l'origine de l'effet de division que provoque l'image sur le sujet. Pour trouver le récit de cette division, à valeur de scène originaire, il faut lire avec attention le début du troisième roman, *Pieces of Light*. Dans ses premières pages, le récit décrit une expérience de confrontation à l'image, d'une portée considérable. Rappelant le stade du miroir de Lacan, cette expérience est à la source de la nature divisée du moi culturel.

Au début du journal, supposé raconter les souvenirs les plus marquants de son enfance au Cameroun, Hugh mentionne un micro-événement qui pourrait sembler anecdotique, s'il ne représentait à lui seul l'expérience originelle de ce reniement identificatoire à l'image de l'anglicité. Il raconte sa tentative secrète de se peindre le visage avec de la suie afin de dissimuler artificiellement la blancheur de sa peau :

> That night I experimented with cinders from the stove, rubbing them into my face. Then I tried my father's blacking, the stuff he brushed briskly but thoroughly into his mosquito boots twice a week. (*PL* 12)

La mère s'aperçoit très vite du subterfuge et le somme de se justifier : « 'What have you been doing, Hugh?' » (*PL* 13). Il répond en disant qu'il ne supporte pas les images contenues dans les livres et autres magazines ramenés d'Angleterre, représentant, comme

lui, des « petits princes » : « The books I looked at were full of ugly little princes like myself, with thin lips and sharp noses, who were bossy and very white. That was England » (*PL* 13). Le stéréotype physique du Blanc, résumé ici à très gros traits dans la langue enfantine du petit garçon, suggère une note certes comique, mais révèle également le rejet de l'identification à une culture par l'intermédiaire de l'image, jugée « hideuse » (« ugly »). Hugh se reconnaîtrait plus volontiers dans le stéréotype du Noir que dans celui du Blanc avec ses lèvres fines et son nez pointu. L'anglicité n'est certes qu'une image, mais dont la vue est si pénible à supporter qu'elle suscite chez Hugh le rejet catégorique, qui le pousse à prononcer une condamnation sans appel : « That was England ». Dès lors Hugh s'affuble des plus vils et humiliants qualificatifs, car il sait qu'il ne peut être autre que blanc et, donc, anglais : « I was a maggot, an albino, an outcast » (*PL* 13). Dans cette expérience, l'image fonctionne de la même façon qu'un miroir, dont l'insoutenable reflet est nié. Si la découverte de son propre reflet coïncide généralement avec la naissance de la conscience de soi, elle équivaut ici à un refus d'appartenance à l'anglicité. L'image devient à l'identité ce que le miroir est à la nature fictionnelle du moi pour Lacan : une épreuve de « clivage du moi », de « Ich-Spaltung[1] ». Lacan réinterprète cette notion freudienne, à partir de ses propres catégories de « l'imaginaire » et du « symbolique ». C'est dans le fameux stade du miroir qu'il situe la naissance de ce moi, produit de l'imaginaire qui, s'opposant au sujet, fournit à l'individu l'illusion de son unité :

> Mais le point important est que cette forme situe l'instance du *moi*, dès avant sa détermination sociale, dans une ligne de fiction, à jamais irréductible pour le seul individu, — ou plutôt, qui ne rejoindra qu'asymptotiquement le devenir du sujet, quel que soit le succès des synthèses dialectiques par quoi il doit résoudre en tant que *je* sa discordance d'avec sa propre réalité[2]. (94)

En se mirant dans son propre reflet, l'enfant unifie la perception fragmentée de son propre corps, mais se condamne ainsi à un leurre, se forgeant, comme dit Lacan,

[1] Ce terme désigne en allemand la « division du moi ». Bien que Freud ne soit pas le premier à avoir utilisé cette notion, héritée de la psychiatrie du XIXe siècle, il lui a donné un sens nouveau en l'appliquant à son analyse du fétichisme et de la psychose, vers la fin de sa vie. Dans un article de 1938, il situe la naissance de la division du moi dans les attitudes contradictoires que l'enfant développe à l'égard du conflit entre la réalité externe et les pulsions internes. D'une part, il refuse la réalité et laisse libre cours à ses pulsions et, d'autre part, refuse la réalité en éprouvant une angoisse par rapport à ces mêmes pulsions. Le clivage du moi devient un mécanisme de défense qui fait coexister au sein du moi deux positions irréconciliables : « Le succès a été atteint au prix d'une déchirure dans le moi, déchirure qui ne guérira jamais plus, mais grandira avec le temps. Les deux réactions au conflit, réactions opposées, se maintiennent comme noyau d'un clivage dans le moi » (284). Freud, Sigmund. « Le clivage du moi dans le processus de défense ». *Résultats, idées, problèmes II* (Paris : PUF, 1971. 283-286).

[2] Lacan, Jacques. « Le stade du miroir comme formateur du *je* telle qu'elle est nous est révélée dans l'expérience psychanalytique ». *Écrits* (Paris : Seuil, 1966. 93-100).

« l'armure enfin assumée d'une identité aliénante » (97). Même si Lacan ne tisse aucun lien entre le stade du miroir et l'identité culturelle, il a démontré à partir de cette expérience *princeps* que toute identité revient à un complexe processus d'identification : « Il y suffit de comprendre le stade du miroir comme une identification au sens plein » (94). S'il y a discordance dans l'identité, il faut en attribuer la cause, non à l'identité supposée constituée, mais à l'histoire des expériences identificatoires, comme le précise Jean-Claude Rouchy : « On risquerait sinon de parler de malaise dans l'identité, et non de malaise dans l'identification. Encore aurait-il été plus juste de parler de malaise dans les repères ou les sources identificatoires[1] » (121). L'expérience de l'identification niée met en évidence les sentiments très ambivalents à l'égard de l'image, des discours et des croyances qui l'accompagnent. On touche ici à l'autre pôle de l'image qui n'est plus tant subjective que culturelle, sociale, pourrait-on dire. L'image devient, comme le dit Barthes, le support d'une « parole mythique », à laquelle il est possible de s'identifier :

> Le mythe est une parole choisie par l'histoire : il ne saurait « surgir » de la nature des choses. Cette parole est un message. Elle peut donc être autre chose qu'orale ; elle peut être formée d'écriture ou de représentation : le discours écrit, mais aussi la photographie, le cinéma, le reportage, le sport, les spectacles, la publicité, tout cela peut servir de support à la parole mythique[2]. (182)

La déconstruction de l'esthétique de l'image prend diverses formes d'un texte à un autre. Elle oscille entre la subtile ironie d'*Ulverton* à l'iconoclasme provocateur de *Still*. Dans les deux cas, la critique s'attaque aux images idéalisées de l'anglicité auxquelles est confronté un « réel » démythificateur qui n'en reste pas moins problématique. Ce n'est guère un hasard si l'anglicité fait son apparition au détour de l'image, car ce sont précisément sur ces icônes, *topoï* et autres symboles connus que repose l'identification à une culture commune, comme le rappelle Elsa Cavalié :

> L'anglicité se dérobe et c'est ainsi bien comme concept culturel qu'il faut l'envisager : non pas comme le socle identitaire commun à tous les Anglais mais comme un ensemble de symboles/*topoï*/motifs reconnus par les Britanniques, anglais ou pas, ainsi que par les étrangers, comme représentatifs de l'anglicité et que Julian Barnes définit ainsi : « These coarse icons that are made to stand in for real things[3] ». (11)

---

[1] Rouchy, Jean-Claude. « Identification et groupes d'appartenance ». Ed. F. de Rivoyre. *Psychanalyse et malaise social* (Toulouse : ERES, 2001. 121-135).
[2] Barthes, Roland. *Mythologies* (Paris : Seuil, 1957).
[3] Cavalié, Elsa. *Réécrire l'Angleterre. L'anglicité dans la littérature britannique contemporaine* (Montpellier : PULM, 2015).

Outre *Ulverton* qui peut être lu comme une réécriture de la pastorale, les romans suivants comme *Still* et *Nineteen Twenty-One* s'attaquent à d'autres mythes nationaux, comme le mythe nostalgique de l'Âge d'or édouardien à la veille de premier conflit mondial, ainsi que celui de l'épopée nationale. Quant au plus récent *Hodd*, il se présente comme une réécriture réaliste du mythe sylvestre et romantique de Robin des Bois. Dans les romans plus tardifs, Adam Thorpe opère un déplacement significatif, substituant à l'anglo-centrisme des débuts, une approche transeuropéenne. Dans *No Telling*, il explore les mythes de la nation française, à travers l'événement de Mai 68 et, dans *The Rules of Perspective*, les mythes romantiques de la nation allemande et de ses liens avec le nazisme. Dans chacun de ces textes, la démythification politique de l'anglicité, pratiquée avec délectation dans *Ulverton* et *Still*, découle en grande partie de la problématique identitaire, mais ne saurait s'y limiter. Le dépouillement de l'image répond en parallèle à une recherche avide de réel, donnant lieu à toutes sortes d'expérimentations extravagantes visant à capturer le prétendu réel de la photographie, seul signe à ne faire qu'un avec son référent. L'ambition d'hyperréalisme, manifeste dans *Still*, témoigne des divers tâtonnements de l'auteur pour concevoir sa propre vision du réalisme, à l'aide d'une image hautement aliénante, la photographie. La critique de l'esthétique de l'image s'accompagne toujours d'une réflexion sur le réalisme dans la fiction, dont le modèle s'incarne dans l'image photographique et filmique. Ce réel, il ne faut pas hâtivement l'associer au « Réel » lacanien, à cette impossibilité de la symbolisation[1], ou à cette « impasse de la formalisation » selon l'expression de Badiou[2], mais à la recherche, certes idéaliste, de la matérialité du réel historique.

Adam Thorpe se révèle, dès ses débuts, être un écrivain réaliste, fasciné par le leurre photographique. On retrouve dans les deux premiers romans cette ambivalence de l'image, à la fois dénoncée et sacralisée et que traduit l'usage constant de l'ironie. L'emploi de l'ironie est très significatif, en ce qu'elle maintient une indécision quant à l'interprétation qu'il convient de donner aux dénonciations de l'artificielle image. La

[1] Le Réel, différent de la réalité, se manifeste là où les oppositions, qui structurent le langage et qui sont à la base de la symbolisation, sont mises en échec : « Le Réel c'est l'impossible. Non pas comme simple butée contre laquelle nous nous cognons le front, mais de la butée logique, de ce qui du symbolique, s'énonce comme impossible. C'est de là que le réel surgit » (143). Lacan, Jacques. *Le séminaire. L'envers de la psychanalyse. Livre XVII* (Paris : Seuil, 1991).

[2] La conception du réel proposée par Badiou se revendique de l'héritage de Lacan : « Pour la sentence, je vais l'emprunter à l'un de mes maîtres, Jacques Lacan qui, n'y allant pas par quatre chemins, a proposé tout de go une définition du réel, certes un peu sournoise, qui est : *le réel est l'impasse de la formalisation* » (28). Badiou, Alain. *À la recherche du réel perdu* (Paris : Fayard, 2015).

section « Shutter 1859 » mérite à cet égard une attention particulière, car elle exemplifie pour la première fois dans le corpus un thème que l'on retrouvera à maintes reprises : l'idolâtrie ironique de l'image laissant voir en filigrane un réalisme impitoyable, toujours prompt à anéantir la moindre élévation.

Les nombreux commentaires esthétiques auxquels se livre dans ce chapitre la photographe victorienne soulignent l'artifice de l'image photographique qui n'est pas encore appelée le huitième art. C'est en employant le même impératif que dans les livres de cuisine qu'elle enseigne au lecteur les rudiments de la photographie artistique : « If the reader wishes to photograph a road […], then choose a day after rain, when the sun is out, but the earth still moist : then see, as here, how the way gleams with a silvery tone » (*U.* 185-186). Se souvenant de l'art des peintres italiens, elle insiste sur l'effet de « clair-obscur », nécessaire en certaines occasions : « Indeed, keeping in mind the very conditions of light essential to the effect, this *chiaroscuro* can hardly be avoided » (*U.* 186). Les invitations adressées au lecteur, lui enjoignant de contempler des images qui brillent par leur absence, comme le toit d'une chaumière (« Plate XXVIII : A cottage roof ») ou encore l'atelier d'un forgeron (« Plate XXX : A blacksmith's shop »), aiguisent l'esprit critique du lecteur. N'ayant pas l'image sous les yeux, son attention se focalise davantage sur la construction que sur le rendu de l'effet qu'il est impossible de juger, car invisible. Le critique David James a observé, à partir de ce même chapitre, comment le village d'Ulverton devient, sous l'influence du pictorialisme que symbolise le personnage, un objet esthétique à part entière, attestant l'élaboration naissante du mythe du village éternel : « Telescoped across time, Ulverton remains an idea as well as a place, playing host to obsolete hopes and aesthetic obsessions[1] » (54). On remarque dans le dernier chapitre « Here 1988 » une pareille déconstruction de la rhétorique de l'image, cette fois-ci filmique, à travers l'imitation du script.

Le reportage « Clive's Season » est intentionnellement calibré pour satisfaire des attentes nostalgiques. Magnifiant l'anglicité et la tradition du village éternel, il sert en réalité de vernis esthétique à un projet immobilier lucratif. La rhétorique de l'image s'appuie sur les techniques propres au médium filmique, comme le montre le soin apporté au choix des plans, l'insertion de la bande-son au moment approprié, etc. Ainsi, le début du reportage se présente comme le retour du promoteur dans son village natal, Ulverton. Les premières images adoptent un plan large, laissant voir au spectateur un village à

[1] James, David. *Contemporary British Fiction and the Artistry of Space* (Londres : Continuum, 2008).

l'allure paisible, dominé par son clocher, comme l'indique le script : « Long-s[hot] panorama of village from church tower » (*U.* 336). Le retour du promoteur est calqué sur le mythe de l'enfant revenant au pays natal, égayé par la musique du « Printemps » de Vivaldi : « Fade in Vivaldi 'Spring' (allegro — spring's awakening) » (*U.* 336). À l'arrière-plan, se détachent des scènes rurales, censées suggérer au spectateur que le village a été épargné par la modernité : « Farm, hills, etc. in background » (*U.* 336). Cet échantillon d'effets relativement conventionnels vise à faire prendre conscience au lecteur du statut construit de l'image, dans un geste assez proche de la valeur de « dé-doxification » que Linda Hutcheon attribue à la photographie postmoderne[1]. Still met en exergue le caractère éminemment politique de la déconstruction non seulement de l'image, mais aussi de son esthétique et des discours et valeurs politiques qu'elle sous-tend. Le ton se fait davantage satirique que dans *Ulverton*, substituant à l'ambiguïté de l'ironie l'univocité de la charge.

Still peut s'interpréter comme une réécriture révisionniste des mythes nostalgiques construits dans l'ombre de la catastrophe de la Première Guerre mondiale[2]. Rick s'amuse à employer à tout bout de champ l'adjectif « édouardien », notamment lorsqu'il s'agit de planter le décor et de décrire les habits emblématiques de cette période. Même si son film se veut historique, le réalisateur rejette le « drame en costume » qu'il considère artificiel et servilement imitateur. Il se range de l'avis de son maître, Robert Bresson, pour lequel il n'existe que deux sortes de films, ceux qui « reproduisent » et ceux qui « créent[3] ». Le projet du cinéaste appartient, comme on peut s'en douter, à la seconde catégorie. Lorsqu'il est obligé de mentionner ces cols édouardiens à la blancheur immaculée (« the flashes of Edwardian collars »), il ne peut s'empêcher d'écorner la valeur de dignité que cet accessoire symbolise, en parodiant le ton de l'injonction morale : « For God's sake stick your bottom in at least, have some dignity » (*S.* 102). Rick refuse

[1] « The photography of postmodernism […] manages to point at once to the contingency of art and to the primacy of social codes, making the invisible visible, 'de-doxifying' the doxa——be it either modernist/formalist or realist/documentary. […] And this is where the question of representation and its politics enters » (28). Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism* (Londres-New York : Routledge, 2002).

[2] Voir par exemple Stevenson, Randall. « *Not what it used to be*: Nostalgia and the Legacies of Modernism ». Ed. D. James. *The Legacies of Modernism: Historicizing Postwar and Contemporary Fiction* (Cambridge : Cambridge UP, 2012. 23-39).

[3] « Deux sortes de films : ceux qui emploient les moyens du théâtre (acteurs, mise en scène, etc.) et se servent de la caméra afin de *reproduire* ; ceux qui emploient les moyens du cinématographe et se servent de la caméra pour *créer* » (18). Bresson, Robert. *Notes sur le cinématographe* (Paris : Gallimard, 1995).

de procurer à son spectateur le plaisir d'imaginer les habits d'une autre époque, car il estime que les livres et films lui ont déjà fourni d'amples informations en la matière :

> She's dressed in——you know what she's dressed in, you've seen hundreds of these lousy adaptations and you've read hundreds of these contempowawy novels where they tell you what someone's dressed in before she's had a chance to open her mouth. (*S.* 166)

La manière dont il orthographie l'adjectif « contemporain » en dit long sur le mépris qu'il nourrit à l'égard des films et des romans qui exploitent la vogue nostalgique qu'il affilie à l'accent RP et aux goûts d'une certaine élite. Même si un tel jugement est loin d'être justifié dans la réalité, Rick souscrit à la critique commune adressée aux adaptations de Merchant-Ivory, cible récurrente de ces invectives.

Il associe le nom Merchant-Ivory à l'esthétique dite de la « monstration » (« aesthetic of display[1] ») qu'il juge superficielle : « gleam'n gloss and has no depth. Sounds like Merchant-Ivory » (*S.* 210). Il rebaptise le patronyme « Ivory » en « Livery », clin d'œil moqueur au majordome Stevens de *The Remains of the Day* : « He'd smile gently in a Merchant Livery but he's not in a Merchant Livery he's in a Richard Thornby and going places » (*S.* 556). Après avoir éreinté ses prédécesseurs, il oppose, de façon plus prétentieuse qu'effective, son propre réalisme, dans lequel l'ordinaire, le goût du détail vrai et le franc-parler sont de mise. Il donne libre cours à son penchant pour le carnavalesque, outil très efficace contre l'idéalisation de l'Âge d'or édouardien, comme en témoigne ce passage haut en couleurs :

> When do you think this is? This doesn't mean that no one's getting their leg over behind the thick curtains, because they are, the human race continues, there's a lot of sex, dirty postcards, wild orgies. D. H. Lawrence is in town. The clitorises are beating away happily under the petticoats and corsets and things. I'm not obsessed. Dicky Thornby's appetite is normal. (*S.* 149)

Si l'iconoclaste Rick entend briser la corrélation entre l'idéalisation du passé et le mythe nostalgique de l'anglicité, il n'en reste pas moins habité par une même obsession, celle de l'image. L'image photographique occupe dans ce domaine une place de choix. Les premiers romans se caractérisent par une position tâtonnante à l'égard du réalisme qui est

[1] « Pour Higson, l'une des caractéristiques de ce genre filmique, et particulièrement des adaptations signées Ivory, est sa fâcheuse tendance à « montrer », à « étaler » un certain héritage plus que de raison. C'est ce qu'il appelle « *the aesthetics of display* » » (203). Mellet, Laurent. *L'œil et la voix dans les romans de E. M. Forster et leur adaptation cinématographique* (Montpellier : PULM, 2012).

tout sauf une doctrine unifiée. Il s'agit davantage d'un désir d'hyperréalisme qui veut rivaliser avec l'illusion du réel que peuvent créer la photographie et le cinéma.

La question de l'image comme medium du réel a déjà été abordée par un grand nombre d'écrivains des années 1980 et 1990, tels qu'Alasdair Gray, Salman Rushdie ou John Fowles[1]. Linda Hutcheon a analysé cette textualisation du médium visuel comme un des nombreux symptômes du paradoxe postmoderne, qu'elle situe entre l'illusionnisme et le textualisme, la transparence et l'opacification[2]. Or chez Adam Thorpe, si la question de la médiation apparaît si problématique, ce n'est pas parce qu'elle relève d'un quelconque paradoxe, mais parce que l'ambivalence fracture toute médiation, paralysant l'articulation. L'auteur a, par ailleurs, déclaré avoir toujours été préoccupé par la question de la médiation dans un article au titre évocateur « Finding the Dreadfully Real » :

> I've turned into the type of novelist who is continually engaged with questions of the real: how it is mediated, whether it exists in any meaningful sense beyond that mediation. (2010 : 276)

La longueur des premiers romans atteste une volonté de tout dire et de tout faire voir, en un mot, d'embrasser le réel historique. Ce « tout » porte en lui le vieux rêve réaliste du roman total qui consiste à incorporer le réel dans son entièreté.

Les premiers romans sont assurément animés par un désir de réel, comme on peut le voir à travers l'accumulation de détails matériels et la profusion de commentaires historiques, politiques, sociologiques. Dans *Still*, Rick se vante d'avoir entrepris des recherches encyclopédiques sur l'usage d'objets quotidiens, aujourd'hui disparus, tels ces anti-macassars qui recouvraient jadis le mobilier des intérieurs victoriens et édouardiens (*S.* 159). Dans *Pieces of Light*, un autre homme de théâtre, Hugh Arkwright s'enorgueillit d'avoir ressuscité « l'esprit » du théâtre shakespearien, après avoir effectué un patient travail de recherche sur les pratiques oubliées du jeu théâtral : « I have pumped the blood back in, the vital spirit » (*PL* 140). Tous ces textes affichent une passion pour le détail vrai qui prend parfois de telles proportions que même des critiques favorables, comme

[1] Voir à ce sujet le chapitre « Un-mastering Masterful Images » (99-127), dans Lee, Alison. *Realism and Power* (Londres : Routledge, 1990).

[2] « But historiographic metafiction, obsessed with the question of how we can come to know the past today, also shows an attraction to photographic models——and to photographs——either as physically present […] or as the narrativized trappings of the historical archive […]. In raising (and making problematic) the issue of photographic representation, postmodern fiction often points metaphorically to the related issue of narrative representation – its powers and its limitations. Here, too, there is no transparency, only opacity » (44-45). Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism* (Londres-New York : Routledge, 2002).

Brenda Cooper, se sont plaints d'une « avalanche[1] » d'informations superflues sur l'activité agricole dans *Ulverton*. Mais ce réalisme de surface, aussi didactique et vérifiable que le voulaient les écrivains réalistes du XIXe siècle, est marqué par une immanquable division entre le désir de réel et sa laborieuse médiation par l'écriture. Il faut en chercher la cause, là aussi, dans l'image, plus exactement dans la survalorisation de l'objet photographique. Pour s'en rendre compte, il n'est pas inutile de relire le chapitre « Shutter 1859 » dans lequel figure un éloge paradoxal de la photographie.

Certains passages laissent penser que la célébration des vertus captatrices de l'appareil photographique, emprisonnant le réel via son objectif, n'est pas aussi ironiquement naïve qu'elle en a l'air. La photographe victorienne aime à personnifier son appareil dont l'« œil » a le pouvoir de figer le réel pour l'éternité : « How much more fortunate, then, that my camera's small round eye was at hand to capture at least some of these ancient scenes, before they began to perish » (*U.* 200). La photographe espère ainsi immortaliser la vie bucolique fantasmée de la campagne, qu'elle oppose constamment à l'urbanisation grandissante :

> Let these twenty-four scenes remain as a portrait faithful to an institution that has grown, not as a railway grows——in dust and curses, in mathematical gauging and ruthless application——but as a nurture seed. (*U.* 196)

Deux rythmes de vie, voire de civilisation, sont opposés l'un à l'autre selon un lieu commun bien connu : la rapidité abstraite (« mathematical gauging ») de la civilisation moderne et urbanisée et la lenteur rurale, comparée à la croissance d'un végétal (« nurture seed »). Dans son style ampoulé, elle se désole de voir que les moissons, image idéalisée des campagnes éternelles, vont disparaître sous la pression de la technologie moderne. L'image finale (« trampled by oblivion ») traduit la douleur de l'effacement, suggéré par la violence du piétinement :

> This, then, is the only evidence, dear reader, of all the bustling and moisture and thirst and singing that is harvest-time——but how poignant, how much more poignant, this evidence! And for how long will this precious spill——for precious it is indeed, in the thrifty world of the countryside——be allowed to lie in the dust, to be trampled into oblivion by hooves and cart-wheels. (*U.* 189)

[1] « The rural world of *Ulverton*, then, is not an Arcadian pleasure dome, but a working land in which we are given a hard, factual avalanche of detail around husbandry » (Cooper 245).

L'emphase rendue par le polysyndète et les diverses exclamations amplifie la fugacité du temps que la photographie semble être la seule à pouvoir contrer. Or la glorification de la « preuve » photographique est empreinte d'ironie tragique, surtout si l'on sait que sur les vingt-quatre plaques photographiques que contenait à l'origine l'album, seules douze scènes sont décrites. Le lecteur peut en déduire que les douze autres ont été perdues, ce qui enveloppe les propos d'une évidente ironie tragique. Cette dernière se fait d'autant plus cruelle que ces mêmes plaques ont été réaffectées à une fonction tout autre quelques décennies plus tard. Dans le chapitre suivant, elles sont retrouvées par Jo Perry et permettent la fabrication d'une serre abritant des choux : « I finds they glass jiggamies in attic look an takes they home well nigh fifty on 'em on account o' my teeny-tiny patch as growed my cabbages » (*U.* 214). Dans le chapitre suivant, en 1914, ne subsiste presque plus rien de ces plaques, en grande partie détruites : « I discovered over fifty irreplaceable glass-plate negatives […]. Sadly most of them were ruined, scoured clean by unnumbered seasons » (*U.* 267). Le médium photographique est ici creusé par le passage du temps et l'oubli qui rend l'éloge sur sa prétendue immortalité ambivalent. Cela n'a pas échappé à l'attention de Marc Robinson :

> Thorpe's ambivalence about the power of photography doesn't lift during these last chapters, and *Ulverton* is richer for it. On the one hand, the nineteenth-century photographer is eloquent about the unjudgmental, exact nature of photographs—the very qualities that Thorpe strives to emulate in his prose. This side of the novelist can't fully deny the appeal of rescuing with a camera a portion of life from oblivion. (43)

Ce qui rend d'autant plus précieuse la trace photographique, lorsqu'elle a pu être préservée, est qu'elle donne à voir une survivance de réel, ce qui lui confère une valeur de relique.

La valeur de relique attachée à l'image fixe est illustrée dans *Still* par les déclarations de Rick qui affirme ne s'être jamais servi de vidéo pour ses supports de cours, mais d'images fixes : « I never once used videos, incidentally. I used stills. […] Seriously——I never USED MOVING IMAGES » (*S.* 49). Cet aveu corrobore la fascination précoce du réalisateur pour l'image statique qui remonte à son enfance, lorsqu'il regardait les affiches de films dans son cinéma de quartier d'Enfield :

> You look at the stills. You have the stills for this week's film and the stills for next week's film […]. The stills. You gaze at them. […] You look at the photos and you think you're going to like the film. (*S.* 45-46)

En utilisant le pronom « you », il se réimagine lui-même en tant qu'enfant, ce qui dénote son attachement affectif pour l'image et le plaisir scopique qu'elle promet. On peut dès lors mieux comprendre son rêve d'adulte qui consiste à réaliser avec ses propres photos, tirées de l'album de famille, un film composé de trente-deux images fixes, à la manière des trente-deux films courts qui composent le documentaire biographique sur le pianiste canadien Glenn Gould (*S.* 37). Rick prétend que son texte-film est pareillement composé de trente-deux photographies : « The ultimate masterwork. Stills. A handful of stills. Thirty-two » (*S.* 37). Les descriptions des photos qui ponctuent le livre, ouvrant et refermant chacune des sections, peuvent s'interpréter comme la volonté de composer un roman seulement à partir de traces historiques réelles. Rick forge à cet effet le mot-valise « reeal », formé de « reel » et de « real » et qui symbolise à lui tout seul le désir d'inscrire sur les minces bobines de film ce réel historique dont il ne subsiste que de maigres traces. Il s'agit par exemple de tous les objets matériels et autres archives possédés par sa demi-tante, Mrs Halliday :

> It's just that they actually reassure me. They tell me that it was all *reeal*, that these people actually did exist for God's sake, that they moved around knocking their legs against *reeal* furniture and went up *reeal* stairs holding on to *reeal* banisters that didn't shake and wobble along with the walls and opened *reeal* doors. (*S.* 462)

Ulverton exprime une intention similaire, puisque le roman se présente comme une suite discontinue de faux documents historiques qui aspirent à donner au lecteur un effet de véracité. À défaut de pouvoir atteindre ou recréer artificiellement le réel historique, comme le simule le roman historique traditionnel, il ne reste qu'à contempler le dernier fragment de réel contenu dans la trace matérielle. Or, cette croyance qui veut que la trace renferme un bout de réel à jamais perdu, est à la source du caractère aliénant de la photographie.

Tout le problème du médium photographique provient de cette illusion tenace qui fait confondre le vivant avec le réel. Barthes est peut-être celui qui a su le mieux exprimer cette illusion séduisante qui fait de la photographie une image aliénante, au même titre que l'expérience du miroir. Elle unifie le réel historique dans un cadre en lui conférant une apparence de vivant, mais cet effet, produit de l'imagination, révèle le statisme de la mort. Même si Barthes ne fait pas le rapprochement avec la division du moi, il emploie lui aussi la métaphore du « leurre », qui séduit et qui trompe, pour décrire l'illusion de médiation induite par la photographie :

> L'immobilité de la photo est comme le résultat d'une confusion perverse entre deux concepts : le Réel et le Vivant. En attestant que l'objet a été réel, elle induit subrepticement à croire qu'il est vivant, à cause de ce leurre qui nous fait attribuer au Réel une valeur absolument supérieure, comme éternelle ; mais en déportant ce réel vers le passé *(« ça a été »)*, elle suggère qu'il est déjà mort[1]. (853)

C'est précisément cette confusion qui explique la difficulté qu'éprouve Rick et, indirectement l'auteur, à stabiliser sa conception du réalisme. Rick veut se détacher de l'effet mortifère de la photographie en souhaitant rendre vivant un réel fossilisé. C'est pourquoi Zelda le met au défi de « détacher » (« unfix ») sa grand-tante Agatha de la bi-dimensionnalité de la photographie : « Agatha's in a fix, I say. I want to know how you unfix her, she says » (*S.* 186). Les expérimentations réalistes du cinéaste ont pour fonction de se départir de la fixité du passé pour s'approcher au plus près du « vivant ». Le lecteur peut ainsi entendre toutes sortes de bruits, mis à sa disposition grâce à l'imitation onomatopéique, comme lorsque Rick retranscrit le frou-frou des étoffes, rendant inaudibles les paroles des personnages : « It's heard as ssshhArthssshhalwaysshhhto bessshhloved, of courssshhh » (*S.* 195). Une attention particulière est réservée aux odeurs, qui vont des plus agréables aux plus nauséabondes. Rick pousse le réalisme jusqu'à vouloir inclure des détails scatologiques pour que le lecteur puisse mesurer les effroyables conditions de vie dans les tranchées : « My movie will be the first movie to show war as basically a great quickener of bodily secretions » (*S.* 562).

S'il y a évidemment un aspect ludique dans cette volonté de transcrire de manière littérale et fidèle le réel, il faut également y déceler l'ambition réaliste par excellence, celle d'écrire le « livre de la vie », comme le dit Adam Thorpe lui-même, citant D. H. Lawrence : « We novelists attempt to write what D. H. Lawrence termed the 'one bright Book of Life' » (Thorpe 2010 : 19). Or, force est de constater que ce livre de la vie reste, à ce stade, encore tâtonnant et que la prétention au réalisme se fait plus déclarative qu'effective. Ni *Ulverton* ni *Still* ne parviennent à s'émanciper de l'interposition de l'image fixe qui a pour effets principaux de paralyser la narration et d'inhiber le développement de toute intrigue. Malgré cette impression d'immobilisme, on peut percevoir les bases d'une articulation future, celle de l'illusion et du réel. Adam Thorpe n'abandonnera jamais l'idée que le réel ne se dévoile que par le détour de l'ironie, comme par réfraction. Outre l'image, la trace représente l'autre source de division interne à l'articulation.

[1] Barthes, Roland. *Œuvres complètes*. *1974-1980* (Paris : Seuil, 1995).

1.3.2) La terre de l'oubli : fissures et agglomération

Les premiers livres d'Adam Thorpe portent en eux les traces d'un évident style poétique. Son influence ne transparaît pas que dans l'usage des métaphores — qui ne sont du reste pas la propriété exclusive du genre poétique —, mais se mesure principalement à une certaine conceptualisation, à une manière imagée de créer des relations. Il faut ici prendre le mot « conceptualisation » au sens fort du terme, à savoir comme le signe d'une rationalité imaginative dont la métaphore est l'une des expressions les plus significatives, si l'on en croit les deux linguistes Lakoff et Johnson :

> Metaphor is one of our most important tools for trying to comprehend partially what cannot be comprehended totally: our feelings, aesthetic experiences, moral practices, and spiritual awareness. These endeavours of the imagination are not devoid of rationality; since they use metaphor, they employ an imaginative rationality[1]. (194)

Dans *Ulverton* et *Still*, l'omniprésence de la métaphore terrienne ne peut que pareillement refléter une certaine conception des effets intermittents du temps qui passe et de la relation déliée aux événements passés. La récurrence des activités archéologiques relatives à la terre, telles que le recouvrement, l'enfouissement d'objets, l'exhumation de squelettes, l'ensevelissement des victimes de la Grande Guerre, l'excavation de tumuli traduisent indubitablement une spatialisation du temps. Cette forme que l'on pourrait appeler « spatiale », en référence au titre du célèbre essai de Joseph Franck[2], explique le traitement indéterminé de la dynamique temporelle. Comme on le verra, la métaphore de la terre agglomère les deux effets principaux de l'oubli, l'effacement et la rétention, mais sert aussi de métaphore au désir d'affiliation du témoin manqué.

Le témoin manqué, tenu à l'écart des événements oubliés, enfouis sous la terre, pour ainsi dire, creuse cette même terre pour se réaffilier aux événements. Loin d'être seulement ornementale, l'usage systématique de la métaphore correspond à une première stratégie de rapprochement entre le drame intime et le drame collectif, entre la Préhistoire de l'humanité et les pré-Histoire(s), relation symbolisée par la cavité du tumulus située entre la surface et la profondeur. Cette cavité sert de métaphore à l'indétermination fondamentale entre le secret, qui promet une exhumation archéologique, et la lacune, qui

[1] Lakoff, George et Mark Johnson. *Metaphors We Live By* (Chicago : University of Chicago Press, 1980).
[2] Franck, Joseph. *The Idea of Spatial Form* (New Brunswick-Londres : Rutgers University Press, 1991).

condamne à un enfouissement définitif, pareil à l'énigme. Adam Thorpe lui-même a conscience de cette confusion provoquée par la métaphore : « Archeology deals in literal depths, while poetry deals with metaphorical depths. For a time, I confused the two. I still do, I suppose » (*OSH* 126). Plusieurs critiques ont à ce sujet observé combien les réaménagements de la surface terrestre sont une caractéristique récurrente des romans :

> Ideas of burial and unearthing have been a recurrent feature of Adam Thorpe's fiction ever since his ambitious and accomplished debut, *Ulverton*. That novel superimposes stories like strata to re-create the biography of an English village through several centuries of continuity and change; a looming presence in the background is a Bronze Age barrow. *In Nineteen Twenty-One* (2001), an ossuaire is opened to the public so that sightseers can gawp at the bones of Frenchmen fallen on the Western Front[1]. (42)

D'autres lecteurs ont comparé la structure séquencée d'*Ulverton* à des strates, pareilles à des coupes géologiques de terre/temps :

> Adam Thorpe's extraordinary first novel, *Ulverton*, laid the past down like sediment, each chapter a slice of time, beginning in 1650 and ending 'Here', and in that way producing a wholly convincing village history in which distant events continue to reverberate through folk memory and legend, delicately but distinctly echoing in place-names and local rhymes[2]. (25)

Quant à Jonathan Coe, il use d'une comparaison davantage textuelle, assimilant les strates de terre/temps aux couches superposées d'un « palimpseste » : « his first novel is indeed a 'palimpsest history' of exceptional resonance and scope, even though its focus rests entirely on a single (fictional) English village, viewed over a period of some three hundred years ». La dernière partie de la phrase trahit un implicite jugement négatif de la part de l'auteur de *What a Carve Up!* qui semble regretter le statisme induit par le choix d'un seul et même lieu. Il révèle par là une des raisons pour lesquelles les premiers livres du corpus apparaissent dénués de tout lien et, partant, d'action. La métaphore de la terre permet de donner une représentation figurée de la hantise de l'oubli qui d'une certaine façon détermine la manière dont on envisage le rapport au temps. C'est par rapport à l'oubli que prennent sens la mémoire et l'histoire, comme le dit Ricœur :

> L'oubli en effet reste l'inquiétante menace qui se profile à l'arrière-plan de la phénoménologie de la mémoire et de l'épistémologie de l'histoire. Il est à cet

[1] Kerrigan, Michael. « Blitzkrieg and Kitsch ». Rev. de *The Rules of Perspective*. *The Times Literary Supplement*, 27 mai 2005.
[2] Jordan, Justine. « I'm Not Turning the Clock Back, I'm Just Taking it Off the Wall and Mending It ». Rev. de *Pieces of Light*. *The London Review of Books*, 29 octobre 1998.

> égard le terme emblématique de la condition historique prise pour thème de notre troisième partie, l'emblème de la vulnérabilité de cette condition[1]. (536)

L'œuvre d'Adam Thorpe, loin de vouloir conjurer la menace d'oubli, cherche au contraire à rendre son imperceptible action, par le détour de la suggestion.

Il n'est pas exagéré de dire que le corpus entier est parcouru par une paradoxale « mémoire de l'oubli » dont la terre tient lieu de métaphore. Cette expression est empruntée au critique Jean-François Hamel qui la tient lui-même de Giorgio Agamben. Reprenant au philosophe italien sa réflexion sur l'exigence d'oubli[2], le critique québécois explique que la « mémoire de l'oubli » ne prétend pas préserver une mémoire des outrages du temps ni redonner un tombeau textuel aux vaincus oubliés, mais tend à inscrire « une conscience qui à chaque moment — dans chaque présent de l'histoire — prend la mesure de la perte qui frappe irréparablement l'expérience du temps et de l'histoire[3] » (226). Dans les livres d'Adam Thorpe, les pré-Histoire(s) sont façonnées par cette même mémoire de l'oubli. Quelques vingt ans après la publication de son premier livre, l'auteur exprime toujours l'oubli sous forme métaphorique, en faisant référence à la terre qui retient et enfouit dans ses profondeurs : « Historical fiction does not generally record the loss, it puts history back without the shatter-marks, and *Ulverton* tried to make the reader aware of this illusion, revealing what is left forgotten *in the ground* [je souligne] » (Alden 2015 : 196). Les métaphores de l'enfouissement et de la rémanence figurent la fissure irrémédiable entre la surface, l'horizontalité de la terre, la succession héréditaire et le document d'archive, et les profondeurs souterraines auxquelles sont destinés ceux qui n'ont pas de descendance, la tradition orale perdue et les victimes oubliées. En retenant et en recouvrant, la terre juxtapose et confond dans la même image les deux mouvements de l'oubli que Ricœur par ailleurs distingue : l'oubli par effacement des traces et l'oubli de réserve. D'une part, l'oubli peut effacer jusqu'à l'anéantissement et, d'autre part, il assure la possibilité d'une exhumation future :

> Deux lectures des phénomènes mnémoniques seraient ainsi laissées en compétition. La première incline vers l'idée d'oubli définitif : c'est l'oubli par effacement de traces ; la seconde incline vers l'idée d'oubli réversible, voire l'idée d'inoubliable, c'est l'oubli de réserve. (542)

[1] Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris : Seuil, 2000).
[2] Agamben, Giorgio. *Le temps qui reste* (Paris : Payot, 2004).
[3] Hamel, Jean-François. *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité* (Paris : Minuit, 2006).

L'archéologue Laurent Olivier décrit très concrètement la valeur de réserve de l'oubli en observant la recomposition des sols sur un site archéologique. C'est parce qu'il y a eu abandon momentané ou définitif des sols que les traces d'occupation ont pu être préservées : « Nous voici confrontés ici à un premier paradoxe, qui jette une lumière nouvelle sur les objets-mémoire que sont les vestiges archéologiques : la condition élémentaire de la mémorisation est l'intermittence, c'est-à-dire la discontinuité[1] » (199). *Ulverton* et, dans une moindre mesure *Still*, s'attachent à retranscrire, par des moyens cette fois linguistiques, cette intermittence par laquelle s'insinue l'inéluctable oubli. L'une des particularités des romans d'Adam Thorpe est de ne pas présenter l'oubli dans son versant pathologique comme la conséquence de l'amnésie traumatique. La perspective subjecto-centrique, privilégiée d'ordinaire par les études du trauma, est inapte à rendre compte de la hantise de cette « mémoire de l'oubli » qui définit les pré-Histoire(s).

Malgré des dissemblances flagrantes quant à leur mode d'expression, *Ulverton* et *Still* partagent une même obsession pour les conséquences de l'oubli. Des thèmes communs apparaissent, lorsqu'on met l'un en regard de l'autre : la stérilité, l'absence d'archives, la fiévreuse collection d'objets, l'extinction des voix, l'oubli des victimes. Que ce soit à cause de la répression politique des puissants ou des revers de fortune essuyés par l'individu, la postérité semble être inéluctablement condamnée à une conscience aiguë de l'oubli, un thème qui a depuis longtemps préoccupé l'auteur, comme il l'a déclaré un jour à Bertram Reinecke : « I'm haunted by the possibility that both Hamlet and Macbeth were right: that life is just a tale told by an idiot, signifying nothing; that man is the quintessence of dust[2] ». La conscience de la matérialité poussiéreuse de la vie rend compte de cette ironie tragique qui transforme la lamentation élégiaque sur le « temps mangeur de choses[3] » (*tempus edax rerum*) en sombre fatalité dénuée de tout pathos. C'est à ce temps de l'oubli représenté par le dieu Saturne, dévoreur de ses propres enfants, que fait allusion Jean-Pierre Naugrette : « *Ulverton* est en réalité une fable sur le temps qui dévore un lieu » (182). Cette fatalité de l'oubli que l'on retrouve dans tout le

[1] Olivier, Laurent. *Le sombre abîme du Temps : mémoire et archéologie* (Paris : Seuil, 2008).
[2] Reinecke, Bertram. « Adam Thorpe : Interview with Bertram Reinecke ». 2 septembre 2009. <http://www.poetenlanden.de/bertram-reinecke-adam-thorpe-english.html>.
[3] Ce thème n'est pas chez Ovide le signe d'un pessimisme mortifère mais témoigne plutôt de la foi en l'immortalité de l'âme. C'est par la bouche du philosophe Pythagore qu'Ovide utilise cette métaphore afin d'exposer au dernier livre de ses *Métamorphoses* sa philosophie du transformisme et de la migration des âmes : *omnia mutantur*, *nihil interit* (XV, v. 165).

corpus se fait particulièrement insistante dans les premiers textes en divisant la transmission de la mémoire et la signification à donner à une vie ou un objet.

La question de la transmission de la mémoire, qu'elle soit abordée sous l'angle généalogique, artistique, ou politique, tombe très souvent sous le coup d'une cinglante ironie tragique qui fait de l'oubli l'ultime juge de l'existence. Ainsi, les questions liées à la procréation, au désir d'engendrer un héritier se heurtent à la stérilité, à l'absence de descendance, ou à la perte d'enfants. Dans *Ulverton*, l'absence de descendance est toujours placée en contraste avec la naturalité, qu'il s'agisse de la procréation, des travaux de la terre ou de l'élevage, activités proches du cycle naturel. Ainsi, dès le premier chapitre, le berger William met sur un pied d'égalité la naissance de sa fille qui va mourir en bas âge avec l'agnelage, jouant sur la confusion du pronom « it » : « She was afeard of bearing. I delivered our girl when old Win Oadam called out to me and it came out legs first like a lamb, but not with the head between the legs so I was worried but the baby was a good one. Our girl lived three years » (*U.* 11). Dans une autre section, « Rise 1805 », un autre personnage proche de la nature, le charpentier Samuel Daye, évoque son impuissance sexuelle en usant d'une métaphore : « I've forgot [*sic*] as how a woman feels, like. Touchwood. My pizzle's nowt but touchwood. Burns but no flame. Ah well » (*U.* 133). Le substantif « touchwood » traduit en français par « amadou » fait référence à un champignon, l'amadouvier, dont la particularité est de s'enflammer seulement par le toucher. Dans *Pieces of Light*, le protagoniste Hugh Arkwright est conscient qu'il est le « dernier » de sa famille par le fait qu'il n'a pas eu d'enfant : « I am the last. After me, I suppose, it's a blank, not even a squiggle » (*PL* 341). Ce thème est loin de caractériser les seuls premiers textes. On en retrouve la trace dans le septième roman d'Adam Thorpe, *Between Each Breath*, un des seuls dont l'action se déroule dans un environnement contemporain. Il dépeint les infructueuses tentatives de procréation du couple Middleton, sur fond de crise écologique. L'absence de toute linéarité dans la transmission généalogique contraste ironiquement avec le désir de lignage ou de gloire éternelle. Ainsi, le fermier Plumm de « Improvements 1721 » qui, anxieux de ne pas avoir de descendance, marchande avec sa servante l'engendrement d'un fils. Dans le chapitre suivant, le lecteur apprend par une lettre de Lady Chalmers que son mari, le nobliau d'Ulverton, s'apprête à acheter la ferme Plumm. Ce faisant, il dépouille la fille adultérine du fermier, seule héritière d'une propriété dont la maigre valeur anéantit rétrospectivement le désir paternel de pérennité :

> We are to purchase an adjoining estate——'tis a farm by the name of Plumm, we are to pluck it out from the pie, and then have the next valley to our own——'tis a farm well handled but poor——there is a woman husbands it, a little proud——there is some scandal attached to her birth, but I forget what now. (*U.* 100)

Dans le chapitre « Wing 1956 » le mégalomaniaque humoriste radiophonique Herbert Bradman espère gagner l'immortalité par la rédaction de ses mémoires qu'il confie à sa diligente secrétaire, Violet Nightingale, à laquelle il enjoint ironiquement d'être toujours honnête et vraie pour la « postérité » : « (You must be completely honest, my dear, for the sake of posterity. For the sake of truth.) Naturally, Mr B » (*U.* 311). Or, la dévouée secrétaire Violet Nightingale se rebelle contre son employeur et décide de brûler au dernier moment le manuscrit (*U.* 330). De même, dans *The Rules of Perspective*, le soldat Parry espère que le tableau qu'il a découvert dans les décombres du musée lui survive, projetant sur cette image son propre désir d'éternité. La contemplation du tableau lui procure un tel soulagement qu'il voit dans cet objet une sorte de bénédiction du ciel : « He could not imagine that painting surviving him and he sank down into its landscape in blessèd relief » (*TRP* 140). Or, comme on l'apprend à la fin, après une ellipse temporelle, le nom de Parry en 1964 est complètement tombé dans l'oubli, tandis que le tableau, seul vestige du musée bombardé quelques années plus tôt, constitue la pièce maîtresse de l'exposition (*TRP* 335). Parry est une victime ordinaire qui n'a pas laissé de traces, à l'image de tous ces morts de la Première Guerre dont le souvenir hante les premiers livres.

En lieu et place de la commisération à laquelle on aurait pu s'attendre, le souvenir des victimes donne lieu à une expression sobre, voire prosaïque qui n'autorise aucune effusion sentimentale. C'est le cas de ces pauvres conscrits volontaires de « Treasure 1914 ». Dans ce chapitre, la lointaine Préhistoire entre en résonance avec la première guerre moderne et ce, par la métaphore de la terre. Fergusson raconte comment, alors que lui et son équipe d'archéologues amateurs étaient en train de fouiller le tumulus, ils ont appris la mort du premier villageois tombé au front, un certain Jimmy Tuck : « Jimmy Tuck died at Maubeuge on August 21st, blown apart by an artillery shell » (*U.* 256). Le style laconique, imitant l'inscription d'une pierre tombale, accentue la violence machinique de la mort. À la fin de ce même chapitre, Fergusson compare toutes les victimes du village au squelette de cet ancien Briton que lui et ses compagnons ont exhumé du tumulus :

> Wrapped in canvas, the body of the ancient was placed on cushions in a cart, and then, at a nod from the squire, taken slowly down the track, the great iron-tyred rims circling through the ruts and over flints so cautiously we could count the spokes…eight, nine, ten, eleven, twelve. Twelve. The number the war eventually claimed from our village. The squire followed the bier down like a mourner. (*U.* 270)

À l'activité archéologique de déterrement correspond l'enterrement symbolique des victimes. Le nombre de rayons qui composent les roues de la charrette, transformée pour l'occasion en corbillard métaphorique, servent à établir une relation de similarité entre un squelette anonyme, exhumé du fond des âges, et les récentes dépouilles du conflit qui n'ont pour seul tombeau qu'un ossuaire collectif. Le narrateur se livre alors à une sombre réflexion, imaginant le nombre incalculable de morts que la terre renferme des origines de l'humanité jusqu'au récent conflit mondial : « How many bright appendages are lost, how many quirks and tics that make up the human sum of personality slip beneath the earth! » (*U* .257).

De même, dans *Still*, l'effet d'ironie tragique propre au médium photographique conduit Rick à mentionner le sort des camarades de classe de son grand-oncle, tel ce Kildinton dont il ne reste que des moignons de jambes : « I can't stop thinking of Kidinton's stumps. […]. He was in France the second time about three weeks when his legs converted into fairly instantly stumps from the knee down or up » (*S.* 396). L'euphémisme ironique (« fairly instantly ») renforce la déshumanisation tragique de cette mort rendue instantanée par le machinisme. C'est dans un registre tout aussi dénué d'affect qu'est décrite la visite de l'ossuaire de Douaumont effectuée par Joseph dans *Nineteen Twenty-One*. Dans un chapitre portant le titre prosaïque « The Bones », le protagoniste contemple les crânes des victimes, alignés sur des étagères dans l'anonymat le plus complet. Les touristes visitent le monument en 1921, comme s'ils déambulaient dans un musée ordinaire, ce qui prive le lieu de son aura sacrée, rendant tout rituel de réparation impossible : « The other folk appeared oddly jolly, pointing at the bones as if it were a museum, nodding and smiling. Children tried to touch and were pulled back or smacked. It was a day's outing » (*NTO* 184). La mémoire de l'oubli se dispense de tout éloge funèbre. Elle rappelle ainsi que la véritable tragédie réside moins dans l'événement de la mort que dans l'absence de traces signifiantes. Une même ironie tragique hante la trace dont la signification ne saurait en aucun cas être intégrale.

Entre la surface visible et la profondeur illisible de la trace, un espace d'insu demeure. Dans ces premiers textes, la trace est dénuée de toute capacité à faire apparaître

dans le présent le passé lointain auquel elle est supposée faire référence et que Benjamin avait, pour sa part, pensée en étroite relation avec « l'aura[1] ». Elle n'a pas non plus cette vertu « d'incorporation » que Badiou attribue à la « trace événementielle » et qui, pour lui, conditionne la manifestation de l'événement dans le présent[2]. La fonction qui ferait d'elle un intermédiaire, un outil de remémoration et de « reconnaissance[3] » est abolie. Si la trace se voit ainsi privée de sa fonction de médiation entre le passé et le présent, c'est qu'elle ne peut être une, mais est fissurée dès son origine, comme le dit Derrida dans *Mal d'archive* :

> La possibilité de la trace archivante, cette simple *possibilité*, ne peut que diviser l'unicité. En séparant l'impression de l'empreinte. Car cette unicité n'est même pas un présent passé. Elle n'aurait été possible, on ne peut en rêver après coup que dans la mesure où son itérabilité, c'est-à-dire sa divisibilité immanente, la possibilité de sa fission la hantait dès l'origine[4]. (153)

Cette « fission », toutefois, ne remonte pas à quelque événement originel qui se confondrait avec l'expérience de l'impression. Les textes sont moins hantés par le supposé réalisme de l'empreinte que par les histoires oubliées, et donc cryptées, dont sont secrètement porteurs les toponymes et les objets. Il s'agit donc d'une hantise du « signe », plus précisément d'une fission entre le signifiant et le signifié, pour reprendre la distinction saussurienne. Dans *Ulverton*, comme dans les autres livres, le signifiant se veut littéralement « image acoustique[5] », dans le sens où il ne se transmet que de bouche à oreille. L'entendre joue un rôle de premier plan dans le relayage du signifiant qui apparaît toujours en attente de traduction. Dans *Ulverton*, il revient au lecteur d'effectuer

---

[1] « La trace et l'aura. La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque » (464). Benjamin, Walter. *Le livre des passages – Paris capitale du XIXe siècle* (Paris : Editions du Cerf, 2006).

[2] « Soit la trace d'un événement évanoui. Une telle trace est toujours, dans l'apparaître mondain, une existence d'intensité maximale. Par incorporation du passé du monde au présent qu'ouvre la trace, on apprendra qu'antérieurement à ce qui advint et n'est plus, le support d'être de cette existence intense était un inexistant du monde. Fait trace dans le monde, et signe pour la vie, la naissance d'un multiple à l'éclat de l'apparaître, auquel il n'appartenait que sous forme éteinte » (529). Badiou, Alain. *Les logiques du monde. L'être et l'événement 2* (Paris : Seuil, 2006).

[3] Dans le chapitre « Traces et voix : reconnaissances », Emmanuel Bouju, commentant l'omniprésence de la trace dans un corpus de romans européens des années 1980 et 1990, accorde à cette dernière une valeur de médiation entre l'individuel et le collectif, rendue possible par la reconnaissance : « On assiste ainsi à une promotion de la trace qui apparaît dans les romans comme trace matérielle, empreinte et indice du passé devenant trace écrite, mais aussi comme trace mnésique vouée à une reconnaissance, à une récognition (rappelant l'*Annerkennung* kantienne), d'ordre intersubjectif » (40). Bouju, Emmanuel. *La transcription de l'Histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle* (Rennes : PUR, 2006).

[4] Derrida, Jacques. *Mal d'archive : une impression freudienne* (Paris : Galilée, 1995).

[5] « Le signe linguistique repose sur l'association d'une image acoustique et d'un concept, tous deux psychiques » (148). Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale. Tome 1* (Wiesbaden : Otto Harrassowitz, 1989).

cette traduction, à l'issue de laquelle il est possible de reconstituer l'étrange histoire des lieux et des monuments du village, comme le signifiant « Kisser Cross ».

L'histoire de ce monument commence au premier chapitre, lorsque le berger William choisit une modeste cabane de bûcheron, pour dissimuler ses amours secrètes avec la sorcière Anne Cobbold (*U.* 20). Quelques trente ans plus tard, soit au chapitre suivant, il ne reste de cette cabane que le rocher qui lui servait de fondation. Malgré la disparition de la cabane, la rumeur de l'événement persiste. Ainsi le pasteur puritain Brazier, au moment où il veut se protéger de la tempête de neige, aperçoit le rocher. Se souvenant très probablement de ce qu'il a entendu dire, il associe cet élément naturel à l'œuvre du diable : « Our comforting protuberance was none other than that place where certain of the spiritually distracted in our grandparents' time fell into unspeakable depravity and cavorted lustfully in nakedness upon its flanks and that is called thereby the Devil's Knob » (*U.* 31). Le style gonflé de la rhétorique emphatique (« lustfully » ; « unspeakable depravity ») est ironiquement ponctué de substantifs à double sens qui assimilent la pierre à une description corporelle érotisée (« protuberance », « flanks »), ce qui discrédite la condamnation morale du pasteur. Au chapitre 7, en 1830, le lecteur apprend que le lieu a été rebaptisé « Kistler Cross » et abrite les réunions clandestines des laboureurs insurgés : « Then some of us, about fifty persons went to Kistle Cross (upon Furzecombe Down) for a meeting where many spoke as we were all one » (*U.* 157). Le lecteur n'a pas de peine à déduire la signification du toponyme, lié au nom du pauvre vicaire « Kistle » qui, s'auto-proclamant aussi parfait que le Christ au chapitre 2 dans un accès de mysticisme quaker (*U.* 34), meurt de froid lors de la tempête à laquelle le pasteur Brazier survit. Quant à « cross », il est fort probable qu'une croix a été érigée sur ce lieu pour commémorer la mort de cet homme en 1689. Dans le chapitre 11, en 1953, la dactylo Violet Nightingale note dans son journal une promenade qu'elle a faite jusqu'à « Kisser Cross » qui est devenu un simple repère dans le paysage d'Ulverton : « Hiked (that's the word) up to Kisser Cross. Blowy. Wind right through me » (*U.* 323). Dans la dernière section, les opposants au projet immobilier de Clive Walters se mobilisent pour protéger ce monument, symbole d'un martyr quaker. Enid Bradman, la veuve de Herbert Bradman, se fait temporairement leur porte-parole : « oh, that was our… most, er triumphant day in the village. When they er, diverted that er, horrible motorway! Just enough. The er, a rather special monument. The Kisser Cross, as we call it. Quaker you see » (*U.* 350). Entre-temps, on remarque que le toponyme est passé de « Kistle » à « Kisser », sans doute

pour des raisons de facilité de prononciation. Ce changement n'est pas dénué d'ironie, car « Kisser » ressemble à « kiss » et peut s'interpréter comme une allusion aux amours secrètes entre le berger William et Anne Cobbold. Bien évidemment, plus personne en 1956 ne se souvient de cet événement, mis à part le lecteur. Cette fascination pour le manque de signifié explique sans doute l'intérêt d'Adam Thorpe pour les vieilles pierres, en particulier les ruines.

Dans son essai *On Silbury Hill*, Adam Thorpe confie qu'il a toujours nourri une passion « romantique » pour elles : « Something in me responds to dereliction, to ruins, in a regressive romanticism that is, I suppose, quite indefensible » (*OSH* 31). Si l'on crédite généralement le romantisme d'avoir promu l'esthétique des ruines, laissant le soin au spectateur d'imaginer la totalité perdue à laquelle la ruine censément renvoie[1], il faut noter que les romans ne réinstaurent ni une esthétisation de la ruine ni n'offrent la possibilité de reconstituer un « tout » au-delà de la trace. Seule l'incertitude de la déduction et de l'interprétation est de mise. Depuis *Ulverton*, Adam Thorpe a fait de l'activité de lecture l'équivalent du travail archéologique. Dans *Ulverton* comme dans les autres futurs romans, le lecteur est amené à prendre conscience de la mémoire de l'oubli affectant toutes ces pré-Histoire(s), enfouies dans le sol. Ainsi, dans le dernier chapitre « Now 1988 », les archéologues qui exhument le squelette de Gabby ne parviennent pas à donner sens aux rubans qu'il tient dans sa main : « Yes——and a bit of er, what looks like, I think we can safely say, silk. Ribbon? In his hand er, I think we » (*U.* 380). À la différence des archéologues, le lecteur peut essayer de déduire la raison pour laquelle ces rubans ont été placés dans la tombe. Anne Cobbold les y a sans doute mis après avoir tué son premier mari pour effacer toute trace de son retour d'Irlande. La « préhistoire » de Gabby et d'Anne Cobbold illustre à cet égard la manière dont l'événement est toujours opacifié dans les romans d'Adam Thorpe.

Dans son essai *On Silbury Hill*, l'auteur se prend à imaginer la vie ordinaire de ces individus anonymes des temps obscurs, celles et ceux qui ont construit le tumulus de

[1] « La ruine évoque la totalité absente tout comme le fragment est inapte à rendre l'absolu. Elle participe à l'esthétique du fragment que développent les premiers romantiques et leur attention nous permet de mieux pénétrer l'être de la ruine : « Il faut qu'en dépit de toute complétude quelque chose paraisse manquer qui serait comme arraché », avertit le groupe de l'Athenaeum – autour de Novalis, des frères Schlegel, de Schleiermacher, Tieck et Schelling. Tout comme la ruine est affirmation du manque, de la perte, le fragment romantique est rapt de la chose ; le fragment est le genre romantique par excellence car il réunit des caractères majeurs auxquels ce courant est sensible : une forme d'individualité, une fragilité qui résulte de la séparation dont il procède, une résistance, aussi, qui fait pressentir l'énergie contenue en lui » (40). Lacroix, Sophie. *Ruine* (La Villette : Editions de la Villette, 2008).

Silbury. C'est sur un ton élégiaque qu'il évoque la disparition de ces mots et de ces histoires composant un savoir oral qui n'est plus : « the words, the stories, the memories, were preserved in people's heads, in minds that have now crumbled to soil's constituent molecules » (*OSH* 82). Si l'on suit jusqu'au bout la métaphore filée de ce sol qui retient les « molécules » oubliées des pré-Histoire(s), alors le seul mode de reliaison viable est le contact physique avec la terre. Celle-ci acquiert la valeur imaginaire d'intermédiaire. Excaver, creuser, déterrer. Telle semble être la seule opportunité qui s'offre à des personnages pris d'une fièvre archéologique, aussi envahissante qu'illusoire. Dans son essai sur le roman contemporain européen, Emmanuel Bouju note avec quelle récurrence l'acte de creuser sert à figurer l'acte d'écriture :

> La plongée dans le fonds obscur de l'histoire est donc aussi acte, labeur technique de mise au jour par l'écriture d'un passé recouvert, enfoui : le roman européen contemporain, […] insiste sur ce geste fondateur de l'écriture qui le détache de la recherche historiographique et le rapproche de l'acte physique de l'archéologie. Écrire, c'est creuser[1]. (63)

Les premiers romans d'Adam Thorpe donnent une image littérale de cette métaphore. Ecrire, c'est certes creuser, mais c'est aussi se confronter à la cavité de l'oubli. Le thème archéologique n'investit pas en effet n'importe quel site. La figure omniprésente du tumulus, mentionné dans plusieurs sections d'*Ulverton* ainsi que dans *Pieces of Light* est loin d'être fortuite. Ces tumuli préhistoriques qui se dressent, énigmatiques, dans le paysage des Downs, si souvent évoqué, symbolisent la cavité du tombeau vide. Cette cavité est à la roche ce que la lacune est au secret ou au manuscrit : un espace vide dans une continuité ou une structure. Le tumulus concentre sur le même site les « préhistoires » sédimentées, accumulées au cours des générations. C'est un dépôt de préhistoires érodées par l'oubli.

Des critiques tels que Marc Porée et Dominic Head ont décelé dans le thème archéologique la trace de la lointaine influence de *The Return of the Native* de Hardy. Ainsi, pour le premier : « *Ulverton* n'est pas un roman campagnard ou régional, de plus. Méditant la leçon du grand Thomas Hardy, dont le tumulus d'Egdon Heath a sans doute inspiré l'éminence d'Ulverton, Thorpe relativise sa geste provinciale » (16). Dominic Head y a vu, quant à lui, un symbole de la permanence de l'histoire humaine :

[1] Bouju, Emmanuel. *La transcription de l'Histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle* (Rennes : PUR, 2006).

> *Ulverton* begins on a hilltop defined by a barrow or burial mound, a detail that introduces the novel's preoccupation with the physical presence of human history. The archeological motif is Hardyesque: in *The Return of the Native*, for example, the barrow represents collective human action in history[1]. (202)

Il existe plusieurs allusions à Hardy, comme par exemple la date de 1887 placée en exergue du neuvième chapitre et qui renvoie, entre autres références, à la date de publication de *The Woodlanders*. Outre la référence à Hardy, on peut supposer l'existence d'une relation métaphorique entre les fouilles du tumulus préhistorique et le besoin de se relier aux pré-Histoire(s).

Adam Thorpe est en effet passionné par la Préhistoire et tout particulièrement par le site néolithique d'Avebury, situé dans le Wiltshire, au sud-est de l'Angleterre. Ce site éveille pour lui bien plus qu'un intérêt intellectuel. C'est une relation quasiment intime qu'il a établie avec ce lieu au point d'avoir consacré en 2014 une monographie à la colline de Silbury, pièce maîtresse du site dont le sens et la fonction demeurent encore aujourd'hui mystérieux. L'originalité de cette monographie réside dans sa structure hybride, qui mêle la rigueur d'un article scientifique à l'autobiographie la plus intime. Il ne fait aucun doute que l'auteur essaie, par cet essai, de relier son autobiographie avec la préhistoire de ce site, car comme il l'écrit lui-même, la seule idée de voir un jour son cher tumulus menacé d'effondrement provoquerait chez lui un effondrement psychologique : « I thought if Silbury collapses, so will I. Psychologically, anyway. This is probably unhealthy. To be so dependent for your sanity on a great prehistoric lump of chalky earth! » (*OSH* 15). Il n'est donc guère étonnant de remarquer que dans les premiers livres l'acte physique de fouiller la terre devient la métaphore de l'intermédiaire manquant dans la relation aux pré-Histoire(s).

Le tumulus est le symbole qui revêt certes le plus de prestige, mais il ne saurait éclipser la relation plus matérielle, et peut-être plus sensuelle, de l'activité de fouilles. Dans *Ulverton*, *Still* et *Pieces of Light*, la fouille est toujours étroitement associée à un désir de reliaison. Ainsi, pour justifier les fouilles entreprises par le châtelain auxquelles il participe, Fergusson invoque, entre autres arguments, le besoin de retrouver et de voir les artefacts des « ancêtres » : « 'our project isn't to plunder. We hope to gain knowledge, and a glimpse of the artistic achievements of our forebears » (*U.* 237). Le squelette qu'il découvre dans le tumulus est d'ailleurs immédiatement identifié comme un « ancien

[1] Head, Dominic. *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction 1950-2000.* (Cambridge : Cambridge UP, 2002).

Briton », sans qu'aucune preuve puisse étayer cette interprétation. Dans *Pieces of Light*, l'oncle excentrique de Hugh, Edward Arnold, s'est lancé dans le projet fantasque de fouiller le tumulus, près de chez lui, dans l'intention de retrouver les restes d'un suovétaurile, comme le dit le petit Hugh, manifestement perplexe : « my uncle had said that he wasn't looking for treasure, only a pig, a ram and an ox » (*PL* 94). Passionné par la pratique des sacrifices et vivement marqué par son expérience de la Première Guerre mondiale, il veut retrouver la strate pré-romaine, l'Angleterre préhistorique. Dans un registre plus comique, Rick raconte comment il a été chassé de l'ancienne demeure des Trevelyan par son actuel propriétaire, alors qu'il essayait de localiser l'emplacement où son oncle a embrassé pour la première fois sa grand-mère : « This guy got out and came across the lawn and asked if he could help me and I said yes you can lend me spade, I'm trying to locate where my grandmother buried the kittens and my great-uncle kissed her » (*S.* 473). Ce passage a particulièrement intrigué Tom Shippey qui se demande pourquoi Rick se transforme soudainement en un archéologue qui apparaît ridicule par ses intérêts futiles[1]. Shippey fournit peut-être malgré lui une clé d'interprétation en parlant de « continuité » tactile.

Par le contact avec la terre de l'oubli, il s'agit bien de reconstituer une linéarité et une continuité en manque avec les pré-Histoire(s). Cette recherche ne se veut pas qu'intellectuelle, mais procure également un plaisir similaire à celui que peut susciter l'évocation du *locus amoenus*. Ainsi, le narrateur Fergusson de « Treasure 1914 » relate ses souvenirs de l'excavation du tumulus, dans une prose aux parallélismes harmonieux qui suggère une quiétude intérieure :

> Up there on that high mound, I saw nothing but fields and copses stretching away to infinity under the graze of sheep and sun; heard nothing but the murmur of voices, […] the satisfying splice of the spades keeping their own natural rhythm; felt nothing but the smooth wooden handle of my trowel vibrating to the ceaselessly changing resistances of the chalk beneath me. (*U.* 234)

Dans ce passage, le personnage semble faire corps avec le paysage et sa pioche qui, tel un instrument de musique, « vibre » au son des coups enfoncés dans la craie. La répétition de la même structure restrictive (« nothing but ») renforce l'effet d'harmonie, l'évocation d'un « tout » auquel le personnage veut appartenir, s'agglomérer, pour ainsi

[1] « By the end, Rick has become a sort of archaeologist, digging on strangers' lawns for the bones of a kitten which his grandmother buried. To see if it's true? To reassure himself of the physical identity of the past? Maybe, to have continuity in his hands » (21).

dire. Ainsi donc, la métaphore de la terre recèle plusieurs significations enchevêtrées qui, une fois dépliées, met en évidence la relation essentiellement statique que le personnage entretient avec le temps et la mémoire de l'oubli.

1.3.3) Une forme en manque et en devenir

Un malaise parcourt les formes de ces premiers romans. La question de la forme ne peut se formuler qu'au pluriel, tant les disparités sont grandes entre *Ulverton* et *Still*. Le lecteur ressent un certain embarras à l'idée d'affilier ces deux textes à une forme entérinée par la tradition, tant ils semblent suivre des courants contraires. *Ulverton* fait mine d'imiter le roman ruraliste, tout en parodiant son idéologie conservatrice, tandis que *Still* exploite la liberté qu'autorise le roman burlesque expérimental, tout en dissimulant, sous le masque humoristique, une sérieuse ambition artistique. Romans de l'excès, *Ulverton*, *Still* et *Pieces of Light*, sont ponctués par des blancs silencieux, des lacunes et des coupes inexplicables. Ils se plaisent à perdre le lecteur par leur foisonnement de combinaisons possibles et de références, laissant le champ libre à la reconstitution et à d'innombrables et alléchantes interprétations, comme le résume John Fowles à propos de *Still* : « This is a prodigiously rich and allusive book, as alluring to any academic, as pandering to the natural ferret, as a bowl of cream to a hungry cat » (1995 : 40). En dépit de cette liberté octroyée au lecteur, une question lancinante demeure sans réponse. Comment déterminer les formes sinueuses de ces textes dont on ne peut savoir avec certitude si elles reflètent une intention esthétique précise ou un manque flagrant de structure ?

Rick, de son ton toujours facétieux, fait semblant de révéler la raison pour laquelle *Still* est par exemple écrit en blocs de texte, à la fois séparés et reliés les uns aux autres par des blancs typographiques : « You know why I leave a space between the paragraphs? So you don't choke on your *canapés* reading too fast » (*S.* 98). Son ironie constante renforce encore davantage l'ambiguïté, comme lorsqu'il dit que tous ses films manquent de structure, tout en feignant d'affirmer le contraire : « It's called *structure*. My films were not supposed to have it. What's up pussycat? Can't take the wild side? Can't take the groovy commotion? Well, this one's got *structure*, right? » (*S.* 152-153). Les délicates questions de structure et d'intention d'auteur interrogent la manière dont on peut qualifier cette forme problématique qui a dérouté les critiques. Le caractère vague de leurs commentaires trahit une difficulté d'identification par rapport à une norme.

Au sujet d'*Ulverton*, John Bilston a par exemple parlé « d'indirecte interconnexion[1] » (« interconnection »), tandis que pour *Pieces of Light* Justine Jordan a évoqué le problème de « décalage » (« discrepancy ») dans le raccord : « in *Pieces of Light* the symbols tie up where the narrative doesn't, and inevitably the discrepancy jars[2] » (25). S'il ne s'agit là que d'un échantillon de remarques, le défaut majeur reste toujours identique : le manque de lien. En témoigne la forme désarticulée de *Still*. Selon le mot de Simone Broders, le texte-film « anéantit » (« demontiert »), toute idée de structure et de chronologie : « Les structures traditionnelles d'un déroulement linéaire du passé, du présent, et du futur sont anéanties par le mode narratif non-linéaire de *Still*[3] » (87) [ma traduction]. Or, sous ses abords de roman non-linéaire à la « prose chaotique », l'histoire de *Still* est empruntée à un genre linéaire canonique, la saga familiale, certes réécrite dans une verve comique, mais néanmoins respectueuse des lieux communs du genre, comme le lent déclin d'une famille toute-puissante. L'intention initiale d'Adam Thorpe était d'écrire un roman réaliste, à la manière d'un Galsworthy, qui fut significativement abandonné à mi-parcours : « *Still* I wrote in a fairly Edwardian style because it's about the First World War and after about 350 pages I was actually bored with it and went into a sort of crisis » (Hagenauer 230). À Simone Broders qui lui demande quel auteur de langue allemande suscite chez lui le plus d'intérêt, Adam Thorpe cite Thomas Mann, l'auteur de la célèbre saga familiale des Buddenbrook : « Thomas Mann, definitely. Two particular novels, *Buddenbrooks* made a huge impression on me, it's perfection; and *The Magical Mountain* » (199). Stigmatisé non sans raison par la critique, le manque de lien contribue à donner une impression de rapiéçage et d'inachevé qui ne correspond pas en vérité à l'ambition sous-jacente de ces textes. Or, on peut se demander quelle est la signification de ce « lien » et à partir de quel modèle il est possible de le concevoir. Ne peut-il se construire que selon un schéma linéaire ou inversement non-linéaire ? On touche là l'un des points les plus importants de l'élaboration de la forme précaire.

La juxtaposition de thèmes habituellement rattachés à la linéarité, comme la succession des générations, la permanence du lieu, la saga familiale, avec une forme

[1] « Thorpe manages to establish an agreeably narrative interconnection between his dozen 'chapters', and this keeps the reader's attention, even through chinks of unwelcome prolixity » (20).
[2] Jordan, Justine. « 'I'm Not Turning the Clock Back, I'm Taking It Off the Wall and Mending It' ». Rev. de *Pieces of Light*. *The London Review of Books*. 29 octobre 1998.
[3] « Traditionelle Vorstellungen von einer linearen Zeitabfolge von Vergangenheit, Gegenwart, und Zukunft werden durch die nichtlineare Erzählweise von *Still* demontiert » (Broders 2008 : 87).

singulièrement non-linéaire, qui fait la part belle aux non-dits, aux lacunes et autres allusions, semble abolir le principe d'adéquation. L'hypothèse qui consiste à soutenir que *telle* forme équivaut, entre autres interprétations possibles, à *telle* signification, est rendue caduque. Non qu'il faille renoncer à ce principe au fondement de toute interprétation, mais force est de reconnaître que ces premiers textes se départent de toute rigide grille de lecture qui présuppose une immuable adéquation entre la forme et le fond. L'idée de paradoxe vers laquelle il serait tentant de se diriger se révèle stérile, car elle ne fait qu'indirectement réaffirmer la nécessité de l'adéquation et de la coïncidence entre la forme et le fond. Il importe, du reste, de prendre une certaine distance vis-à-vis de ces métaphores courantes, héritées de la tradition rhétorique, qui font de la forme la contrepartie extérieure à un fond, un contenu, une intériorité cachée. Malgré tout son prestige esthétique, l'idée de forme ne saurait se conformer à un dualisme qui peut s'avérer trompeur.

En effet, comme le dit le critique Jean Rousset, la forme « n'est pas toujours là où on s'imagine la voir[1] » (xi). Plus loin, il précise tout ce qu'elle n'est pas : « elle ne sera ni une surface, ni un moulage, ni un contenant, qu'elle n'est pas plus la technique de l'art de composer et qu'elle ne se confond pas nécessairement avec la recherche de la forme, ni avec l'équilibre voulu des parties, ni avec la beauté des éléments » (xi). Si la forme ne se laisse pas facilement approcher, comment alors l'identifier ? C'est qu'elle procède, dit Jean Rousset, d'un certain « raccord ou rapport, une ligne de forces, une figure obsédante, une trame de présence ou d'échos, un réseau de convergences » (xi-xii). Il incombe au lecteur de repérer et d'isoler ces lignes de force afin de donner sens aux multiples effets qu'elles sont capables de produire silencieusement. La forme ne saurait par conséquent équivaloir à un principe unificateur, mais à un certain type de relation qui se construit par « réseau » et « rapport ». On peut dire que les manques des premiers textes se mesurent à une disjonction entre la linéarité et la non-linéarité, dont la cause est une incapacité à articuler l'écart avec la rupture. Il importe de garder en tête ces deux éléments que l'on retrouvera tout au long de ce travail. Ils sont au principe même de deux logiques relationnelles distinctes, le lien et le clivage, que les romans d'Adam Thorpe ne vont cesser de vouloir articuler. Tout le travail consiste à distinguer dans ces premiers livres l'ombre d'une autre forme, moins heurtée, plus adaptée à ce que l'on pourra appeler plus tard, dans la troisième partie, une articulation. S'il y a précarité dans la forme, c'est dans

[1] Rousset, Jean. *Forme et signification* (Paris : José Corti, 1963).

cette articulation des contraires qu'elle doit se situer. Le précaire ne doit pas être envisagé selon la dichotomie du fragment et de la totalité, mais prend tout son sens à la lumière d'une tension irréductible.

Lorsque l'on balaye du regard le corpus, les oppositions et les divisions internes exhibées par les textes de la décennie 1990, denses et expérimentaux, révèlent les signes annonciateurs d'une future articulation. Mais pour arriver à une telle conclusion, il est nécessaire de procéder progressivement et par affinement, en mettant en regard les remarques pénétrantes de certains critiques avec la forme instable et évolutive des livres. Parmi les nombreuses remarques éparses, certaines méritent une attention particulière. Il s'agit d'observations provenant d'auteurs de nationalités différentes, mais qui convergent vers la définition d'une même forme, à savoir la coexistence des contraires. Ainsi, Christoph Reinfandt commence son article consacré à *Ulverton* sur ces mots : « The most striking feature of *Ulverton* is the novel's formal discontinuity, which is counterbalanced by a continuity of place » (274). Maria-Grazia Nicolosi use d'une formule étrangement similaire à la fin de son introduction : « Il faudra donc présupposer la continuité et la discontinuité comme des catégories heuristiques simultanément opératoires[1] » (242) [ma traduction]. De même, Rod Mengham débute ainsi son article : « The best contemporary novels in this vein weigh continuity against discontinuity, typology against uniqueness. Thorpe's *Ulverton* (1992) is a case in point. [...] As in an archaeological excavation, the stratigraphy of a given site is obtained by an act of simultaneous destruction and creation » (178). Ce qui frappe dans ces trois remarques est non seulement l'emploi des mêmes termes, continuité et discontinuité, mais aussi la manière dont est caractérisée leur relation mutuelle, qualifiée par les deux critiques de « simultanée ».

C'est sans doute la première fois qu'un tel terme apparaît sous la plume de critiques, par ailleurs plus enclins à opposer la clarté de la linéarité au chaos de la non-linéarité. L'idée de simultanéité prête à questionnement, surtout si on la rapproche d'un autre thème qui lui semble *a priori* étranger, la rencontre manquée qui, comme on l'a vu, remet en cause toute idée de rencontre dans un face-à-face immédiat et simultané. Dans cette confrontation contradictoire entre manque et simultanéité, on peut voir l'amorce d'une forme, d'une « ligne de force » qui fait assurément l'une des spécificités de l'œuvre d'Adam Thorpe. Sans peut-être en prendre pleinement conscience, les trois critiques ont

[1] « Occorrerà dunque presupporre continuità e discontinuità come categorie euristiche *simultaneamente* operative » (Nicolosi 2011 : 242)

touché du doigt les prémices de cette relation précaire, toujours en tension, entre le témoin et les événements. Cela étant, il importe d'affiner et de préciser cette lumineuse intuition de lecture. Bien qu'elle serve d'appui à notre propos, elle est par trop restrictive et invite à un certain nombre de réaménagements, à commencer par le choix des termes.

Si les trois commentateurs parlent de « continuité » et de « discontinuité », il serait préférable d'employer des vocables voisins qui ont l'avantage d'apporter plus de précision : la linéarité et la non-linéarité. En dépit de leurs ressemblances, les images de la ligne et du continu ne renvoient pas tout à fait aux mêmes réalités. Le continu et le discontinu spatialisent la relation et, de fait, dépendent toujours de l'image de la ligne qui se prolonge ou qui s'arrête. Si de manière analogue à la non-linéarité, la discontinuité espace, elle n'ébranle pas l'ordre de lecture ni ne remet en cause la prédisposition du texte à établir une interactivité entre le lecteur et le narrateur. Si l'on en croit Julian Barnes, c'est là l'une des difficultés majeures de l'écriture de tout roman, car l'écrivain doit savoir jauger le contact qu'il veut établir avec le lecteur, tout en délicatesse et en nuances : « You have to think of it in terms of amatory delicacy[1] » (345). Le grand théoricien de la réception, Wolfgang Iser, use d'une autre métaphore, celle du jeu, pour définir la place intermédiaire du texte entre le lecteur et le narrateur : « Authors play games with readers and the text is the playground[2] » (327). De telles métaphores sont difficilement transférables à des textes disjoints qui ne possèdent pas d'ordre précis de lecture ni ne créent les conditions favorables à une interaction, plus hasardeuse que jamais.

Ulverton et *Still* peuvent en effet être lus indifféremment, par le début, le milieu ou la fin. Même si, ce faisant, on risque de perdre la richesse signifiante du vaste réseau allusif, l'ordre de lecture n'en demeure pas moins extrêmement lâche. Le lecteur peut laisser libre cours à son arbitraire, en choisissant de lire ou, inversement, de ne pas lire, les sections étanches d'*Ulverton* ou de *Still*. Les genres indéterminés des deux textes, à mi-chemin entre le roman, le recueil de nouvelles et le texte-film, posent avec une grande acuité le problème de la liaison et, plus largement encore, de la composition de l'intrigue. Adam Thorpe n'a, du reste, jamais été très à l'aise avec les intrigues conventionnelles dont il a voulu s'émanciper dès ses débuts. Son entrée dans l'écriture est à cet égard significative. Il s'est initié tardivement au roman, auquel il lui a préféré pendant

[1] Guignery, Vanessa. *Postmodernisme et effets de brouillage dans la fiction de Julian Barnes* (Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2001).
[2] Iser, Wolfgang. « The Play of the Text ». Eds. S. Budick et W. Iser. *Languages of the Unsayable. The Play of Negativity in Literature and Literary Theory* (New York : Columbia UP, 1989. 325-339).

longtemps la poésie[1]. C'est par elle qu'il a acquis sa notoriété d'auteur en publiant son premier recueil, *Mornings in the Baltic*, nominé pour le prix Whitbread en 1988. Ce n'est que plusieurs années plus tard, sur le conseil d'un éditeur avisé, qu'il se mit à écrire *Ulverton* dont la composition s'apparente davantage à un recueil de nouvelles qu'à un roman, ainsi qu'il l'explique à Bertam Reinecke :

> I had never written——or rather finished——a novel before. The short story is closer to poetry, in its suggestiveness and allusiveness, than is the workaday novel. *Ulverton* is somewhere between a set of short stories and a novel, though technically the latter. (n. p.)

La valeur accordée à la suggestion et à l'allusion atteste l'incompatibilité du roman classique, gouverné par un certain didactisme, avec la place instable laissée au lecteur. À la différence des livres suivants, *Ulverton* et *Still* malmènent les tâches respectives du lecteur et du narrateur, de sorte que l'interaction ne semble dans l'un et l'autre roman ne fonctionner que dans un seul sens. Dans *Ulverton*, le lecteur doit suppléer, sans le secours d'aucun guide, tous les vides que laissent derrière eux les événements affleurants, alors que son attention est dans *Still* constamment sollicitée par Rick qui cherche par ses pitreries à le maintenir concentré sur son texte-film dénué d'action. Bien qu'elle résulte le plus souvent d'une construction du lecteur, l'intention d'auteur peut s'avérer particulièrement utile lorsque l'on entreprend de mieux comprendre une forme non conventionnelle qui ne se conforme pas à l'opposition entre linéarité et non-linéarité.

La désarticulation des premiers textes laisse plusieurs questions dans l'ombre, auxquelles il faut à présent se confronter : quelle est la raison de ce « lien non liant », dans l'interstice duquel planent le non-dit et l'insu ? Peut-on en quelque façon le rattacher à une forme traditionnelle ? La volonté de conjoindre la souplesse de la non-linéarité avec la rigidité de la linéarité perturbe les deux tendances traditionnellement opposées du roman, analysées selon la bipartition « roman aristotélicien » et « roman non-aristotélicien[2] ». Cette distinction, aussi commode soit-elle, ne peut être maintenue

[1] « Soon after the publication of his first collection of poetry in 1988, *Mornings in the Baltic*, Adam Thorpe was asked by a perceptive editor whether he had considered writing a novel. Thorpe conceded that he had, dug out a few stories he had been working on for the previous six or seven years and began work on what was to become *Ulverton*, his virtuoso and highly praised account of the lives of twelve generations of inhabitants ». Wroe, Nicholas. « Narratives of Life Caught on the Wind ». *The Guardian*, 20 janvier 2001. <www.theguardian.com/books/2001/jan/20/fiction>.

[2] « The characteristics of the Aristotelian novel would include an emphasis upon plot and character, chronological and logical development of incidents and events as opposed to unrelated episodes or events which are not fixed in their place in the narrative. […] The non-aristotelian novel, I will argue, is epistemological rather than emotional in mode; it is nonmimetic and calls attention to its fictive nature; it

longtemps, lorsque l'on commence à étudier les romans d'Adam Thorpe. L'hypothèse de départ assimilant leur forme à une simultanéité entre la « continuité » et la « discontinuité » oblige à considérer les deux comme allant nécessairement de pair. Si Adam Thorpe ne rechigne jamais à livrer au public des parties entières de son autobiographie, comme en témoigne son essai *On Silbury Hill*, publié en 2014, qui évoque ses douloureux souvenirs de pensionnat anglais et ses nombreux séjours en Afrique, il se fait davantage discret lorsqu'il est interrogé sur son art de romancier. Arguant du fait qu'il n'est pas un théoricien, il ne souhaite guère partager les détails de la composition de ses livres. Or il s'avère que *Still* offre la trop rare occasion de reconstituer une possible intention d'auteur, si l'on prend le temps de déchiffrer les affirmations péremptoires de Rick.

La reconstitution de cette intention implique de poser une question, d'allure certes naïve, mais néanmoins capitale : peut-on voir dans le cinéaste raté qu'est Rick un double masqué de l'auteur ? Dans un entretien donné à Laurent Tamanini, Adam Thorpe dément une assimilation aussi facile, déclarant qu'il n'*est* pas Rick : « I'm not Ricky at all. […] Ricky's whole fascination with cinema is my own, but his personality isn't[1] » (502-505). Si une telle assertion a le mérite de clarifier les positions respectives de l'auteur et du personnage, on sait par habitude que la frontière entre les deux est en réalité bien plus poreuse. *Still* occupe à cet égard une position unique dans le corpus, par son statut de *work in progress*. L'organisation anarchique de *Still* met en évidence une difficulté de mise en intrigue qui, si elle ne répond pas aux conventions habituelles, n'en constitue pas moins une préoccupation centrale. L'effet de « continuité discontinue », identifié par les critiques, oblige à interroger l'idée même d'intrigue, habituellement déterminée par la rupture de l'événement. Remettant en cause les possibilités d'adéquation, de coïncidence, de rencontre et d'idéal de présence, les premiers livres d'Adam Thorpe obligent à penser ce que l'on a proposé d'appeler dans l'introduction une relation clivée à l'événement. La forme hésitante de *Still* et *Pieces of Light* témoigne de façon très marquée d'un clivage relationnel, dont la cause est à chercher dans un difficile dialogue entre les thèmes intergénérationnels et interculturels.

---

is nonchronological but not achronological, since it foregrounds time or draws attention to the way our orderly expectations of time conventions in fiction are disarranged » (31). Orr, Leonard. *Problems and Poetics of the Non-Aristotelian Novel* (Lewisburg : Brucknell UP, 1991).

[1] Tamanini, Laurent. « Entretien avec Adam Thorpe ». *De la cinéphilie en littérature : poétique historique de la filmicité dans le roman anglo-américain*. Thèse, Université de Poitiers, 2012. 501-518.

Le récit se conçoit chez Adam Thorpe comme une « relation », aussi complexe soit-elle, avec des lambeaux d'autres récits, autrement dit des pré-Histoire(s), impliquant toujours un autre que soi. Ce que nous avons appelé dans le chapitre 1 le « mal d'expérience », le « réglage instable de focale » ou encore la « coupable inaction » peuvent se subsumer sous la notion d'écart qui interroge, avec encore plus d'insistance, le sens qu'il faut attribuer à une articulation qui ne réalise plus de dépassement. Il ne s'agit pas de dépasser les écarts, en vue de les effacer, mais de les intégrer dans une mise en relation. C'est toute la difficulté à laquelle se confrontent les premiers textes qui laissent entrevoir une ébauche de forme, sans que l'on puisse encore la tracer avec netteté.

Ces premiers textes cherchent à mettre en œuvre une articulation de deux logiques relationnelles opposées : la linéarité, d'une part, et le clivage, d'autre part. La linéarité ne semble poser guère de problème, au premier abord. Calquée sur la métaphore du lien et de la rupture, la linéarité est le modèle emblématique de tout récit qui consiste à « mettre en ligne », comme le précise Dominique Rabaté :

> On peut dire que raconter, dans sa généralité la plus grande, revient à mettre en ligne, à ordonner temporellement et, de façon dérivée, spatialement depuis un point de vue. Il faut élire un moment pour lui conférer une vertu dramatique propre, au sens où il marque une rupture significative, quelque chose comme un commencement[1]. (132)

Si l'on pousse à son degré extrême cette linéarité initiale, constituée de ruptures, d'enchaînements et d'autres transitions transparentes, on l'érige en idéal de continuité. Dans cette perspective, le récit tend à s'identifier à l'écoulement, à l'image du fleuve, métaphore de la vie, comme Roland Barthes le rappelle, non sans critique : « écrire, c'est *couler* des mots à l'intérieur de cette grande catégorie du continu, qui est le récit[2] » (432). La linéarité doit cependant composer avec un autre modèle relationnel, celui du clivage.

Associer le clivage à la relation peut surprendre, car ce terme est couramment lié à l'acte unique de diviser, de fendre une chose en deux, ce qui en fait l'équivalent de la rupture. Or, c'est méconnaître le sens originel du verbe. En ce sens, le recours à l'anglais est plus éclairant que le français. Rappelons que le verbe « to cleave », dont est dérivé le verbe « cliver » en français, possède deux sens en apparence irréconciliables. Il signifie à la fois « diviser » (« split ») et « attacher » (« cling »), comme le rappelle l'*OED* : « 1. To

[1] Rabaté, Dominique. *Vers une littérature de l'épuisement* (Paris : José Corti, 2004).
[2] Barthes, Roland. « Littérature et discontinu ». *Œuvres complètes 1962-1967* (Paris : Seuil, 1993. 430-441).

part or divide by a cutting blow; to hew asunder; to split. 2. To stick fast, to adhere, to cling to ». Il n'y a en réalité dans ces deux acceptions contraires nul paradoxe. Comme on le verra plus en détail dans le chapitre suivant, le clivage décrit un phénomène de rupture et simultanément d'attachement, sans que l'un ne puisse prendre l'ascendant sur l'autre. Il existe par conséquent une coexistence des contraires, cause des multiples irrésolutions dont font état les premiers textes.

En développant leurs thèmes autour des secrets de famille, des non-dits de la petite histoire et des mythes de la grande histoire, *Ulverton*, *Still* et *Pieces of Light* orientent la réflexion vers l'étude d'un concept qui a reçu bien moins d'attention que le trauma, mais qui n'en est pas moins heuristique. Le clivage désigne au départ une division interne, qu'il convient de considérer désormais au plan intersubjectif de la relation intergénérationnelle et interculturelle à l'autre. En séparant et en espaçant, le clivage permet d'éclairer l'omniprésence de la division et dont portent la trace le médium ainsi que la subjectivité. Or, cet effet de division n'est que l'aspect le plus visible du clivage qui n'est nullement un synonyme de la rupture, car en se formant, il produit simultanément de l'écart. Notre hypothèse est de soutenir qu'il existe une proximité, voire une très forte affinité, entre la relation clivée à l'œuvre dans les pré-Histoire(s) intergénérationnelles et l'écart qui détermine pour partie la relation spécifique à l'événement. Même si ces termes ne sont pas interchangeables, ils postulent un même fonctionnement relationnel : la séparation de deux éléments qui installent un *entre* sans pouvoir se stabiliser en deux identités distinctes ni se substituer l'une à l'autre. Tel est pour François Jullien l'une des caractéristiques de l'écart qu'il oppose à la différence :

> Tandis que la différence établit une *distinction*, l'écart procède d'une *distance* ; tandis que la différence donne à supposer un genre commun, en amont d'elle, formant socle […], l'écart se borne à remonter à un embranchement, à marquer le lieu d'une déparation et d'un détachement. […] L'écart pointe un départ à la dissociation, mais ne sous-entend pas pour autant une identité posée en principe[1]. (33)

Associer le clivage à l'écart permet de mieux identifier la position excentrée du témoin par rapport aux pré-Histoire(s) de l'autre. Rappelons que ce témoin se trouve être dans la majorité des cas le narrateur. Cette donnée doit toujours être gardée à l'esprit pour comprendre la difficulté inhérente à l'équilibrage d'une situation narrative, là aussi, clivée.

[1] Jullien, François. *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité* (Paris : Galilée, 2012).

Des manques assez flagrants, comme ceux affectant l'élaboration de l'intrigue, l'organisation temporelle, ou encore la stabilité des rôles prescrits au lecteur et au narrateur empêchent de parler d'une quelconque médiation entre la linéarité et le clivage. Cette relation non-articulatoire trouve sa cause dans ce qui précisément se refuse à l'articulation dans la réalité, comme par exemple les contradictions entre la rupture de l'événement et l'écart générationnel des pré-Histoire(s), la rencontre du témoin et l'écart identitaire du sujet, le silence du père et la culpabilité du fils. Ce qui rend les liaisons aussi peu lisibles dans les romans d'Adam Thorpe n'est rien d'autre que ces bribes de pré-Histoire(s), à l'origine même de l'écart. Tout l'enjeu consiste dès lors à les articuler à la dynamique du récit. L'identification de cette problématique permet de donner sens à une forme dite « excentrique[1] », pour ne pas dire anarchique, qu'il est difficile au début d'associer à un quelconque thème. De cette articulation propre au montage les premiers romans portent déjà les signes avant-coureurs. En témoignent les nombreuses remarques des commentateurs qui ont comparé, non sans perspicacité, la forme d'*Ulverton* à un montage.

Tout l'art du cinéma ne réside-t-il pas dans ce fameux montage dont le cinéaste ne cesse de vanter les mérites esthétiques ? « It's all in the editing, mate, it's all in the editing » (*S.* 58), répète-t-il. La métaphore du montage filmique, invoquée à tout bout de champ, doit être prise à la lettre. Ce n'est qu'ainsi qu'on peut comprendre les prémices d'une forme précaire, déjà animée par de fortes tensions. Dans son compte-rendu critique paru à l'occasion de la traduction espagnole d'*Ulverton* et de *Pieces of Light*, Eloy Tizón compare la forme du premier à un « montage » : « *Ulverton* apparaît comme un astucieux montage cinématographique synchronique autour d'un village imaginaire qui donne au livre son titre[2] » (42) [ma traduction]. D'autres critiques, comme Maria-Grazia Nicolosi et Ingrid Gunby, poussant plus loin l'analogie, ont parlé d'un ordre « non séquentiel[3] » et d'une esthétique « du fragment, du collage ou du patchwork[4] » que Gunby rattache à la

[1] « Irreverence, moreover, is in the spirit of Thorpe's eccentric, experimental techniques, which invite his readers to travel along time warps » (Cooper 242).

[2] « *Ulverton* consiste en un inteligente montaje cinematográfico sincronizado alrededor del pueblo imaginario que da título al libro » (42). Tizón, Eloy. « De viva voz ». Rev. d'*Ulverton* et de *Pieces of Light*. *Revista de libros de la Fundación Caja Madrid*, novembre 2001.

[3] « Con *Ulverton* Thorpe ha inaugurato la ricerca di una forma narrativa che si fonda su un discorso storico non sequenziale, teso ad abolire l'ordine tradizionale della transitività e della progressione narrativa » (Nicolosi 2011, 240). « Avec *Ulverton*, Thorpe a ouvert la recherche à une forme narrative qui se fonde sur un discours historique, non séquentiel, destiné à détruire l'ordre traditionnel de la transitivité et de la progression narrative » [ma traduction].

[4] « Like Benjamin's, Thorpe's is an aesthetic of violence, which aims not only to make visible the processes of exploitation but also, in so doing, to break open its present. A wish to expose the violence […] produces

« constellation », métaphore chère à Benjamin. Elle sert chez le philosophe allemand à désigner la suspension de la relation de cause-conséquence, privilégiée par l'historicisme du XIXe siècle, pour privilégier à sa place la mise en parallèle de deux époques historiques[1]. Maria-Grazia Nicolosi est, de tous les commentateurs, celle qui a le plus tiré parti des écrits fragmentaires de Benjamin pour relier l'esthétique du montage avec la nouvelle conception non-linéaire de l'Histoire, ouverte à la réécriture, des thèmes aujourd'hui bien connus que l'on rattache volontiers à la métafiction historiographique[2]. Ce que toutefois les commentateurs omettent de préciser est que ce montage n'est à ce stade guère articulatoire, si on le compare aux romans à venir.

Même s'il ne jure que par le « montage », Rick, à l'évidence, n'en maîtrise pas tout l'art. Pour ce qui est du traitement de la temporalité, il ne connaît que deux mouvements, la « marche arrière » et la « marche avant », respectivement annoncées par des formules telles que « I've rewound » (*S.* 534) et « let it roll » (*S.* 186). Il ne parvient pas à se discipliner et regrette de ne pouvoir rivaliser avec le légendaire contrôle de Kubrick, réputé pour son perfectionnisme : « You know what Kubrick used to do? He'd control his films to The End » (*S.* 43). Lorsqu'il veut expurger un passage qu'il juge trop long, il n'hésite pas couper dans le corps du texte à l'aide d'un rasoir qui, évidemment, métaphorise la coupe franche pratiquée lors du montage : « Sorry, that was a bad cut, we jumped some, I've razored out some garbage about not meeting Derek Walcott, forgive me, every movie must have its flaw, it's hop, it's hair in the gates » (*S.* 387). Les excuses répétées du narrateur ne suffisent pas à pallier le manque de cohérence de la structure. L'inadéquation culturelle ne se voit jamais reliée au film *Haunting Mrs Halliday* mais à

---

an aesthetic of the fragment and of the collage or patchwork—what Thorpe describes as "putting things up against each other" » (61). Gunby, Ingrid. « History in Rags: Adam Thorpe's Reworking of England's National Past ». *Contemporary Literature* 44 (2003) : 47-72.

[1] Voir « l'appendice A » contenu dans l'essai *Sur le concept d'histoire* dans lequel Benjamin élabore sa conception d'un temps libéré de la linéarité, propre à accueillir le « temps du maintenant » (*Jetztzeit*) : « L'historisme se contente d'établir un réseau de causalité entre différents moments de l'Histoire. […] L'historien appréhende la constellation que sa propre époque a formée avec une époque antérieure bien précise. Il fonde ainsi un concept du temps présent comme « temps du maintenant », dans lequel son incrustés des éclats du temps messianique » (82). Benjamin, Walter. *Sur le concept d'histoire* (Paris : Payot, 2013).

[2] « Ci si è proposti di approfondire la lettura di *Still* e *Nineteen Twenty-One* [...] perché manifestano in forma esemplare il ruolo crucale esercitato da una specifica concettuallizazzione del tempo nel configurare de la conoscenza storica, un'idea benjaminiana ereditata tanto dalla narrativa postmoderna quanto dal neostorcismo, e largamente esplorata nell'ambito del "metaromanzo storiografico" inglese » (Nicolosi 2011, 243). « Nous nous sommes proposés d'approfondir la lecture de *Still* et de *Nineteen Twenty-One* […] parce qu'ils manifestent, de manière exemplaire, le rôle crucial exercé par une conception spécifique du temps dans l'organisation de la connaissance historique, idée benjaminienne héritée aussi bien du récit postmoderne que du néo-historicisme, et largement explorée dans le champ du 'métaroman historiographique' anglais » [ma traduction].

la seule autobiographie du narrateur. Revenant quelques années plus tard sur la genèse de *Still*, Adam Thorpe a déclaré, répétant le mot d'ordre d'Ezra Pound, qu'il avait voulu faire « du nouveau » (« make it new »). Cela étant, il a avoué être conscient des nombreuses disjonctions et autres contradictions qui privent son montage de l'illusion de linéarité : « *Still* was all about contradictions and clashes and disjunctions and that's expressed linguistically and in the way the reader is taken through the language. […] I think in many ways in *Still* I am trying to make it new » (Hagenauer 230). Cette volonté d'innover est moins tournée vers le futur que vers la tradition moderniste qui représente sans conteste le modèle d'Adam Thorpe.

Ce n'est pas un hasard si *Still* a été comparé, entre autres œuvres, à *Finnegans Wake* de Joyce par John Fowles : « We haven't been exposed to such a Rabelaisian gusto of language, such an endless jacuzzi of slang, film-crew jargon and erudition since *Ulysses* and *Finnegans Wake*[1] » (40). L'auteur de *The Magus* ne s'est pas trompé dans ses références. Le cinéaste Rick est hanté, pour ne pas dire écrasé sous le poids de l'héritage moderniste qu'il chercher à s'approprier, tout en voulant s'en distinguer. Ainsi, il s'enorgueillit de connaître par cœur *The Waste Land* (« I know the whole of *The Waste Land* off by heart. My heart's fairly unreliable », *S.* 444) et, comme par mimétisme avec l'auteur, nourrit une admiration sans borne pour les auteurs modernistes. La lecture de *The Waste Land* fut selon les propres mots d'Adam Thorpe un « choc » poétique :

> I was experiencing the same frisson as when, a little earlier, I had come across T. S. Eliot's *The Waste Land*. Little did I know it, but I was belatedly experiencing the shock of modernism[2]. (51)

Le roman tardif de Woolf *The Years*, auquel *Ulverton* doit sans doute beaucoup, a déterminé la vocation d'écrivain du jeune Adam Thorpe : « Some thirty-five years ago, sitting in a National Express coach on the M4 and reading Virginia Woolf 's *The Years* (1937), I decided that the most enviable job in life was to create a parallel reality in words » (Thorpe 2011, 264). Il n'est pas besoin de chercher loin les raisons de son attrait pour ce roman familial, par ailleurs unique dans l'œuvre de Woolf, qui joue sur la linéarité et la non-linéarité et qui ambitionne de suggérer au lecteur rien moins que le passage du temps. Or tout admiratif qu'il soit, l'auteur donne, à travers Rick, une image en demi-teinte de sa fascination exaltée pour le modernisme.

---

[1] Fowles, John. « The Sound of a Voice that Continues ». Rev. de *Still*. *The Spectator*, 29 avril 1995.
[2] Thorpe, Adam. « The Book that Changed my Life : *Mercian Hymns* by Geoffrey Hill ». *The New Statesman*, 19 juillet 2009.

L'admiration côtoie le désir d'émulation, mais cache également une paralysante angoisse de l'échec. Rick ne cesse de se comparer aux modernistes, passant alternativement de l'assurance présomptueuse à une ironique auto-flagellation humiliante. Ainsi, il surjoue son admiration à l'égard de son maître Robert Bresson, se prosternant à ses pieds, tout en refusant d'être son disciple. L'alternance entre le français et l'anglais traduit l'ambivalent conflit entre l'imitation et l'émulation : « If only I had believed in myself more. If only I had thrown myself at Robert Bresson's feet and cried, *Je serais votre garçon du thé, si vous teach me everything you know*, then about ten years later come out forged in a new likeness, but not just Robert Bresson Jnr, *non* » (*S.* 345). S'il cherche à rivaliser avec tous les grands noms du modernisme, Rick peine à s'approprier leur héritage pour élaborer son propre art. Car sa préoccupation concerne un aspect particulier de la relation aux événements qui n'est pas équivalent au projet des modernistes. Si l'on consacre à la forme une place aussi grande, ce n'est pas pour le seul plaisir de discuter de questions généralement réservées à l'esthétique. C'est avant tout parce que la finalité première de la forme est de permettre une mise en relation, porteuse de significations, entre l'histoire de soi et l'histoire de l'autre. C'est sur ce thème que l'on peut achever ce parcours introductif aux premiers livres d'Adam Thorpe.

***

Partie I : conclusion

Rapprocher *Ulverton* de *Still* a permis de dégager un fait majeur pour comprendre la forme des livres à venir : la tripartition de l'événement en une rupture, une transmission et une réparation est creusée par le problème du médium langagier, en d'autres termes, le non-dit, l'insu et l'oubli. De la flèche de Cupidon à la blessure traumatique, c'est toujours par le moyen d'un fatal toucher qu'est pensée la rencontre et, partant, la relation du témoin à l'événement. Or, dans le corpus l'événement ne touche pas, mais affleure. La rupture qui scelle d'ordinaire la rencontre entre un sujet et un événement est déchue de sa fonction de liaison, à cause de la rencontre manquée. Ce thème a très clairement mis en évidence que toute idée de relation fusionnelle était chez Adam Thorpe condamnée à l'impossible. En faisant entendre les échos distants de blessures et de hontes oubliées, comme on l'a vu au chapitre 2, les romans du corpus

remettent en cause les deux principes de la rencontre : d'une part, la coïncidence spatio-temporelle entre un sujet et un événement et, d'autre part, le caractère exclusivement duel de cette relation. L'événement a bien eu lieu, mais dans un lointain passé. Il reste médiatisé par un récit recouvert de silence, seulement interrompu par des bribes entendues. Entre le témoin et l'événement, le sujet et l'autre, se trouve le dire d'un récit en manque d'énonciation qui relie, sans lier. Tel est le paradoxe le plus frappant exhibé par ces premiers textes. Ce « lien non liant » rend compte de l'impression de dislocation, à laquelle ont été alternativement donnés les noms de disjonction, de déséquilibre ou encore de désarticulation. Ces termes présentent toutefois le sérieux désavantage de ne mettre en avant que le défaut et l'excès qui servent généralement de repoussoirs à l'idéal de juste proportion, auquel l'œuvre d'Adam Thorpe tourne ostensiblement le dos.

La comparaison d'*Ulverton* avec *Still* a montré combien ces textes se définissent par une disproportion des extrêmes, ce qui rend leur rapprochement presque incongru. Les contraires s'y côtoient sans jamais devenir complémentaires : l'évidement verbal jouxte l'emplissement, la discrète allusion, la théâtralité du discours, et le désir de totalité, l'humiliation de l'échec. Maintenir ces couples d'opposés limite le propos à la simple constatation, en empêchant de saisir la raison pour laquelle ces deux livres, écrits par le même auteur, peuvent apparaître si dissemblables. La raison profonde de cette dissemblance est assurément à chercher du côté de ce « lien non liant » qui confère au corpus cette si forte impression de fragilité et de précarité.

Ulverton, *Still*, *Pieces of Light* et *Nineteen Twenty-One* sont à l'évidence déjà travaillés par la problématique de l'écart et de l'articulation à laquelle ils trouvent difficilement une résolution articulatoire, si ce n'est dans le tiraillement formel, représentationnel et affectif. La relation n'est jamais ni certaine ni assurée ni totale, car un indépassable *entre* demeure. En ne faisant rien d'autre qu'attacher deux choses, le lien oblige à considérer le rapport mutuel de ces deux choses en termes soit de séparation soit de reliaison. En impliquant la fatale rupture, le lien spatialise la relation en l'identifiant à la linéarité. Il trace ainsi une frontière entre ce qui peut être en adéquation et ce qui ne peut pas l'être et illustre par la même occasion la fameuse règle logique de non-contradiction. Envisager la relation sous l'angle de l'*entre* et de l'écart indique un certain pas de côté par rapport à une pensée de l'être. Mais ce point de vue n'a pas pour autant l'ambition de penser la relation « autrement » ou « au-delà » des catégories de l'être,

comme y invite par exemple Levinas, dans *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*[1]. Cet « autrement » indique un mouvement de renversement complet, ou pour employer le vocabulaire de Levinas, de « substitution » au modèle ontologique, ce qui explique la valorisation de tout ce qui se situe au-delà de lui, comme l'inadéquation, l'illimité et *in fine* l'altérité. L'écart indique une certaine manière de pensée qui résiste à l'adéquation, mais qui ne valorise pas pour autant son exact opposé, l'inadéquation. Défaisant l'opposition entre les approches essentialiste et non-essentialiste, il promeut l'*entre*, notion peu compatible avec la verticalité de l'au-delà, mais plus à l'aise avec l'humble horizontalité de la tension. Cet *entre* espace et intègre, en étant le lieu d'une absence, exprimée par l'élégie et la mélancolie, tout en ouvrant de l'écart, par lequel la petite histoire rejoint la grande histoire. Les romans d'Adam Thorpe développent ainsi une écriture de l'événement alternative, dont la lente et patiente construction sera examinée dans la deuxième partie. Au vu de ce qui précède, maintenir le terme de « témoin » semble tenir de la gageure.

À l'image de Joseph visitant dans *Nineteen Twenty-One* le site dévasté d'Ypres trois ans après la fin du premier conflit mondial, les personnages des premiers romans s'apparentent à des témoins incertains, arrivant, pourrait-on dire, toujours après la bataille. Or, se limiter à ce constat négatif empêche de comprendre les spécificités d'une relation qui ne saurait se réduire à une alternative entre la possibilité et l'impossibilité ou à toute autre modalité relevant de la plus rigoureuse logique. Cette défiance envers les cadres habituels de pensée incite à adopter un autre regard sur la définition même de témoin. Ne pouvant plus se concevoir par rapport à sa rencontre coïncidante avec l'événement, le témoin manqué est, comme on l'a vu, hanté par le non-dit d'un événement dont il a entendu parler, mais qu'il n'a pas expérimenté. Partagé entre le désir de l'expérience et le regret de l'inaction, le témoin est relié, sans être lié, aux récits d'événements qui prennent leur source dans la sphère familiale et dans la grande histoire nationale. La place prépondérante accordée à la rumeur, aux échos et aux affleurements oriente la réflexion vers une étude conjointe de la vue et de l'audition, les deux sens traditionnels par lesquels le témoin acquiert l'autorité nécessaire pour dire ce qu'il a vécu.

[1] « La présente étude essaie de ne pas penser la proximité en fonction de l'être ; l'autrement qu'être qui, certes, s'entend dans l'être, diffère absolument de l'essence ; n'a pas de genre commun avec l'essence et ne se dit que dans l'essoufflement qui prononce le mot extra-ordinaire d'*au-delà*. L'altérité y compte en dehors de toute qualification de l'autre pour l'ordre ontologique et en dehors de tout attribut » (32). Levinas, Emmanuel. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (Paris : le Livre de Poche, 2004).

Or, dans *Ulverton* comme dans *Still*, la vue et l'audition ne coïncident pas avec la personne du narrateur, car ces deux romans délaissent l'expérience pour s'attacher à la question du médium qui s'incarne dans des supports aussi variés que l'écriture, l'oralité, la trace, l'image. Le défi que doivent relever les futurs romans consiste dès lors à construire et aménager une position adaptée à un narrateur qui, pourvu d'une vision microscopique et d'un entendement partiel, se conçoit également comme un témoin particulier, en d'autres termes, un témoin précaire. De cette construction émergera le sens qui sera ici donné au précaire, à savoir non un état, mais une relation en tension qui ne trouve de résolution, ni dans l'adéquation ni dans l'inadéquation, mais dans l'articulation.

PARTIE II.
ARTICULER LES ÉCARTS

Partie II : introduction

Articuler les écarts de la relation clivée, sans les dépasser. Telle est la lourde mission assignée aux romans intermédiaires *Pieces of Light* (1998), *Nineteen Twenty-One* (2001), *No Telling* (2003) et *The Rules of Perspective* (2005), publiés entre la fin des années 1990 et le milieu des années 2000. Tandis que les premiers livres s'écrivent dans la mélancolie nostalgique d'une rencontre manquée avec l'événement, les romans de la décennie 2000 délaissent pour un temps l'outrance théâtrale et le textualisme de leurs prédécesseurs pour mettre en forme cet art du montage que Rick appelait de ses vœux.

Rompant avec l'artificieuse coïncidence, les romans intermédiaires s'attellent à une mise en relation d'un type tout à fait hors du commun qui remet en cause les règles les plus élémentaires de la logique. L'opposition habituellement tracée entre la rupture et le lien, la conjonction et la disjonction, s'annule au bénéfice d'une relation clivée, ne se maintenant que par l'art d'un savant équilibrisme. Ce que dévoilent les romans intermédiaires est une manière inhabituelle, mais néanmoins fertile de construire le récit dans une relation à la fois proche et distante de l'événement. Ne faisant presque jamais l'expérience de l'événement, au sens usuel du terme, le témoin précaire n'en demeure pas moins exposé à ses suintements et à ses contre-coups tragiques. L'écart et l'articulation serviront de bases conceptuelles à l'analyse de cette relation à la fois liée et déliée, dont la mise en place s'est échelonnée sur plusieurs livres.

L'articulation doit se comprendre comme l'aboutissement d'un long parcours, à l'issue duquel la disjonction et le déséquilibre, caractérisant les premiers textes, passent progressivement et, non sans difficultés, de la juxtaposition statique à l'entrecroisement dynamique. Il s'agit là d'une transition essentielle, qui se signale par un changement majeur dans le mode de composition : à la prédominance de la spatialité et de la métaphore succèdent l'étalement temporel et la mobilité ironique de la focale. Le maniement permanent de l'ironie, trait caractéristique de l'écriture d'Adam Thorpe, passe d'une pratique exclusivement langagière à une mise en situation dramatique. Cet infléchissement progressif vers l'ironisation a été rendu possible par le choix de narrateurs dits non fiables qui, n'étant confrontés à l'événement que de biais, ne sont pas en mesure ni de le comprendre ni de le vivre. Si les livres des années 2000 restent fidèles aux thèmes d'*Ulverton* et de *Still*, ils se distinguent par la volonté de rapprocher dans le temps et

l'espace un personnage mineur, sans aucune qualité particulière, d'un événement démesurément plus grand que lui, tel que la Première Guerre mondiale ou Mai 68. Entre ce témoin particulier et l'événement se construit une mise en relation ironiquement tendue qui estompe les distinctions qu'articule habituellement la rupture et la continuité. N'étant ni des héros ni des victimes, oscillant entre le ridicule et le pathétique, les personnages d'Adam Thorpe entretiennent une relation précaire avec un événement qu'ils distinguent mal et dont ils n'ont pas conscience. C'est à partir de *No Telling* (2003) et de *The Rules of Perspective* (2005) que l'articulation, non seulement entre le témoin et l'événement, mais aussi entre le texte et le lecteur devient pleinement effective. La première question qui ouvre ce parcours concerne la difficile catégorisation de la position d'un narrateur-personnage, qu'il faut envisager à un triple niveau, narratif, subjectif, théorique. C'est à ce problème du positionnement que sera consacré le quatrième chapitre.

Le quatrième chapitre se confrontera à la question de la délimitation situationnelle d'un témoin, non plus manqué, mais devenu précaire. Le changement terminologique a son importance, car, pour la première fois, *Pieces of Light* aménage une position singulière au narrateur-personnage, se situant très exactement dans l'intermission d'une parole. Placé entre le dire et le non-dit, le voir et l'entendre, le personnage n'est jamais confronté, comme le témoin, à la manifestation fulgurante de l'événement, mais demeure néanmoins exposé à ses suintements. Les romans d'Adam Thorpe sont à mille lieux de vouloir magnifier l'exceptionnalité de l'événement. Ils lui préfèrent les discrets suintements qui, à partir de *Still*, mais surtout de *Pieces of Light*, interrogent l'identité d'un sujet dont la préhistoire est reliée, de manière problématique, à la figure paternelle. L'exposition permet de décrire la position décalée d'un personnage, affecté d'une inadéquation interculturelle et laissé dans l'obscure ignorance des pré-Histoire(s). En ce sens, *Pieces of Light* atteste pour la première fois la mise en relation au sein d'un seul récit des clivages intergénérationnel et interculturel. La question centrale que le clivage relationnel pose est celle de l'écart entre le voir et le savoir, dont l'appréciation de la juste mesure se révèle particulièrement délicate, lorsqu'il s'agit d'interroger la réception et l'interaction entre le texte et le lecteur. L'étude de cette question signale le passage à l'étape suivante, consacrée aux rapports entre la vision et le savoir.

Le cinquième chapitre abordera l'épineuse question de la représentation qu'il faut envisager dans son versant aussi bien esthétique qu'éthique. La représentation n'est jamais offerte au lecteur dans la transparence d'une présentification, mais se conçoit

comme un espace mouvant de construction et de déconstruction, ne pouvant se réaliser que dans la médiation d'un clivage entre le voir et le savoir. À la différence des premiers romans, *Pieces of Light*, *Nineteen Twenty-One* et *No Telling* adoptent une forme à l'allure plus conventionnelle, en mettant en scène des narrateurs dits « non fiables ». La microscopie de la perception valorise le rapport sensitif au réel, médiatisé par les objets et les odeurs, tout en suggérant d'épaisses zones d'ombre touchant le récit de l'événement et sa représentation comme phénomène. Le non-dit, l'insu, l'oubli, le déni ne sont pas tant des obstacles à la représentation qu'un nécessaire principe à l'écriture d'un récit se construisant sur une relation clivée avec d'autres récits. La prédilection d'Adam Thorpe pour ces narrateurs que l'on pourrait qualifier de « naïfs », comme les enfants, autorise un jeu ironique sur l'écart entre le voir et l'insu, la perception partielle du dit et l'interprétation parfois erronée du non-dit. Portés vers l'affabulation et la mythification, ces narrateurs s'inventent des histoires à partir de ce qu'ils ont entendu dire, pour donner sens à l'angoisse du non-dit qui concerne parfois leur préhistoire personnelle. Le thème de l'identité acquiert dès lors une place hégémonique dans *Pieces of Light* et *Nineteen Twenty-One*. Ces deux textes mettent en place une tentative d'affiliation aux petits et grands événements par l'intermédiaire du mythe, dont le rôle problématique fait tenir ensemble le désir de croyance et la désillusion du réel. La place et le maniement de l'ironie deviennent un enjeu crucial pour situer cet équilibre, car il s'agit de déterminer le juste écart entre l'aveuglement du personnage et le savoir du lecteur. Une fois cet écart stabilisé, les romans suivants peuvent plus librement s'attaquer à la si redoutable épreuve de l'événement.

Le sixième chapitre s'intéressera à l'une des questions sous-jacentes que soulève le corpus et que l'on pourrait poser en ces termes : que signifie réellement « faire la rencontre » de l'événement ? Tout au long des pages qui vont suivre, sera discuté le modèle si répandu du face-à-face, faisant du témoin le distant spectateur d'un événement qui se donnerait en représentation, avec un début et une fin, à la manière d'une pièce de théâtre. Envisager une rencontre qui ne reposerait plus sur la métaphore du contact blessant, mais sur la tension entre l'écart ironique et l'articulation du lecteur oblige à relire avec un certain œil critique ce qui fait d'ordinaire « rencontre ». L'abandon du face-à-face ouvre un champ exploratoire fécond invitant à définir la position du témoin à l'aune de l'écart et de l'oblique. *No Telling* et *The Rules of Perspective* présentent des personnages ordinaires qui, ayant rarement conscience qu'ils se trouvent au bord de

l'événement, sont écartés de son action. De fait, ils n'en sont ni les agents ni les patients, ce qui remet en question la facile opposition entre le héros et la victime. Cette position, toutefois, n'équivaut nullement à un pur et simple retrait. Le témoin est non seulement exposé à la violence de l'événement, mais s'y trouve impliqué, malgré lui. De là émerge une situation essentiellement tragi-comique, dans laquelle le pathétique et le ridicule s'entremêlent, révélant la fragilité de l'individu et de ses croyances illusoires face à l'épreuve du réel.

Chapitre 4
Situer le témoin précaire : entre l'exposition et la parole

> Le Dire est communication certes, mais en tant que condition de toute communication en tant qu'exposition. Emmanuel Levinas. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*.

Comment définir et situer un témoin qui n'a fait l'épreuve d'aucun événement ? C'est à cet épineux problème que le lecteur est confronté, lorsqu'il commence à aborder des romans qui tentent de ménager une place à un témoin d'un type tout à fait particulier. N'étant pas confronté à l'insoutenable violence d'un événement qui mettrait en péril sa vie, le témoin chez Adam Thorpe s'apparente davantage à un narrataire, auquel on livre des récits oraux interrompus par des non-dits. Se démarquant de la foule de victimes de catastrophes peuplant la fiction traumatique actuelle, il entretient un rapport complexe d'abord avec le secret familial, puis avec l'événement lui-même qui ne fera son entrée que dans le cinquième roman, *No Telling*. Si la position du témoin par rapport à l'événement est très souvent conçue à travers un troublant face-à-face, le personnage-témoin des pré-Histoire(s) n'est, lui, jamais représenté en confrontation. Il occupe une position excentrée par rapport aux paroles énigmatiques de l'entourage familial. Exposé auditivement à des récits oraux et à des traces d'une époque reculée, il est amené à traduire et symboliser ce qui n'a été que suggéré, sans avoir été verbalisé. Cette situation particulière invite à considérer le témoin, non depuis la perspective habituelle du contact avec l'événement, puis de son relais par la parole du témoignage, mais depuis celle des suintements de non-dits. Il faut dès lors prendre conscience que les conséquences de ce changement ont valeur de renversement conceptuel.

Ce renversement a pour but avoué de faire voler en éclats tous les rapports hiérarchiques de proximité et de distance subordonnant un « témoin indirect » à un « témoin direct ». La volonté de hiérarchiser les rapports de place entre le témoin intégral et l'héritier n'ayant pas vécu l'événement sert une religion de la transmission, popularisée par les études américaines de l'Holocauste et auxquelles a emboîté le pas la postmémoire de Marianne Hirsch[1]. De témoin indirect en témoin indirect, se perpétue la chaîne ininterrompue du souvenir, si bien que le témoignage devient une parole sacrée, sans cesse entretenue par les gardiens du temple que sont les critiques et les interprètes. Il ne s'agit pas ici de relancer une polémique ayant suffisamment fait couler d'encre, mais de simplement dire que le toucher de l'événement ne peut pas et ne sera pas l'objet de la présente étude. Penser en termes de distinctions spatiales par rapport à un point originel que serait l'événement revient à sacraliser le contact immédiat et à magnifier l'aura de la blessure que le corpus s'ingénie à décentrer au profit d'un autre contact médiat, davantage symbolique, celui de la parole.

Contrairement à l'événement qui s'imprime dans le réel ou dans l'esprit du témoin, les pré-Histoire(s), elles, sont, comme leur nom l'indique, des histoires particulières, des récits transmis par une parole essentiellement mouvante, grevée de silences, et aux frontières pour le moins lâches. Le parcours de cette parole, allant de la voix de l'autre à l'entendre du témoin, ne suit jamais une direction linéaire, mais se voit interrompu par un honteux non-dit. Il s'agit dès lors d'envisager le témoin non dans une relation linéaire de transmission, mais dans l'articulation d'une relation clivée. La conséquence d'une telle affirmation implique un changement de perspective, prenant en compte ce qui pose problème dans la transmission elle-même des pré-Histoire(s). Nullement assimilables à l'indicible de l'événement traumatique, les pré-Histoire(s) disent quelque chose sur un événement survenu à la génération précédente, bien que cette chose soit difficilement compréhensible et traduisible pour le narrateur. Cette situation conduit à réévaluer la métaphore réaliste de l'empreinte qui cantonne le témoin à un simple support d'impressions dont il aurait à attester le marquage, aussi bien physique que psychique. La valorisation de la parole au détriment d'une preuve impressive place

[1] « Du « devoir de mémoire » au « passage de témoin », le volontarisme de la « transmission » se poursuit, tentant de compenser la perte d'une tradition commune, c'est-à-dire d'une autorité religieuse assurant le consensus du culte des ancêtres, l'inertie semi-oublieuse qui accompagne la répétition rituelle. Un peu dégrossie par ce passage de l'idéologique au littéraire, le mythe s'enrichit et se boucle sur lui-même en *poétisant* la chaîne testimoniale après l'avoir *politisée* » (Coquio 147).

le témoin dans une exposition auditive dominée par l'insu. C'est dans ce hiatus entre l'entendre et l'insu que sera étudiée la situation précaire d'un témoin, lié sans être relié, aux secrets des autres et à sa propre préhistoire.

Le secret revêt un aspect bien particulier dans le corpus, en raison du fait qu'il ne s'échange pas. Il ne crée pas cette intime complicité que favorise le partage d'un savoir interdit. C'est précisément parce qu'il y a fissure dans l'échange communicationnel que l'on peut observer de nombreux clivages au principe même de la relation entre le témoin et l'autre et, plus précisément, entre le père et le fils. Les désormais si répandus secrets de famille permettent de mettre au jour la logique d'un clivage intergénérationnel, qui ne se transmet pas, mais qui se développe isolément, dans l'imaginaire, l'angoisse et la curiosité. Alors qu'*Ulverton* fait retentir le très faible écho d'événements effacés de l'historiographie anglaise, les romans suivants personnalisent les pré-Histoire(s) en y entremêlant l'identité d'un héritier, en mal de savoir sur sa filiation. *Pieces of Light* et *No Telling* abordent des thèmes beaucoup plus intimes, ayant trait à l'identité d'un sujet disjoint dans sa filiation et son affiliation. En se focalisant sur le thème de l'identité personnelle, *Still* et *Pieces of Light* invitent à s'interroger sur ce qui fait la spécificité de la subjectivité des personnages d'Adam Thorpe. Personnages complexes, désirant se réaffilier, sans pouvoir retrouver la satisfaction d'une reliaison pleine et entière, ils naviguent entre deux cultures, la petite histoire et la grande Histoire, sans trouver de port d'attache. C'est donc à une étude de cette situation atypique, défiant toute stabilité, que sera consacré ce chapitre.

***

2.1.1) L'impression sans contact : le témoin exposé aux suintements

La primauté du contact qui auréole généralement le témoin de son autorité se voit médiatisée par ce qu'il faut dès à présent appeler des « suintements », par lesquels le non-dit est en lutte avec le dire. Parler de non-dit ne fait pas sens si on ne l'étudie pas de pair avec ce qui le fait transparaître, à savoir des mimiques trahissant des émotions contenues et des silences suggérant un manque à dire. Penser la relation du témoin et de l'événement en termes de contact direct ou indirect se révèle peu pertinent pour étudier un corpus de textes, dans lesquels les personnages n'entrent jamais en contact avec

l'événement. Ils se trouvent, en revanche, exposés à ses fragiles relais, ses suintements autant signifiants que sensibles. C'est du reste l'une des raisons pour lesquelles *Ulverton* et *Still* ont eu tant de peines à ménager une position stable à leur narrateur qui, manifestement, ne sait pas, du mutisme ou de l'exercice vocal, quelle serait la meilleure manière de narrer des pré-Histoire(s), creusées de non-dits. L'apport majeur des romans intermédiaires est d'avoir délimité plus précisément la position d'un narrateur qui ne dit pas, mais qui est exposé à des bribes de dire. En choisissant la figure d'enfants comme narrateurs de leurs histoires, les troisième et cinquième romans, *Pieces of Light* et *No Telling*, inscrivent le manque à savoir au cœur même de l'instance narrative. L'enfant renvoie étymologiquement à l'*infans*, celui qui ne peut pas « parler » (*fari*) ni dire. En l'occurrence, l'*infans* ne peut pas dire au lecteur une histoire dont il ne connaît que des fragments, qui plus est, par ouï-dire. Pourvus d'une vision microscopique, ils sont les exemples les plus flagrants de narrateurs appelés communément « non fiables ». Choisir la perspective de l'enfant place aussitôt Adam Thorpe dans la lignée des auteurs dits impressionnistes, qui ont abondamment utilisé cette technique[1]. Lorsque les auteurs contemporains reprennent cette technique, c'est souvent pour insister sur la qualité de « faux témoin » de leurs personnages, comme l'a fait par exemple Ian McEwan dans *Atonement* avec le personnage de Briony[2]. À la différence de son contemporain, ce qui intéresse Adam Thorpe n'est pas l'implication éthique d'une vision partielle, mais le maintien d'un écart entre le suintement et son non-dit. Comme l'a fait remarquer la critique Simone Broders, l'une des caractéristiques des romans d'Adam Thorpe est d'individualiser le rapport entre les grands et les petits événements, à travers le filtre singulier de personnages mineurs :

> Les grands bouleversements historiques comme l'impérialisme britannique ou les deux Guerres mondiales sont représentés à travers le filtre d'une perception individuelle et d'un destin personnel. Ce phénomène est caractéristique de chacun des romans de Thorpe[3]. (94) [ma traduction]

La critique fait ici allusion à la perception mythique de Hugh, le protagoniste de *Pieces of Light*, qui transforme les légendes de l'héritage colonial britannique en mythe

[1] « The consciousness of a child was interesting to both artists and philosophers because children were believed to lack sophisticated adult concepts, and so to be closer to the real world of sense impressions » (118). Whitworth, Michael. *Virginia Woolf* (Oxford : Oxford UP, 2005).
[2] McEwan, Ian. *Atonement* (Londres : Vintage, 2004).
[3] « Groβe geschichtliche Entwicklungen wie britischer Imperialismus und Zweiter Weltkrieger werden durch den Filter der individuellen Wahrnemung, des Einzelschicksals, dargestellt. Dieses Phänomen ist charakterisch für jeden einzelnen von Thorpes Romanen » (Broders 2008 : 94).

transpersonnel. Nombre d'autres romans traitent des deux Guerres mondiales, mais toujours sur le mode allusif de l'affleurement en utilisant une perception excentrique, comme celle d'un enfant (*No Telling*), d'un jeune homme naïf (*Nineteen Twenty-One*) ou d'idéalistes ordinaires (*The Rules of Perspective*). Le choix de tels points de vue peut s'interpréter comme un procédé optique remédiant au problème de désarticulation évoqué dans la partie précédente. *Pieces of Light* détache en effet l'affleurement de son support paginal en le transformant en objet de perception, filtré à travers un point de vue non fiable. Cette situation que l'on peut qualifier d'« exposition », du fait de son caractère toujours *ex*-centré, ne peut qu'interroger le sens qu'il faut attribuer à l'impression, par ailleurs si déterminante dans la définition de tout témoin.

Les narrateurs homodiégétiques d'Adam Thorpe déjouent la possibilité de situer spatialement l'origine de l'impression qui n'appartient ni à l'extériorité de l'événement ni à l'intériorité du sujet. Ce faisant, ils remettent en question la commode opposition entre le réalisme événementiel et l'impressionnisme moderniste. Adam Thorpe a retenu les leçons de Woolf, James, Lawrence et Conrad, pour lesquels le réel n'existe pas au-delà des sens, mais constitue le produit d'une essentielle « impression » sur la conscience individuelle[1]. Loin d'être synonyme d'un isolement solipsiste, le recours au point de vue impressionniste doit toujours être pensé en étroite relation avec l'exposition. Ce n'est pas à l'événement lui-même que les narrateurs sont exposés, mais à ses récits troués. Dès lors, une nouvelle conception du témoin voit le jour, dont la précarité se mesure non à la postérité d'une rencontre blessante, mais aux diverses fluctuations, rétentions et autres exhumations de la parole. Avant de détailler ce qu'il faut entendre précisément par l'exposition aux suintements, il est nécessaire de rappeler toutes les implications de l'impression définissant le témoin au sens usuel.

La définition courante de témoin le rattache invariablement au fonctionnement de l'empreinte, comme l'explique le sémioticien Jacques Fontanille : « Le témoin obéit au même processus que l'empreinte : l'expérience marquante est absente et potentielle, et seul l'effet du marquage est actuellement observable et interprétable[2] » (120). Il n'est pas inutile de se souvenir que le témoin ne désigne pas seulement un être humain, mais

[1] « Modernist innovations do not represent a drive towards artistic detachment from the real, but an attempt to engage with contemporary reality in the languages and forms that are best able to register its radically changing nature » (Gąsiorek 559). Sur la définition de l'impressionnisme défendu par Ford, mais renié par Conrad, voir Ford Madox Ford. « De l'impressionnisme ». Trad. C. Reynier. *Les grands mouvements littéraires anglo-américains* (Paris : Michel Houdiard, 2009).
[2] Fontanille, Jacques. *Corps et sens* (Paris : PUF, 2011).

également un objet. On aurait tort de négliger cette dernière acception, car, tout comme son équivalent humain, le témoin inanimé possède en tous points les mêmes caractéristiques : il certifie l'avoir-lieu du contact et assure son relais et, partant, sa conservation mémorielle. C'est ce que rappelle Jacques Fontanille, lorsqu'il énumère les exemples où en français est appelé « témoin » tout objet qui sert à certifier la trace d'un événement en vue de sa transmission :

> Dans une course de relais, les athlètes doivent se transmettre un bâton, le témoin, car c'est la seule manière de garantir la fermeté, la précision et le lieu du contact entre deux corps ; c'est aussi et surtout la seule manière de pouvoir vérifier visuellement que le contact a eu lieu […]. Dans un autre domaine, celui des traditions de la propriété paysanne, on place sous les bornes indiquant la limite des parcelles, des débris de tuile ou de brique, qui restent comme témoin de l'emplacement de la borne, au cas où celle-ci serait déplacée ou enlevée : il s'agit toujours de garder la trace d'un événement, de manière à pouvoir, dans un acte de vérification revenir à l'origine ; dans le deuxième cas, le témoin est l'équivalent de l'empreinte de la borne dans le sol[1]. (121)

Aussi surprenant que cela puisse paraître, qu'il soit un véritable rescapé ou un bâton de course, le témoin se définit de la même façon. Il atteste une rencontre, parfois périlleuse, avec l'événement qu'il peut ensuite relayer par sa parole. Ce qui le singularise est un contact par « impression », qu'il faut prendre dans son sens concret de toucher, dont dérive le sens plus abstrait d'inscription psychologique. Avant d'être un sujet pensant doué de parole, le témoin est un corps, exposé aux « contacts ». Dans cette optique, l'événement apparaît comme une pression du réel qui vient apposer sa marque à la surface du corps et de la conscience d'un sujet, pouvant ainsi en devenir « témoin ». Or, ce contact impressif ne représente que la phase initiale, certes déterminante, mais nullement suffisante, pour que le sujet soit reconnu en tant que témoin. La seconde phase est celle du relais, incarnée dans une parole adressée à l'autre, en attente d'écoute. Cette seconde étape est soumise à une longue et complexe procédure de reconnaissance sociale, par ailleurs étudiée par le sociologue Renaud Dulong[2]. Les deux valeurs de contact et de relais sont souvent confondues dans les langues modernes, à la différence du latin qui conserve une distinction entre le *superstes* et le *testis*. Comme l'a fait remarquer le

[1] *Ibid.*

[2] Dulong, Renaud. *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation* (Paris : éditions de l'EHESS, 1998). Dans ce livre, Renaud Dulong entend analyser les procédures sociales aboutissant à la reconnaissance sociale de la parole testimoniale. Il donne la définition suivante du témoin : « être témoin ce n'est pas seulement avoir été spectateur d'un événement que déclarer qu'on l'a vu » (12).

linguiste Benveniste[1], le *superstes* désigne le rescapé, celui qui a franchi une épreuve, qui se trouve « au-dessus » et « au-delà » (*super*) du danger. Quant à *testis*, il renvoie au « tiers » (*terstis*), qui s'interpose entre deux partis en cas de litige. Si le premier sens met en évidence le contact, le second sens, issu de la pratique judiciaire, met en lumière la valeur de conciliation et de transmission. Cela étant, l'imbrication de ces deux valeurs ne peut se justifier qu'en rapport avec la métaphore de l'empreinte qui, aussi naturelle puisse-t-elle paraître, n'en demeure pas moins problématique.

L'impression scelle la rencontre entre un sujet et un événement. La blessure, ou de manière plus positive la chance ou la fortune, sont des appellations courantes pour décrire *a posteriori* le fait qu'un événement est arrivé à un sujet. « Il lui est arrivé quelque chose », dit-on quand un événement grave vient de se déclarer. C'est même souvent la formule courante justifiant la raison d'être du récit et du témoignage. L'emploi du « il » impersonnel laisse dans l'ombre la cause de l'événement, dû souvent au hasard, mais le verbe « arriver » sous-entend qu'à l'événement est attribuée une destination, une fin, qui n'est autre que le sujet. Cette attribution de l'événement oblige donc à supposer une inévitable part d'intentionnalité qui humanise en quelque sorte l'événement. Ce passage de l'impersonnel à la personnalisation est contenu dans le pronom ouvrant la phrase « Il arrive », que le philosophe Jean-Luc Nancy commente :

> Ce « Il arrive », la première condition pour le penser est de comprendre que le sujet de cette phrase, le « il » de « il arrive » est indissociablement impersonnel et personnel. Que « il arrive » ceci ou cela, qu'un « ça » arrive ne se produit effectivement et pleinement — *n'arrive*, donc —que lorsque cet « il » devient quelqu'un[2]. (20)

L'événement ne peut être considéré comme tel que s'il est personnalisé, attribué à un sujet, et donc susceptible d'être mis en récit, au cas contraire c'est tout bonnement un accident. Ce « il arrive » est évidemment doté d'une force considérable d'impression qui bouleverse la vie du sujet. Cette force de l'événement peut laisser supposer qu'il existe un « réel » qui s'inscrirait littéralement dans le corps et la conscience d'un sujet livré passivement à ce « il arrive » imprévisible. Dans une certaine branche de la fiction

[1] « Le latin possède deux mots pour désigner le témoin, alors que la plupart des langues actuelles (romane et germanique) ne possèdent qu'un seul terme pour les deux sens : *superstes* et *testis*. *Superstes* désigne le rescapé, celui qui a franchi une épreuve, qui se trouve « au-dessus » et « au-delà » (*super*) du danger. Ainsi Benveniste peut-il écrire : « *superstes* décrit le « témoin » soit comme celui « qui subsiste au-delà », témoin en même temps que survivant, soit comme « celui qui se tient sur la chose », qui y est présent » (277). Benveniste, Emile. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes* (Paris : Minuit, 1969).

[2] Nancy, Jean-Luc. « Récit, récitation, récitatif ». Ed. B. Clément. *Aux confins du récit* (Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, 2014. 12-32).

contemporaine, en particulier traumatique, les personnages-témoins sont décrits comme des surfaces impressives qui absorbent et enregistrent l'événement. C'est en ces termes que Florian Tréguer analyse l'inscription de la catastrophe du 11 septembre 2001 dans la psyché américaine, telle qu'elle est présentée dans *Falling Man* de Don DeLillo (2007) :

> Le témoin dans *Falling Man*, c'est la personne *marquée*, la conscience qui a été stigmatisée. C'est une surface qui privilégie la narration pour enregistrer les effets de ses péripéties. Dans ce roman, Lianne est la surface photosensible qui *impressionne* les auras fantomatiques, les spectres qui ont survécu à leur propre chute[1]. (90)

Inscrire, enregistrer, marquer. Autant d'actions qui réduisent le témoin à une surface sensible, mettant en vis-à-vis l'extériorité de l'événement à l'intériorité du sujet. Cette conception réaliste de l'impression présente évidemment certaines limites, surtout lorsque l'on suppose que l'impression n'est pas tant une inscription qu'une empreinte. S'il subsiste toujours une trace de l'empreinte, la trace n'apparaît qu'en négatif. L'impression doit donc être pensée par rapport à l'ambivalence de l'empreinte, à la fois surface d'impression et trace d'une absence.

Par définition réversible, l'empreinte est une figure dialectique qui permet de penser alternativement la rencontre et la perte sans qu'il n'y ait besoin d'intermédiaire. Le modèle de l'empreinte permet ainsi de définir la non-inscription de l'événement traumatique dans la conscience du sujet. Depuis le développement des études du trauma au milieu des années 1990, il est devenu commun de décrire l'expérience traumatique sous le signe d'une paradoxale empreinte. Cathy Caruth définit par exemple le trauma comme une expérience qui ne peut s'*inscrire* dans la mémoire, car elle échappe à l'entendement[2]. Dans un registre voisin, Georges Didi-Huberman a fourni de pénétrantes réflexions sur la réversibilité de l'empreinte, prise entre le contact et perte :

> Je dirais que l'empreinte est l'« image dialectique », la conflagration de tout cela : quelque chose qui nous dit aussi bien le contact (le pied qui s'enfonce dans le sable) que la perte (l'absence du pied dans son empreinte) ; quelque chose qui nous dit aussi bien le contact de la perte que la perte du contact[3]. (18)

---

[1] Tréguer, Florian. *Terreur, trauma, transferts. L'écriture de l'événement dans* Falling Man *de Don DeLillo* (Paris : PUF, 2015).

[2] « The literal registration of an event——the capacity to continually, in the flashback, reproduce it in exact detail——appears to be connected, in traumatic experience, precisely with the way it escapes *full* consciousness as it occurs » (152). Caruth, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory* (Baltimore : The Johns Hopkins UP, 1995).

[3] Didi-Huberman, Georges. *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme, modernité de l'empreinte* (Paris : Minuit, 2008).

Or, parler d'empreinte se révèle non pertinent pour le corpus, en raison du fait que cette métaphore ne problématise jamais l'intermédiaire. Entre la surface d'impression et l'outil de marquage, rien ne fait obstacle. Ce bref récapitulatif suffit à confirmer une constatation déjà observée : les deux qualités du témoin, le contact impressif et le relais par la parole, doivent être redéfinies au profit d'un clivage phénoméno-symbolique qui confère au témoin son caractère « précaire ». Le contact se voit décentré au profit d'une dissémination de suintements, se manifestant toujours à travers des conversations orales. Quant au relais, il ne trouve pas son origine dans la parole du témoin, appelé à témoigner à la barre, mais dans une foule disparate d'informateurs ébruitant des secrets. Ainsi redéfini, le narrateur-personnage ne saurait se conformer à un témoin au sens plein du terme, à supposer qu'il existe. Tel qu'on l'envisage ici, un témoin ayant un contact médiat avec des récits d'événements échappant à son entendement ne peut être que précaire. L'acception ici choisie de « témoin précaire » se distingue très sensiblement de son sens originel, tel qu'il a été proposé pour la première fois par Guillaume le Blanc. Un bref rappel de ce dernier sens n'est pas superflu pour comprendre la démarche ici adoptée.

Défenseur d'une philosophie militante dite de la « traduction[1] » qui redonne voix et visibilité aux sans-voix et aux invisibles, le philosophe et sociologue Guillaume le Blanc inscrit sa définition du témoin précaire dans un vaste projet politique qui entend recomposer la limite séparant la visibilité de l'invisibilité sociales. Dans son opuscule intitulé *L'insurrection des vies minuscules*, paru en 2014, il s'appuie sur l'exemple de Charlot, personnage emblématique des premiers temps du cinéma muet, pour montrer comment les invisibles vies ordinaires, privées de tout pouvoir, contestent les valeurs et les normes sociales hégémoniques, telles que la fameuse trinité « travail, famille, patrie ». Par son mode de vie marginal, le personnage de Charlot remet en cause la signification de la paternité, comme dans le film *The Kid* par exemple. Par ses menus métiers qu'il enchaîne à un rythme accéléré, il en vient à incarner, à lui seul, la foule des individus précaires. Il devient le témoin de la précarité au sens que donne à ce mot Guillaume le Blanc : une fondamentale invisibilité sociale, clef de voûte de sa « phénoménologie

[1] « Le cœur de notre analyse réside dans la notion de traduction. Une traduction implique une voix. Il n'existe pas de voix sans un corps, un timbre et un ensemble d'échos. […] La fragilisation de la voix […] porte avec elle l'effacement plus radical de la population des vies ordinaires ainsi précarisées, sans possibilité de relance dans la langue, sans attache non plus dans les formes de travail. Contribuer ainsi à une philosophie de la traduction est le seul moyen de renouveler la critique sociale en lui assignant, comme l'une de ses tâches principales, la restauration de la voix des précaires » (8). Le Blanc, Guillaume. *Vies ordinaires, vies précaires* (Paris : Seuil, 2007).

sociale négative[1] » (123). Le témoin précaire se définit donc par son « halo » (152) d'invisibilité qui le soustrait aux logiques de pouvoir, bien qu'il les conteste, depuis sa position excentrée. Guillaume le Blanc conserve le sens originel de témoin en tant que « preuve », support en l'occurrence d'une impression davantage allégorique qu'effective. Par la suite, le « témoin précaire » a migré vers la fiction par l'intermédiaire de Jean-Michel Ganteau, entre autres, qui a associé la critique politique héritée de Guillaume le Blanc à la catégorie esthético-éthique de « l'humble ». Redéfini au prisme de l'humilité, il devient la preuve témoignante, au sens désormais linguistique et littéraire, de la « dépendance » (« neediness ») et de la précarité ontologique (« precariousness ») de « l'autre et du monde[2] ».

À la lumière de ces diverses définitions, on se rend compte que le témoin précaire garde sa fonction commune d'attestation et de preuve, même si sa nouvelle mission ne consiste plus à témoigner de l'avoir-lieu d'un événement, mais d'un état essentiellement négatif, illustré par l'invisibilité, l'inaudibilité, la privation de pouvoir, la dépendance, etc. En d'autres termes, le témoin précaire témoigne d'un manque à être, tant au niveau social qu'éthique. S'il convient de retenir cette définition, une différence marquée doit être annoncée. Ce qu'il faut dès à présent affirmer est que le témoin précaire ne sera envisagé, non dans la perspective d'un *état*, mais dans celle de la *relation*. Cette différence est fondamentale pour comprendre que le négatif ne se situe pas dans l'être, mais dans la relation elle-même que le témoin entretient avec les pré-Histoire(s) d'un autre.

Tout comme *Ulverton* et *Still* avant eux, *Pieces of Light* et *No Telling* ne racontent pas une histoire, mais disséminent des fragments d'histoires, que le personnage comme le lecteur, entendent à la dérobée. Ce qui impressionne les personnages n'est donc pas l'impact fulgurant de l'événement, mais l'angoisse d'un envahissant non-dit. Ce dire tronqué se comprend dès lors comme une problématique interpellation de l'autre qui oblige moins qu'elle n'intrigue. La passivité du sujet à laquelle entraîne le « Dire » de l'autre, selon Levinas[3], se voit remplacée par une communication clivée affectant autant

[1] Le Blanc, Guillaume. *L'invisibilité sociale* (Paris : PUF, 2009).

[2] « In other terms, humility as a modality of invisibility is the condition of appearance of a 'precarious witness' (le Blanc 2014, 137; translation ours) whose function is to account for the other's——and the world's——neediness and precariousness » (19-20). Ganteau, Jean-Michel, Reynier, Christine et Isabelle Brasme. « Introduction ». *The Humble in 19th-century to 21st-century British Literature and Arts* (Montpellier : PULM, 2017. 3-21).

[3] « Cette passivité de la passivité et cette dédicace à l'Autre, cette sincérité est le *Dire* » (223). Levinas, Emmanuel. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (La Haye : Nijhoff, 1978).

la relation entre les générations que l'identité de l'héritier. Le témoin n'est donc plus « touché » par une impression traumatique qui s'imprimerait en lui, mais est laissé à l'écart d'un récit fragmentaire qui le met en contact avec les non-dits d'un autre. L'exposition du témoin ne se mesure plus au risque ni à un danger, mais au caractère énigmatique d'une parole. *Pieces of Light* et *No Telling* mettent en scène des personnages auditivement et visuellement exposés à des suintements de récits à peine articulés qui viennent aussi bien de la petite que de la grande histoire. Le troisième roman *Pieces of Light* est construit autour des silences et des bribes de pré-Histoire(s), entremêlant les secrets familiaux aux traces de grands événements historiques. Ainsi, les deux premières parties de *Pieces of Light* s'ouvrent au lendemain de la Première Guerre mondiale, dans les années 1920, à cheval sur deux continents, l'Afrique et l'Europe, où les traces des heures noires de la guerre et de la colonisation n'ont pas été encore recouvertes par l'oubli.

Les parties 1 et 2 se présentent comme un diptyque, mettant en regard l'enfance africaine du protagoniste, Hugh Arkwright, avec son adolescence anglaise. Il est significatif de noter que ce sont ces deux parties qui présentent en plus grand nombre des scènes d'exposition aux non-dits des pré-Histoire(s). Le cimetière qui jouxte sa maison contient les tombes de soldats allemands anonymes envers lesquels il nourrit un ressentiment précoce, en les accusant d'avoir estropié son père :

> The cemetery had words in it. My mother was teaching me to read, along with the servants. The people buried in the cemetery were not all English: some of them were Germans. The Germans were definitely bad […]. They had given my father his slight limp. (*PL* 7-8)

Dans son langage enfantin, le petit Hugh considère les mots comme des objets, d'où cette étrange formulation que le cimetière « contient » des mots. Le garçonnet vit entouré de ces histoires hétéroclites d'adultes, dont il n'attrape que des bouts. Il entend le missionnaire anglican parler des tortures perpétrées par les Allemands avant la guerre, lorsque le Cameroun était en leur possession : « They tortured and killed; I'd heard Tarbuck say » (*PL* 18). Lorsque le domestique Quiri lui montre la tombe de l'ancien administrateur de la colonie, il lui signifie par des gestes qu'il s'est suicidé : « ''e done get his Winchester rifle an' —'. He stuck two fingers in his mouth, his eyes very wide. Then he coughed and took his fingers out. 'RIP', he added » (*PL* 10). Le recours au langage des signes et aux acronymes s'impose quand l'événement en question est passé sous silence, comme le suggère l'aposiopèse. Hugh avoue ne pas comprendre ce qu'on

essaie de lui dire, prenant le geste de Quiri pour un sifflement : « not really understanding this business with the rifle […] and whistling for someone » (*PL* 10). La perplexité de l'enfant ainsi que sa compréhension fautive sont autant de signes de la relation tronquée que le personnage entretient avec les non-dits des pré-Histoire(s). *Pieces of Light* fait entendre une multitude hétéroclite de bribes et d'échos, dont la fonction est d'entrecroiser les pré-Histoire(s) aussi bien familiales que nationales. Le personnage principal devient le récepteur auditif de tous ces fragments d'histoires passées. Il en est, pour ainsi dire, le témoin, mais sa non-fiabilité place aussitôt ses capacités à voir et à comprendre dans le domaine du précaire. Son exposition sensible aux suintements de secrets révèle en creux les lacunes et les non-dits d'une rumeur intermittente. *Ulverton* en avait fourni le premier exemple, en suggérant la hantise de la perte à travers une diffusion intermittente et différée d'allusions, ne se manifestant qu'après-coup, dans le chapitre suivant. À ce procédé a été donné, au chapitre 2, le nom « d'intermission ».

Ce terme présente l'avantage de contenir l'idée de « transmission », assurée par un médium, tout en soulignant la présence de l'*entre* (*inter*) clivant le contenu du médium. L'intermission est un outil conceptuel permettant d'éviter l'écueil essentialiste de l'individuel et du collectif. L'*inter*mission doit être conçue comme une alternative à la religion de la *trans*mission, notion phare des dernières décennies du XXe siècle à laquelle restent attachées les études du trauma et la culture dite de la mémoire, obnubilées par le toucher de l'événement. Le préfixe « *trans-* » suppose implicitement un fonctionnement communicationnel déterminant l'existence d'un échange minimal entre un émetteur et un récepteur qui partagent un code commun[1]. Dans cette définition, le médium ou code, réduit au seul langage, est décrit comme un simple vecteur, occultant les éventuels obstacles, lacunes et discontinuités, de sorte que ce qu'il valorise est *in fine* la rencontre et la coïncidence. Le préfixe *trans-*, en supposant le passage et la traversée[2], postule une transitivité qu'il est nécessaire d'abandonner pour privilégier la discontinuité de l'*inter*mission. Cette notion permet de définir le mode de fonctionnement de ce que nous avons décidé de nommer « pré-Histoire(s) » qui, en s'opposant à la transmission linéaire,

[1] Pour reprendre le fameux schéma de communication de Roman Jakobson. *Essais de linguistique générale* (Paris : Minuit, 1963).

[2] « Dans le terme latin *transmissio*, s'entend d'abord littéralement la notion de trajet ou de *traversée*. La transmission est donc d'abord *passage.* […] C'est aussi l'action de faire passer, d'acheminer, de faire parvenir quelque chose à quelqu'un, de faire transiter quelque chose d'un lieu à un autre, forme de 'communication' » (348). Assoun, Paul-Laurent. « La transmission traumatique. Du 'pourquoi ?' préhistorique à la 'vérité historique' ». *Revue française de psychanalyse* 78.2 (2014) : 347-362.

favorise une pensée de « l'entre » (*inter*) au creux duquel affleurent les fragments entre l'histoire familiale traumatique et la grand Histoire. *Pieces of Light* bruisse d'échos aux terribles guerres coloniales, que se remémorent les adultes avec lesquels vit le petit Hugh. De même, dans *No Telling*, où Gilles et son ami Christophe ont élu, sans le savoir, leur terrain de jeu dans l'ancien quartier général de la Gestapo. C'est par hasard que Gilles entend dire par Christophe que le bâtiment avait été le lieu de « tortures » : « Christophe told me that he'd heard the place had been used as a Gestapo headquarters, and that people had been tortured » (*NT* 93). Le suintement doit donc s'entendre dans une acceptation étendue, car il renvoie à toute forme d'ébruitement allusif, porteur d'une information tronquée. Dans ce mouvement général d'intermission, l'entourage familial, au sens large du terme, assume la fonction de relais des suintements. *Pieces of Light* et *No Telling* mettent en place une série de personnages secondaires qui relaient les suintements, sans jamais les révéler totalement. C'est le cas par exemple du domestique Quiri dans *Pieces of Light*. Il en va de même de l'entourage parental dans *No Telling*.

Roman le plus domestique du corpus, *No Telling* se présente comme la chronique d'une famille conservatrice de la petite classe moyenne des années 1960, vivant dans un petit pavillon de la banlieue parisienne. Sur les cinq cents pages que compte le roman, les trois-quarts sont consacrés à ces événements tus entourant la vie ordinaire de Gilles Gobain, mais auxquels il ne trouve guère de réponse. Le non-dit suinte dans les conversations ordinaires entre la mère et le protagoniste. Gilles perçoit par exemple très clairement que lorsqu'est évoqué le nom de son père défunt, Henri, il est systématiquement suivi d'un silence gênant. C'est exactement ce qui se produit lorsque sa mère mentionne le brusque renoncement de sa fille au ballet :

> 'Oh,' my mother scoffed, 'much too late, dear. She started when she was six. Completely her own idea. I didn't know anything about ballet. Then she stopped because of what happened.'
> 'When?'
> There was another pause.
> 'Henri,' she said.
> Now there was a long silence, only the engine moaning. It was always like this, when it came to mentioning my father's death. 'What happened' followed by an embarrassed silence. It was like the piano at school, with its note near the middle that made a dull clonk. It was always this dull clonk, when my father was brought up. (*NT* 101)

Cette série de brèves répliques, qui s'échangent de façon aussi incisive qu'une stichomythie, donne une idée très représentative des suintements allusifs qui composent une scène type d'exposition. Dès le début, le lecteur peut remarquer le ton ordinaire, voire

badin de la conversation. La mère parle du mot tabou « ballet » d'un ton moqueur (« scoffed »), sans s'apercevoir qu'elle s'aventure sur le terrain dangereux du secret. La périphrase qu'elle utilise (« because of what happened ») lui évite d'aborder le sujet interdit, l'événement ayant provoqué la mort du père. Lorsque le nom de ce dernier est prononcé, le ton de la conversation change brutalement, comme le suggèrent les répliques monosyllabiques et les silences répétés (« there was another pause »). Malgré son regard minuscule et sa compréhension partielle, Gilles peut parfois manifester des éclairs de perspicacité, ce qui fournit au lecteur de très utiles points d'appui. Pour Adam Mars-Jones, cette sagacité empêche de l'assimiler à un « narrateur non fiable » : « Gilles isn't an unreliable narrator——despite the bigotry and blindness of his mother and uncle he sees a number of things without distortion[1] ». La fraîcheur de son regard, non encore modelé par l'opinion ou la crainte du jugement, fait davantage ressortir les préjugés racistes de sa famille à la mentalité « petit-bourgeois » (*NT* 17). Sur les cinq cents pages que compte le roman, les trois-quarts sont consacrés à tous ces événements qui, bien que tus, suintent dans la parole des adultes. Ne trouvant pas toujours les réponses à ces interminables « pourquoi ? » qu'il adresse à ses parents, le protagoniste de douze ans s'imagine alors écrire à Ménie Grégoire, cette fameuse « dame de cœur » qui a recueilli pendant des décennies les confessions d'anonymes à la radio. Symbole d'une parole libre dont Gilles n'entend que la voix, Ménie semble être le seul secours à une incompréhension née du silence parental :

> Dear Ménie, I live in Bagneux, near Paris. My sister is in a mental ward because she got nervously depressed. She likes to dance in the nude, in front of people! My mother had my baby brother, but he has a very bad fault in his brain and is in a special home. My father isn't my real father, he's my uncle and he drinks quite a lot. He's taken me fishing only once. My real father slipped over on a wet floor and died in 1960, when I was five. My other sister Nathalie died after one day, before I was born. What should I do? (*NT* 157)

Avec ses propres mots, le narrateur résume tous les événements inexpliqués qu'il a observés et qui fournissent à l'intrigue du roman ses principaux fils. C'est avec une candeur attachante que Gilles exprime son désarroi devant la disparition de sa sœur et de son petit frère, brusquement envoyés dans un lointain hôpital. S'il existe dans tous les

[1] Mars-Jones, Adam. « Paris 68: Tear Gas, Riots, the Beatles—and That Very Odd Business with the Vacuum Cleaner ». Rev. de *No Telling*. *The Guardian*, 8 juin 2003.

romans une très grande part de non-dit, thème transversal au point de donner au cinquième roman son titre, *No Telling*, il faut se garder de toute absolutisation.

En effet, le non-dit n'est pas un synonyme de l'indicible, dont les études américaines du trauma ont fait la pierre angulaire de la relation entre le témoin et l'événement traumatique. C'est en référence à la « crise » de l'événement que les théoriciens du trauma, tels Shoshana Felman et Cathy Caruth, ont tracé une analogie entre l'indicible de l'expérience et une théorie textuelle du signe sans référent, empruntée à Paul de Man. Pour cet influent critique, aujourd'hui controversé, toute interprétation textuelle ne peut avoir lieu que dans l'expérience d'une « crise[1] ». Les membres les plus connus de l'école de Yale vont reprendre fidèlement cette idée, interprétant des récits aussi connus que *La Peste* de Camus comme un exemple de texte testimonial illustrant la crise entre le signe et le référent. L'événement excède les limites de la mise en récit, tout en niant l'accès au référent. Le texte camusien porte les stigmates d'une crise du signe linguistique, refusant à l'événement épidémique toute possibilité de s'inscrire dans l'histoire[2]. De telles affirmations omettent de mentionner que le non-dit recouvre une très grande variété de situations, incluant « toutes les nuances ombreuses du suggéré, du retenu, de l'à-moitié dit et du pas-tout-à-fait dissimulé » (17), comme le rappelle Henri Suhamy[3]. La plupart des romans sont ancrés dans un quotidien ordinaire, troublés par des suintements de secrets. Comme l'expliquent Gilles Deleuze et Félix Guattari, le secret est le seul qui puisse « suinter » de sa boîte dans lequel on veut l'enfermer :

> Le secret, défini comme contenu qui a caché sa forme au profit d'un simple contenant, est inséparable de deux mouvements qui peuvent accidentellement en interrompre le cours ou le trahir, mais en font partie essentiellement : quelque chose doit suinter de la boîte, quelque chose sera perçu à travers la boîte ou dans la boîte entrouverte[4]. (352)

---

[1] « We can speak of « crisis » when a separation takes place, by self-reflection, between what in literature is in conformity with the original intent and what has irrevocably fallen away of its source. […] The notion of crisis and that of criticism are very closely linked, so much so that one could state that all true criticism occurs in the mode of crisis » (8). De Man, Paul. « Criticism and Crisis ». *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (Minneapolis : University of Minnesota Press, 1983. 3-19).

[2] « *The Plague* designates not simply a metaphorically substitutive event, but *an event that is historically impossible*, *an event without a referent* » (102). Felman, Shoshana. « Camus' *The Plague*: or a Monument to Witnessing ». Felman, Shoshana et Dori Laub. *Testimony : Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* (New York-Londres : Routledge, 1992. 93-119).

[3] Suhamy, Henri. « Le dit et le non-dit : dilemmes et classifications ». *Le dit et le non-dit*. *Tropismes* 6 (1993) : 7-32.

[4] Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Mille Plateaux* (Paris : Minuit, 1980).

La métaphore de la boîte fait ressortir les deux volets indissociables du secret, touchant d'une part à la phénoménologie —– ce qui apparaît aux sens — et, d'autre part, à la signification, — ce qui est intelligible. Or, cette définition est par trop généraliste, car elle ne prend pas en considération un aspect fondamental du secret : son caractère relationnel. Les suintements de non-dits instaurent une relation problématique à l'autre, en particulier, au parent porteur d'un secret.

2.1.2) Secrets inavoués de la figure paternelle : une communication suintante

« Lorsqu'elle est très profonde, la brûlure des héritiers vient des *pères*[1] » (91). Par ces mots, Catherine Coquio tente d'établir un diagnostic de l'envahissant mal de vérité dont elle débusque la présence dans la culture contemporaine dite de la « mémoire ». Si les personnages des premiers livres d'Adam Thorpe sont animés par une quête de vérité, ils ne peuvent jamais se rattacher à une quelconque mémoire, si ce n'est auditive. Les échos qu'ils entendent leur font tourner le regard vers une énigmatique figure paternelle, dont le nom seul enjoint à un silence suffisamment pesant pour hanter les intrigues de tous les livres.

Ne connaissant que trop tard ou parfois jamais l'identité de leur père biologique, un grand nombre des personnages d'Adam Thorpe sont des fils illégitimes. Ils se construisent difficilement dans l'ombre d'un récit non-dit, traversé par d'inavouables secrets qui concernent leur préhistoire. Leur position mineure, représentée par l'enfant ou le marginal, les place de fait dans un état de compréhension partielle qui explique, entre autres raisons, leur quête du signifié et leur propension à l'imagination. S'échangent entre les pères et les fils, avec parfois plusieurs décennies d'écart et de manière indirecte, les bribes d'un récit irrémédiablement interrompu par la mort du géniteur qui emporte dans la tombe une partie de son secret. *Pieces of Light* est le premier roman à tisser un rapport explicite entre la quête des origines du narrateur et la figure du père. Le thème du géniteur inconnu, que l'on retrouvera également dans le cinquième roman, explique la raison pour laquelle *Pieces of Light* emprunte une part de son intrigue au *topos* de l'enfant trouvé.

Les personnages de *Pieces of Light*, *No Telling* et bien plus tard de *Hodd* semblent emboîter le pas au long cortège des orphelins et des bâtards, ces figures emblématiques du roman occidental dont Marthe Robert avait jadis présagé la fin

[1] Coquio, Catherine. *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire* (Paris : Armand Colin, 2015).

imminente[1]. Or, loin d'avoir disparu du roman contemporain, le vieux thème de la filiation, déjà repéré par Brenda Cooper[2], trouve dans le corpus un terrain propice à une recomposition par laquelle la romance familiale et ses idéaux de reconnaissance individuelle se voient remplacées par un récit en manque de dire, à l'origine du dédoublement de la figure paternelle. S'il ne fait aucun doute que les pré-Histoire(s) sont empreintes de secrets, encore faut-il s'accorder sur la signification du terme qui, à ne retenir que son acception commune, n'est véritablement applicable qu'aux romans les plus tardifs du corpus.

La question du secret est sans doute l'un des points les plus intéressants, mais aussi les plus complexes que soulève le corpus. La logique habituelle avec laquelle il opère, passant avec souplesse de la rétention au dévoilement progressif, du non-dit au dire, est remise en cause par les premiers livres. Marqués par les thèmes de la lacune et de l'inavouable, ils barrent la voie à une hypothétique élucidation et, partant, à la construction d'une intrigue qui engagerait pleinement l'attention du lecteur. C'est la raison pour laquelle les romans d'Adam Thorpe obligent à réévaluer l'idée même de « secret » qu'il ne faut pas entendre dans son sens courant de partage ni dans son sens traumatique d'indicible blessure. Le secret désigne un certain type de communication suintante entre l'héritier et les silences d'un géniteur inconnu. *Still*, *Pieces of Light* et *No Telling* abordent, à divers degrés, le thème du silence paternel qui n'est pas en soi nouveau. De nombreux romans contemporains, aussi bien français que britanniques, ont amplement développé le sujet, souvent pour déplorer la perte de l'autorité dont serait dépositaire le père, en tant que figure symbolique. Même s'il importe de replacer l'œuvre d'Adam Thorpe dans un tel contexte critique, une réserve toutefois s'impose. La figure paternelle ne fait jamais unité dans le corpus, car elle est constamment dédoublée en deux ou plusieurs faces rivales, le père mort et l'oncle de substitution. Comme on le verra, ce dédoublement n'est pas étranger à la problématisation de la communication entre les générations et du clivage.

C'est sous le titre de « récit de filiation » que Dominique Viart commente les textes d'auteurs contemporains français tels qu'Annie Ernaux ou Pierre Bergougnioux,

[1] « À prendre les choses d'en-haut, il semble que la grande aventure du Bâtard dans le roman occidental appartienne au passé ou tout au moins qu'elle touche à sa fin » (243). Robert, Marthe. *Roman des origines et origines du roman* (Paris : Grasset, 1972).

[2] « Both the peculiar Ricky and the crazy Hugh are dislocated from their biological lines—Richard as the illegitimate son of an upper-class boy and the maid—and Hugh whose strange ancestry will be explored in the next chapter » (Cooper 255).

chez lesquels il décèle l'obsédant silence du père. Pour le critique, ce silence nourrit le désir éprouvé par l'héritier de se réaffilier à une tradition, un discours et à des croyances dont serait détenteur le père, mais qu'il n'est plus capable de transmettre[1]. Dans le domaine britannique, Dominique Vinet s'est penché sur le thème du père mort qui symbolise à ses yeux la perte des « re-pères » face à un monde contemporain livré à un individualisme anarchique[2]. Les questions liées au silence et à la voix du parent occupent également une place non négligeable dans la première partie de l'œuvre de Graham Swift. Comme l'a étudié Pascale Tollance, le travail sur la voix narrative répond chez Swift à la béance que laisse dans l'imaginaire du fils le silence paternel : « À travers la diversité des récits et des paysages que l'auteur invente, revient toujours un même motif : celui d'une parole ou d'une voix qui manque, a manqué ou fait radicalement défaut — et qui affecte au premier chef le père[3] » (19). Les nombreux exercices de ventriloquie auxquels s'adonne Rick dans *Still* ont partie liée avec ce même silence.

Au début, Rick se demande pourquoi il parle toujours de son père, sans jamais mentionner sa mère : « I was talking about my father. Why am I always talking about my father? Why not my mother? It's because he's a malicious person » (*S.* 22). Sans donner de plus amples éclaircissements, il se prend à imiter l'accent populaire cockney de son père, faisant alternativement les questions et les réponses :

> Now shuddup, son. Your muvver's 'ad enough of your yap yap yap. So 'ave we all. Yap yap yap all blahdy day. […] All roigh', Dad, all roigh'. Can I have a bob for the flicks? Cor, fanks. Phoney, so phoney. Even my ur-accent, my real one sounds phoney. (*S.* 292)

Cette imitation, comparable à un jappement imitatif, ne parvient pas à compenser les silences d'un père défunt dont le récit semble perdu à jamais. *Still* fournit à cet égard la première illustration du dédoublement paternel en racontant la destinée des deux frères

---

[1] « Il semble que cette insistance soit liée au symbolisme paternel : celui-ci représente l'autorité, le savoir social, plus que la mère, plus largement vouée aux apprentissages intimes de la petite enfance. Il incarne le Discours. Du reste, il n'est guère question, dans les récits de filiation consacrées à des figures féminines, de leur « silence ». Si bien que le silence prend ici une valeur emblématique : c'est la Parole qui s'est tue, le Discours qui n'est plus en mesure d'être tenu, sanction d'un échec des valeurs et des croyances. De l'échec d'une foi qui vient souvent de plus loin que le père lui-même et dont celui-ci n'est plus le passeur » (103). Viart, Dominique. « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" ». *Études françaises* 45.3 (2009) : 95-120.

[2] « Les auteurs contemporains sélectionnés mettent en scène des personnages privés de repères — re-pères — par l'impotence du modèle paternel, qui se retrouvent ainsi soumis à des forces tourbillonnantes, centrifuges ou centripètes » (38). Vinet, Dominique. *L'ombre du père dans la littérature anglo-saxonne contemporaine* (Limoges : PULIM, 2002).

[3] Tollance, Pascale. *Graham Swift : la scène de la voix* (Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2011).

de la famille Trevelyan, William et Gilles, le grand-oncle et le grand-père de Rick. Tous deux grandissent au sein d'une famille conservatrice emmurée dans les non-dits. Rick s'en amuse en comparant les silences des Trevelyan aux pièces de Pinter : « This is a family of silences. They are Pinteresque and some more » (*S.* 198). Lorsque William est exclu de Randle College, il refuse de dire à sa sœur le dégradant motif du renvoi : « William wants to say something, but he can't, his jaw is frozen » (*S.* 276). Quant au frère, il ne peut se résoudre à reconnaître son petit-fils, car cette reconnaissance reviendrait à avouer qu'il a commis un adultère. Rick ne sait pratiquement rien de son grand-père. Issu d'un milieu modeste, il a toujours entendu son père parler de lui comme d'un « rupin » (« toff »), sans qu'il puisse en savoir davantage : « My grandfather was a toff. That was my father's term, by the way » (*S.* 62).

À la fin du livre, il se fait davantage loquace, lorsqu'il se met à raconter à sa psychanalyste ce qu'il affirme être un souvenir d'enfance. Même si l'authenticité du souvenir peut prêter à caution[1], il se remémore avoir rencontré une seule fois son grand-père auquel il n'a pu adresser la parole : « I was not allowed to say he was my grandfather » (*S.* 542). Dans cette scène tragique de non-reconnaissance, le personnage est confronté au silence du grand-père qui le relègue pour toujours à la position de descendant illégitime. Cette confrontation au silence est riche d'enseignements. Elle invite à déporter l'attention de l'événement ayant causé le fameux « trauma transgénérationnel » vers la question du médium, plus précisément du récit de l'événement dans lequel le père a été impliqué. En explorant les méandres de la relation entre les générations, *Still*, *Pieces of Light* et *No Telling* invitent à s'interroger sur le degré de pertinence à utiliser la notion de « trauma transgénérationnel ». Même si ce terme est désormais tombé dans le langage courant, il pèche par le risque de simplification abusive.

La problématique que posent les livres n'est pas celle de l'origine traumatique, mais bien celle d'une communication intermittente, dans laquelle les allusions alternent avec le non-dit. C'est pourquoi il ne sera pas ici question de transmission d'inconscient à inconscient, facilitée par le trope fantomatique, comme cela a été analysé pour des romans

[1] Ingrid Gunby met en garde le lecteur en soulignant l'impossibilité de déterminer quelle est l'authenticité du souvenir : « It is impossible to determine to what extent Ricky's account of these contacts is fabricated, or at least elaborated. His analyst suspects that it is taken from an Ealing chiller (536), and it seems to draw heavily on films that Ricky would have seen in the 1940s, particularly David Lean's *Great Expectations* (1946), but also, perhaps Orson Welles's *Jane Eyre* (1943) » (Gunby 2002 : 204-205).

aussi connus que *Beloved* de Toni Morrison[1]. La référence à l'image du fantôme dépend en grande partie de l'armature conceptuelle d'Abraham et de Torok qui réservent au refoulement dit « conservateur » et à l'inconscient une place capitale. S'ils définissent le fantôme comme une formation de l'inconscient, ils n'ont jamais véritablement analysé son mode de transmission qui reste, selon les mots mêmes d'Abraham, « à déterminer »[2]. Les romans d'Adam Thorpe délaissent toute appréhension par l'inconscient pour privilégier une expression orale indirecte qui ne tient pas lieu de communication réciproque entre le père et le fils.

Le père est rarement incarné par un personnage unique, mais fait l'objet d'un constant dédoublement, à l'intérieur duquel cohabitent son image spectrale avec un substitut. De manière surprenante, presque tous les romans présentent, à quelques variations près, cette même organisation familiale aux évidents échos hamletiens. L'enjeu toutefois ne porte pas tant sur la vengeance de l'honneur paternel que sur la reconstitution d'un récit qui sans cesse questionne la relation difficilement avouable entre une culpabilité inavouable et d'honteux adultères. À la paternité est lié un double secret, tantôt politique avec l'implication dans une guerre, tantôt intime avec des relations compromettantes. Or ce qui distingue les premiers romans des suivants réside dans le fait que l'aveu ne puisse jamais atteindre le stade de l'énonciation. Dès lors, on peut se demander s'il s'agit encore de « secrets », car le non-dit n'est plus couplé avec le dit, mais avec l'innommable.

Pieces of Light, de même que *Still* avant lui, fait une large place à un non-dit si enveloppant qu'il confine à l'oubli. Ni le protagoniste ni le lecteur ne sont véritablement en mesure d'élucider les obscurités des secrets paternels à la forme, que Gilles Deleuze et Félix Guattari appelleraient « infinie » : « Le secret s'élève du contenu fini à la forme infinie du secret. C'est là que le secret atteint à l'imperceptible absolu, au lieu de renvoyer à tout un jeu de perceptions et de réactions relatives[3] » (353). Le thème du père mort,

[1] « Traumatic historical legacies may be transmitted individually via unconscious fantasies of parents and grandparents as well as collectively through the cultural unconscious. A good example to illustrate this dynamic is Toni Morrison's *Beloved* where the ghost of Sethe's murdered child comes back to haunt her and her family until they work through the trauma of the past. Beloved also demonstrates the interweaving of personal and collective trauma » (78). Schwab, Gabriele. *Haunting Legacies : Violent Histories and Transgenerational Trauma* (New York : Columbia UP, 2010).

[2] « Le fantôme est une formation de l'inconscient qui a pour particularité de ne jamais avoir été consciente — et pour cause — et de résulter du passage — dont le mode reste à déterminer — de l'inconscient d'un parent à l'inconscient d'un enfant » (429). Abraham, Nicolas et Maria Torok. *L'écorce et le noyau* (Paris : Flammarion, 1987).

[3] Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Mille plateaux* (Paris : Minuit, 1980).

omniprésent dans tous les livres, symbolise cet innommable, cette part d'insu que le fils ne pourra jamais connaître. Pour ne citer qu'un exemple, c'est en des termes endeuillés que le narrateur évoque le père de Joseph au seuil de *Nineteen Twenty-One* : « They dicussed their fathers in a rather slow and gloomy manner. Joseph's was dead—dead and buried some two years now, yet the mind obstinately refused to admit it » (*NTO* 2). Cette structure est trop fréquente pour ne pas être liée à la biographie de l'auteur dont le père a été impliqué dans la Seconde Guerre mondiale et a, de plus, été secrètement marié une première fois avant qu'il n'épouse la mère d'Adam Thorpe en secondes noces. Dans le recueil de poèmes *Voluntary* (2012), l'auteur fait de nombreuses allusions à ces événements à peine affleurés, comme lorsqu'il décrit dans « Unfinished » les mémoires de guerre inachevés de son père, s'arrêtant brusquement au bout d'une demi-page : « Your memoirs end, as on a little frown and then there was / the war / One and a half-pages of yellow feint-ruled foolscap, curled in the typewriter[1] » (39). Comme on l'a vu au chapitre 2 avec l'exemple d'*Ulverton*, les romans du corpus expriment une fascination non démentie à l'égard de blessures cachées, enfouies sous la surface terrestre du visible et du dire. Dans son entretien avec Natasha Alden, Adam Thorpe explique avoir grandi au milieu d'histoires tragiques ayant affecté ses parents proches, impliqués dans les deux guerres mondiales :

> Having been brought up with stories of the tragedies that touched my own family (and friends) as a result of the two world wars, and even more dramatically so through my Polish-Jewish in-laws, I became sensitive to the myriad, mostly forgotten individual stories and was drawn——am still drawn——to recounting them or imagining them. (Alden 2015 : 204)

Très souvent, l'auteur met en scène dans ses romans son propre travail de fiction en présentant des héritiers, s'imaginant des histoires qu'on ne leur raconte qu'à moitié. Entre ce qu'ils entendent et ce qu'ils comprennent, il existe le fossé de l'oubli. Il est du reste extrêmement significatif de lire que les événements familiaux ont été, dit-il, pour la plupart « oubliés » : « mostly forgotten ». Chez Adam Thorpe, l'oubli n'est pas tant l'opposé de la mémoire que la conséquence d'un non-dit qui se perd dans l'insu. Faire sentir au lecteur la fuite du temps tout en suggérant l'insu qui frappe le récit de l'événement passé, tel est l'un des aspects distinctifs des pré-Histoire(s) qui n'ont eu de cesse de stimuler l'imagination de l'auteur tout au long de sa carrière. *Pieces of Light* est le premier roman à tisser un rapport explicite entre la quête des origines et la figure du

[1] Thorpe, Adam. *Voluntary* (Londres : Jonathan Cape, 2012).

père. Le thème du géniteur inconnu que l'on retrouvera également dans le cinquième roman explique la raison pour laquelle *Pieces of Light* emprunte une part de son intrigue au *topos* de l'enfant trouvé.

Fils naturel de Grace Tarbuck, la fille du missionnaire anglican et du précédent administrateur de Bamakum, John Hargreaves, Hugh est recueilli à sa naissance par le couple Arkwright qui ne peut avoir d'enfant. Cette adoption constitue bien évidemment le secret des origines, si habilement dissimulé qu'il ne sera jamais dévoilé à l'intéressé principal. De ce secret le lecteur en a connaissance à la fin du livre, dans la partie 5, qui rassemble les dix lettres que la mère adoptive de Hugh, Charlotte, écrit à son frère Edward, peu avant la naissance de Hugh. Au début du roman, le lecteur n'est pas censé connaître le secret, ce qui le place de fait dans la même position que le personnage, exposé à des silences et des signifiants intraduisibles.

Il entend prononcer le nom d'un certain John Hargreaves, qui n'est autre que son père biologique, mort dans des circonstances que l'on préfère taire. Ainsi lorsque le domestique évoque ce nom, il est soudainement interrompu par le père adoptif, James Arkwright : « 'Mr Hargreaves done made a very bad ting,' he said. We were already walking back together. My father coughed and said, 'Quiri, don't talk about it anymore' » (*PL* 7). Interloqué par cette « mauvaise chose », Hugh demande tout innocemment aux autres domestiques qui est cet Hargreaves. En entendant cette question, tous se figent dans leur activité : « 'Quiri, who is Mr Hargreaves ?' Augustina's humming stops. Quiri's chopping stops » (*PL* 9). C'est alors qu'il est conduit jusqu'à la tombe de Hargreaves : « Then Quiri took my hand and we went together up to the cemetery. […] I frowned in concentration, determined to read the inscription myself: *John Simkins Hargreaves 1894–1922 Commissioner of this station, 1919–21 May he Rest in Peace* » (*PL* 9). On retrouve une scène similaire au début de *No Telling* où Gilles est conduit lui aussi au cimetière par sa mère pour voir la tombe de son père Henri, mort dans des circonstances tout aussi mystérieuses : « My mother took me to the cemetery like a park and showed me where my grandmother lay in peace and my father lay in peace under the same stone. I saw a squirrel and two birds » (*NT* 3). La première partie du passage rappelle le thème de la visite de la tombe parentale, *topos* du roman d'apprentissage depuis *Great Expectations* de Dickens dans lequel Pip lit le nom de ses parents défunts. La dernière phrase, toutefois, apporte un effet dissonant, car le lecteur ne comprend pas immédiatement pourquoi cette visite solennelle est interrompue par la mention d'un « écureuil et de deux oiseaux ». Ce

détail renforce la vision un brin fantaisiste de l'enfant, dont le jugement restreint s'avère peu fiable. Le choix de narrateurs myopes et souvent prompts à exagérer ou minimiser ce qu'ils perçoivent difficilement classe d'emblée ces personnages sous l'étiquette « narrateurs non fiables ».

Un certain nombre de commentateurs ont utilisé cette catégorie héritée de Booth, sans vraiment l'examiner ni chercher à interpréter les raisons pour lesquelles ce type de narrateur avait les faveurs de l'auteur[1]. Il n'est pas inutile de relancer le débat sur la signification du « narrateur non fiable » qu'il faut moins envisager en termes d'incohérence que par rapport à une situation de l'*entre*, créée par le décalage entre le perçu et le non-dit. Nous aurons l'occasion de donner à cette question le développement qu'elle mérite. Pour l'heure, il s'agit de déterminer la cause de cette vision atypique, de cette impression sans contact. La plupart des romans sont ancrés dans un quotidien ordinaire, troublés par ces décalages entre le suggéré et l'interdit, le perçu et le non-dit, que le psychiatre Serge Tisseron appelle, quant à lui, des suintements de secrets :

> Les Secrets « suintent » … Entendons par là que les blessures psychiques mal cicatrisées se traduisent par des manifestations visibles, tout comme les blessures physiques. En pratique, cela signifie que quand le contenu d'un Secret psychique affleure à la conscience de son porteur, il en est troublé, il éprouve des émotions ou des états du corps particuliers, qui se traduisent par des gestes, des mimiques, des intonations…d'un autre côté, la personne est incapable de raconter cet événement : elle manque de mots pour le dire[2]. (20)

Renouvelant les théories proposées par Abraham et Torok dans les années 1970, il entend réviser certains concepts pour mieux analyser la relation particulière entretenue avec les non-dits du parent. Serge Tisseron énumère les trois conditions permettant l'émergence d'un secret : le non-dit, l'interdit de savoir, et enfin ce qu'il appelle de manière délibérément vague un « événement douloureux » (8). Ce dernier ne correspond pas obligatoirement à un trauma, mais peut renvoyer à toute expérience honteuse requérant une mise au secret. Le psychiatre choisit d'orthographier le secret à l'aide d'une majuscule, car il ne s'agit évidemment pas ici du petit secret que l'on s'échange entre personnes de confiance. Le « Secret » qualifie, pour lui, une organisation psychique particulière, marquée du sceau du clivage : « Ce qui caractérise le Secret, c'est le fait que toutes les expériences qui le concernent sont clivées — ou si on préfère, coupées — du

[1] Pour Brenda Cooper, il va de soi que Rick et Hugh, les protagonistes de *Still* et *Pieces of Light* sont des « narrateurs non fiables » : « in *Still*, the rather demented narrator, another unreliable old loon » (250) ; « If Hugh is an unreliable narrator, as we shall see he is, then we are not neutral readers » (258).
[2] Tisseron, Serge. *Les secrets de famille* (Paris : PUF, 2011).

reste du fonctionnement psychique » (20). Le clivage est un processus psychique courant qui sert principalement un impératif de protection, comparable à un mécanisme de défense. La personne qui porte un secret encapsule un contenu douloureux, insupportable à sa conscience, afin de s'en dissocier, mais y reste néanmoins attachée. On retrouve dans cette description le double sens du verbe « to cleave » qui signifie aussi bien « fendre » qu' « attacher ». Pour rendre compte de ce phénomène particulier, Serge Tisseron utilise la métaphore de l'enclave géographique : de même que l'enclave est séparée d'un territoire dont elle reste dépendante, le non-dit isole l'expérience douloureuse, mais le sujet reste toujours lié à cette expérience tue. Le secret n'est donc pas rejeté dans un inconscient inaccessible, mais subsiste dans le préconscient, ce qui le distingue d'un autre mécanisme de protection, le refoulement. Alors que ce dernier répond au danger interne que représente la pulsion pour le moi, la dynamique du clivage dépend de la relation entre le préconscient et le réel, en particulier social. Le porteur de secret expérimente une dissociation, d'où résulte un conflit entre le dire et le non-dit :

> Ce qui fait problème dans le secret, ce n'est pas que quelque chose ne soit pas dit, c'est que quelque chose ne soit pas dit qui soit interdit de connaître. Comme il est interdit de le connaître, ce secret partage le psychisme du parent en deux. D'un côté, il désirerait en parler et d'un autre, il se l'interdit. Cette oscillation détermine des perturbations de communication avec les proches[1]. (58)

Serge Tisseron précise que le secret de l'adulte peut se manifester par des expressions émotionnelles, des gestes et des mimiques, sans que pour autant il ne puisse être verbalisé. Ce décalage entre la visibilité du phénomène et l'articulation du dire s'explique par le fait que l'adulte n'a procédé qu'à une symbolisation partielle de l'événement douloureux qui trouve des moyens détournés pour s'exprimer sous forme d'inexplicables suintements. Il faut rappeler à cet égard que l'être humain dispose de trois formes différentes de symbolisation, le mode langagier, imagé et émotionnel. De ces trois formes, la dernière occupe une place spéciale, car elle est la plus proche du corps. Alors que la symbolisation langagière distancie, la symbolisation émotionnelle instancie, selon les termes du psychiatre[2]. La non-concordance entre ces deux modes de symbolisation est à l'origine du suintement : « Celui qui est porteur d'un secret manifeste à ses enfants sa

[1] Tisseron, Serge. « Les secrets de famille, la honte, leurs images et leurs objets ». Ed. J.-C. Rouchy. *La psychanalyse avec Nicolas Abraham et Maria Torok* (Toulouse : Eres, 2001. 53-68).

[2] « On peut dire que la symbolisation sur un mode verbal « distancie » alors que la symbolisation sur un mode sensori-affectivo-moteur « instancie ». Or le travail psychique de symbolisation s'appuie à la fois sur « l'instanciation » et sur la « distanciation », comme l'être humain s'appuie sur ses deux jambes pour marcher. Les choses n'adviennent psychiquement que dans la mesure où elles reçoivent *à la fois* une mise en mots de leur existence et une mise en scène de leur présence » (Tisseron 2011 : 74).

blessure secrète selon certaines modalités de symbolisation — notamment émotionnelle et comportementale — sans pouvoir pour autant l'évoquer avec des mots. Ce sont ces formes partielles de symbolisation qui constituent les suintements du Secret » (Tisseron 2011 : 75). Les proches sont les premières personnes à être témoins de ces manifestations qui impressionnent notamment les enfants : « Ce sont de telles manifestations que j'ai appelé des « suintements » du Secret. L'enfant les perçoit, mais il n'en a pas le mode d'emploi » (Tisseron 2011 : 21). Le modèle intersubjectif que décrit Serge Tisseron, aussi précis soit-il, ne correspond qu'en partie à la situation décrite dans les romans d'Adam Thorpe.

Le fait que le père soit mort dans *Pieces of Light* et *No Telling* disloque le rapport d'identité entre le suintement et le porteur du secret. Comme le montre l'exemple tiré de *Pieces of Light*, le domestique Quiri n'est pas le personnage affecté par l'événement, mais son simple relais. Si le suintement se définit par un décalage entre le perçu et le dit, son support de diffusion n'est pas le témoin touché par l'événement, mais le médium lui-même, c'est-à-dire le récit. Ce n'est donc pas seulement l'histoire intime du parent qui suinte, mais également les événements historiques et politiques, comme en témoigne le rôle social de la rumeur dans *Ulverton*. La situation que décrit Serge Tisseron, aussi précise soit-elle, accorde l'exclusivité à la vision dans une relation de face-à-face, sans jamais prendre en considération l'entendre. Les romans d'Adam Thorpe donnent la priorité au ouï-dire, en présentant des narrateurs exposés à des signifiants qu'ils ne comprennent pas et qu'ils traduisent de manière très souvent erronée. Ils ne mettent que très rarement en scène des situations de face-à-face, auxquelles ils préfèrent l'indirection, tout en exigeant la participation active du lecteur. C'est pourquoi le troisième roman *Pieces of Light* invite le lecteur à reconstituer la filiation tronquée de Hugh, à travers un « récit-puzzle ».

Les lettres et les extraits de journaux intimes dont est composé ce roman pseudo-épistolaire représentent les trois parties d'un récit intergénérationnel, ou mieux d'un « puzzle », dont le modèle est absent, comme l'écrit une commentatrice : « This somewhat jarring triptych works like a jigsaw puzzle[1] » (20). Mystère, puzzle, questions laissées sans réponses, le lecteur a fort à faire pour reconstituer le récit non-dit de la préhistoire du protagoniste dont le père est ici encore dédoublé. Même si l'oncle et le père

[1] Todd, Tamsin. « Musing on the Millenium ». Rev. de *Pieces of Light*. *The Times Literary Supplement*, 30 juillet 1998.

biologique ne se rencontrent jamais, la structure cryptée du roman incite à identifier de nombreux points communs entre ces deux personnages qui ont connu la guerre, mais dont le récit tenu secret est relayé par divers informateurs.

L'oncle Edward apparaît dans la partie 2 après l'exil de Hugh qui clôt la partie 1. L'arrivée de Hugh en Angleterre est l'occasion de rencontrer ce parent éloigné qui dissimule les stigmates de la guerre, invisibles aux yeux du narrateur-enfant : « Then the war had crippled him. I didn't think of my uncle as a cripple; his hands were huge and firm, he had no scars, he didn't limp, he wasn't swollen up or twisted » (*PL* 81). Sa mère use d'un euphémisme, en lui expliquant que son oncle est revenu « bouleversé » (« upset ») d'une guerre qui l'a vieilli prématurément : « Apparently the war had stopped him being a sportsman, because he had been upset in some way. My mother said that it had made him old before his years, like a lot of the young men she'd looked after in the sanatorium in Hampshire » (*PL* 81). Le point de vue partiel de l'enfant accroît le caractère extrêmement vague de l'explication, à travers laquelle abondent les tournures approximatives (« apparently », « in some way »). Ce procédé a pour effet de mettre à distance une expérience de guerre, jamais avouée ni racontée, mais que l'on imagine traumatique. La passion archéologique d'Edward n'est pas sans rapport avec la guerre qui l'a rendu monomaniaque. C'est ce que semble vouloir dire la mère, lorsqu'elle prononce dans une gravité silencieuse la cause du mal qui tient en un seul mot : « 'the war', she said, but so quietly I had to read her lips » (*PL* 113). Quant au récit de guerre du père biologique, il n'est jamais parvenu aux oreilles du narrateur. C'est au lecteur de reconstituer ce récit auquel n'a pas eu accès Hugh, mais qui est mis à la disposition du lecteur.

Par l'intermédiaire des lettres de la mère adoptive, il est possible de reconstituer la personnalité torturée de John Hargreaves, homme en proie à la folie et à un déchirant sentiment de culpabilité, contracté à la suite de son expérience de la Grande Guerre. Tout comme l'oncle Edward, il est fasciné par les mythes et les rites africains, au point que les marchands de Bamakum pensent qu'il est devenu « sauvage », en s'appropriant, tel un nouveau Kurtz, la culture des autochtones : « 'He's gone savage, I reckon', said the balder one, and his colleague spat out his quid in agreement » (*PL* 431). Dans sa lettre, Charlotte raconte comment Hargreaves en est venu à lui faire inopinément une étrange déclaration :

> I was about to leave the room with a tray of old swabs, when he asked me if James had had a 'good war'. I said that there was no such thing——but that

> Africa, for all its discomforts, had not been as horrible as the trenches. He nodded furiously. Then he stood up, as if on parade.
>
> 'Flanders was in the second class of sin, Mrs Arkwright. Deadly. Deadly sin. All seven, actually. Even sloth. I have never felt such sloth. I watched a man sink into the slime of a shell hole, and couldn't do a damn thing about it, I was filled up with so much sloth.' (*PL* 449)

Ce passage situé à la toute fin du livre apporte une possible clé d'interprétation pour comprendre la folie du père ainsi que son probable suicide. La déclaration paternelle est précédée par un comportement inexplicable : il se lève d'un bond (« stood up ») et ses gestes paraissent incontrôlés, comme le suggère la narratrice qui emploie l'adverbe « furiously », dérivé de *furor*, la folie en latin. Si Hargreaves est un rescapé de la guerre, il en parle en usant d'un imaginaire et d'un vocabulaire empruntés à l'iconographie chrétienne de l'Enfer. Il s'accuse du péché de « paresse » (« sloth »), car il n'a pas été en mesure de secourir un compagnon d'armes. Derrière cette auto-accusation, on retrouve le thème de la coupable inaction, déjà présent dans *Ulverton.* La répétition de l'adjectif « mortel » (« deadly ») le condamne à la mort qu'il s'inflige en pratiquant sur lui un rite païen sacrificiel. Si le récit de cette mort n'est jamais donné au lecteur, elle peut être partiellement reconstituée par le lecteur, invité à recouper les témoignages des parties 1 et 5. Tout comme l'oncle, Hargreaves a entretenu une relation secrète avec une jeune femme, Grace Tarbuck, la fille du révérend. C'est de cette union improbable, entremêlant le paganisme et le christianisme, les héritages de la Grande Guerre et ceux de la colonisation, que naît le petit Hugh (*PL* 478). Héritier d'une histoire familiale secrète et des récits de la Grande Guerre, Hugh a été exposé dès son plus jeune âge aux suintements de blessures, relayés par la rumeur familiale.

Lorsque l'on se penche plus attentivement sur la personnalité de ces héritiers, ces demi-témoins de récits des autres, il est frappant de constater qu'ils développent par la suite les symptômes d'une personnalité clivée. De même que le clivage psychique du porteur de secret est marqué par un conflit interne entre le dire et le non-dit, le clivage filial se définit par un conflit, quoique de différente nature. Dès lors, la question qui se pose est la manière dont il faut déterminer cette complexe relation intergénérationnelle. Peut-on déduire qu'il existe une relation de cause à effet entre les deux générations, de sorte que les clivages intergénérationnels pourraient se transmettre du père au fils ? C'est alors que le commode fantôme pourrait faire son entrée. Transmetteur magique entre les inconscients du parent et de l'enfant, de l'individu et de la collectivité, il fait sauter toutes les barrières pour se frayer un passage rectiligne. Or les romans d'Adam Thorpe se

plaisent à complexifier ce passage, en démultipliant les intermédiaires, les objets au sens crypté et les informateurs partiels. Serge Tisseron s'est par ailleurs montré relativement sceptique à l'égard de l'idée si répandue de transmission, car toute relation entre parent et enfant implique selon lui une part d'imitation, mais aussi de transformation : « Dans le processus de transmission, les secrets ont un statut à part. La reproduction est l'exception et la transformation est la règle » (2011 : 12). Le clivage des deux générations successives ne se constitue pas à partir des mêmes expériences ni ne porte pas sur les mêmes événements. Le clivage du parent a été provoqué par ses expériences traumatiques personnelles à l'origine du Secret, tandis que le clivage de l'enfant s'organise autour des suintements de ce Secret, autrement dit de ce qu'il perçoit de la souffrance de son parent, sans véritablement la comprendre, de ce qu'il en imagine et des défenses mises en place pour s'en protéger. C'est parce que la parole entre les générations est tronquée que se forme chez le fils un clivage identitaire.

2.1.3) Les exils de l'héritier : clivages du témoin/sujet

On l'aura bien compris, les romans d'Adam Thorpe s'attachent à explorer, dans la majorité des cas, la conscience d'un personnage tenant moins de l'allégorie que du sujet. La prédominance du monologue intérieur, pratiqué surtout dans *Still* et *Pieces of Light*, incite à privilégier, comme certains critiques l'ont déjà souligné, les effets de « subjectivité[1] ». Cette constatation, aussi naturelle puisse-t-elle paraître, mérite toutefois d'être examinée en profondeur, car, comme se le demande Dominique Rabaté, la voix est-elle obligatoirement liée à l'extériorisation sonore d'un sujet se définissant par son intériorité[2] ? Évoquer la « subjectivité » ne peut avoir de sens dans le corpus que si l'on conçoit cette dernière de manière relationnelle, en rapport avec la parole problématique de l'autre et ce ouï-dire dont les romans d'Adam Thorpe sont si friands. Cette proposition admise, encore faut-il savoir de quelle relation il est question. C'est bien là tout le problème.

[1] « *Pieces of Light* is written in five parts. The first four purport to be written by Hugh and the fifth by his mother, all in a mode foregrounding the subjectivity of the telling » (Cooper 265).
[2] « Quand on parle de voix, parle-t-on forcément de sujet ? C'est-à-dire est-on fatalement renvoyé à une métaphysique implicite de la présence, de l'intention, de l'intériorité manifestée par son passage sonore vers l'extérieur ? » (65). Rabaté, Dominique. *Le chaudron fêlé. Ecarts de la littérature* (Paris : José Corti, 2006).

Si la rupture provoquée par l'événement permet généralement de départager le sujet du témoin dans un avant et un après, force est d'admettre dès à présent que la rupture d'une limite n'est guère appropriée pour penser un type de relation déjouant la logique de l'opposition. Ce ne sera ni la première fois ni la dernière que sera évoqué le thème de la limite qui, comme on le verra sous peu, pose invariablement problème dans le corpus. Pour de multiples raisons que l'on échelonnera tout au long de cette seconde partie, la limite constitue l'obstacle majeur pour penser le clivage et la relation spécifique à laquelle il donne lieu. Si l'on ne s'en départit pas temporairement, on ne peut comprendre cette étrange cohabitation mettant en rapport le sujet, d'une part, et le témoin, d'autre part, sans que ce rapport ne relève ni de la substitution ni de l'opposition. La communication suintante entre les générations, mise en scène dans pratiquement tous les romans du corpus, incite tout naturellement à considérer la parole tronquée de l'autre comme l'une des origines très probables d'un clivage identitaire, qu'il faut penser sur deux plans, à savoir l'intergénérationnel, mais aussi l'interculturel. L'intention est de réévaluer à nouveaux frais la relation entre le sujet et le témoin, dans son versant aussi bien épistémologique qu'éthique.

Il faut avouer, en premier lieu, que les termes de « sujet » et de « témoin » se prêtent plus facilement à une mise en situation spatiale qu'à une rigoureuse définition. Après avoir été livré à l'extériorité d'une rencontre avec l'événement, le témoin, au sens usuel du terme, semble être dépossédé de toute subjectivité propre, alors que le sujet, se complaisant dans la solitude, se détourne du monde pour scruter son intériorité. Parler à égalité de « témoin » et de « sujet » suppose d'accorder une primauté, non seulement, à la vision et au savoir, mais également à l'autre que soi. On tient là les deux pôles épistémologiques et éthiques du rapprochement entre le « témoin » et le « sujet » qui, à la faveur d'un mouvement de balancier, penchent tantôt vers une affirmation de soi, tantôt vers un déni de soi.

Est déclaré témoin tout individu qui a vu ce que les autres ont été incapables de voir, si bien qu'il devient un sujet possédant le pouvoir de savoir ce que les autres ignorent. Le mot « témoin » en anglais (« witness ») est dérivé de la racine germanique *wissen* qui renvoie à la corrélation bien connue de la vision et du savoir. C'est le grec Hérodote qui, le premier, revendique cette corrélation pour asseoir son autorité en tant

qu'auteur de ses *Histoires*[1]. On pourrait dire que nombre de témoins actuels se placent encore aujourd'hui sous son patronage. En ayant fait l'épreuve d'une expérience exceptionnelle qu'il peut relater, le témoin voit sa parole reconnue et accède ainsi au statut d'auteur, autrement dit, de sujet supposé savoir. La critique Catherine Coquio analyse la prolifération contemporaine de témoignages comme le signe d'une fascination à l'égard d'un savoir singulier, d'une vérité subjective, dont serait dépositaire tout témoin reconnu :

> C'est l'idée d'épreuve, de risque, sinon de sacrifice associée à celle d'une parole de vérité incarnée et authentifiée par la présence physique du témoin : […] l'homme qui a échappé au peloton d'exécution, le déporté revenu des camps, l'irradié de la pluie nucléaire ou le rescapé du Tsunami, l'otage libéré, tous ont en commun de rendre compte d'une situation périlleuse ou d'une expérience exceptionnelle, assez significative pour être racontée à ceux qui ne l'ont pas vécue, qui la transforment en récit pensant, frappant ou édifiant. Car cette expérience les rend dépositaires d'un savoir singulier et inaccessible autrement, qu'il vienne de Dieu, du dérèglement des sens, de la folie politique des hommes ou du déchaînement de la nature. (178)

Ayant gardé la mémoire de l'événement, le témoin tire son savoir de sa capacité réflexive, de ce retour vers soi posé comme un principe d'acquisition de la connaissance. C'est là l'origine du fameux « sujet pensant », que l'on associe généralement à la modernité de la pensée de Descartes, même si pour l'historien de la philosophie Alain de Libera, l'histoire de ce sujet est bien plus ancienne[2]. Cette exaltation du témoin en tant que sujet sachant ne fait pourtant pas l'unanimité. On peut en effet considérer sa situation à partir d'un autre point de vue, en poussant le balancier vers une direction opposée. Avec l'émergence des études du trauma et de la mémoire dans les années 1980, le témoin ne vient plus tant à incarner un sujet-auteur qu'une nouvelle subjectivité post-traumatique centrée sur une éthique de l'affect[3]. Sans qu'il soit besoin de retracer l'émergence des études du trauma, il n'est pas inutile de rappeler que le sujet dit « souverain » a servi pendant longtemps de

---

[1] « Les Grecs sont moins les inventeurs de l'histoire que de l'historien comme sujet écrivant, ainsi que le notait Wilamowitz » (54). Hartog, François. *Évidence de l'histoire* (Paris : Gallimard, 2005).

[2] « Le sujet pensant, l'homme en tant que sujet et agent de la pensée n'est pas une création moderne. Ce n'est pas davantage un concept « psychologique ». Moins encore l'invention de Descartes. C'est le produit d'une rencontre, tout sauf brève, entre théologie trinitaire et philosophie, qui aura, de fait, duré de l'Antiquité tardive à l'Age classique » (343). S'opposant à Foucault qui pensait que le sujet était une invention moderne, Alain de Libera consacre à l'histoire conceptuelle du sujet une *Archéologie du sujet* (Paris : Vrin, 2008), constituée de deux tomes.

[3] Au milieu des années 1990, Jonathan Rée résume bien l'opposition parfois caricaturale qui s'est instaurée entre une subjectivité de la raison, incarnée par le sujet dit « cartésien » et le sujet affecté, opposition aux allures de dualisme qui caractérise justement la pensée cartésienne : « Breaking with the past, I suppose, is the predominant theme in twentieth-century discussions of subjectivity, and in particular breaking with Descartes——breaking not so much with the details of his writings, as with the whole tendency of his thought » […] « a world not of meaning and love and laughter and tears, but of abstract thinking » (17). Rée, Jonathan. « Subjectivity in the Twentieth-century ». Ed. K. Simms. *Ethics and the Subject* (Amsterdam : Rodopi, 1997. 17-28).

repoussoir à l'élaboration d'une subjectivité blessée, ayant subi une épreuve ébranlant tout son être. Comme l'a démontré Roger Luckhurst, la reconnaissance institutionnelle du PTSD (« Post-Traumatic Stress Disorder ») a permis d'instaurer une subjectivité qui se définit par le risque psychologique permanent, dont il situe la lointaine origine à la fin du XIXe siècle, à une époque où le développement économique engendre la nécessité de calculer rationnellement le coût humain de catastrophes produites par la modernité[1]. Dépossédé de tout savoir à cause de son expérience traumatique, la parole du témoin en vient à symboliser, par son témoignage, l'envers de l'auteur, car le témoignage atteste la présence d'un « autre que soi en soi ». C'est la thèse que développe par exemple le philosophe Jean-Philippe Pierron qui, distinguant le témoignage de l'autobiographie, affirme que la langue spécifique du témoignage est la mieux à même d'exprimer les limites rompues du soi :

> Comme écriture de soi, l'autobiographie ou les confessions explorent la singularité du soi dans l'infinie variété de ses mouvements intérieurs. Le soi se peint lui-même. Il est portrait de soi. Le témoignage, quant à lui, a pour objet de faire entendre l'autre en soi-même. Le soi du témoin se fait attestation d'une extériorité. Le témoignage ne dit pas, il n'épuise pas le sujet et là est la raison de son attestation. Il est portrait de l'autre que soi en soi[2]. (61)

Dans ces propos, la limite spatiale entre l'intériorité et l'extériorité est conservée, en vue de faire du témoin un sujet dépossédé de lui-même. Par ces quelques rappels, on se rend compte qu'envisager à égalité le témoin et le sujet donne lieu à un mouvement alternatif qui pose l'existence d'une relation, tantôt concordante, tantôt discordante entre les deux. À travers ce mouvement oscillatoire, on retrouve le vieux débat sur la nécessité de poser ou de déposer le sujet, question philosophique largement dépassée, comme l'a montré Ricœur[3]. Ces deux cas de figures ne parviennent en définitive pas à échapper à ce que l'on pourrait appeler un subjecto-centrisme déclaré qui, en focalisant l'attention sur le

[1] « Trauma then works as the calculable measure of psychological risk but it is also the term invoked when the unforeseeable catastrophe strikes. It is a cusp term, both a product of modernity and a description of what occurs when modern systems fail. The need to circulate so many traumatic stories, finally suggests that this has become a means to articulate some of the psychic costs of capitalist modernity » (214). Luckhurst, Roger. *The Trauma Question* (New York-Londres : Routledge, 2008).

[2] Pierron, Jean-Philippe. *Le passage de témoin. Une philosophie du témoignage* (Paris : Éditions du Cerf, 2006).

[3] Voir à ce propos la préface de *Soi-même comme un autre* dans laquelle Ricœur entend dépasser le clivage du sujet exalté ou humilié : « Il m'est apparu qu'une rapide confrontation avec le double héritage – positif et négatif – des philosophies du sujet pourrait constituer une préface appropriée pour faire comprendre pourquoi la querelle du *Cogito* sera par après considérée comme dépassée » (14). Ricœur, Paul. *Soi-même comme un autre* (Paris : Seuil, 1990).

seul individu, pose une séparation initiale entre le sujet et l'autre, et néglige ce qui se situe *entre* les deux.

Tous les romans d'Adam Thorpe, sans exception aucune, développent leur récit sur une fissure de l'*entre*, dans la relation à la famille et à la nation. Toutefois, ce sont les premiers romans, en particulier *Still* et *Pieces of Light* qui, en relatant les histoires d'héritiers et d'exilés, font correspondre la parole familiale tronquée avec la non-reconnaissance aux mythes de l'anglicité. On retrouve à travers ces thèmes d'évidentes réminiscences autobiographiques, invitant à étudier le rapport entre le témoin et le sujet, non en termes de fusion ou d'opposition, mais en termes d'une relation clivée à l'autre. Ce que l'on pourrait orthographier comme l' « af-filiation » n'oppose donc jamais le biologique au culturel. Il s'agit là d'une nouveauté qui peut surprendre, si l'on se rappelle ce que dit Edward W. Said sur la distinction entre la filiation et l'affiliation[1]. Les récits oraux, à moitié entendus et compris, émanent d'un autre, d'une figure paternelle dédoublée qui dit sans dire. Ils font de l'héritier un témoin partiel qui ne peut jamais coïncider avec son identité de sujet supposé savoir. Exposé auditivement à des bribes de paroles, le personnage est un témoin, mais qui ne sait pas. Développant le *topos* de l'enfant trouvé ou le thème de la rencontre manquée, les premiers textes mettent en évidence l'ignorance de leurs personnages face à leur histoire familiale, à laquelle ils veulent se réaffilier. Quant aux discours et images de l'anglicité, ce sont également des signes émanant d'un autre, plus abstrait, dans lequel l'exilé refuse de se reconnaître, sans pouvoir renier son appartenance.

Comme on l'a vu au chapitre 3, le petit Hugh se fait passer pour noir après avoir contemplé une image, même s'il sait pertinemment qu'il ne pourra jamais l'être. C'est dans ce hiatus entre le ouï-dire et l'insu, la connaissance et le refus de reconnaissance qu'il faut *situer* le caractère précaire de ce que l'on se propose d'appeler ici un « témoin/sujet ». L'usage de la barre oblique n'est pas sans rappeler l'artifice récurrent utilisé par Lacan pour signifier la division interne du sujet (« $ ») qui sert à définir, chez

[1] Pour Edward W. Said, la filiation renvoie à un mode relationnel linéaire et biologique, typique de la littérature du XIXe siècle qu'il oppose à l'affiliation institutionnelle, telle qu'elle est valorisée chez les écrivains modernistes : « Childless couples, orphaned children, aborted childbirths, and ungenerately celibate men and women populate the world of high modernism with insistence. The aridity, sterility and wastefulness of modern life make filiation an unreasonable alternativat least, an unattainable one. […] The only other alternative seems to be provided by institutions, associations, and communities whose social existence was not in fact guaranteed by biology, but by affiliation » (17). Said, Edward W. *The World, the Text and the Critic* (Cambridge, MA : Harvard UP, 1983).

lui, un modèle général de subjectivité[1]. En reprenant ce symbole, il ne s'agit pas de montrer quelque fidélité envers la complexe théorie du sujet divisé entre le langage et l'inconscient[2], car contrairement à la graphie utilisée par Lacan, ce n'est pas le mot lui-même qui est barré, mais bien la relation entre ces deux mots. La différence est capitale. L'œuvre d'Adam Thorpe se prête à une relecture d'un sujet qui, n'occupant plus son orgueilleuse position solitaire, développe une riche vision imaginative, pouvant entrer en interférence avec la vision empirique du témoin. Ce que l'on appelle communément le « sujet » et le « témoin » sont appelés à ne plus être étudiés à travers une dichotomie spatiale ou une articulation de la rupture, faisant du « témoin » un « anti-sujet », mais dans dans une relation clivée.

Parler de « sujet » en littérature, c'est immanquablement situer le propos dans la tradition du romantisme, mais aussi et surtout dans le sillage de son lointain successeur, le modernisme, qui a voulu représenter avec réalisme les méandres d'une conscience exposée aux stimuli du réel. Prendre en compte cet héritage ne signifie pas qu'il faille immédiatement qualifier l'œuvre d'Adam Thorpe de « néo-moderniste », ce qui serait non seulement réducteur, mais aussi problématique, étant donné qu'il n'existe aucun consensus sur l'exacte signification du modernisme qu'il faut, du reste, penser désormais au pluriel[3]. Une autre raison justifiant la prudence envers l'apposition de toute étiquette est que les romans remettent en cause l'un des grands principes modernistes de la représentation de la conscience, à savoir « l'impression », résultat d'un contact entre le réel et la conscience. Woolf avait jadis fait l'éloge de ce contact impressif, en parlant de ces « myriades d'impressions » que reçoit quotidiennement l'esprit humain au cours d'une journée ordinaire : « The mind receives a myriad of impressions——trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel[4] » (106). Or, ces impressions ne peuvent être créditées comme telles que si l'on pose dès le départ un rapport interactif

[1] Lacan introduit pour la première fois l'usage de la barre dont il justifie l'emprunt à la théorie du signe de Saussure : « Le signe écrit ainsi mérite d'être attribué à Ferdinand de Saussure, bien qu'il ne se réduise strictement à cette forme en aucun des nombreux schémas sous lesquels il apparaît dans l'impression des leçons diverses des trois cours des années 1906-07, 1908-09, 1910-11, que la piété d'un groupe de ses disciples a réunies sous le titre de *Cours de linguistique générale* » (497). Lacan, Jacques. « L'instance de la lettre dans l'inconscient ». *Écrits* (Paris : Seuil, 1966).

[2] Pour une étude synthétique sur la théorie du sujet lacanien divisé, voir Fink, Bruce. *The Lacanian Subject* (Princeton UP, 1996).

[3] Voir Ross, Stephen et Lindgren, Allana C. *The Modernist World* (New York et Londres : Routledge, 2015).

[4] Woolf, Virginia. « Modern Fiction ». *Collected Essays* (Londres : The Hogarth Press, 1966. 103-110).

entre la perception et la réceptivité de la conscience[1]. Si cette association met fin à l'ancestrale dichotomie entre le corps et l'âme, moquée par D. H. Lawrence la jugeant « superstitieuse[2] », la situation que dépeignent les romans d'Adam Thorpe est tout autre. La vision du réel ne coïncide jamais avec l'entendre d'une parole suintante, de sorte que le sensible et l'intelligible ne sont plus scindés sous l'effet de la crise événementielle, mais se voient écartés par l'insu et le non-dit. L'installation d'un écart entre la vision et l'entendre permet de mieux comprendre les thèmes du dédoublement de personnalité, de la vision fautive, de la nostalgie du retour, de la projection et de la mythification, que développent des héritiers exilés, en manque d'affiliation.

Bien qu'exclus de la filiation, les personnages d'Adam Thorpe n'en sont pas moins désireux de renouer les fils d'une relation distendue, mais jamais totalement rompue. La tension entre la honte de l'origine et le désir de reconnaissance constitue un des aspects les plus significatifs de l'inadéquation identitaire du sujet par rapport aux pré-Histoire(s) de famille. La réalisation du texte-film de Rick entend précisément revenir aux origines de la filiation honteuse, comme il l'annonce à son propre fils, Greg : « 'It's about us. Oh no Dad. No Greg, I mean us in our roots, our genes, our blood, our memory banks and all that. It's great stuff' » (*S.* 68). Le caractère nostalgique du projet est tout entier contenu dans cette volonté de « retour », que l'on peut qualifier de régressive ou d'anachronique, au sens étymologique du terme. Le réalisateur souhaite revenir à la cause originelle de la filiation non-reconnue qui se confond avec la projection/description d'une « scène primaire » freudienne. Il s'agit du viol de la grand-mère de Rick par Gilles Trevelyan. La nostalgie de Rick se colore ici d'un voyeurisme évident, auquel sont attachés des scrupules comiques, comme lorsqu'il détourne les yeux au moment fatidique, s'interdisant de voir ce que lui-même projette : « I've turned my back. I've always hated kissing in the cinema » (*S.* 523). Comme à l'accoutumée, il ne laisse entrevoir au lecteur que des bouts de l'événement, qu'il justifie tant bien que mal en disant qu'il a « raté »

[1] Prenant le contre-pied de toute une tradition associant la naissance de la psychanalyse freudienne avec le modernisme littéraire, la critique Judith Ryan a montré comment la psychologie néo-empiriciste de la fin du XIXe siècle avait eu une influence déterminante sur la nouvelle conception du sujet : « The self was no longer firmly anchored in the body but in consciousness itself, and this was no longer a discrete unit but included everything that was within the individual field of perception » (4). Ryan, Judith. *The Vanishing Subject: Early Psychology and Literary Modernism* (Chicago : The University of Chicago Press, 1991).

[2] Dans un article célèbre de 1925, « Why the Novel Matters », D. H. Lawrence rejette la conception stable du personnage, héritée de la division stable l'âme et le corps : « We have curious ideas of ourselves. We think of ourselves as a body with a spirit in it, or a body with a soul in it, or a body with a mind in it. *Mens sana in corpore sano*. It is a funny sort of superstition » (204). Lawrence, D. H. *Selected Critical Writings* (Oxford : Oxford UP, 1998. 204-210).

l'essentiel : « I missed it. […] Actually I missed the crucial crux » (*S.* 522-523). Le choix de situer cette scène à la fin du film traduit l'équivalence établie entre le retour nostalgique et la linéarité inversée de la flèche du temps. À d'autres moments, il fait semblant de vouloir s'identifier à un parent défunt de sa famille. Il affirme, sur le ton de l'humour, être sur le point de fondre sa personnalité dans celle de son grand-père, Gilles Trevelyan : « I'm kind of melting into my grandfather, it's a wild and frightening trip this, I reckon I AM my grandfather » (*S.* 385). Ce dédoublement n'est que momentané, mais traduit assurément l'influence de clivages affectifs, subjectifs et esthétiques qui concordent en tous points avec le portrait du témoin manqué dépeint au chapitre 1. À l'image d'autres textes contemporains, les romans du corpus dépeignent une figure d'héritier pétrie de « contradictions », comme l'a relevé Laurent Demanze à propos du roman contemporain francophone :

> L'héritier contemporain est ainsi pris au cœur d'une contradiction, puisque d'une part, il congédie la longue durée du temps généalogique pour s'inventer singulièrement, tandis que de l'autre il doit se faire le dépositaire des vies ancestrales estompées par l'accélération historique de la modernité. En deux mots il est à la fois *dépossédé* de son inscription généalogique et *possédé* par ces vies antérieures de l'ascendance[1]. (12)

L'analyse proposée ici définit le statut instable de l'héritier en des termes relativement connus, en reprenant l'opposition entre la tradition et la modernité, l'individu et le collectif. Or, l'héritier chez Adam Thorpe n'est pas tant un « possédé dépossédé » qu'un être profondément divisé qui ne peut réconcilier les deux extrémités d'un conflit intime. Partagé entre la souffrance de ne pas savoir et le désir de réparer les torts subis par la génération précédente, il nourrit une ambition artistique disproportionnée qui se heurte à l'humiliante conscience de son infériorité historique. Comme on l'a vu au chapitre 1, Rick et Joseph ne trouvent pas dans l'achèvement de leur projet scripto-visuel une source de satisfaction comblant le manque. Les diverses épreuves d'humiliation qui leur sont imposées, à commencer par celle que leur inflige un « réel » implacablement ordinaire, les privent du plaisir de toute reconstitution stable, non seulement de la représentation de l'événement, mais aussi de leur propre identité. L'impression générale qui se dégage de leur personnalité est résumée par Rick lui-même qui crée un néologisme significatif, en parlant, non sans lucidité, de « dé-re-construction » : « That's the way I am, guv. Unreconstructed » (*S.* 271). *Dé*construits par une filiation non-reconnue, ils veulent néanmoins se *re*construire par la projection

[1] Demanze, Laurent. « Possédés et dépossédés ». *Études françaises* 45.3 (2009) : 11-23.

imaginative. Un même processus est à l'œuvre en ce qui concerne la problématique culturelle. Bien que déracinés, les personnages ne peuvent revenir sur leur terre d'origine, car ils n'en ont pas.

Dans *Still* et *Pieces of Light*, le thème culturel fait toujours cohabiter deux cultures conflictuelles qui ne trouvent aucun moyen de se réconcilier dans l'hybridité ou la concordance. Les personnages ne sont ni en adéquation ni en inadéquation vis-à-vis d'une anglicité désirée et effrayante. Ainsi, dans *Still*, Rick est un exilé qui a passé dix-huit ans de sa vie au Texas (*S.* 19), écartelé entre les cultures britannique et américaine. Il se décrit comme vivant entre deux « zones » spatiales et temporelles : « I'm between zones. I'm feeling terrible » (*S.* 7). Il se joue de sa position « intercontinentale » dont l'inconfort est pareil au désagrément de l'incontinence : « I need the toilet. I'm intercontinent. Hey, that's the first joke » (*S.* 8). Imitant et parodiant la plupart des accents américains et britanniques, tels les accents texan ou cockney, il navigue phonétiquement entre les deux rives de l'Atlantique, parsemant son discours d'interjections typiquement cockney, comme « cor » ou « blimey ». Cette transcription fidèle de l'oralité a été interprétée comme le signe « d'une appartenance identitaire forte[1] », ce que l'on peut légitimement mettre en doute.

En explorant toutes les variantes orales de l'anglais, Adam Thorpe montre une distance critique vis-à-vis de sa langue maternelle, à laquelle il fait violence par le dynamitage et le mélange des registres et des particularismes dialectaux. Loin d'être le gage d'une appartenance, l'imitation d'accents pléthoriques révèle une impossibilité à se situer par rapport à une culture donnée, comme le confirme le cinéaste, qui use d'un chiasme significatif pour qualifier sa situation interculturelle : « Neither here nor there nor there nor here » (*S.* 65). Plus loin, il va jusqu'à inventer un mot-valise pour se définir (« I'm not-quite-non-American English », *S.* 222), en avouant, à la toute fin du livre, que l'Angleterre l'a toujours « terrifié » : « England terrifies me » (*S.* 560). Cette terreur suscitée par une Angleterre à la culture dominatrice et au climat inhospitalier se traduit dans *Pieces of Light* par un imaginaire gothique que développe le petit Hugh, à la veille de son exil vers la lointaine Angleterre : « I feared England's cold. […] The pictures

[1] « Cette affirmation identitaire passe en grande partie par l'emploi d'expressions typiquement britanniques ainsi que l'accentuation d'une prononciation qui se reflète dans l'écriture. Le texte est le relais vers une oralité marquée par les signes d'une appartenance identitaire forte » (415). Tamanini, Laurent. *De la cinéphilie en littérature : poétique historique de la filmicité dans le roman anglo-américain*. Thèse, Université de Poitiers. 2012.

of winter in my books reminded me of my worst dreams of skeletons and ghosts » (*PL* 47).

Il ne faut pas chercher bien loin pour comprendre que cette image si détestable trouve son origine dans la vie de l'auteur qui, après avoir passé une enfance heureuse aux quatre coins du monde, fait l'expérience de l'inadaptation et du choc culturel, à son arrivée en Grande-Bretagne. Les terribles années de pensionnat à Marlborough College constituent la première rupture dans la biographie d'Adam Thorpe, comme il l'explique au début de *On Silbury Hill* : « It was a shock, beginning my boarding school career at thirteen » (*OSH* 48-49). Dans un autre article, beaucoup plus ancien, intitulé « Sur le mal de pays », Adam Thorpe parle de thèmes qui lui sont profondément personnels comme le sentiment d'être étranger dans son propre pays qui lui a fait méditer la signification du « chez soi » :

> Le concept de « chez soi » me fascine notamment en ce qu'il a développé une sorte de personnalité schizophrénique. D'un côté, c'est la maison et les gens qui s'y trouvent : la parentèle, les amis, la ferme et les champs, la maison et le jardin […]. D'un autre côté, pointe le concept qu'entrapercevait à l'instant le poète du *Vagabond* et qu'il examinait à peine : l'idée d'une *patria*, de mon pays, de ma « terre natale », ou, de manière plus sinistre, de la « terre de mes pères »[1]. (97-98)

Critiquant les dérives politiques auxquelles peut mener une extension du « chez soi », Adam Thorpe place toujours au cœur de ses premiers romans des exilés qui ne peuvent jamais retrouver un « chez soi ». La fracture de l'exil est inscrite dans la forme même des premières sections de *Pieces of Light*, en ce qu'elle crée une scission dans la vie du personnage, désormais divisée entre un avant et un après, le Cameroun et l'Angleterre.

Hugh, le seul enfant blanc de toute l'Afrique de l'ouest, comme lui dit sa mère (*PL* 12), est forcé de « retourner » en Angleterre, un pays qu'il ne connaît pas. Malgré la jeunesse de ses sept ans, il a conscience que le navire qui le conduit vers « son » pays ne lui promet pas le « retour » dont ses parents lui chantent les louanges, mais un exil définitif, comme il le dit dans son expression enfantine : « I was only going, not going back » (*PL* 54). Le thème du départ initiatique est l'occasion pour le personnage de faire l'expérience de l'acculturation et de troquer sa culture africaine dite « primitive » pour le raffinement de la civilisation britannique. Cette distinction héritée du discours colonial et que l'on retrouve dans les propos que la mère adresse à Hugh avant son grand voyage (« It's civilisation, Hugh. Your country », *PL* 31), se reflète dans la future division

[1] Thorpe, Adam. « Sur le mal du pays ». Trad. G. Villeneuve. *Cahier de la Villa Gillet* 4 (1996) : 95-120.

psychologique du personnage. Tout comme Rick dans *Still*, Hugh apparaît comme un personnage partagé entre deux cultures qui n'arrivent jamais à se mêler l'une à l'autre dans une harmonieuse hybridité. Alors que la première partie imite le *topos* du bonheur édénique de l'enfance, peuplée de mythes et de croyances animistes, la deuxième partie, bien plus sombre, décrit l'isolement affectif du personnage et son acculturation progressive. Vivant désormais à Ulverton auprès de son oncle et de sa tante, il est stigmatisé par ses voisins et ses camarades qui le traitent de « païen » (*PL* 76), après qu'il leur a montré ses fétiches ramenés d'Afrique et qui lui servent de protection magique contre l'hostile culture anglaise : « I would need all […] my fetishes, to survive in this hostile land » (*PL* 76). Hugh ressent plus que jamais sa différence, ce qui fait naître en lui un sentiment de honte quant à ses origines africaines, symbolisées par sa marque ineffaçable à la nuque que Quiri lui a incisée avant son départ : « one morning I realised that a small part of me was ashamed of my mark » (*PL* 78). Peu à peu, Hugh enveloppe de silence son passé africain qu'il sait peu conforme aux goûts de son oncle et de sa tante : « The fact is, I didn't tell my uncle anything about Africa——nor my aunt. They weren't interested, for a start; they called it the Dark Continent or the White Man's Grave » (*PL* 80). Le personnage prend conscience de sa division interne lorsqu'un beau jour il fend une pomme en deux, voyant dans la différence de taille des pépins une métaphore de sa propre vie :

> One day, testing a new wooden-handled penknife […], I found that one half of my apple had just two or three little withered seeds in it, while the other was crammed tight with fat ones. And this is how I was divided; one half had all the seeds and lived in Africa, the other half was being 'occupied' by me in England, as Gauls 'occupied' forts. (*PL* 121)

L'image de la pomme traduit l'assèchement de la culture africaine originelle, supplantée par l'envahissante culture anglaise. La comparaison avec la conquête de la Gaule établit une similarité entre la romanisation et l'anglicisation, deux phénomènes associés à un progressisme civilisateur, mais aussi à la violence de la colonisation. L'acculturation, cependant, n'équivaut pas à une substitution, dans le sens où le recouvrement d'une culture par une autre n'est jamais que partiel. La culture première, enfouie pendant de nombreuses décennies, est appelée à refaire surface lorsque Hugh âgé retourne à Ulverton. Les thèmes de la filiation non-reconnue et du déracinement culturel, récurrents dans *Still* et *Pieces of Light*, ne peuvent se comprendre que par rapport à un double clivage, à la fois intergénérationnel et interculturel. *Still* et *Pieces of Light* peuvent

se lire comme des romans traversés par un conflit interculturel intériorisé. Le thème de l'exil qui figure de manière proéminente dans ces romans se révèle trompeur, car c'est moins la séparation d'avec la patrie qui compte que la cohabitation entre deux cultures, née du complexe processus « d'acculturation ». Souvent défini comme le résultat de l'adaptation à la différence culturelle, l'acculturation est difficilement généralisable, car elle dépend de l'expérience intime de tout un chacun. Les sentiments nourris à l'égard de la culture d'accueil peuvent aller de la concordance à la discordance, voire au conflit[1]. Dès lors, quand on rapproche la problématique culturelle de la problématique intergénérationnelle, on remarque des similarités frappantes, car toutes deux relèvent du fonctionnement propre au clivage qui détache la relation, mais ne la rompt jamais. C'est dans le double clivage culturel et intergénérationnel que se cache sans doute la cause d'une folie qui n'est pas tant liée à la crise d'une rencontre avec l'événement qu'à une impossible adéquation entre le témoin et le sujet. Le dédoublement de personnalité est le signe le plus tangible de ce que l'on pourrait appeler une inadéquation affiliative, thème transversal du corpus. Comme on l'a vu précédemment, le témoin est détaché des pré-Histoire(s) par le non-dit, mais sa relation avec elles n'est jamais rompue, car il est exposé à leurs suintements. Quant au sujet, il est détaché de sa culture première par l'acculturation et l'exil, mais sa relation avec elle n'est jamais rompue. C'est pourquoi il n'est pas exagéré de dire que les personnages, à l'image de l'auteur, présentent tous les signes d'un clivage de personnalité. Or il n'est pas suffisant de dresser un simple constat. Ce qu'il faut dire est dès à présent est que chez Adam Thorpe la matière même du récit porte sur la relation clivée du témoin/sujet à d'autres récits. Au lieu de parler, comme le veut l'usage psychanalytique, de « clivage du sujet » et de « clivage de l'objet », il serait plus judicieux d'évoquer, dans un premier temps, une « relation clivée » aux pré-Histoire(s) pour comprendre, dans un second temps, le clivage du témoin/sujet.

Lorsqu'en effet on consulte le *Vocabulaire de la psychanalyse* de Laplanche et Pontalis, on constate qu'à l'entrée « clivage », seuls deux cas sont répertoriés : « clivage de l'objet » et « clivage du sujet ». Nulle part n'est fait mention d'une quelconque relation. Ainsi définissent-ils le premier type de clivage : « Mécanisme décrit par Mélanie Klein et considéré par elle comme la défense la plus primitive contre l'angoisse : l'objet, visé par les pulsions érotiques et destructives est scindé en un « bon » et un « mauvais » objet qui auront alors des destins relativement indépendants » (67). Quant au second

[1] Plivart, Ingrid. *Psychologie interculturelle* (Louvain-la-Neuve : De Boeck, 2014).

type : « Terme employé par Freud pour désigner un phénomène bien particulier qu'il voit à l'œuvre surtout dans le fétichisme et les psychoses : la coexistence, au sein du moi, de deux attitudes psychiques à l'endroit de la réalité extérieure » (67). Si ces deux approches s'articulent sur une théorie des pulsions, assez peu pertinente pour le présent propos, elles mettent en lumière une cohabitation des contraires à l'intérieur même du sujet qui rappelle, à bien des égards, la coexistence irrésolue des extrêmes, dont font état la forme des livres et l'identité des personnages. On peut dès lors soutenir l'hypothèse que les clivages du témoin/sujet doivent se comprendre par rapport à cette fissure de l'intermédiaire — la parole, l'image, le mythe — qui lie sans relier les personnages aux préhistoires de famille et à l'Histoire anglaise.

Tous les romans du corpus donnent à entendre, plus qu'à voir, une diffusion intermittente de bribes de pré-Histoire(s), à la confluence de l'histoire intime familiale (les préhistoires) et collective (l'Histoire). Si nous avons choisi de parler « d'histoires » plutôt que d'événement traumatique, c'est parce que le mot « histoire », malgré sa grande complexité sémantique, a le mérite de mettre sur un plan d'égalité le récit, l'événement et le langage. C'est peut-être l'avantage du substantif unique « histoire » en français. On a souvent déploré que le français ne faisait aucune distinction entre « Histoire » (« history ») et « histoires » (« stories »), mais c'est méconnaître le fait que l'événement, qu'il soit individuel ou collectif, n'existe pas dans une phénoménalité pure averbale, mais est toujours linguistiquement et surtout cognitivement pré-construit, de sorte que l'événement est inséparable d'une mise en récit chronologique, aussi minimale soit-elle. C'est pourquoi il est plus pertinent de parler de « pré-Histoire(s) ». Le préfixe « pré- » signale une antériorité temporelle et générationnelle (« avant »), il suppose une fragmentation de l'événement dans laquelle le sensible et l'intelligible, le signifiant et le signifié doivent être pensés en termes de clivage et non de rupture. Ce n'est qu'à cette condition de pré-construction et non de reconstitution postérieure que l'événement peut être mis en récit, raconté et diffusé. C'est du reste pour cette raison que le philosophe phénoménologue contemporain Claude Romano propose ce qu'il appelle une « herméneutique de l'événement », car, dit-il, l'événement n'est jamais un « pur donné[1] »

[1] « Il n'y a jamais de phénomènes qui seraient offerts tels quels à une description, comme immédiateté d'une donation dont on pourrait attendre la lumière : tout accès aux phénomènes est irrémédiablement médiat. Il convient de renoncer au mythe d'un « pur donné » solidaire de celui (cartésien et husserlien) d'une absence totale de présuppositions dont la description pourrait se prévaloir » (2). Romano, Claude. *L'événement et le temps* (Paris : PUF, 1998).

ni un pur refus, susceptible d'être assimilé ou non assimilé dans l'immédiateté de son occurrence. Si l'événement se situe à la croisée de l'art et de la vie, du sujet et de l'altérité, il n'est pas dans le corpus simple coïncidence temporelle. Les romans d'Adam Thorpe, ne se construisent pas autour du « troumatisme » béant de l'événement, pour reprendre le néologisme lacanien, mais tentent de se rattacher à des fragments de récits d'événements qui entrecroisent les histoires avec l'Histoire et ce, par le biais de l'entendre.

Comme on l'a vu au chapitre 2, les romans d'Adam Thorpe travaillent la résonance d'échos, laissent échapper des suintements de secrets, et suggèrent des paroles tronquées d'histoires venant d'un autre. *Pieces of Light* et *No Telling* mettent en scène des narrateurs-enfants, des témoins qui entendent dire et qui sont appelés à traduire ce qu'ils ne comprennent pas. En sollicitant l'entendre du narrateur et du lecteur, *Ulverton*, *Still* et *Pieces of Light* rappellent que l'exposition auditive ne met pas seulement à l'épreuve la capacité d'audition, mais aussi la compréhension qui exige elle-même la traduction. L'entendre ne saurait donc être confiné à une activité passive, car il se confond souvent chez l'être humain avec un « entendre dire », comme l'explique Jean Laplanche :

> Le « vu », « l'entendu », voire le « vécu » portent en eux des messages latents que le sujet, en un second temps, doit tenter de traduire. Le *hören* [entendre] chez l'être humain n'est pas un « pur entendre », il est un « entendre dire » (*sagen hören)* et le « entendre dire » est, à son tour, un « à traduire[1] ». (68)

La prédominance de l'entendre dire provient du fait que la cause justifiant le récit n'est pas chez Adam Thorpe la rencontre avec l'événement, comme c'est le cas avec le témoignage par exemple, mais la relation clivée avec des récits fragmentaires d'événements. C'est pourquoi les romans intermédiaires vont créer les conditions narratives de l'exposition du personnage-témoin, se distinguant par sa position toujours *ex*-centrée et à la stabilité toute relative. Tout l'enjeu des romans intermédiaires consiste à trouver une position optique et vocale médiane qui puisse être simultanément proche et distante, immédiate et médiate par rapport aux bribes d'événements, mais également par rapport à la relation entre le narrateur et le lecteur. Cette articulation particulière est d'autant plus complexe qu'elle doit articuler les clivages de la relation entre le témoin et l'événement, sans modifier ses deux principes majeurs, à savoir la vision partielle et l'exposition auditive. Or cette position demeure encore imprégnée d'instabilité, notamment en ce qui concerne la dramatisation et la place du lecteur.

[1] Laplanche, Jean. *Problématique VI. L'après-coup* (Paris : PUF, 2006).

Ce que les suintements posent comme problème est le risque de l'immobilisme dramatique, déjà expérimenté dans *Still*. C'est pour répondre à cette difficulté que *Pieces of Light* met en place une série de personnages intermédiaires — le domestique, la mère adoptive, le révérend — qui relaient les suintements des pré-Histoire(s), sans jamais les révéler totalement. En laissant échapper des fragments auditifs, ils aident à réguler le dosage de l'affleurement et de l'information narrative, difficulté majeure à laquelle ni *Ulverton* ni *Still* n'avaient pu apporter de solution satisfaisante. En dépit de cette amélioration significative du relayage, la mise en intrigue doit affronter un autre obstacle obligeant à recomposer le mouvement de la péripétie. Comment suggérer le changement de l'insu au révélé sans que n'intervienne un quelconque événement ? En d'autres termes, il s'agit de savoir comment traduire sous forme dramatique un changement perceptif à l'égard de l'entendre et de la compréhension de bribes. C'est le défi que devront relever *Nineteen Twenty-One* et *No Telling* qui vont progressivement affiner la position dite du « narrateur non fiable » pour créer une situation narrative ironique, engageant plus activement la participation du lecteur.

Ce dernier, ne pouvant faire autrement que d'épouser le point de vue microscopique du personnage, est incité à trouver des points d'appui, lui permettant de rétablir la distance nécessaire à l'éclaircissement des pré-Histoire(s). Par sa mémoire et son interprétation, il est appelé à compenser les défaillances visuelles et les excès interprétatifs du narrateur. Les romans intermédiaires confirment donc le rôle fondamental assigné au lecteur, qui va continûment s'accroître jusqu'à devenir parfaitement opératoire dans ces romans de la transition que sont *No Telling* et *The Rules of Perspective*. L'interaction entre le texte et le lecteur reste toutefois fragile dans *Pieces of Light* et *Nineteen Twenty-One.* En se concentrant exclusivement sur la description des mouvements projectifs et réflexifs d'une seule et même conscience, ces romans peuvent faire naître chez le lecteur une angoisse claustrophobique. Ne disposant pas toujours des indices nécessaires pour départager ce qui relève du réel ou de la folie du personnage, de ses croyances ou de ses illusions, le lecteur progresse à tâtons dans sa lecture, si bien que la perplexité et le sentiment de confusion ne sont pas rares. Si les personnages peuvent se livrer à toutes sortes de spéculations et de projections, des plus sérieuses aux plus fantasques, il reste que le réel et la vérité doivent, par quelque moyen que ce soit, percer un jour le non-dit afin de révéler une vérité partielle, autrement le récit se sclérose dans l'immobilité dramatique. L'objectif consiste donc à aménager cette trouée de l'obscurité,

même si cette opération doit s'effectuer de manière indirecte. Seul le lecteur doit être en mesure de reconstituer et de comprendre une vérité que le personnage ne peut jamais savoir, malgré tous ses efforts pour y accéder. Tout l'enjeu repose par conséquent sur le travail des écarts. L'écart doit être suffisamment souple pour faire varier les degrés du voir et du savoir dans la représentation, non seulement de l'événement, mais également de soi.

Chapitre 5
Se représenter l'événement. Travailler les écarts

> Cet homme après tout « normal » qu'est l'illusionné est au fond beaucoup plus malade que le névrosé : en ceci qu'il est lui, à la différence du second, résolument incurable. Clément Rosset, *Le réel et son double*. *Essai sur l'illusion.*

Représenter et se représenter l'événement. Ces deux activités, le plus souvent attachées aux pratiques artistiques et réflexives, ne peuvent être aisément dissociées dans les romans d'Adam Thorpe. La problématique liée à l'esthétisation, à la mythification et à l'écriture fictionnelle d'un événement, aussi capital pour la psyché britannique que la Première Guerre mondiale, ne peut être abordée indépendamment des désirs et des illusions d'une conscience subjective. Cette première remarque invite à considérer attentivement comment s'élabore, dans des romans aussi originaux que *Pieces of Light* et *Nineteen Twenty-One*, une relation pour le moins atypique entre l'identité clivée d'un personnage et la mémoire poreuse et politique des pré-Histoire(s).

Si le besoin insatiable de représentation a conduit Rick à projeter/écrire son fameux texte-film, il devient désormais évident que ce besoin, partagé par la plupart des personnages, est motivé par un mal aigu d'affiliation. *Pieces of Light* et *Nineteen Twenty-One* s'emploient à articuler les clivages dans la filiation généalogique et l'affiliation culturelle, en tissant une relation spéciale défiant toute logique. Ne relevant ni de la conjonction ni de la disjonction, cette relation se trouve au croisement du réel de l'événement et de l'identité du sujet, interrogeant le complexe rapport entre l'esthétique et l'éthique. En concentrant leurs thèmes principaux sur la représentation mouvante de

l'événement et de soi, les romans intermédiaires rapprochent encore davantage l'exposition empirique du témoin avec l'identité imaginative du sujet. Ce rapprochement, toutefois, ne se réalise pas sans une opération simultanée de distanciation. Ce que décrit ce mouvement oscillatoire spatialisé n'est rien d'autre que la manière dont peuvent s'articuler l'éthique avec l'esthétique, le témoin avec le sujet, les pré-Histoire(s) avec l'événement, sans qu'il n'y ait jamais une adéquation coïncidente. Cette situation particulière, faisant une large place à la tension entre le désir d'adéquation et la conscience de l'inadéquation, reflète en grande partie les propres préoccupations de l'auteur. Dans un entretien qu'il a accordé à Simone Broders en 2007, Adam Thorpe critique les auteurs contemporains qui, selon lui, surestiment l'adéquation de leurs personnages :

> Novelists overestimate their character's feelings of adequacy. […] Some contemporary novels are about people who are immensely adequate and happy in a smug way. I feel this is not the direction for a novel to go in because I actually don't think it speaks to the majority of people. Well, I speak for myself, maybe I'm the only one that feels inadequate. (Broders 2008 : 197)

En émettant un jugement dépréciatif sur certains romans contemporains, dont il ne préfère pas citer les titres, l'auteur montre par contraste combien le thème de l'inadéquation relationnelle lui tient à cœur. On peut dire qu'il l'a même érigé en principe esthétique, tant il est incorporé à la structure même de ses romans qui, rappelons-le, travaillent les écarts de la relation entre un témoin/sujet et les récits de l'événement. Autant dire qu'il s'agit là d'une question centrale qui invite à s'interroger sur la manière dont peuvent s'articuler entre eux les écarts.

Les écarts en effet travaillent. C'est ainsi que François Jullien décrit son propre travail de sinologue et d'helléniste qui le place dans une situation bancale entre les deux cultures. L'écart lui offre cependant l'avantage de ne pas faire dialoguer les cultures, comme on le dit souvent, mais de souligner les écarts *entre* elles :

> En faisant *travailler des écarts*, comme je le fais dans mon chantier entre pensées de l'Extrême-Orient et de l'Europe, je ne prétends pas « comparer » en posant un cadre commun, hypothétique, où ranger le même et l'autre […]. Mais par cette mise en regard que constitue par lui-même chaque écart repéré, par ce recul offert, j'ouvre, du seul fait de ce dispositif, un espace de réflexivité […] où ces pensées se découvrant à (par) distance l'une de l'autre, se dévisagent et qui, par leur mise en tension, donne à penser. (2012 : 34)

Travailler les écarts est une autre manière de dire que le mode de pensée privilégié ne pose pas une limite *a priori* entre le même et l'autre. Ce qui prévaut n'est pas la rupture différenciante, mais l'inconfort de l'*entre*, car l'écart « produit », selon la formule de François Jullien, de « l'*entre* » : « L'écart, en revanche, par la mise en tension qu'il

organise non seulement maintient en activité, l'un vis-à-vis de l'autre, en fait deux pôles d'intensité, mais encore il ouvre, libère, produit de l'entre entre eux » (50). Si l'écart et l'*entre* peuvent être érigés au rang de concepts relationnels, ils présentent certains écueils contre lesquels dès à présent se prémunir. Le premier d'entre eux serait de le réduire à un simple passage, à la circulation entre deux points. L'*entre* ne fait alors plus office que d'intermédiaire. L'autre risque serait de l'envisager comme l'entre-deux de l'hybridité ou comme le juste milieu entre deux extrêmes, à l'image de la « médiocrité » préconisée par la sagesse antique. Ni l'un ni l'autre ne permettent de comprendre le clivage de l'intermédiaire à partir duquel la représentation peut, paradoxalement, se construire dans les romans d'Adam Thorpe.

Si l'écart et l'*entre* sont pour François Jullien des armes intellectuelles au service d'un combat contre la stérile différence, il convient d'apporter de légères modifications à l'usage qui en sera fait ici. La question de la représentation n'est pas le souci premier du sinologue, car son champ d'étude s'attache aux écarts de la pensée et non aux écarts esthétiques. Sa démarche questionne sans cesse la limite entre les cultures, mais n'inclut aucune référence à ce non-dit, à cet invisible, en un mot à ce négatif, auquel le témoin est exposé par l'audition. L'*entre* est chez Adam Thorpe façonné par le non-dit, de sorte que la relation à l'autre ne se conçoit plus en termes de fermeture ou d'ouverture — alternative à laquelle réduit toute pensée de la limite — mais oblige à penser cet *entre* du visible et de l'invisible, du non-dit et du dire, du non-vécu et de l'imaginaire. Tel un tamis, l'*entre* laisse passer des signifiants et des perceptions fugaces, mais retient les éléments les plus volumineux et significatifs, pour révéler le point aveugle de l'expérience vécue. Tous les textes d'Adam Thorpe s'attachent à faire sentir au lecteur un trou noir dans une représentation subjective, écartée entre la symbolisation et la projection de l'événement. Dès lors, le lecteur est appelé à construire sa propre représentation en se distanciant de celle du narrateur, porté facilement vers les égarements de l'imagination. Le décalage ironique entre le perçu et l'incompris, l'insu et l'idéalisation devient le mode spécifique par lequel la représentation se construit et se déconstruit dans un dialogue fragile entre le narrateur et le lecteur.

L'utilisation de narrateurs dits « non fiables » facilite l'aveuglement illusoire, mais pose la question de la dose informative que doit posséder le lecteur pour identifier ce que le narrateur ne peut pas savoir. *Pieces of Light* et *Nineteen Twenty-One* sont tous deux à la recherche d'une juste distance entre le narrateur et le lecteur, afin que soit jaugée

la bonne mesure de l'écart. Bien apprécier le rapport de distance et de proximité entre le voir et le savoir est déterminant pour équilibrer une situation narrative jusque-là très instable. Toutefois, équilibrer les déséquilibres de la représentation n'est pas le seul objectif des livres intermédiaires. Il s'agit également de mettre en branle le mouvement dramatique, de créer un passage entre la croyance et la conscience de l'illusion. Or, rien ne semble plus problématique pour des romans suspendant la rupture de l'événement que l'idée, au demeurant banale, de « passage » qui, comme son nom l'indique, suggère un mouvement de transition d'un état antérieur à un état postérieur. Parler de passage dramatique revient à évoquer la manière dont se développe et s'enchaîne l'action d'une histoire. Or, comment aménager un *passage* dramatique, sans *dé*passer les écarts ? Examiner cette question revient à s'interroger sur la spécificité du travail de l'écart.

***

2.2.1) Installer l'écart dans la représentation : symbolisation et projection

En installant systématiquement leurs personnages-narrateurs dans un écart entre le perçu et l'insu ou le non vécu des pré-Histoire(s), *Pieces of Light* et *Nineteen Twenty-One* ne font rien moins qu'inverser la syntaxe habituelle liant un sujet à un événement. À la rupture d'une linéarité coordonnant un simple témoin au hasard de l'événement, ils opposent l'écart positionnel d'un individu. Bien qu'occupant une position marginale, le témoin/sujet d'Adam Thorpe incorpore à son imaginaire les rumeurs morcelées d'événements, au point de les transformer en souvenirs propres. En disloquant l'opposition logique entre la conjonction et la disjonction, les romans d'Adam Thorpe favorisent le développement d'une liberté imaginative et interprétative sans précédent, par laquelle la représentation de l'Histoire collective se voit individualisée à l'extrême. Cette individualisation n'a pu se réaliser que grâce à l'intermission d'échos, se diffusant sous forme de paroles familiales tronquées et de mythes nationaux trompeurs. Filtrés par une conscience subjective, les paroles et les mythes des épopées nationales que sont la colonisation africaine et la Première Guerre mondiale, sont réécrites sous l'emprise des excès mythificateurs de l'imaginaire individuel. En cherchant à s'affilier à la grande histoire anglaise et à la petite histoire familiale, les personnages de *Pieces of Light* et *Nineteen Twenty-One* renouent avec l'ambition totalisante d'*Ulverton* et de *Still*, en présentant une disproportion déroutante entre, d'une part, l'isolement d'une conscience individuelle et, d'autre part, l'immensité de la matière historique absorbée, comme l'a

perçu un commentateur : « *Pieces of Light* is a huge novel in every sense, but at the same time it is also frustratingly small, confined, except at the end, by the consciousness of Hugh[1] » (21). Ce qui a rendu possible cet aplanissement délibéré d'échelles si contraires a pour nom la symbolisation et la projection.

Ces deux activités emblématiques du travail psychique avaient déjà été activement sollicitées par Rick pour la réalisation de son texte-film mental. C'est de nouveau le cas avec ses successeurs, mais avec une notable différence. Désormais, le lecteur peut aiguiser plus facilement son esprit critique, en décelant sous les dehors de la mégalomanie et de la mythomanie, les ravages destructeurs de l'illusion, fracturant la représentation du passé aussi bien intime que collectif. Pour comprendre ce processus, il est nécessaire de revenir sur la signification de la symbolisation et de ses liens avec la représentation.

La symbolisation est la manière courante de décrire comment un sujet se fait une représentation imagée et signifiante des données sensorielles, émotives, verbales qui l'entourent. Même si l'on distingue plusieurs types de symbolisation — sensori-motrice, langagière et imagée —, ces trois modes d'être au monde sont complémentaires. Leur interaction conduit à une recomposition des représentations que le sujet se fait et de lui-même et des objets et qu'ils intègrent à ses représentations préexistantes[2]. Lorsque l'objet en question concerne un événement non vécu, avec lequel les personnages sont néanmoins mis en contact par divers signes, comme la parole parentale ou les symboles mémoriels de la Grande Guerre, la symbolisation se heurte à une béance d'insu qu'elle intègre sur le mode du clivage. Il s'agit donc moins d'un défaut d'intégration que d'une représentation fissurée que compense la projection imaginative. Cette notion, introduite au chapitre 1, joue un rôle prépondérant dans tous les livres d'Adam Thorpe et, plus particulièrement, dans *Pieces of Light*, en devenant la cause de divers troubles de la personnalité que le narrateur éprouve à l'âge adulte. Ne parvenant plus à distinguer clairement le souvenir de l'entendu, la projection personnelle de ses souvenirs propres, il sombre au milieu de la partie 4 dans un tragique délire affabulatoire et interprétatif, le

[1] McLaurin, David. « Living Kaleidoscope ». Rev. de *Pieces of Light*. *The Tablet*, 17 octobre 1998.
[2] « Le travail psychique de la symbolisation n'est pas seulement verbal. Il est aussi visuel dans la mesure où il prend appui sur des représentations imagées. Et il est également sensori-moteur dans la mesure où il prend appui sur des gestes réalisés et sur des impulsions d'actes ébauchées. C'est de la façon dont le corps explore et symbolise l'espace que naissent à la fois les objets que l'homme crée et la représentation qu'il s'en fait » (125). Tisseron, Serge. « L'image comme processus, le visuel comme fantasme ». *Cahiers de psychologie clinique* 20 (2003) : 125-135.

faisant côtoyer les vertiges du dédoublement de personnalité. La représentation intériorisée de l'événement ne saurait donc se comprendre sans la relation complexe qu'entretient la symbolisation avec la projection. Déjà dans *Still*, c'est à ces deux modes combinés de figuration que l'on doit la réalisation du texte-film de Rick qui affiche une confiance presque présomptueuse dans ses talents de réalisateur. Alors que les images de son texte-film s'incarnent comme par magie et viennent se projeter instantanément sur la page/écran, le troisième roman diffracte la relation entre l'imagination et la symbolisation, en présentant un narrateur dédoublé.

Pieces of Light met en scène un narrateur homodiégétique, dépeint à deux périodes différentes de sa vie, l'enfance et la vieillesse. Cette dissociation temporelle favorise différents types de décalage ironique entre la perception naïve de l'enfant et les souvenirs de l'homme âgé, l'imaginaire et le réel, la croyance et l'illusion. Comme l'a résumé Richard Eder, *Pieces of Light* donne l'impression d'avoir été écrit par deux narrateurs à la fiabilité douteuse : « What happens when the unreliable narrator becomes the unreliable author[1] ? » (21). Cette impression est confortée par le fait que chacune des cinq parties se présente comme une suite de documents, semblables par leur nature, mais très différents par leur style d'écriture : journal intime d'un enfant et d'un adolescent pour les parties 1 et 2, journal intime d'un adulte pour la partie 3, journal du même adulte en état de choc pour la partie 4 et enfin un ensemble de lettres écrites par la mère adoptive pour la partie 5. L'artifice du document tend moins à assurer l'authentification qu'à justifier le recours au monologue intérieur, étouffant la voix d'un narrateur impersonnel qui brille par son absence. Le lecteur n'a d'autre choix que d'épouser la vision du narrateur, aussi tronquée soit-elle.

Le personnage ne voit en effet que d'un œil et ce, depuis son enfance. Cette particularité physique sert de métaphore à la connaissance partielle de lui-même, de sa préhistoire et de l'Histoire coloniale britannique dont il est l'héritier. La partie 1 le décrit enfant, jouant le rôle d'observateur et de traducteur, tandis que la partie 4 le présente sous un tout autre aspect. Au seuil du chapitre, il écrit des lettres à sa mère disparue depuis un hôpital psychiatrique. Devenu aphasique, il est encouragé à mettre par écrit sa vie pour des raisons thérapeutiques : « The people here suggested I write about what happened, since I can't talk about it. […] I'm worried that if I open my mouth to use my vocal cords, quite another sound will come out. This is the effect of shock » (*PL* 179-180). La mention

[1] Eder, Richard. « Hearts of Darkness ». Rev. de *Pieces of Light*. *The New York Times*, 6 février 2000.

d'un « choc » porte à croire que Hugh a été victime d'une expérience traumatique dont il a eu peine à se remettre, à en juger par l'incohérence de son récit, privé de toute chronologie. Toutefois, il s'avère que le choc provient de multiples dédoublements de personnalité qui ont gravement affecté son identité.

Sa crainte de prendre la parole revient à avoir peur d'émettre un rugissement animal, dans le sens où le délire l'a amené à s'identifier, entre autres objets, à un léopard, figure centrale de la mythologie transpersonnelle du personnage. C'est pourquoi la critique a parlé, non sans raison, d'originalité dans le traitement des personnages : « his handling of his character is entirely original[1] » (20). Cette originalité tient à la manière dont est rendu le thème de la folie qui, s'inspirant du flux de conscience moderniste, dévoile une personnalité tourmentée, proche de l'expérience psychotique selon Tamsin Todd : « The old Hugh's stream-of-consciousness narration is hard-edged, verging on the psychotic, embedded with references, unreliable, Joycean » (20). Le choix de narrateurs à l'entendement réputé déficient inscrit le roman dans la tradition du « narrateur non fiable », dont les deux types principaux, « le naïf » et le « fou[2]», recoupent la situation narrative de *Pieces of Light*. Toutefois, l'appellation de « narrateur non fiable », déjà évoquée plusieurs fois au cours de cet exposé, pose plus de problèmes qu'elle n'en résout.

En recouvrant toutes sortes de visions excentriques, parfois déstabilisantes pour le lecteur, elle ne permet pas de comprendre les spécificités intrinsèques à la construction d'une vision atypique dont l'utilisation et l'interprétation peuvent différer d'un auteur à l'autre. C'est pourquoi il n'est guère possible de conserver la notion de « narrateur non fiable », dans son sens originel, tel qu'il a été pour la première fois proposé par Wayne C. Booth. Celui-ci définit la non-fiabilité en termes d'incohérence par rapport à la figure stable représentée par « l'auteur impliqué » (« implied author »), support indispensable à l'attribution des valeurs véhiculées par le texte[3]. Même s'il exprime son insatisfaction vis-à-vis de la catégorie qu'il propose, il avoue ne pas avoir trouvé de meilleur terme pour

[1] Todd, Tamsin. « Musing on the Millenium ». Rev. de *Pieces of Light*. *The Times Literary Supplement*, 31 juillet 1998.
[2] Riggan, William. *Picaros, Madmen, Naïfs and Clowns. The Unreliable First-Person Narrator* (Norman : Oklahoma UP, 1981).
[3] « Whether we call this impled author an "official scribe" or adopt the term recently revived by Kathleen Tillotso ——the author's second self——it is clear that the picture the reader gets of his presence is one of the author's most important effects. However impersonal he may try to be, his reader will inevitably construct a picture of the official scribe who writes in this manner—and of course that official scribe will never be neutral toward all values. Our reactions to his various commitments, secret or overt, will help to determine our response to the work » (Booth 1961 : 71).

désigner la « distance » entre la voix du narrateur et l'image auctoriale[1]. Cette approche dite rhétorique, centrée sur la communication entre l'auteur impliqué et le lecteur, paraît restrictive, pour la simple et bonne raison que le choix d'un narrateur non fiable vise à déstabiliser le caractère naturel de la vision, afin d'installer un « écart » entre l'apparence et le réel. Telle est la position défendue par David Lodge : « The point of using an unreliable narrator is indeed to reveal in an interesting way the gap between appearance and reality, and to show how human beings distort or conceal the latter[2] » (154-155). La vision atypique du narrateur dit non fiable se révèle ainsi tout à fait cohérente, lorsqu'on l'analyse comme l'expression manifeste d'ouvrir un « écart » (« gap ») dans la représentation elle-même. En présentant un même narrateur, décrit à deux époques différentes de sa vie, Adam Thorpe entend installer un écart entre la symbolisation de l'enfant et la projection de l'adulte, qui va durablement affecter écart la personnalité même du témoin/sujet. En présentant un héritier qui, après avoir été exposé à des suintements dans son enfance, développe toute une mythologie transculturelle et transindividuelle, *Pieces of Light* ébauche une articulation des clivages de la filiation et de l'affiliation. Dans ce processus articulatoire, le lecteur joue un rôle-clef. L'immense tâche qui lui est confiée est de faire l'archéologie de la symbolisation du personnage et de retracer les multiples associations de son esprit qui, avec le temps, se sont sédimentées, pour revenir sous forme de projection.

Avec son troisième roman, ce qu'exige Adam Thorpe de son lecteur n'est plus un simple travail d'analyse, mais plutôt d'analyste. Tout comme *Still* avant lui, *Pieces of Light* est un roman qui s'essaie à la reconstitution des pré-Histoire(s), mais à la différence de son prédécesseur, il installe une part de jeu interprétatif ménageant au lecteur une place et un rôle que *Still* rechignait à lui concéder. Le lecteur est incité à reconstruire, autant faire se peut, l'histoire et la préhistoire du personnage, à partir de fragments. Devant se remémorer toutes les scènes de l'enfance, durant lesquelles Hugh est exposé aux bribes de pré-Histoire(s), il est amené à identifier la formation des symptômes affectant la personnalité du narrateur âgé. L'éparpillement de ces bribes exige du lecteur une collaboration soutenue et une dose non-négligeable d'imagination et de créativité pour opérer les liaisons subjectives que le texte ne fait pas explicitement. Les fragments de

[1] « Our terminology for this kind of distance in narrators is almost hopelessly inadequate. For lack of better terms, I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), unreliable when he does not » (Booth 1961 : 158-159).
[2] Lodge, David. *The Art of Fiction* (Londres : Penguin, 1992).

lumière, contenues dans le titre, révèlent par contraste l'immensité de l'obscurité. Le lecteur est très peu guidé pour procéder à cette reconstitution qui ne peut se réaliser que sur le mode hypothétique, comme l'a déjà relevé Ingrid Gunby :

> Indeed, the text invites the reader to reconstruct the history encrypted in the elderly Hugh's ultra-Englishness, so as to understand his madness and, perhaps, his violence as the return of a repressed history of colonialism and war. (2002 : 213-214)

Ce que Gunby interprète comme le retour du refoulé doit en fait se comprendre comme une remémoration de souvenirs entendus. L'un des apports majeurs du troisième roman réside précisément dans la réactivation d'une mémoire poreuse, supra-individuelle, qui laisse l'entendu nouer de libres associations avec la projection imaginative. Cette configuration explique que *Pieces of Light* étend considérablement les confins du médium mémoriel, qui devient un point d'articulation, autant créatif que puissant, entre l'entendu intergénérationnel et l'imaginaire mythique interculturel.

Dans les deux premières parties, Hugh enfant est mis en contact répété avec des situations dans lesquelles le non-dit familial affleure, sous forme de signifiants et d'images aux figures non reconnaissables. Ces non-dits font naître en lui un sentiment d'angoisse qu'il exprime dans un langage fort simple, mais très parlant, comme lorsque sa mère refuse de l'informer de sa décision de l'envoyer en Angleterre après son septième anniversaire : « There was a horrible silence. I couldn't bear it any longer » (*PL* 30). Hugh est un enfant qui se caractérise par sa propension innée à l'imagination débordante. Vivant dans l'avant-poste de Bamakum où se côtoient, sans se mélanger, la culture des colons et celle des autochtones, il adopte les images et les croyances importées de la religion africaine des esprits pour donner une forme imagée aux non-dits familiaux. Il développe alors une sorte de mythologie transpersonnelle et transculturelle, presque syncrétique, qui enchevêtre ses peurs aux religions africaines et chrétiennes. La peur du sacrifice le conduit à construire des interprétations étranges, comme en témoigne ce passage :

> The gods wanted me, as they wanted all children——only to return them with a different name, and the marks on the cheek smoothed off. They wanted me just as one of them——the Father, the Chief——had wanted Jesus back. My parents were powerless against the demands of the gods, as a person is powerless against the daimon that possesses him and makes his face white with spittle (I had seen this in one of the villages, on our trip, during a ritual dance). (*PL* 42)

Cette mythologie tire son inspiration du christianisme, du polythéisme et d'observations personnelles que le narrateur a effectuées à partir de sa propre expérience de certains rites.

Elle répond au désir de symboliser les deux événements marquants qui constituent sa préhistoire et son histoire, à savoir la mort du père biologique et l'exil vers l'Angleterre. Ce syncrétisme n'est pas sans rappeler la culture africaine qui estompe la frontière entre le fait et la fiction, comme le résume le personnage de Charlie Moore, un aventurier qui semble tout droit sorti d'une nouvelle de Conrad : « 'fact and fiction are just what Africa makes sure you can't sort out' » (*PL* 27). La mythologie du personnage s'élabore en relation avec des tableaux dont les figures indistinctes favorisent le syncrétisme et les inversions de représentations. Ainsi, c'est après avoir contemplé certaines images entreposées au grenier qu'il associe le nom « Hargreaves » à celui de « Sir Steggie », un nom mystérieux qui est apposé, telle une signature, sur des tableaux effrayants :

> They were frightening pictures: they were pictures of Normans, coming out of the forest. On the back of some of them was chalked Sir Steggie, and on others someone had stuck a slip of paper typed *J. S. Hargreaves, Property Of*. I bundled them back and scrambled out as quickly as I could, no longer exploring the source of our great river beyond the Lord's bosom, but just wanting a biscuit and a glass of lemonade. (*PL* 13-14)

Le *topos* fantastique du tableau interdit entoure d'un halo mystérieux le nom du père, auquel est associée une représentation inversée de la colonisation qui ne rime plus avec l'esprit de conquête, mais avec l'invasion des « Normands ». L'épouvante du garçonnet, que peut toutefois apaiser un verre de limonade, l'incite à transformer un signifiant indéchiffrable en esprit maléfique. C'est parce que les deux noms sont spatialement contigus qu'ils deviennent indissociables dans l'esprit du personnage. À son arrivée en Angleterre, il est persuadé que le mauvais esprit de Sir Steggie le pourchasse : « I knew also then that Sir Steggie had followed me, somehow. Maybe he'd hidden in the hold, in our big trunk. *Property of J. S. Hargreaves* » (*PL* 75). Hugh en vient à établir une correspondance entre l'image et les deux noms qui, peu à peu, se confondent sous l'effet de la magie transformatrice : « the little bones reminded me of Mr Hargreaves on his way to becoming Sir Steggie » (*PL* 94-95). Les silences familiaux concernant le nom du père répondent aux signifiants énigmatiques de l'histoire coloniale.

À un autre moment, Hugh entend parler d'un mot qui échappe à son entendement, comme le signifiant *borfirma* dont les adultes ne veulent jamais lui révéler le sens précis, ce qui le conduit à échafauder toutes sortes de théories : « I knew this word *borfirma*. I had reckoned it was a horrible illness […]. It had cropped up in conversations between my father and people like Charlie Moore, but was always followed by a French word and a glance at me. I believed it had something to do with the Leopard Society,

too » (*PL* 99). Il entend ce signifiant par surprise, lorsque sa mère raconte à son oncle et à sa tante les secrets rituels associés à ce mot. Désignant une sorte de potion aux vertus miraculeuses, préparée à partir de toutes sortes d'ingrédients, dont des membres humains, le mot est lié aux crimes de la société secrète des Hommes-Léopards sévissant dans certaines colonies britanniques. À partir de bribes entendues, filtrées à travers le fameux « trou de la serrure » (« through the keyhole », *PL* 102), il extrapole le danger de ces meurtriers, recouverts de peaux de léopard, qu'il imagine venir l'attaquer en Angleterre. Hugh incorpore cette légende coloniale, née à la suite de nombreuses attaques contre des colons blancs, recensées principalement au Nigéria et au Congo belge pendant les années 1930[1]. Transformée en peur coloniale collective, cette légende nourrit l'imaginaire du personnage. Dans son esprit fusionnent l'esprit paternel dédoublé avec la menace de meurtre que représentent les Hommes-léopards : « Leopard men crouched with iron claws, waiting for me to move. […] I knew, then, as one does know these things, that Sir Steggie was in England, making for this house » (*PL* 102). Ayant développé une phobie de cet animal, il vit dans la crainte constante d'être attaqué par l'un d'eux : « A part of me was always waiting to be leapt on——at least until I was old enough to see what nonsense this secret fear was » (*PL* 123). Si les peurs de l'enfance s'effacent à mesure que l'enfant grandit, son acculturation à la culture anglaise n'efface pas sa culture première africaine. La rencontre avec l'excentrique oncle Edward va recomposer la mythologie du personnage qui s'enrichit d'un volet géographique lié à la terre anglaise et au paysage des Downs.

Dans la seconde partie de *Pieces of Light*, un personnage central se détache. Il s'agit de l'excentrique oncle Edward, frère de Charlotte, qui présente, pour ainsi dire, le versant anglais de la mythification, à travers sa passion pour l'archéologie, les tumuli et les croyances oubliées de l'Angleterre préhistorique. Alors que le premier chapitre porte sur une mythification afro-centrée, le deuxième s'intéresse davantage à une mythification anglo-centrée, reflétant l'engouement suscité dans les années 1920 et 1930 pour la pensée mythique. La passion délirante qu'il voue aux temps primitifs de l'Angleterre en fait le prototype presque caricatural de cette branche d'intellectuels ruralistes et anti-modernes des années 1930, incarnés, entre autres figures, par J. H. Massingham et, à la marge, par

[1] Il est difficile de déterminer la raison de ces crimes qui semblent avoir été motivés autant par la recherche de victimes sacrificielles que par la volonté de semer la terreur parmi les colons européens, voir à ce sujet Pratten, David. *The Man-Leopard Murders: History and Society in Colonial Nigeria* (Indianapolis : Indiana UP, 2007).

un certain D. H. Lawrence. L'oncle Edward se montre particulièrement intéressé par le récit du *borfirma* qu'il assimile à la « force vitale », dérivée de la volonté de puissance nietzschéenne. Bien loin de connaître toutes ces théories, le petit Hugh a vaguement conscience qu'il existe un lien entre la croyance en cette force mystérieuse et les fouilles pratiquées par son oncle : « My uncle was very keen on this Vital Force. His excavation was something to do with it » (*PL* 101). Le choix du point de vue de l'enfant n'est pas sans effet sur la ridiculisation des croyances vitalistes et puristes de l'oncle qui souhaiterait revenir aux premiers âges de l'Angleterre, lorsque cette dernière était entièrement recouverte de « bois sauvage » (« wildwood »). Laissant libre cours à l'expression orale de ses croyances, l'oncle abreuve le petit Hugh de ses histoires. Ayant aménagé un enclos dans son jardin qu'il nomme pareillement le « bois sauvage » (« wildwood »), il fait croire à Hugh qu'il cultive la graine de la grande forêt qui, un jour, recouvrira de nouveau l'Angleterre :

> I knew he thought of the wildwood as a sort of seed, the seed of the great forest that was going to cover Britain from end to end, as it did long ago before farmers cut it all down——except for the bit in our garden. (*PL* 122-123)

Le narrateur croit en cette histoire qu'il va se remémorer et qui nourrira plus tard sa projection, lorsqu'il retournera à Ulverton au début de la partie 3. La fonction de ce personnage est de fournir à Hugh une interprétation anglo-centrée d'une mythologie prétendument moderne, mais qui ressemble fort à la mythologie africaine. Le critique Rod Mengham a par ailleurs souligné le rôle de médiateur de ce personnage qui instaure dans l'esprit du narrateur la croyance en ce qu'il appelle une « géographie fictionnelle » :

> The main focus for all such attempts to establish a geography of fiction, to trace particular stories and beliefs back to a physical place of origin, to demonstrate the relations between intelligibility and locality, is the contradictory uncle-figure of Edward Arnold. (181)

Entre les deux premières parties de *Pieces of Light*, résonnent des échos entrecroisant la mythologie de Hugh avec la mythologie de l'oncle. En dépit des différences spatio-culturelles, émerge l'image d'un substrat commun qui n'est pas sans rappeler le concept jungien d' « inconscient collectif ». *Pieces of Light* est, de tous les romans du corpus, celui qui affiche le plus clairement sa dette envers les écrits de Jung, dont l'influence a marqué le jeune Adam Thorpe, comme il le déclare lui-même : « Carl Jung, another of my early heroes » (*OSH* 187). L'idée maîtresse de Jung selon laquelle une articulation est possible entre l'image-souvenir de l'inconscient individuel et l'archétype de l'inconscient

collectif est particulièrement éclairante pour comprendre l'obsession du roman pour certaines images et pratiques transculturelles, comme le théâtre, le sacrifice, les sociétés secrètes, le léopard et la forêt. Ainsi, à la société secrète des Hommes-Léopards, répond le groupuscule néo-païen de la société de Thule auquel appartient l'oncle ; à la forêt vierge africaine, correspond le « bois sauvage », cette partie interdite du jardin que Hugh visite pour la première fois après son arrivée à Ulverton : « The wildwood was a dark lump in the corner. Being a shy boy, and still hurt by the laughter, I didn't ask my uncle why there was a fence around it » (*PL* 73). Tous ces exemples ne représentent qu'un échantillon des nombreux rapprochements spatio-culturels que l'on peut établir entre les deux premières parties. Le phénomène d'écho, procédé typique de la non-linéarité, oriente très discrètement le lecteur vers une meilleure compréhension des troubles postérieurs du comportement dont souffre Hugh âgé. Si dans la partie 4 il ne parvient plus à démêler le vrai du faux, le souvenir propre du souvenir de la parole, il revient au lecteur d'interpréter et de reconstituer ce qui échappe à la compréhension du narrateur.

Sans nul doute le roman le moins réaliste du corpus, *Pieces of Light* exploite la polysémie de l'« esprit » qui désigne aussi bien la conscience du personnage que la religion africaine des esprits ayant modelé sa mythologie. Le célèbre extrait du *Prélude* de Wordsworth, cité en exergue du livre, adapte le thème de la mémoire individuelle à la conception spiritualiste d'une préhistoire aux contours extensibles : « I would enshrine the spirit of the past / For future restoration[1] » (*PL* 1). Cet « esprit du passé » fait certes référence à l'enfance du narrateur, mais englobe également toutes les bribes d'histoires mythifiées qui puisent leurs sources dans les mythes de la lointaine Préhistoire. Il s'agit donc moins de dépeindre les heureuses retrouvailles avec un passé préservé que d'étudier comment se sont formés, dans une conscience individuelle, des liens imaginaires supra-individuels, entre les cultures du Cameroun et de l'Angleterre, qui viennent hanter le personnage dans sa vieillesse. *Pieces of Light* peut ainsi se lire comme la remémoration imaginée de suintements, d'échos et d'histoires qui puisent à deux champs culturels distincts. La mémoire n'est plus seulement attachée au lieu et à l'expérience, mais à l'entendu, aux mythes de l'enfance et à l'imaginaire. L'identité n'est plus seulement un retour réflexif vers soi par le truchement de la mémoire, mais devient une projection individuelle vers les soubassements communs de l'Afrique et de l'Angleterre

[1] Wordsworth, William. *The Prelude*. Livre IX. v. 341-342.

préhistoriques. Dans cette vaste entreprise destinée à conjuguer l'individu avec le collectif, l'intermission assume un rôle central.

Il faut accorder à *Pieces of Light* le mérite d'avoir entamé une dramatisation de l'intermission, manifestant une tentative encore timide d'articuler le double clivage familial et culturel à partir d'une dynamique dramatique bien connue, celle du retour après l'oubli. Le roman cherche à mettre en branle ce que Peter Brooks appelle « l'énergie textuelle[1] » en posant les bases d'une dynamique de l'enfouissement et de l'exhumation, dont l'originalité est de ne pas distinguer le souvenir propre du souvenir de l'entendu. Adam Thorpe s'est visiblement émancipé de la stricte linéarité de la flèche du temps, en ayant recours aux ellipses temporelles et autres analepses qui confèrent au récit sa dynamique propre. Il avoue à ce sujet s'être inspiré de Conrad dont l'influence est particulièrement palpable dans *Pieces of Light*, non seulement à travers les nombreux échos intertextuels, mais aussi par le jeu temporel entre les différentes périodes de vie du personnage : « Conrad definitely taught me a lot about use of time, what you can do by producing flashback or parallel time » (Broders 198).

Deux ellipses entrecoupent les parties 2 et 3, puis 3 et 4, avec dans les deux cas une très grande disparité dans l'amplitude temporelle. Le lecteur peut supposer que la première ellipse temporelle représente le laps de temps durant lequel la culture première de Hugh a été lentement enfouie pour être totalement recouverte par la culture anglaise. On retrouve les signes emblématiques de ce recouvrement à travers la passion du personnage pour le théâtre de Shakespeare qui l'habite depuis son adolescence. C'est par l'intermédiaire du Barde que Hugh se familiarise avec sa nouvelle culture, lisant et jouant dans sa solitude toutes les pièces du répertoire shakespearien dans son théâtre improvisé au milieu des hêtres (*PL* 126). Ce n'est du reste pas un hasard si ce palliatif à l'isolement détermine sa vocation d'archéologue du théâtre élisabéthain dont il veut ressusciter les pratiques oubliées, telles que le maquillage, la gestuelle… Ses recherches érudites trahissent l'emprise de sa culture d'origine, puisqu'il est décrit par la presse spécialisée comme un metteur en scène marginal qui croit aux esprits et à l'influence de la théorie des humeurs : « I am referred to as the infamous director who believes in humours, vital spirits, and actors learning lifeless hand gesture by rote » (*PL* 145). Alors que la première

[1] « If we can accept the idea of textual energetics, we can see that in any well-plotted novel the energies released and aroused in the text, especially in its early moments, will not be lost: the text is a kind of thermodynamic plenum » (123). Brooks, Peter. *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative* (Harvard : Harvard UP, 1992).

ellipse passe sous silence les quarante ans de la vie du protagoniste, la seconde ne laisse dans l'ombre qu'une seule année. Cette période de temps, relativement courte comparée à la première, concentre pourtant l'essentiel de l'action de la partie 4, de loin la plus longue du roman.

C'est sur des réminiscences conradiennes que se clôt abruptement la partie 3, à la date du 7 octobre : « Horrible. Absolutely horrible » (*PL* 176). Cette fin, qui fait penser à « l'horreur, l'horreur » de Kurtz dans *Heart of Darkness*, annonce les deux thèmes principaux de la partie 4, à savoir la folie projective du protagoniste et plus surprenant encore, le registre fantastique ménageant, avec parfois trop d'insistance, le suspens qui manquait à *Still*. Le lecteur ne connaît pas à ce stade la cause de cet affreux événement qu'il est appelé à reconstituer à partir des lettres de Hugh, rassemblées dans la partie suivante. Écrites seulement au présent dans un style tortueux et discontinu, ces lettres, à la syntaxe désarticulée, reproduisent les égarements sprituels de Hugh âgé. Les vues tronquées et le jugement altéré sous l'effet de l'aliénation, témoignent d'une vision en manque cruel de lucidité.

Dès le chapitre 3 de *Pieces of Light*, de nombreuses allusions font état de la vision de plus en plus altérée de Hugh qui, par sa crainte d'être observé, sombre peu à peu dans la paranoïa : « I have to confess to a vague feeling of being watched, throughout » (*PL* 143) ; « Am I mad? No just ripe for mad exploits » (*PL* 147). Son style trahit son altération mentale, comme en témoigne le mode paratactique des phrases : « Thumped the skip as I passed and it sounded hollow. By dawnlight from my window it is. Even the awful polka-dotted lampshades. I feel *dispersed* » (*PL* 141). Ces symptômes de la folie ne sont guère surprenants en comparaison des deux premières parties. La fièvre provoquée par la malaria lui cause dans son enfance des hallucinations à travers lesquelles les fragments des pré-Histoire(s) entendues se mêlent à la mythologie africaine des esprits, comme il le dit lui-même : « Less a thought and more a picture, like the pictures I had as a boy, which were real and not real » (*PL* 358). Au fur et à mesure qu'il redécouvre des parties oubliées de son passé, sa vision monofocale se fait de plus en plus défaillante. Son récit est entrecoupé d'erreurs de jugement, typique du registre gothique sensationnaliste. Ainsi, lorsqu'il ouvre la malle qui contient les objets ramenés d'Afrique, ce qu'il perçoit d'abord comme une tête décharnée se révèle être une banale paire de short : « I lift away the canvas, lighter than I remember but still awkward, still a weight. A hideous, flesh-peeled face. No, a pair of tiny shorts » (*PL* 289). La folie progressive le

fait douter de sa véritable identité : « I am not my usual self. I am getting bigger and bigger, Mother » (*PL* 306). Les personnages d'Adam Thorpe sont souvent sujets à ce genre de pathologie, conséquence relativement fréquente d'un excès de projection. Freud a amplement montré le caractère potentiellement pathologique de la projection, qui obstrue ou déforme la perception même du réel[1]. Malgré la restriction du champ visuel, la dissémination de souvenirs épars, et le récit chaotique de rêves, le lecteur est amené à retracer comment les symbolisations de l'enfance se sont transformées à l'âge adulte en obsessions, ayant conduit à la création d'associations symboliques.

Le village d'Ulverton devient dans la partie 4 une surface de projection, par laquelle les polarités spatio-culturelles et identitaires se voient temporairement réunies. Certains commentateurs ont souligné le fait que les véritables acteurs de ce drame interculturel, vécu dans l'intimité d'un esprit isolé, sont les espaces eux-mêmes

> *Pieces of Light* is a novel about sense of place, and what places: the jungle of the Cameroons and the wildwood of England are more than just backdrops. They are in a way the drama itself, which takes place in the consciousness of the hero[2]. (21)

De même, pour Richard Eder : « The book's energies are focused less on the characters than on their obsessions and their haunting by the malefic spirits of place that link Africa and Somerset[3] ». La manière dont se noue et se dénoue ce « lien » (« link ») constitue le principal objet d'étude d'un livre donnant à voir et entendre une conception quasiment spiritualiste de la relation entre l'Afrique et l'Angleterre, les pré-Histoire(s) et l'identité du sujet. Si certains critiques ont décelé un aspect « métaphysique[4] », d'autres en revanche y ont vu la source d'une grande confusion pour le lecteur. Ainsi, pour John Kinsella, le roman veut être « trop de choses » à la fois : « It's a book trying to be too

---

[1] « En ce qui concerne la formation des symptômes dans la paranoïa, le trait le plus frappant est ce processus qu'il convient de qualifier de projection. Une perception interne est réprimée et, en son lieu et place, son contenu, après avoir subi une certaine déformation, parvient à la conscience sous forme de perception extérieure. Dans le délire de persécution, la déformation consiste en un retournement de l'affect ; ce qui devrait être perçu intérieurement en tant qu'amour est perçu extérieurement en tant que haine » (55-56). Freud, Sigmund. « Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa (le président Schreber) ». Freud, Sigmund. *Cinq psychanalyses* (Paris : PUF, 1956).

[2] McLaurin, David. « Living Kaleidoscope ». Rev. de *Pieces of Light*. *The Tablet*, 17 octobre 1998.

[3] Eder, Richard. « Hearts of Darkness ». Rev. de *Pieces of Light*. *The New York Times*, 6 février 2000.

[4] « *Pieces of Light* is also a finely metaphysical work , enquiring into the nature of what one character calls "vital force", a force that might equally well be called original sin, whether expressed through the dangerous currents of magic and ritual that persist, not only in Africa, but also in rural Wiltshire, or through drama, with its roots in human and animal sacrifice » (23). Burnside, John. Non titré. Rev. de *Pieces of Light*. *The Scotsman*, 1er août 1998.

many things[1] ». La relation entre le lieu et la projection est une caractéristique constante des livres d'Adam Thorpe[2], mais elle trouve dans *Pieces of Light* son aboutissement le plus exemplaire.

La projection à laquelle se livre le personnage vieillissant est nourrie tout au long des chapitres 3 et 4 par la redécouverte des lieux de l'enfance passée à Ulverton et de ces objets rapportés d'Afrique qui vont, sous l'impulsion des rumeurs, de l'imaginaire et de l'invasion progressive de l'irrationalité, acquérir de multiples couches superposées de significations. Ce retour s'accompagne certes d'expériences de remémoration, à travers ces facilitateurs que sont les odeurs et les objets, mais au lieu de réactiver son vécu anglais, elles font resurgir non seulement les souvenirs, mais aussi les mythes de son passé africain. Il est remarquable de voir comment tous les lieux communs du retour à l'origine, comme la visite de la maison familiale, la montée au grenier et la redécouverte de l'incontournable malle secrète ne transportent pas le personnage dans les délices préservées de l'enfance, mais le plongent au contraire dans l'obscurité de ses mythes personnels et des non-dits intergénérationnels. Le déverrouillage de la malle qui contient une peau de léopard et autres gris-gris évoque l'ouverture fatale de la boîte de Pandore : « Pandora' box, you called it. The base falls on the floor and I look inside. The scent of burnt wood is overwhelming, Mother. So much of Africa suddenly pouring out that I have to stand up » (*PL* 277). Amalgamant ses souvenirs propres avec les croyances de son oncle, il se lance dans une enquête incertaine sur sa préhistoire qui aboutit à un véritable délire interprétatif. C'est ce que Hugh appelle sa « pensée détestable » qui relie l'entendu avec les souvenirs, l'Angleterre avec l'Afrique, la préhistoire personnelle avec la Préhistoire collective, comme il l'écrit à sa mère :

> Mother, I think it's around now that I have my detestable thought. Or rather, when my previous detestable thought to do with you, Mother——I mean the Red Lady and midwinter rituals and sacrifice and the wildwood and Nuncle's thing about nearest and dearest, about having to please the gods an awful lot for the wildwood to spread over the kingdom into one great greenwood, into thick and impenetrable bush, all those horrible connections lumping into one thick wet thought in my head. (*PL* 279)

[1] Kinsella, John. « How to Spot an Englishman? He's the One with the Bag of Fetishes ». Rev. de *Pieces of Light*. *The Observer*, 9 août 1998.

[2] « Der Raum fungiert somit als Projektionsfläche für die Geschichts-wahrnehmung der Protagonisten » : « L'espace fonctionne ainsi comme une zone de projection de la manière dont le personnage se représente l'histoire » (Broders 46) [ma traduction].

Tous ces « horribles liens » sont le fruit de diverses analogies, établies le plus souvent à l'aide de signifiants communs entre l'Angleterre et l'Afrique. En témoigne le « bois sauvage » (« wildwood ») qui réunit en un seul signifiant deux signifiés distincts, le jardin anglais de l'oncle et la forêt primaire africaine. L'adjectif « wild » agglomère différentes couches de significations, allant du stéréotype de la sauvagerie africaine à l'inconscient collectif jungien. Le lecteur peut s'amuser à retracer les divers contextes dans lesquels est utilisé ce mot.

Dans la première partie, il est associé à la forêt qui représente le lieu secret et défendu de l'héritage familial, le père biologique y étant mort, après être retourné à l'état « sauvage ». Il est ainsi défendu à Hugh enfant de s'y aventurer tout seul : « I wasn't allowed to walk into the forest on my own » (*PL* 6). De même, lorsqu'il arrive en Angleterre, il lui est interdit de pénétrer dans le jardin clos de son oncle, appelé également « bois sauvage » : « We entered a wood at the bottom of the garden. […] My uncle called this the 'wildwood', saying it as one word, but it didn't look terribly wild to me » (*PL* 72). Les confins du bois sauvage anglais, comme ceux de la forêt africaine, ne peuvent être tracés sur aucune carte, comme le dit Hugh adulte : « I have never thought of the wildwood as ending. Nuncle's fault, going on about the great original wildwood, rolling unhindered from cliff to cliff » (*PL* 329). Ce commentaire fait écho aux propos de sa mère, prononcés avant sa naissance, lorsqu'elle découvre l'avant-poste de Bamakum, précédemment occupé par des colons allemands : « Most of the forest is uncharted. Even the Germans have nothing written in that ugly Gothic script, north of us, except *Der Wildnis* » (*PL* 451). Ce n'est certes pas un hasard si le mot allemand a été conservé, car il est sémantiquement très proche de l'adjectif anglais « wild ». La superposition des deux lieux africains et anglais se fait insensiblement par l'intermédiaire de métaphores et de lapsus. Ainsi, au début de la partie 3, Hugh déclare qu'il veut nettoyer de fond en comble la « jungle » qu'est devenu le jardin de feu son oncle : « All I want is the garden to be de-jungled so that I can see more clearly » (*PL* 150). C'est par l'entendre que les obsessions mythiques de son oncle lui reviennent en mémoire par l'intermédiaire de son ami Malcolm qui l'informe de son projet de faire revivre les anciennes pratiques théâtrales. Hugh tourne en dérision ces élucubrations fumeuses, en déclarant qu'il n'a jamais cru aux fantasmes primitivistes de son oncle qui voulait faire de son bois sauvage le laboratoire végétal de la forêt primitive anglaise : « Rather an attractive notion, Britain as one great greenwood, when I think about it! Oh dear » (*PL* 149). Mais progressivement il se

persuade que son oncle avait peut-être raison : « Mostly lime trees, wasn't it? A few oaks, alders, birch. Maybe it is a tiny patch of the original bush, after all. Maybe not. Does it matter? » (*PL* 328). Il est insensiblement amené à identifier, de manière hallucinatoire, la jungle africaine au bois sauvage de son oncle qui s'anime, grandit et se propage à mesure que sa folie progresse, comme en témoigne la syntaxe paratactique : « Trees. As it was. Silent. The little wildwood spreading like algae, silently » (*PL* 328). Happé par cette forêt qui représente le non-dit des pré-Histoire(s), il adresse à sa mère des lettres qui se concluent sur des déclarations aussi brèves qu'étranges : « I disappear into the wildwood. Your loving son. Hugh » (*PL* 275). Ainsi le bois sauvage et la forêt primitive africaine viennent à se superposer dans l'esprit du personnage, sans que ni l'un ni l'autre ne puissent concorder, si ce n'est par l'intermédiaire d'une projection, comme l'a analysé Brenda Cooper :

> If landscapes are superimposed upon each other, what emerges is a strange, new and discordant picture, a hybrid rather than a binary. Both woods are simultaneously Africa and England, and in combining, become translated into neither one place nor another. (267)

Ce bois sauvage qui offre la possibilité d'un retour fantasmatique vers l'Afrique et le mystère de la folie paternelle se révèle en fin de compte décevant. Le dénouement du roman dissipe les hypothèses fantaisistes et paranoïaques de Hugh qui soupçonnait son oncle d'avoir fomenté le projet apocalyptique de détruire toute l'Angleterre avec du gaz lewisite pour replanter la forêt primitive anglaise. Cette théorie donnait du reste sens à l'interdit inexplicable qu'il avait reçu dans son enfance. Or, l'analyse scientifique du sol ne révèle aucune trace de gaz (*PL* 408), ce qui ravale la projection de Hugh au rang d'illusion fumeuse, ou plutôt de « fiction », comme n'hésite pas à l'appeler Rod Mengham. Ce dernier a proposé le terme de « conflit de fictions » (« conflict of fictions ») pour décrire la représentation mouvante que le personnage élabore pour donner sens aux non-dits de sa préhistoire :

> Thorpe's novel explores the dark histories of self, of community, of customs, revealing the patches of light within them as illusory, as nothing but fictions, even though the power of fiction is what drives the characters to lead the lives they do. After one theory after another is abandoned, the protagonist gets no closer to distinguishing truth from fiction, but is drawn ever more forcefully towards recognising the extent to which his life is ruled by a conflict of fictions. (183)

Si l'identité et les mythes du témoin/sujet sont régies par une fiction projetée sur sa préhistoire, il est plus délicat de soutenir, comme le fait Rod Mengham, qu'il y a bel et bien « reconnaissance ». Contrairement à Œdipe qui, découvrant trop tard la vérité de son double forfait, se crève symboliquement les yeux, Hugh n'accède jamais à une quelconque *anagnorisis* et ce, pour une raison simple : le non-dit des pré-Histoire(s) est trop profond pour révéler une lumineuse vérité. La métaphore du clair-obscur, contenue dans le titre, n'aura jamais été aussi pertinente pour illustrer la proportion problématique de l'aveuglement et de la lucidité chez un sujet se construisant et se déconstruisant dans l'ombre de récits tus. Pour compenser cette ignorance existentielle, le lecteur dispose d'un précieux avantage sur le personnage. Ayant connaissance des lettres écrites avant la naissance de Hugh par sa mère adoptive, rassemblées dans la partie 5, il peut plus facilement tenter de distinguer la vérité de la fiction et reconstituer la « véritable » préhistoire du personnage, s'il en est une. Ce chapitre 5, destiné uniquement au lecteur, installe les prémices d'un jeu ironique structurel fondé sur le décalage entre le voir et le savoir, la perception et l'interprétation, les extrapolations et une vérité difficilement saisissable. Sa fonction est de procurer au lecteur un certain nombre d'indices, bien que trop peu suffisants pour « discriminer », comme dit David Lodge dans *The Art of Fiction*, la « vérité » de la « fausseté » :

> There must be some possibility of discriminating between truth and falsehood within the imagined world of the novel, as there is in the real world, for the story to engage our interest. (155)

Pieces of Light livre une première caractéristique de l'emploi très spécial que fait Adam Thorpe de l'ironie. Ce n'est jamais sur le mode tranchant que peuvent se découper et, donc se différencier, l'ignorance du personnage et le savoir du lecteur. Le troisième roman laisse au lecteur un surplus de savoir qu'il doit reconstituer tout seul par divers recoupements entre les chapitres, mais maintient néanmoins un insu inaccessible. Dès lors, on peut mieux comprendre le sens qu'il faut donner au travail des écarts. Entre le voir partiel du narrateur et le savoir partiel du lecteur subsiste un point aveugle, à partir duquel peut s'articuler une relation de l'*entre*.

2.2.2) De la croyance à l'illusion : dévier le regard mythique

Dans l'œuvre d'Adam Thorpe, la projection imaginative est difficilement dissociable du regard mythique, à l'origine de la formation, comme dans *Pieces of Light*, d'une mythomanie confondant les lieux et les espaces dans une synthèse illusoire. Si la mythomanie désigne couramment la propension à dire des mensonges et à déformer une vérité dérangeante, il convient de nuancer ce sens péjoratif. La mythomanie sert à compenser le mal d'affiliation, en promettant un retour toujours empêché vers une terre natale problématique qui ne se situe ni en Afrique ni en Angleterre. Le thème de la mythification doit faire en ce sens l'objet d'une étude à part entière, car il interroge le rapport entre la projection imaginative et la définition d'une identité, jamais close sur elle-même, mais toujours liée par un lien complexe à des pré-Histoire(s). En évoquant le mythe, il s'agit moins d'en étudier la fonction sociale que le processus de mythification qui est au cœur du problème de l'écart entre le voir et le savoir. *Pieces of Light* ambitionne de synthétiser les non-dits de la préhistoire familiale avec les énigmes de la Préhistoire, tandis que *Nineteen Twenty-One* peut se lire comme l'expression du désir de réunir les mythes esthétiques avec tous les « mythes » entourant la mémoire de la Première Guerre mondiale. Le mythe apparaît dans cette optique comme l'intermédiaire par excellence, même si sa fragile existence ne dépend en fin de compte que du crédit qu'on veut bien lui prêter. N'ayant pas à sa disposition le sûr guide qu'est le jugement, le témoin/sujet se complaît dans le monde de la fiction, s'illusionnant toujours de plus belle sur ce qu'il ne peut que symboliser à moitié. Cet état de fait invite à s'interroger sur le mode de construction d'une vision oblique, à l'origine de l'écart perceptif entre la symbolisation et la projection.

La vision oblique des personnages d'Adam Thorpe se caractérise par une oscillation visuelle, fonctionnant selon deux mouvements opposés : premièrement, une microscopie qui réfléchit le réel de manière parcellaire, et deuxièmement, une vision projective qui occulte le réel. Sont ainsi identifiées les deux dynamiques de la vision instable du témoin/sujet qui correspondent, d'une part, à la réflexion, dont la trajectoire est de l'intérieur vers l'extérieur et, d'autre part, à la projection, dont la trajectoire est de l'intérieur vers l'extérieur. Les premiers textes d'Adam Thorpe sont parsemés de références au globe oculaire, témoignant ainsi d'un intérêt presque chirurgical à l'égard de l'œil humain et de tout ce qui a trait à l'optique. Dans *Still*, Rick ne manque jamais

une occasion de gratifier le lecteur de détails chromatiques, sur le blanc de l'œil par exemple : « Eyeballs. White. Pure bloody slaps of white, impasto white, a great gleam, kind of uncomfortable gleam 'cos it's body-fluid, it's not bloody varnish, it's not gloss, y'know? It's eyes, it's eyes » (*S.* 158). Dans *Pieces of Light*, la paranoïa entraîne chez Hugh une irrépressible scopophobie qui lui fait craindre le regard des autres. Il lui arrive même de voir en hallucination des globes oculaires apparaître dans les fentes des murs ou des sols : « Bloodshot eyeball watching me through a tear in the lino, of course » (*PL* 147). Il s'est tellement habitué à ces visions qu'elles ne l'étonnent plus du tout (« of course »). La fascination et la hantise qu'exerce ce globe oculaire traduit de manière métaphorique la question de la focale et de son intégration problématique à la situation narrative des romans.

L'expression de « situation narrative » est empruntée à Gérard Genette dont les travaux désormais classiques ont permis d'isoler et d'affiner les multiples variations avec lesquelles le narrateur et le personnage se partagent les deux actions de voir et de dire. L'identification de ces rapports permet de dégager le fonctionnement de la situation narrative qui, bien que fictive, n'en demeure pas moins essentielle pour comprendre les rouages d'un texte[1]. La différence capitale entre le mode et la voix a donné lieu à toute une série de distinctions entre narrateurs homodiégétiques et hétérodiégétiques qu'il n'est pas utile de rappeler, car elles sont bien connues. Or une des limites de cette méthode est qu'elle ne repose en fait que sur l'opposition de l'identité et de la différence. Lorsque Genette pose les questions « *qui voit ? qui parle ?* », il n'interroge pas les problèmes inhérents au voir, aux divers mouvements de l'œil, alternant entre la réflexion intérieure et la projection extérieure[2]. Or, c'est bien à travers ces deux mouvements que peut se comprendre l'oscillation entre l'adéquation et l'inadéquation de la représentation que le personnage élabore sur lui-même et sur les pré-Histoire(s). Tout l'intérêt de comparer *Pieces of Light* à *Nineteen Twenty-One* est de voir comment ils dévient, tel un faisceau lumineux, la trajectoire projective du regard pour ouvrir le passage vers la réflexivité et la conscience de la désillusion. C'est particulièrement perceptible à travers le thème du

[1] « Il semble que la poétique éprouve une difficulté comparable à aborder l'instance productrice du discours narratif, instance à laquelle nous avons réservé le terme, parallèle, de *narration.* […] Le narrateur est lui-même un rôle fictif, fût-il directement assumé par l'auteur, et où la situation narrative supposée peut être fort différente de l'acte d'écriture (ou de dictée) qui s'y réfère. […] En ce sens, bien sûr, la situation narrative d'un récit de fiction ne se ramène *jamais* à sa situation d'écriture » (226).

[2] « […] ce que j'appelle ici *mode* et *voix*, c'est-à-dire entre la question *quel est le personnage qui oriente la perspective narrative ?* et cette question tout autre *qui est le narrateur ?* — ou pour parler plus vite entre la question *qui voit ?* et la question *qui parle ?* » (203).

regard mythique. À travers la vision excentrique de leurs narrateurs, *Pieces of Light* et *Nineteen Twenty-One* réinvestissent les structures archétypales du retour au paradis perdu de l'enfance et à un idéal de société primitive, dont la séduction se justifie par rapport aux insatisfactions de l'anglicité et de la modernité.

Les deux romans sont hantés par le mythe du retour, dont le caractère pluriel souligne les multiples directions, parfois enchevêtrées, vers lesquelles il fait signe : mythes politiques du retour à l'autochtonie, mythes sentimentaux du retour aux douceurs de la terre natale, mythe spirituel du retour au pur primitivisme anti-moderne. Dans plusieurs de ses livres, de *Pieces of Light* à *The Rules of Perspective* en passant par *Nineteen Twenty-One*, l'auteur revient sur cette période fascinante de l'entre-deux guerres, à la fois profondément moderne et résolument nostalgique. L'attrait pour cette époque, ses idéologies et sa littérature, révèle une conception très ambivalente du mythe. S'il compense la relation du témoin/sujet au non-dit et au non-vécu, il constitue également une ressource imaginative inépuisable qui permet de construire une identité en relation avec des pré-Histoire(s). L'identité ne doit donc pas être abordée au prisme d'une quelconque idée de substance ou d'unicité, mais doit se comprendre comme une projection imaginative qui pose la question de la croyance et de l'illusion. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, le mythe ne remplit que très partiellement sa fonction anthropologique d'intermédiaire entre l'individu et le collectif. Il faut davantage le considérer comme le fruit de spéculations, de désirs et de croyances personnelles qui peuvent, à terme, illusionner. En ce sens, le mythe correspond dans *Pieces of Light* et *Nineteen Twenty-One* à une vision « mythopoïétique », héritée des modernistes, pour lesquels le mythe traduit la relativité de la perception du monde, comme l'explique Michael Bell :

> The double consciousness of living a world view as a world view is importantly encapsulated in modern literary mythopoeia as it unfolds over the course of the century. I emphasise the term 'mythopoeia', or mythmaking, rather than 'myth', since my concern is not with myth as a traditional content or as a means of literary organisation. It is rather with the underlying outlook that creates myth; or, more precisely again, sees the world in mythic terms. Mythopoeia is the underlying metaphysics of much modernist literature. […] It eventually provided the basis of a compelling analogy for what it might mean to inhabit as conviction a world view which is also known to be ultimately relative[1]. (12)

[1] Bell, Michael. *Literature, Modernism and Myth. Belief and Responsibility in the Twentieth-Century* (Cambridge : Cambridge UP, 1997).

Si, comme pour ses prédécesseurs modernistes, le mythe est avant tout affaire de vision et de subjectivité, il pose également la question de la croyance, car on ne voit clairement que ce l'on veut bien croire. Michael Bell a du reste souligné l'étroite complémentarité entre le mythe et la relativité de la croyance qui peut passer de la conviction à l'illusion : « The term 'myth' links these figures into a common problematic whereby each sheds light on the others. All are involved in the problem of what it might now mean to live a conviction, what is to inhabit a belief » (3). Mal informé et limité par sa myopie, le témoin précaire est de surcroît atteint de ce mal incurable qu'est l'illusion.

D'*Ulverton* à *Flight*, le thème de l'illusion parcourt tout un corpus travaillé par l'inlassable question de l'écart entre le voir et le savoir qui trouble la limite entre l'imaginaire et le réel. Le mode affleurant des suintements a laissé apparaître un inamovible point aveugle, se situant très exactement au creux de la représentation que le témoin précaire entretient avec les pré-Histoire(s). Si la projection et l'activité de symbolisation se construisent autour de ce point aveugle, elles sont toutefois mises à l'épreuve d'un problématique « réel » qui n'apparaît que sous forme indirecte, à travers l'illusion. Ne pas avoir conscience des possibles erreurs auxquelles peut mener le désir de croire est le principe même de l'illusion. Chez Adam Thorpe, l'illusion se présente moins comme une scission d'avec le réel que comme une conséquence indirecte de la projection. Les personnages s'illusionnent à cause de leur projection, née du désir de savoir ce qu'ils ont entendu dire et de retrouver ce qu'ils ont perdu. Le réel n'est donc jamais posé comme le critère de vérité premier servant à départager l'adéquation de l'inadéquation visuelle. Cela aboutit à contester la compréhension traditionnelle de l'illusion, comme résultat d'une scission d'avec le réel. Comme le dit Clément Rosset, l'illusionné voit le réel, mais ne veut rien en savoir. C'est pour cette raison qu'il dédouble sa perception pour mieux se détacher d'un réel qu'il ne peut admettre :

> L'illusionné fait ainsi de l'événement unique qu'il perçoit deux événements qui ne coïncident pas, de telle sorte que la chose qu'il perçoit est mise ailleurs et hors d'état de se confondre avec elle-même. Tout se passe comme si l'événement était magiquement scindé en deux, ou plutôt comme si deux aspects du même événement en venaient à prendre chacun une existence autonome[1]. (16)

[1] Rosset, Clément. *Le réel et son double*. *Essai sur l'illusion* (Paris : Gallimard, 1984).

Si les personnages peuvent se livrer à toutes sortes de spéculations et de projections, des plus sérieuses aux plus fantasques, il reste que le réel et la vérité doivent, par quelque moyen que ce soit, percer un jour, autrement le récit se sclérose dans l'immobilité dramatique. Sans jamais faire confiance à la rupture de l'événement déchirant le voile de la fausseté, les romans privilégient au contraire la discrète indirection. C'est pourquoi il revient au lecteur de compenser le manque de lucidité du personnage principal.

L'illusion ne prend tout son sens que si on l'analyse comme l'effet extrême de la projection mythique. Dans *Pieces of Light* et dans *Nineteen Twenty-One*, l'idéal de retour, le fameux *nostos* ulysséen répond, chez Hugh à la déchirure de l'exil, et chez Joseph à la honte de l'expérience manquée. Dans les deux cas, la projection mythique exprime le désir de s'affilier à des pré-Histoire(s). L'association entre le désir et le mythe s'explique par rapport à la forme narrative de ce dernier, fondé sur un schéma ternaire dit en « A-B-A ». L'événement représente la phase intermédiaire B, à partir de laquelle sont pensés l'antériorité idéalisée, l'Âge d'or (le premier « A ») et la postérité réparatrice (le second « A »). Comme l'explique le critique Jeffrey Perl, ce schéma reflète autant la structure du récit mythique que la manière dont l'être humain donne sens à ses expériences :

> In this sense, "return" means the reconciliation with, and revitalisation (or even reification) of, present conditions and conventions. We are familiar with this process from its relation to classic psychoanalytical theory, but we also have seen the pattern where Freud first saw it: in various underworld-journey myths and in more sophisticated works of literature. To say that the ideologies of historical nostos are based upon a psychological process of return is no more than to remark, as we have done, upon the resemblance of those theories […] to the structure of the Homeric *nostos*[1]. (31)

N'ayant pas vécu les événements ni ne pouvant retourner dans leur terre natale, les personnages croient au mythe du retour et de la réparation, sans avoir conscience des désillusions qu'ils encourent.

Ayant manqué de peu la guerre, Joseph s'imagine être l'instrument de la réparation collective, en apportant la régénérescence morale à une civilisation ébranlée dans ses principes humanistes comme dans son idéologie du progrès. À l'instar des modernistes, Joseph médite le grand thème de la ruine de la civilisation, en estimant que quelque chose s'est brisé dans les tranchées : « Something broke in the trenches,

[1] Perl, Jeffrey M. *The Tradition of Return. The Implicit History of Modern Literature* (Princeton : Princeton UP, 1984).

something deep, a very deep fracture. We would have to go about very carefully now, he reflected, if the fracture was to heal » (*NTO* 198). La réécriture de ce thème explique que le roman fourmille d'allusions aux modernistes, comme l'a noté Rod Mengham : « The text is almost an anthology of glimpses at the works of E. M. Forster, V. Woolf, D. H. Lawrence, T. S. Eliot, James Joyce and others » (183). Natasha Alden a également perçu la réécriture de certains symboles mythiques, empruntés au poème épique *In Parenthesis* de David Jones : « Joseph immerses himself in Norse myth, tales of sympathetic magic and vegetation gods; like Eliot and Jones, he turns to the archetypes of myth in an attempt to make some kind of sense of the war[1] » (Alden 2013 : 46). Ce qui toutefois distingue Joseph est sa croyance, presque naïve, en sa capacité de réparer la catastrophe collective.

C'est le défi inconscient qu'il se lance en se rendant en 1921 sur les sites dévastés de Belgique et du nord de la France pour accomplir un « rite », un « pèlerinage », comme il dit : « It was a necessary pilgrimage. A rite, almost » (*NTO* 70). L'imagination empreinte des mythes vitalistes et végétatifs tirés de ses lectures de Frazer, Lévy-Bruhl et Weston, il se convainc d'apporter une pluie bienfaitrice à une terre stérile, devenue « gaste » et à une végétation à la sève tarie : « The place was waiting for something, for some savage rite to bring up the sap again » (*NTO* 116). Joseph se fait même le porte-parole d'un certain radicalisme digne de D. H. Lawrence, lorsqu'il profère une diatribe contre la modernité, à laquelle il oppose le rite de la danse de la pluie : « I think we should all dance for rain. I think we should forget all our clever ideas and scientific knowledge and our filthy materialisms and self-serving laws and dance in all good faith for rain » (*NTO* 105). Alors que l'on pourrait déceler dans ces propos un clin d'œil ironique à la scène de la danse de la pluie dans *Lady Chatterley's Lover* (Section VII, chapitres 15 et 16), Joseph reste convaincu qu'il lui incombe d'accomplir un rite de fertilité pour ramener la pluie purifiante. Dans un revirement aussi inattendu qu'invraisemblable, il va trouver le moyen de l'accomplir. C'est après avoir été séduit par Marda, une étrange veuve allemande, venue se recueillir sur la tombe de son défunt mari tombé en Belgique, qu'il est persuadé de faire venir la pluie en s'unissant à elle :

[1] Alden, Natasha. « *In Parenthesis* Revisited: Adam Thorpe's Ecological Re-Reading of David Jones ». *International Journal of Welsh Writing in English* 1.1 (2013) : 45-59.

> ‘I think,’ she said, surfacing from him, ‘that we shall be doing what we did in my dream.’
> ‘What was that?’, he said, in a queer, quavering voice. He was removing his spectacles, which had misted up […].
> ‘Change this awful weather.’
> ‘Oh? How?’
> ‘By love’, she said. ‘For love’s sake. You and I——we have to be patient. The rain will come, the wind, very cool, very wet. Love will flood the world, but slowly, slowly.’ (*NTO* 164-167)

L’aveuglement du personnage est tel que ses lunettes s’embuent, signe très fréquent d’une opacification du réel chez les personnages d’Adam Thorpe. Les propos vaticinateurs de Marda emportent l’adhésion de Joseph qui ne change en rien son regard mythique. Joseph n’a évidemment pas conscience de mettre en pratique et de littéraliser le caractère métaphorique des mythes littéraires de le Grande Guerre, popularisée par des poètes aussi divers que T. S. Eliot avec *The Waste Land* et David Jones avec *In Parenthesis*. Le regard mythique du personnage est entretenu par une idéalisation que le lecteur ne peut que trouver suspecte. Or, l’aveuglement de Joseph est sans commune mesure avec celui de Hugh qui ne pourra jamais être conscient que sa vie entière a été dominée par des fictions, des histoires qui ne peuvent se révéler fausses qu’aux yeux du lecteur.

Alors que Hugh a plus de soixante-dix ans, l’exil de l’enfance continue à exercer sa sombre influence, Hugh ressent un « mal d’Afrique » dont il ne peut guérir, car il ne retourne jamais dans son village natal. La fin de la première partie du roman se clôt sur l’évocation du vieux mythe de la chute après l’exil du paradis africain :

> The picture I took in my head there is still very clear, however. As it turned out, and unknown to me at the time, it records the very last moment of what I sometimes think of my golden age before the Fall. (*PL* 49)

Rompant avec la voix enfantine du narrateur, ce passage fait entendre la voix d’un narrateur adulte qui interprète son déracinement à la lumière du vieux mythe de la « chute ». Or cette chute ne sera jamais suivie d’un retour rédempteur. Dans son entretien avec Simone Broders, Adam Thorpe évoque à ce propos la surprise de certains lecteurs de voir que le protagoniste ne revient jamais en Afrique : « A lot of readers of *Pieces of Light* say : ‘Oh, it is such a pity you didn’t carry on in Africa!’, but that’s the point » (197). C’est en effet tout l’intérêt d’un livre qui se refuse à un retour, synonyme d’une adéquation entre le passé et le présent, d’une réunion malgré les différences. Cet état de fait invite à considérer la nostalgie du protagoniste vieillissant comme une illusoire projection, une fiction de retour cachant une vérité tragique qu’il est incapable de connaître. L’idéalisation de l’enfance ne lui permet pas de reconnaître l’étendue de son

erreur : il n'a jamais été aimé par sa mère adoptive à laquelle il continue à envoyer des lettres, dans lesquelles il lui reproche de l'avoir chassé de son « Eden » : « Was it my fault I was born when I was born? I never asked to leave Eden. You know what I am talking about » (*PL* 255). Son idéalisation nostalgique du retour vers l'Afrique est constamment associée à la figure maternelle disparue dans la forêt : « Oh, I wish I was in Africa now. I'm planning to take a trip out there, to our old haunts, Mother. To Bamakum, if there's anything left of it. Father's road. Odoomi. The crater lake. Charlotte's Lake. You'll come with me, of course » (*PL* 199). Le ton exagérément lyrique se teinte d'une couleur plus sombre, lorsque sont découvertes des lettres inédites de la mère adoptive, écrite plusieurs décennies plus tôt. Ces lettres représentent la seule « survivance chronologique » de la préhistoire du protagoniste, comme il le dit lui-même : « they are the chronological survival of your earliest time in Africa, before I was born » (*PL* 296). Elles remplissent, cependant, une fonction d'intermédiaire particulier, car elles ne livrent qu'une information tronquée qui laisse transparaître une amère ironie tragique. En filigrane peut se lire une vérité cruelle que Hugh ne peut saisir : il n'a jamais été aimé par sa mère adoptive.

Un passage laisse entendre que Charlotte projette d'abandonner cet enfant dont l'aspect physique lui fait horreur, car ses yeux ressemblent trop à ceux de son père biologique Hargreaves qu'elle détestait : « The matter we talked about will go on getting more difficult, each time I visit it's more difficult, he gets bigger and bigger and it's as if it's a sort of——O, I'm frightening myself just putting it down like this! (can *nothing* be done about this eye?) » (*PL* 302). Même si « l'affaire » (« matter ») en question n'est jamais élucidée, tout porte à croire que la disparition de Charlotte n'est pas due à un accident. Le ton rassurant de l'interprétation de Hugh souligne avec ironie son erreur de lecture : « What is the difficulty? Parting, of course. Why is she frightened? I grow bigger and bigger and she feels time slipping past 'like water' » (*PL* 302). La partie 5 semble infirmer l'interprétation de Hugh, à en juger par la réaction peu enthousiaste de Charlotte apprenant qu'elle doit prendre soin d'un bébé qui n'est pas le sien : « I have a baby. This baby is not mine of course. But I must explain how I came about adopting this child. Probably for good » (*PL* 477). À partir de ces fragments, on peut émettre l'hypothèse que les mythes nostalgiques de Hugh appartiennent à une fiction qui ne donne plus seulement à rêver ou imaginer, mais qui témoigne d'une illusion aveuglante, que le personnage ne pourra jamais éclaircir. Comme s'il s'opposait à l'indécis clair-obscur de *Pieces of Light*,

le quatrième roman *Nineteen Twenty-One* est consacré aux divers moyens mis en œuvre par le jeune écrivain Joseph Monrow pour atteindre ce si intimidant réel qu'il recherche dans la mémoire de la Première Guerre mondiale.

Alors que beaucoup se contenteraient d'écrire un simple roman historique de plus, Joseph ne cherche, lui, que *la* vérité. À son ami Basil qui le traite de « fabulateur », dévalorisant l'ambition de son projet littéraire, Joseph répond en se décrivant sous les traits mythiques d'un preux héros : « 'I? A fabulator? I deal only in truths. […] The knight errant in the middle of the wood. The Holy Grail of truth » (*NTO* 122). Cette phrase donne déjà un aperçu du ton ironique du roman. Joseph affirme haut et fort son désir de vérité, mais idéalise sa quête en la comparant à la romance médiévale, s'éloignant encore plus de la représentation d'un réel qu'il souhaite dépouillé de tout artifice. Comme on peut le voir, la représentation réaliste de l'événement est au cœur des préoccupations de ce méta-roman de guerre qui retrace la confrontation progressive entre la projection et la réflexion, à la fois de l'image du témoin/sujet et de la mémoire de l'événement.

Ne cherchant ni à perpétuer le devoir de mémoire ni à reconstituer l'anti-mémoire de la Grande Guerre, *Nineteen Twenty-One* fait assurément figure d'exception lorsqu'on le compare au canon contemporain des romans britanniques consacrés à la Première Guerre mondiale, rédigés pour la plupart dans la décennie 1990. Devant le succès retentissant de *Birdsong* (1993) de Sebastian Faulks et de la trilogie *Regeneration* (1991-1995) de Pat Barker, James Hopkin s'est demandé ce que pouvait bien apporter le roman d'Adam Thorpe sur un terrain déjà abondamment labouré par les auteurs contemporains[1]. Qualifié de « complexe méta-roman[2] » par un critique, *Nineteen Twenty-One* ne peut se couler dans un genre reconnu, comme le roman historique ou traumatique, car ce qu'il problématise est la reconstitution fictionnelle de l'expérience de la guerre, à partir du point de vue d'un non-vétéran. Il illustre ainsi la situation de tout auteur contemporain cherchant à s'affilier à cet événement par l'écriture, alors qu'il ou elle n'y a jamais pris part. Si Sebastian Faulks et Pat Barker s'attachent à incarner l'expérience de

[1] « Another week, another war novel, and you wonder what Adam Thorpe can contribute to the ever-growing canon of contemporary fiction about the Great War » (21).

[2] « Looking back, in the light of our knowledge of what happened, contributes to the irony or the meta-historical reflection of Isobel Colegate's subtle *The Shooting-Party* (1980) set in an English country house in 1913 or Adam Thorpe's complex *Nineteen Twenty-One* (2001) set, as the title suggests, in the immediate aftermath of the war, including the world of Flanders where the work of recovering bodies carries on ». Davies, Alistair. « British Culture and the Memory of the First World War » (30). Eds. B. Gárdos, A. Péter, N. Pikli, M. Vince. *Confrontations and Interactions: Essays on Cultural Memory* (Paris-Budapest : l'Harmattan, 2011. 21-33).

la guerre, en convoquant un imaginaire de corps meurtris et traumatisés, Adam Thorpe choisit de ne pas céder à la vogue du dolorisme[1]. Ce qui l'intéresse est plutôt de travailler l'écart que son personnage entretient avec l'événement, ses mythes, ses discours et son imaginaire. Le titre de « métafiction historiographique » siérait davantage à ce roman, même si cette lecture ne permet pas de comprendre tous les enjeux de la problématique subjective, représentée par un jeune écrivain dont l'identité se construit et se déconstruit dans la mémoire mythifiée et démythifiée de la Grande Guerre.

Mettant en scène un jeune écrivain idéaliste, n'ayant pour seule expérience de la guerre qu'une légère difficulté respiratoire, *Nineteen Twenty-One* explore la problématique de la représentation à la fois fictionnelle et subjective d'un événement collectif, capital dans la formation de l'image de la nation anglaise. Se présentant comme un roman d'apprentissage linéaire, le roman inverse en réalité les codes du *Künstlerroman*. Il relate moins une transition de l'inexpérience à la maturation que la recomposition permanente d'une vision, portée vers l'idéalisation, mais constamment déviée par des faisceaux démythifiants. Le roman est ainsi structuré par un conflit représentationnel évolutif portant sur l'image spéculaire de soi et culturelle de l'événement. Il met en place les premiers jalons d'une vision oblique et oscillatoire, dans laquelle la mythification de soi alterne avec l'illusion de soi, l'occultation esthétisante de l'événement avec sa banalisation réaliste. En parvenant à articuler ces extrêmes dans une intrigue, le roman jette les bases encore fragiles d'une articulation des clivages, sans laquelle les romans suivants comme *No Telling*, *The Rules of Perspective* et *Between Each Breath* n'auraient sans doute pas pu s'écrire.

En explorant les divers discours et images composant la mémoire de la Première Guerre mondiale, de la propagande politique aux mythes littéraires, *Nineteen Twenty-One* peut être lu comme le premier roman qui dévie la projection mythique vers l'idéalisation illusoire. Ce changement est d'une très grande portée pour mieux comprendre tous les enjeux d'une représentation précaire. Ce n'est donc pas l'échec du projet artistique qui compte — l'écriture du roman « vrai » — mais bien la dramatisation d'un conflit visuel

[1] Lire ce que dit Catherine Bernard au sujet du travail de mémoire de la Grande Guerre dans la culture britannique contemporaine : « L'histoire, comme la fiction, choisissent de se placer à hauteur d'homme, au plus près de l'expérience limite des tranchées, comme le fit dès 1976 le documentaire *The Battle of the Somme*, réalisé par l'historien Malcolm Brown. […] Dire l'unicité de l'expérience incarnée de la guerre, dire l'histoire telle qu'elle vient s'écrire sur les corps meurtris des soldats et dans la matière informe de la mémoire dénuée de la consolation des grands récits implique de rendre justice au travail complexe et contrarié de mémoire » (77-79). Bernard, Catherine. *Matière à réflexion. Du corps politique dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains* (Paris : PUPS, 2018).

qui met en jeu l'identité du sujet avec la vision du témoin exposé aux récits de l'événement. La prise en compte du clivage représentationnel entre la symbolisation et la projection permet de mieux comprendre l'intérêt d'un roman qui a rendu perplexes de nombreux commentateurs. La plupart d'entre eux n'ont porté leur intérêt que sur la finalité du projet littéraire. Ainsi, Ann-Marie Einhaus a jugé « vain » (« futile ») le projet littéraire de Joseph, interprétant l'échec figuratif comme l'expression d'un désir sans cesse frustré, qu'elle repère dans au moins trois romans du corpus :

> Fergusson's memoir of his First World War experience in a small South Downs village, the futile attempt of writing a Great War novel in *Nineteen* Twenty-*One*, and the multiple narrative frames of *Hodd* all highlight the elusive nature of the First World War when subjected to literary treatment[1]. (6)

Quant à Barbara Korte, elle parle également d'une « tentative vaine » (« futile attempt ») :

> Adam Thorpe's Nineteen *Twenty-One* (2001) which also thematizes the problem of its rendering in literature by portraying a novelist, who in the 1920s, embarks on the futile attempt to write about a war in which he himself did not fight[2]. (1)

Ne retenir que cet aspect est pour le moins réducteur, car les commentateurs n'ont jamais interrogé le fait que le roman se construit, non dans l'impossibilité d'une rencontre avec l'événement, mais dans un écart avec ce dernier. Ce n'est donc pas la fin qui offre au roman sa signification profonde, mais bien les tentatives mouvantes de représentation liant sans relier, un individu ordinaire à la mémoire d'un événement mythique. De par son registre ironique, *Nineteen Twenty-One* met en évidence pour la première fois les limites de la projection mythique qui s'avère, dans le cas de Joseph, être un illusoire reflet de fantasmes narcissiques.

Sa conversion à l'écriture d'un roman, plus vrai que le réel, est destinée à compenser une blessure narcissique, ravivée chaque fois qu'il est exposé à des récits écrits par des vétérans, tel le témoignage du journaliste Philip Gibbs :

> The book he had just read——yes, it had that effect on Joseph, it burned his innards right out just looking at it there on the blanket by his feet. The title, even: *Realities of War*. […] He was stung by the book, it drove right into his nerve centre and left him mentally paralysed. Gibbs had seen things; he had

[1] Einhaus, Ann-Marie. « Adam Thorpe And the Impossibility of (not) Writing About the First World War ». *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 59.4 (2017) : 1-14.
[2] Korte, Barbara et Ralf Schneider. *War and the Cultural Construction of Identities in Britain* (Amsterdam : Rodopi, 2002).

> seen an awful lot. All Joseph possessed, on the other hand, was a fine anger, mildly moth-eaten lungs, and a certain skill with words. (*NTO* 66-67)

Ce passage laisse entendre la voix ironique du narrateur, s'amusant à creuser l'écart entre la dérisoire blessure de l'ego et la mortelle blessure du vétéran, au moyen d'une comparaison hyperbolique (« burned his innards »). La lecture du témoignage de Gibbs lui inflige une paralysie mortifère, rendant ridicule sa posture d'artiste « en colère » (« fine anger ») et insignifiant son seul titre de gloire, à savoir son « vague » (« certain ») talent pour l'écriture. La comparaison contrastive avec ce témoin qui a vu des « choses » laisse supposer que le recours à l'écriture est un substitut à l'idéalisation naïve de l'expérience. C'est parce que l'expérience lui fait défaut qu'il veut faire valoir ses qualités d'écrivain, comme l'a noté Matthew Beaumont : « Writing is a displacement of his feelings of impotence, simultaneously a repression and a sublimation of his failure not to have fought[1] » (26). La notion ici évoquée de « sublimation » participe du même fonctionnement que « l'idéalisation » qui cause le véritable infléchissement ironique de la projection. Selon André Green, la sublimation, liée à la théorie freudienne des pulsions, est la cause de l'idéalisation, dans le sens où ce qui a été sublimé se transforme en objet idéalisé[2]. Le passage à l'écriture participe à la sublimation d'une blessure narcissique qui explique l'idéalisation de l'écriture, de l'événement et de soi, dans une synthèse fallacieusement harmonieuse.

Ainsi, au début du roman, Joseph se laisse aller à une idéalisation à la fois de l'écriture, de l'imagination, mais aussi de lui-même, assimilant son projet de roman, non encore entamé, à un « miroir » dans lequel il scrute son propre reflet : « The blank page was a mirror » (*NTO* 14). Le symbole du miroir, associé à la contemplation narcissique, reflète son désir de « gloire » littéraire qu'il espère conquérir à défaut d'avoir obtenu celle des armes : « Covering sheets of thin lined-foolscap, his novel talked to itself for page after page. He was glorying in it, here » (*NTO* 21). L'idéal du moi épique se transforme alors en idéal du moi artistique. S'identifiant au mythe de l'auteur reclus vivant en ascète, Joseph s'exile volontairement à la campagne pour cultiver son énergie vitale amollie par la pollution moderne. Le confort spartiate que lui offre son modeste cottage sied à sa

[1] Beaumont, Matthew. « Corroded by a Culture of Futility ». Rev. de *Nineteen Twenty-One*. *The Times Literary Supplement*, 11 juin 2001.

[2] « Je soutiendrai plutôt que les deux opérations ne sont pas successives mais simultanées, qu'elles se déroulent en un seul et même temps, en ajoutant cependant qu'entre sublimation et idéalisation existe un rapport de dédoublement […]. La sublimation concernerait bien les pulsions et l'idéalisation l'objet, à condition de préciser que le sublimé devient un objet idéal » (292-293). Green, André. « L'idéal : mesure et démesure ». *La folie privée* (Paris : Gallimard, 1990. 291-336).

nouvelle vie. Il en vient même à oublier les odeurs putrides de la campagne : « The village had an excremental stink about it that after two days Joseph did not notice. Cholesford suited him well » (*NTO* 22). Bien que souffrant d'une mortelle solitude, il se convainc de la pureté de ses mœurs, en lisant les journaux dans lesquels s'étalent les dernières frasques de la jeunesse londonienne des Années Folles :

> Yes, oh yes, how glad Joseph felt that he was not jigging about in the city among the frauds and the flappers! That sapped your strength, if anything did. It was a hot burning blast of soul denial, that's what it was! (*NTO* 47)

Le style indirect libre laisse entendre la voix d'un narrateur impersonnel qui se moque des idéaux du personnage, en particulier de ses mythes vitalistes. Tous ces exemples rendent compte d'une grande nouveauté dans le corpus, à savoir la superposition masquée de voix, caractéristique majeure du style indirect libre, comme l'explique par exemple Dorrit Cohn : « Imitating the language a character uses when he talks to himself, it casts that language into the grammar a narrator uses in talking about him, thus superimposing two voices[1] » (105). Cette technique offre au lecteur l'appui d'une ironie relativement stable, lui permettant de mesurer, à l'insu du personnage, la part évidente d'idéalisation dans la projection. *Nineteen Twenty-One* se démarque nettement de *Pieces of Light*, en soumettant son personnage à des épreuves de réel, l'obligeant à réviser l'image idéalisée de lui-même qu'il a construite en étroite relation avec l'événement. Il faut à cet égard prêter une attention toute particulière aux quelques chapitres de la fin de la première moitié du roman, consacrées à l'excursion touristique qu'entreprennent Joseph et Basil en Belgique, pour rendre hommage aux morts anonymes de la guerre.

Les titres choisis pour les chapitres 8 (« Picturesque Postcards ») et 9 (« A Botanical Outing ») ne laissent planer aucun doute sur le ton foncièrement ironique du passage. Ce qui reste d'Ypres, la ville martyr de la guerre, a toute l'apparence d'une éphémère ville américaine du temps de la ruée vers l'or, bruyante, insouciante et banalement terrestre :

> Infernally hot, and terrifically noisy. His head swam as they were jolted towards the exit. But it was his soul that was jolted——by the unexpectedness of it. It was a real row, with some sort of gaiety in its confusion: mourning clothes looked quite out of order, here. And now the knot of passengers was moving through the streets like a black hat moving on a river. Aside from spots

[1] Cohn, Dorrit. *Transparent Minds : Narratives Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton : Princeton UP, 1978).

> of khaki and the odd military truck, it might have been a gold-rush town in America. Whores and bars. […] Joseph was amazed. (*NTO* 83)

La descente du train est un bouleversement pour « l'âme » de l'idéaliste Joseph. Afin de rendre le choc de la désillusion encore plus dramatique, l'organisation syntaxique du paragraphe obéit à une stratégie de retardement. La cause des impressions que perçoit le personnage est délibérément mise en suspens. L'accumulation des qualificatifs (« hot », « noisy ») ne permet pas d'identifier le substantif qu'ils déterminent. Ce dernier est passé momentanément sous silence, rejeté en fin de phrase à travers un énigmatique pronom neutre : « the unexpectedness of *it* ». Le tiret qui scinde la phrase en deux souligne la surprise du choc dans l'esprit du personnage, même si le lecteur ne sait pas de quoi il s'agit. Puis, la description, initialement floue, se fait plus nette avec des adjectifs de couleur (« black », « khaki ») avant que la violente chute ne soit introduite, dans une phrase nominale au style lapidaire : « Whores and bars ». À partir de ce moment, le pèlerinage de Joseph se transforme en une carnavalesque visite touristique, ponctuée de déceptions successives humiliant l'idéal du moi du personnage.

Sous la plume d'Adam Thorpe, Ypres donne l'image d'une ville bouillonnante de vie qui tire un profit lucratif du thanatourisme, en plein essor à l'été 1921. Une foule bigarrée de curieux et d'endeuillés encombrent les quelques hôtels de la ville, se pressant pour voir de leurs propres yeux ce qui reste du théâtre des combats[1]. Malgré lui, Joseph fait partie de cette foule de touristes qui, par leur nombre et leur vulgarité, profanent en toute impunité le sanctuaire dédié aux victimes de la guerre : « There was something sacrilegeous in the din, the racket that met them as they stepped off the train » (*NTO* 82). La pièce maîtresse de la visite, le fameux Saillant d'Ypres, symbolisant l'héroïque résistance britannique, n'a rien de la grandeur épique que Joseph avait imaginée dans son solitaire cottage : « Though it was mostly flat to the horizon, it had nothing of the epic sweep Joseph had anticipated. It was gloomy, sordid » (*NTO* 80). Le site n'offre aucune verticalité à contempler, mais une « plate » (« flat ») horizontalité sans relief. Les adjectifs dépréciatifs (« gloomy », « sordid ») témoignent de l'étendue de la déception. Et pourtant, Joseph avait fait un effort « surhumain » pour s'approcher du réel de l'événement par l'imagination : « He had made such an effort, almost a superhuman one to imagine the Front——the horror of it. […] but all those scenes were like a faint dream

[1] Sur le développement du thanatourisme en lien avec la Première Guerre mondiale, voir D. Lloyd. *Battlefield Tourism, Pilgrimage, and the Commemoration of the Great War in Great Britain, Australia and Canada 1919-1939* (Oxford : Oxford UP, 2014).

now, an obscure and irrelevant monograph. Almost shameful » (*NTO* 85). L'exaltation de soi se transmue en honteuse humiliation dévaluant l'imagination elle-même : « whatever he *could* imagine was false » (*NTO* 117). À travers ces divers exemples, est mise en scène une épreuve de vérité, dont l'effet le plus tangible est de démythifier la mémoire de l'événement après qu'il a été excessivement mythifié par le personnage. La vision naïve que Joseph s'est construite de lui-même et de l'événement ne résiste pas à cette visite qui enterre définitivement la possibilité d'atteindre un hypothétique réel de la guerre, dont la mémoire n'est qu'une illusoire construction culturelle : « He knew he should not have come: the war was finished, even its memory was finished, the nasty bits whitewashed out » (*NTO* 84).

Adam Thorpe a puisé dans des sources historiques de première main pour dépeindre avec fidélité ce que la fiction historique contemporaine choisit de passer sous silence : le nettoyage du champ de bataille[1]. Le roman s'appesantit sur cet aspect en relatant la rencontre entre Joseph et Mi, un de ces travailleurs coloniaux appelés « coolies » qui ont été spécialement recrutés pour effectuer une dangereuse et déplaisante besogne. Joseph entend ainsi dire que les accidents ne sont pas rares parmi ces travailleurs, victimes des obus et des mines qui jonchent encore le sol : « The Chinko sappers. Ten of them killed yesterday in that accident. […] Did you not hear it? » (*NTO* 174). À défaut de pouvoir faire l'expérience de l'événement *in vivo*, Joseph fait la douloureuse épreuve de l'illusion. Se dessine alors un mouvement de déviation ironique du regard qui, en décrédibilisant les séductions de la projection, ouvre un espace au pouvoir réfracteur du regard de l'autre.

2.2.3) Réfraction et intermédiaires : le passage indépassable de l'écart

Depuis *Ulverton*, *Still* et *Pieces of Light*, les romans d'Adam Thorpe sont taraudés par une inlassable question : comment travailler les écarts de la représentation de l'objet et de soi, de sorte à y intégrer le passage de la croyance à l'illusion ? Il s'agit ni plus ni moins de créer une intrigue qui puisse articuler un écart de vision à l'intérieur

[1] Comme il l'explique, Adam Thorpe s'est abondamment documenté pour écrire *Nineteen Twenty-One*. Il s'est notamment servi d'un vieux mémoire oublié, rédigé par un médecin : « Researching some years ago in the Imperial Museum, I came across a remarkable 500-page document written by a medical officer, one Captain Gameson. […] What this account made me realise is that, for non-veterans, the image of war is always both less gruesome and less fantastically surreal than reality——and fiction is bound to falter at its gate » (37). Thorpe, Adam. « The Great War : Theirs and Mine ». *The Telegraph*, 2 juin 2001.

même d'un indépassable écart temporel. On aborde ici un aspect crucial de l'articulation qui est la composante dramatique. Cette dernière est destinée à relier, de manière non séquentielle, mais entrecroisée, le témoin/sujet aux pré-Histoire(s). La projection imaginative de Joseph, initialement imprégnée d'un esthétisme mythifiant, se voit concurrencée par la conscience de la douloureuse désillusion, qu'il compense en infléchissant très légèrement la trajectoire mythique de son regard. Dégager les spécificités d'un tel fonctionnement dramatique permet de mieux comprendre comment se traduit, dans une forme adéquate, l'inadéquation du témoin/sujet qui résiste à toute assignation dans un état. Il a fallu pour ce faire affronter un premier obstacle, et non des moindres, l'effet paralysant de l'image. En faisant le choix de dévier la projection vers la ridiculisation, *Nineteen Twenty-One* tourne sur un ton comique les idéaux de son jeune héros naïf. Celui-ci se trouve être la seule personne dans l'après-guerre à vouloir représenter le réel de la guerre, alors que toute la société veut oublier l'enfer de l'événement. En campant un individu rêveur et isolé, en total décalage avec la société de son temps, Adam Thorpe fait de Joseph un personnage donquichottesque, comme le révèle cette conversation entre un libraire londonien et un fier Joseph, sûr en apparence de sa mission artistique :

> 'The old books don't talk about the war,' Joseph said pleasantly.
> 'The war? Do you mean the Irish war? Are you an Irishman?'
> 'No, I mean the war that was supposed to end all wars.'
> 'And have you any objection to that?'
> 'It must be addressed', ventured Joseph, rather weakly. […]
> 'My word,' the man said quietly, 'you wish us to look back from the door that leads out of the inferno.' (*NTO* 283)

Cette discussion fait écho aux propos de Basil qui rappelle à Joseph le caractère insensé et illusoire de son projet : « 'Nobody needs the truth right now, Jo-Jo. All they want is the Golden Moth' » (*NTO* 323). Or c'est à cette prise de conscience de l'illusion qu'est dédiée la majeure partie d'un livre qui ne fait pas confiance à l'enchaînement des péripéties pour désillusionner son personnage. C'est donc à une autre forme de passage dramatique qu'il faut s'intéresser.

Comme on l'a vu au chapitre 1, la question dramatique a été depuis *Ulverton* la source de nombreuses difficultés, la rencontre manquée avec l'événement ne facilitant guère l'enchaînement des péripéties, d'ordinaire provoquées par le hasard des rencontres. À cette première difficulté, s'en ajoute une autre qui a trait à la vision spécifique du témoin/sujet dont le regard myope se détourne facilement du réel, pour laisser libre cours

à la projection imaginative. Dès lors se pose la question de savoir s'il est possible de maintenir une fragile vision oblique avec le caractère médiat de l'événement tout en introduisant le renversement que réalise le passage dramatique. Telle est la finalité du travail des écarts qui doit aboutir à ce que l'on pourrait appeler, sans faire de jeu de mots, à un passage indépassable de l'écart. Cette articulation n'a pu être obtenue qu'au prix de multiples recompositions, à commencer par la réfraction du reflet de l'image.

Comme on l'a analysé au chapitre 3, le caractère fracturant et non médiateur de l'image provient non seulement de sa valeur figurative, mais également spéculaire. Ce que l'on pourrait appeler, au risque du néologisme, une « image-miroir » produit un reflet à la fois désiré et renié. L'image photographique est ainsi textualisée, car elle est supposée refléter fidèlement le réel, mais est dénoncée comme un leurre à cause de son esthétisme. Quant aux images conventionnelles de l'anglicité, elles reflètent une culture reniée par le sujet qui ne s'y reconnaît pas, mais à laquelle il veut néanmoins s'affilier par une réécriture de ses mythes. Cette situation pour le moins paradoxale qui définit la position de Rick dans *Still* et, en filigrane, celle de l'auteur lui-même, est également incarnée par Joseph, mais avec de notables différences. Les prétentions comiquement démythificatrices du texte-film de Rick sont similaires à celles de Joseph qui voudrait atteindre la vérité du « réel » de la guerre, tout en désirant se réaffilier à cet événement mythifié de l'anglicité. Ne se reconnaissant qu'en partie dans la culture anglaise, à cause de sa judéité, il espère écrire un roman iconoclaste qui ridiculiserait les discours officiels d'après-guerre, encensant le deuil et condamnant le bain de sang (*NTO* 52). Toutefois, contrairement à *Still*, *Nineteen Twenty-One* pare au risque de l'immobilisme en réfractant le reflet du sujet se mirant dans l'image-miroir de l'événement. La métaphore de la réfraction permet de poursuivre l'idée précédemment développée de déviation, tout en y ajoutant deux nouveaux éléments : le regard et la parole de l'autre. La réfraction ne peut avoir lieu qu'à l'épreuve d'une altérité, incarnée par le regard et la parole d'un tiers qui infléchissent le faisceau projectif du témoin/sujet vers une plus grande lucidité sur lui-même.

Initialement empruntée au domaine de la physique, la réfraction désigne la trajectoire déviée d'une onde en raison de son passage d'un milieu à un autre[1]. Si la métaphore a servi à décrire tout un pan de la réécriture postmoderne du canon littéraire,

[1] La réfraction désigne en physique le « changement de la direction de propagation d'une onde ». Sergiesco, Viorel. Art. « Réfraction physique ». *Encyclopædia Universalis* <https://www.universalis.fr/encyclopedie/refraction-physique/>.

c'est parce qu'elle traduit en image un changement de regard, et donc une façon alternative de voir, de savoir et bien sûr de lire[1]. Joseph est soumis à une série de situations réfractives l'obligeant sans cesse à adapter, ou mieux accommoder, le regard qu'il porte sur lui-même et sur son « projet » artistique. En étant confronté à des points de vue divergents et à une parole qui déstabilise ses certitudes, son regard se décille, laissant pénétrer en lui les doutes de l'illusion. Ce sentiment, souvent associé à la mélancolie, peut se lire à l'inverse comme le signe d'un retour salutaire à un réel qui vient contrebalancer l'aveuglement projectif. En ce sens, *Nineteen Twenty-One* offre l'inédite possibilité d'une articulation de l'éthique avec l'esthétique. Le sujet s'idéalisant voit son image s'altérer, à mesure que sa croyance en la transcription directe du réel est mise à l'épreuve du regard de l'autre. En parallèle, l'image de la guerre s'altère à mesure que les récits oraux viennent modifier les images conventionnelles de la mémoire de la guerre. Toutefois, cette lecture ne permet pas de comprendre tous les enjeux de la problématique subjective, représentée par un personnage jeune et sans expérience qui se construit en même temps qu'il se déconstruit dans la mémoire mythifiée et démythifiée de la Grande Guerre.

La particularité de *Nineteen Twenty-One* est de faire alterner, au moyen de chapitres pairs et impairs, les scènes d'exposition aux récits oraux de guerre avec les scènes de rencontre avec des personnages secondaires. Cette structure témoigne d'une hiérarchisation dans la distribution des rôles des personnages, qui suivent la distinction fosterienne entre le personnage « complexe » (« round ») et celui, purement fonctionnel (« flat »). Cette nouvelle organisation des chapitres et des personnages répond à un but relativement clair, qui est de mettre en vis-à-vis l'idéalisation du sujet avec l'esthétisation de la guerre. Dans les deux cas, il s'agit d'images projetées qui vont peu à peu se dissocier au gré des diverses réfractions qui vont révéler leur caractère trompeur et illusoire. Au centre de ce dispositif optique d'un genre assez peu conventionnel, on trouve des agents de réfraction, représentés par toute une série de doubles inversés et de vétérans qui prennent un malin plaisir à défaire toutes les idées reçues de Joseph sur les mythes d'après-guerre, comprenant aussi bien le retour du soldat mutilé que les mythes végétatifs. La profusion de ces doubles a attiré l'attention de Rod Mengham qui s'est penché sur la

[1] « The concept of "refraction" modifies first and foremost the decoding process: reading a refracting text leads automatically to a new reading, that of the canonical, refracted text. In that sense, refraction appears as a notable aspect of postmodernism for it inevitably signifies a present creation inscribed in the past, a text unfolding itself on the basis and in the light of another text » (10). Gutleben, Christian et Susana Onega. *Refracting the Canon in Contemporary British Literature and Film* (Amsterdam : Rodopi, 2012).

ressemblance de Joseph avec d'autres doubles modernistes, tels Prufrock et Stephen Dedalus[1]. Outre ces nombreux échos intertextuels qui parsèment le livre, le double joue dans le roman un rôle essentiellement contrastif, voire réfractif, qui ne peut se comprendre que par rapport à la double nature de l'image, prise entre idéalisation et désillusion. Le premier de ces doubles est représenté par le fidèle ami de Joseph, Basil.

Dès le début, leur amitié tient du duo comique, digne d'un numéro de music-hall. Leurs contrastes sont sans cesse accusés par le narrateur : « The first time they put on khaki, it was like wearing a solid rash. Baz's cap was too small for him and Joseph's too big. Baz grew a moustache, Joseph did not » (*NTO* 8). Basil est au pragmatisme ce que Joseph est à l'idéalisme. Il lui reproche ainsi de ne jamais avoir une vision adéquatement « droite » de la réalité : « Why do you never look *straight* at anything? » (*NTO* 103). À l'épreuve de son jugement lucide, les idéaux de Joseph sont constamment rabaissés et ridiculisés, si bien qu'il a l'impression de jouer à l'enfant à ses côtés : « Baz did make him feel rather puerile——quite often his friend had this effect on him » (*NTO* 103). Ainsi, après avoir conquis la belle Tillie Lainer, dont Joseph était secrètement épris, il compare leur ménage à trois à une intrigue de roman sentimental. La réputation de frivolité attachée au genre romanesque diminue la valeur du projet littéraire de Joseph (*NTO* 234). Outre Basil, Joseph possède un autre double, un véritable sosie, du nom de Hubert Rail, qui oblige le protagoniste à se voir, non plus tel qu'il se voit et s'idéalise lui-même, mais tel que les autres le voient.

La ressemblance physique brise le rêve d'unité de Joseph qui est de ce fait soumis à une dure, mais nécessaire, épreuve de désidéalisation. Ainsi, lorsqu'il rencontre pour la première fois son sosie, au chapitre 4, intitulé non sans raison « The Living Image », il est horrifié à l'idée de penser que les autres puissent le voir, comme lui voit son double : « Joseph was momentarily horrified that he might look like this to others, but only momentarily. Really, he did not believe them » (*NTO* 31). Comme le suggère la voix ironique du narrateur, la désillusion de Joseph n'est que fort brève. Le réflexe du déni, signalé par l'usage ironique et polysémique de l'adverbe « really » en début de phrase, le protège d'une vision trop pénible pour son idéal du moi qui est néanmoins atteint : « His supposed double made him shrink slightly inside himself » (*NTO* 34). Cette protection n'est que temporaire, car lui est envoyée peu de temps après une photo sur

[1] « Joseph has many other doubles: literary shadows such as Septimus Smith, Stephen Dedalus, Prufrock » (Mengham 184).

laquelle il pose aux côtés de Hubert. La ressemblance entre les deux hommes est tellement frappante qu'il ne se reconnaît même plus : « For a moment, Joseph was caught out: he could not tell which one *he* was » (*NTO* 55). Cette première rencontre n'est que la première étape d'une longue succession d'entrevues qui vont progressivement infléchir l'idéalisation et briser l'image. Cette prise de conscience qui tardait tant à venir a lieu au milieu du roman. Elle se traduit par un verbe adapté qui contient en lui une référence explicite au réel : « realise » :

> Hubert, his second-rate 'double', was physically repellent, effeminate, sharp-faced and weak and fluttery. This is how the world saw him, he realised—— saw Joseph, that is. (*NTO* 245)

La dernière partie de la phrase laisse s'exprimer la voix du narrateur impersonnel qui ressent le besoin d'authentifier, par le rappel du nom civil, l'extériorité de l'image. Ces rencontres entre doubles vont s'achever sur une ultime expérience de réversibilité. Alors que Hubert se fait passer pour Joseph, ce dernier se fait passer pour Hubert. Il habite sa nouvelle personne comme un rôle de théâtre. C'est au chapitre 35, simplement intitulé « Doubles », que Joseph, identifié par les autres comme étant Hubert, éprouve un sentiment de liberté en ayant l'impression momentanée d'être extérieurement autre, alors qu'intérieurement il est resté le même : « A terrible feeling was coming over him, poured over him like treacle; he wasn't *playing* Hubert, he was *being* Hubert » (*NTO* 330). Si la supercherie est vite démasquée, elle a produit l'effet escompté, en faisant prendre conscience au personnage que l'identité est une image réversible, produit d'une projection narcissique, mais réfractée par le regard de l'autre. En d'autres termes, il est ce qu'il croit être, mais aussi ce que les autres croient qu'il est : « he really was two people, inner and outer » (*NTO* 230-31). On ne saurait trouver de meilleure définition du double : « La notion de double implique en elle-même un paradoxe : d'être à la fois elle-même et l'autre » (Rosset 1984 : 19). Dans ce contexte, le thème du double est utilisé à des fins légèrement différentes de son usage habituel.

S'il trouble en règle générale les contours préalablement stables d'une identité sûre d'elle-même, pour y révéler la part d'altérité qui y est cachée, il vise surtout ici à désillusionner Joseph de sa propre image. À l'arrière-plan de cette relation de doubles contrastifs, on retrouve le conflit entre l'éthique et l'esthétique propre à l'image et, surtout, au mal d'expérience, déjà exposé au chapitre 1. Joseph revendique le droit d'être un artiste du réel, alors qu'il n'a fait aucune expérience de l'événement. Bien que

l'expérience ne conditionne nullement la valeur esthétique, chez Adam Thorpe l'inexpérience entre très souvent en conflit avec la légitimité artistique. Comme Joseph, Hubert Rail est un artiste peintre débutant sans le sou qui prétend être le nouveau « Constable des Cornouailles » (*NTO* 35). Il possède en revanche ce que Joseph ne pourra jamais obtenir : l'expérience de la guerre. Il a connu la vie des tranchées et en a réalisé des dessins, si véridiques et si modernes qu'il n'a trouvé aucun acquéreur qui veuille les lui exposer (*NTO* 299). L'expérience de la guerre donne aux prétentions artistiques du double une légitimité qui fait défaut à Joseph. Celui-ci apparaît, par contraste, comme un arrogant usurpateur qui se fait passer pour un vétéran, alors qu'il n'a été que partiellement gazé sans jamais affronter l'ennemi. Il est donc présenté comme un personnage qui s'illusionne autant sur son compte que sur son statut d'artiste. Le double Hubert joue en définitive le même rôle qu'un triple miroir, comme celui avec lequel Joseph jouait dans son enfance. La vision auto-centrée se double ainsi d'une vision altéro-centrée, sans que l'une ne prenne le pas sur l'autre : « As a boy Joseph had wasted much time in front of his mother's dressing-room mirror, a triptych affair which threw back the reflection of your reflection and enabled to see yourself as others saw you » (*NTO* 35). À cette première désillusion de l'image fait écho une autre désillusion, tout aussi formatrice, celle de l'image de la guerre.

Pour faciliter son ascension vers l'idéale vérité du réel, Joseph cherche, comme il dit, des « points d'appui » : « 'All I need', Joseph murmured to himself, 'is a foothold——a steady bit of the truth' » (*NTO* 50). Pour ce faire, il entreprend une enquête d'histoire orale, en recueillant certains témoignages auprès de vétérans. Comme dans *Ulverton* et *Pieces of Light*, les rumeurs et les histoires orales sont mises en concurrence avec les récits de l'Histoire officielle, si bien que la mythification de l'événement alterne avec sa démythification. Le personnage est ainsi auditivement exposé à des bribes d'histoires, parfois anecdotiques, comme ce récit de la mort de Ted Hamilton, que différents intermédiaires lui relatent de façon intermittente tout au long du roman. On assiste alors à une suite discontinue de scènes dialoguées au cours desquelles s'échange, pour la première fois dans le corpus, un dire et, avec lui, la possibilité de dissiper l'obscurité de l'aveuglement projectif. Ainsi, dans les premiers chapitres, Joseph se rend fréquemment au pub du village où il rencontre une veuve de guerre, la femme de Ted Hamilton, mort au champ d'honneur. Elle lui rapporte que son mari est mort dans des circonstances héroïques. Frappé en plein front par une balle, c'est son gendre qui l'a recueilli dans ses

bras avant qu'il n'expire. Sa blessure ressemblait, dit-elle, à un « pétale de rose » (*NTO* 26). Bien que soupçonneux, Joseph finit par croire en cette version qui valorise le pathos et flatte son idéal du moi héroïque. Il décide de l'insérer dans son roman, esthétisant sans vraiment s'en rendre compte cette agonie qu'il a, par ailleurs, toutes les peines du monde à rendre dramatique :

> The death itself was gruesomely hard to get right. […] Then he wrote a version that lay a red petal on the fellow's brow like something out of Tennyson; it had a haughty tone, rather distant. He liked it. That surprised him. It was genuinely gallant and moving. (*NTO* 45)

L'ironie transparaît par l'utilisation de l'adverbe « véritablement » (« genuinely ») qui fait encore plus ressortir l'incohérence de l'esthétisation, renforcée par les autres adjectifs (« moving », « gallant »). Un tel choix jure évidemment avec le contexte guerrier et les ambitions initialement réalistes de Joseph. Ce n'est que deux cents pages plus loin que le lecteur apprend, comme Joseph, la banale vérité derrière cette version de l'événement exagérément idéalisé. Alors qu'il se fait couper les cheveux par le barbier du village, un certain Cox, lui aussi vétéran qui a bien connu Ted, il entend la vérité qui tient en à peine trois mots. C'est le cœur battant, plein d'appréhension, que Joseph écoute le récit laconique du barbier :

> 'I was told he was shot cleanly through the head and——fell back in Walter's arms,' Joseph said, rather petulantly, head pushed up again. His heart was beating thick and fast; his own version of Ted's death ran through his mind like an actual memory. Terribly vivid, it was, in its soft Tennysonian glamour.
>
> Coxy leaned towards the mirror, ghosting it with his breath. He was addressing Joseph's reflection. He looked about and then peered at Joseph's reflection.
>
> 'Fell off a choo-choo', he whispered.
>
> 'What? Fell off? From a train?'
>
> 'Ay.'
>
> 'But how?'
>
> 'Blind screwed on pot brandy.'
>
> 'Oh.' (NTO 206)

Cette scène illustre de manière exemplaire la réfraction d'une vérité qui, chez Adam Thorpe, pointe toujours au détour d'une conversation à bâtons rompus. Le vernis esthétisant, à la Tennyson, ne résiste pas au laconisme prosaïque de Cox qui, dans un vocabulaire familier (« choo-choo »), entrecoupé d'interjections orales (« Ay »), trivialise la mort non-héroïque de Ted. Ce à quoi Joseph, tout déconcerté, ne peut que répondre par un simple et banal « Oh ». La présence du miroir dans cette scène n'est pas fortuite. Pour un personnage habitué à la projection idéalisante de soi, le miroir renvoie

un reflet non pas transparent, mais bien réfracté de lui-même et de l'image de la guerre. La parole de Cox contraint Joseph à réviser complètement l'orientation de son roman, tout en lui imposant une déplaisante et humiliante auto-critique. Tel un boomerang que l'on jetterait au loin et qui reviendrait vers soi avec une vitesse et une force décuplée, la réflexion dans le miroir vient briser l'image projetée, la ravalant au rang de l'illusion. À l'exaltante projection imaginative magnifiant les images de l'événement répond le reflet sur lequel se peint la démesure grossissante du projet et la ridicule vanité du personnage. Peu de temps après sa conversation avec Cox, Joseph acquiert une rare lucidité sur lui-même au point de mépriser ce qu'il vient d'écrire. La vérité du réel lui semble être devenue trop banale pour mériter d'être couchée sur le papier :

> The red petal had burst into a mess on the rails. A ridiculous hot-house flower, it was, over delicate and ridiculous: lotos stuff. Though the *real* death should have been laughable, in its absurd careless reality. Well, it was; real life turned everything it touched to something laughable. He felt quite bitter. […] A 'choo-choo'! It did not help at all, knowing the truth. (*NTO* 207)

Dans ce passage, le changement d'attitude est saisissant. La référence au style élégant de Tennyson se réduit à une dégradante allusion à son poème « The lotos-eaters ». L'emploi du registre familier (« stuff ») renforce la dévalorisation et, indirectement, l'humiliation de l'hybris du personnage. La leçon que Joseph tire de son entretien avec le barbier est que le réel ne doit nullement être élevé au rang d'objet de désir, car la vérité du réel ne peut se percevoir que par une réfraction absurde. Le jeune écrivain mesure pour la première fois l'écart existant entre l'absurdité du réel et la vraisemblance à laquelle doit être fidèle la fiction dite réaliste. Il prend alors douloureusement conscience que tout son projet artistique n'est qu'une vaste illusion : « And he wanted to weep, because this was much an illusion as anything he was writing on the page » (*NTO* 244). La référence à l'enfance traduit souvent chez Adam Thorpe la faiblesse d'un personnage désillusionné qui, dans le cas de Joseph, se met à dénigrer les facilités du roman. Il prend conscience qu'il n'a pas l'envergure d'un faiseur de fables, car son ambition est « d'accrocher » (« hook ») sa fiction au réel :

> It was then that he realised, with a slippery feeling in his stomach, that invention was not quite his thing. He needed to hook it to reality, to something that approved his fabulation […]. He was frankly incapable of free invention. (*NTO* 249)

L'emploi relativement péjoratif du terme « fable » prouve que l'écrivain en herbe ne veut ni ne peut écrire une simple histoire à propos de quelqu'un à qui il arriverait un

événement. Tout le roman dépeint Joseph remettant sans cesse sur le métier la difficile écriture des scènes de combat. Pour une raison qu'il ne s'explique pas lui-même, la description des scènes d'action lui est insupportable. Il se refuse à relater l'expérience du soldat, blessé par l'événement, comme le prouve sa volonté de reporter à plus tard toutes les scènes d'action physique : « He would in time set these off with the scenes of physical action——for the moment, for ill-defined reasons, he was setting them aside » (*NTO* 22-23). Même lorsqu'il se résigne à réécrire pour la énième fois la scène de la mort de Ted Hamilton, il se sent épuisé par son labeur, alors que la scène ne fait, en tout et pour tout, que dix lignes : « And he rewrote the death scene in ten lines. Literally ten lines from scratch. […] He was exhausted, after that » (*NTO* 211-212). Toutes les difficultés auxquelles doit faire face Joseph reflètent en partie le malaise d'Adam Thorpe à l'endroit de l'action et, plus généralement, de la construction du drame. Les déboires de Joseph peuvent s'interpréter comme un témoignage ironique, non dénué d'auto-dérision, des diverses tentatives mises en place par l'auteur pour construire un drame contournant le contact impressif avec l'événement. Si *Nineteen Twenty-One* offre la tentation de prendre toutes les jérémiades de Joseph au sérieux, il s'avère que le roman exhibe un décalage saisissant entre la laborieuse élaboration du « roman dans le roman » et la forme du roman lui-même.

Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, la forme de *Nineteen Twenty-One* contredit en partie les échecs de son protagoniste, en inaugurant pour la première fois un « passage indépassable » de l'écart. Parler de passage revient à évoquer la manière dont se développe et s'enchaîne l'action d'une histoire dans une intrigue. S'intéresser au passage implique également de se confronter aux divers moyens mis en œuvre pour articuler un enchaînement qui ne soit pas provoqué par la rencontre de l'événement, autrement dit la rupture d'une continuité, désignée comme étant le mode articulatoire par excellence. Dans sa théorie générale du récit, Ricœur a montré comment la péripétie dramatique, héritée d'Aristote, pouvait servir de passerelle dramatique, comme l'atteste son abondante utilisation dans le récit historique et le récit de fiction[1]. Or, comme on l'a vu au chapitre 1, la question dramatique a été depuis *Ulverton* la source de nombreuses

[1] « Les intrigues, en outre, combinent contingence et vraisemblance, voire nécessité. Comme la *péripatéia*, selon la *Poétique* d'Aristote, les événements arrivent par surprise, changeant par exemple la fortune en infortune ; mais l'intrigue fait de la contingence elle-même une composante de ce que Gallie appelle à juste titre la *followability* de l'histoire racontée » (288-289). Ricœur, Paul. *Temps et récit I. Le temps raconté* (Paris : Seuil, 1993).

difficultés, la rencontre manquée avec l'événement ne facilitant guère l'enchaînement des péripéties. Avec son quatrième roman, Adam Thorpe parvient cependant à concilier l'impératif dramatique de « passage » qui fait se succéder la reconnaissance de la vérité (*anagnorisis*) à l'erreur de jugement (*hamartia*), et l'écart définissant la position d'un témoin n'ayant pas fait l'expérience de l'événement. *Nineteen Twenty-One* articule ainsi sa structure dramatique sur un écart entre la relativité d'une vision singulière et la vérité réfractée du réel de la Grande Guerre. Ce faisant, le roman met en branle un passage de l'idéalisation à l'illusion, de la mythification à la démythification, du semblant au réel, sans que Joseph ne soit jamais entraîné dans aucune péripétie et sans qu'il n'ait pu satisfaire l'objet de sa quête artistique. Ce qui prime dans ce roman est moins la finalité de la quête que la relation qui se construit à l'écart de l'objet désiré, à savoir la rencontre duelle avec l'événement. De ce passage d'un écart indépassable se comprend le mouvement oscillatoire entre les extrêmes de l'idéalisation et de l'humiliation.

Après avoir nourri des rêves grandioses, Joseph fait l'épreuve indirecte de la désidéalisation et de l'humiliation qui l'accompagne. Il ne se prive jamais d'exprimer son sentiment d'échec, chaque fois que la désillusion le gagne. Les aveux d'échec se font plus nombreux vers la fin du roman, à mesure qu'il essuie désillusion sur désillusion. Pour mieux accepter ses défaites artistiques et amoureuses, il s'en fait une vaine gloire : « He gloried now in his sense of defeat, properly gloried in it » (*NTO* 306). Le narrateur montre peu d'indulgence envers son personnage, en laissant entendre que ses plaintes trahissent un auto-apitoiement de nature narcissique : « Thus Joseph mused, almost enjoying the toothachy feel of it, pressing the spot until it hurt » (*NTO* 229). Néanmoins, le si fier Joseph des débuts arbore une fragilité qui ne peut que le rendre plus sympathique aux yeux du lecteur. Chaque fois qu'il subit une humiliation, sa faiblesse transparaît : « He nodded, very small inside himself, very shrivelled and weak » (*NTO* 305). Dans les dernières pages, il se revendique même être de ceux qui sont « faibles », lorsqu'il justifie son incapacité à brûler son manuscrit, objet de tant de joies et de peines : « I couldn't burn it. I'm feeble. Very feeble, very shabby. One of Bunyan's 'feebler sort', that's what I am » (*NTO* 364). Ni héros glorieux ni victime innocente, Joseph est un individu de l'entre-deux, somme toute, banal, comme le suggère le narrateur avec un certain humour : « He being the *aurea mediocritas* on a bolster as hard and cold as iron » (*NTO* 86). Cette distance ironique à l'égard du personnage a échappé à certains commentateurs qui ont hâtivement jugé le livre à l'aune des échecs de son personnage principal, comme Matthew

Beaumont par exemple : « But this is ultimately a novel about not being able to write a novel, and it is impossible to escape the suspicion that it lacks a sense of purposefulness itself[1] » (21). On peut avancer une autre interprétation qui fasse davantage justice au livre. À travers le parcours mi-burlesque, mi-pathétique de Joseph, Adam Thorpe livre au lecteur sa propre conception de l'écriture de la fiction qui se construit dans le rejet d'un certain type de réalisme naturalisant la rencontre avec l'événement.

Nineteen Twenty-One donne un aperçu relativement précis d'une structure dramatique qui sera par la suite imitée avec un degré plus ou moins grand de variation par les autres romans. On retrouve dans cette description rudimentaire l'une des composantes essentielles du drame chez Adam Thorpe qui est l'atténuation à l'extrême de la révélation. L'épisode avec le barbier, ancré dans l'ordinaire le plus plat, illustre un changement décisif qui affecte le rôle dramatique de l'affleurement. Alors que dans les premiers livres, il laisse entendre la hantise d'un non-dit, il se fait désormais réversible en devenant un suintement révélateur, grâce à la médiation d'un intermédiaire. Il est bien connu que le personnage type de l'informateur remplit la fonction pratique de révélateur, apportant au protagoniste une information qu'il ignore. Claude Brémond précise dans sa *Logique du récit* les fonctions de ce révélateur :

> Le récit, du reste, peut s'abstenir de préciser si l'information a valeur de vérité ou de fausseté. Le plus souvent, cependant, le récit prend parti sur ce point : s'il spécifie que l'information est véridique, nous le nommerons *révélation* ; dans le cas contraire, *induction en erreur*. L'agent responsable de l'information vraie assume le rôle d'un *révélateur* ; l'agent responsable d'une induction en erreur celui d'un *trompeur*[2]. (263)

En ébruitant la mort banale de Ted Hamilton, le barbier Cox représente un de ses nombreux relais qui assurent le passage de l'idéalisation à la désillusion. Les intermédiaires de *Nineteen Twenty-One* réfractent l'illusion du personnage et initient ainsi la « logique du renversement », comme l'appelle Jacques Rancière, qui assure à l'intrigue son mouvement[3]. C'est pourquoi il convient de renoncer à l'image traditionnelle du simple passage qui, tel un pont, relierait les deux rives du témoin et des

[1] Beaumont, Matthew. « Corroded by a Culture of Futility ». Rev. de *Nineteen Twenty-One*. *The Times Literary Supplement*, 22 juin 2001.
[2] Brémond, Claude. *La logique du récit* (Paris : Seuil, 1972).
[3] « Un enchaînement d'actions qui semble avoir une certaine signification et conduire à une certaine fin. Mais cet enchaînement conduit à un point où les attentes sont démenties : la liaison des causes produit un tout autre effet que celui qui semblait en découler ; le savoir devient ignorance et l'ignorance savoir, le succès se change en désastre ou le malheur en félicité » (25). Rancière, Jacques. *Les écarts du cinéma* (Paris : La Fabrique, 2011).

pré-Histoire(s). Au cours d'une de ses nombreuses réflexions, Joseph se rend compte que l'écriture d'un roman ne saurait être comparable à l'édification d'un pont, alors que c'est ce qu'il aurait sans aucun doute initialement souhaité :

> Could he write a novel at all? He smiled to himself, watching the smoke whip past the window as the train clattered round a bend. Probably not. It was not like building a bridge——not everyone thought they could build a bridge as everyone thought they could write a novel. But deep down he felt it was his destiny, this writing business. (*NTO* 336-337)

Pour reprendre la métaphore architecturale contenue dans le titre de la monographie de Simone Broders, on pourrait remplacer le mot « bâtiment » (« building ») qu'elle utilise par celui de « pont » et dire que tout l'intérêt de *Nineteen Twenty-One* réside dans sa volonté de faire semblant d'édifier un pont entre l'expérience et l'inexpérience de la guerre, le savoir et l'insu, le mythe et la vérité, l'image héroïque de soi et la conscience de la faiblesse, tout en laissant ouvert un écart : *As if a bridge was being constructed*. C'est certainement dans ce « comme si » que tient une grande partie de la relation précaire de l'*entre* qui est aussi celui de la fiction. Cet aspect est fondamental pour comprendre comment les romans du corpus arrivent à concilier l'impératif dramatique du renversement avec la médiation problématique du dire.

L'usage du style indirect libre a permis de stabiliser les effets d'ironie afin de guider un lecteur, désormais mieux outillé pour jauger l'écart entre la projection et l'illusion. C'est précisément dans cet écart que le lecteur peut indirectement sentir les effets d'un réel qui n'apparaît jamais dans tout son éclat, mais de façon toujours réfractée. Chez Adam Thorpe, le réel ne se manifeste jamais après la déchirure du voile, pour reprendre la vieille métaphore de la vérité comme « dévoilement » (*a-letheia*). Si le prestige de l'événement en tant qu'apparition d'une présence a certes bien pâli, son éclat ne disparaît jamais définitivement. Tournant le dos à un réalisme didactique et descriptif, qu'un narrateur impersonnel offrirait généreusement au lecteur, l'auteur conteste, à travers les désillusions répétées de Joseph, l'idée même d'accéder à la vérité d'un « réel » situé à l'extérieur de soi. En ne donnant que de brefs aperçus hors du champ visuel du personnage, l'auteur privilégie une approche réfractée du réel, médiatisé par une conscience individuelle et le dire d'un autre.

En se construisant non sur la rupture, mais sur un écart par rapport à l'expérience de l'événement, *Nineteeen Twenty-One* nuance toutes les oppositions que la rupture de l'événement permet habituellement d'articuler. Le premier changement qu'apporte cet

écart est une contestation radicale des métaphores motrices de l'événement. On dit ainsi que l'événement « surgit », « arrive », « éclate » et même, dans certains cas, « touche ». Tous ces verbes trahissent une assimilation entre le changement provoqué par l'événement et le mouvement physique. Cette assimilation qui résulte d'une construction conceptuelle, toujours postérieure à l'événement, ne sert qu'un objectif : stabiliser la transition pour la réduire à un changement d'états. François Jullien a par ailleurs montré toutes les implications de cette association qu'il fait remonter à la *Physique* d'Aristote[1]. Sur un plan strictement théorique, l'écart modifie la manière dont est pensée la relation entre tous les paramètres définitoires de l'événement. À une logique de la substitution succède une logique de l'articulation. Ainsi, tous les couples d'opposés que sont l'apparition-disparition, l'ignorance-vérité, le dicible-l'indicible, et enfin le sujet-altérité se voient repensés en termes d'exposition aux suintements, de symbolisation et de projection, d'aveu et de déni et enfin de culpabilité envers l'autre et de désir de réparation. En opérant un renversement de l'idéalisation vers l'illusion au moyen de la réfraction, la structure dramatique de *Nineteen Twenty-One* a ouvert la voie à un changement d'une importance telle que l'aspect général du corpus va s'en trouver durablement modifié.

L'apport principal du quatrième roman est d'avoir rééquilibré l'écart entre le voir et le savoir, étape indispensable pour la mise au point du regard oblique si caractéristique des personnages d'Adam Thorpe. Ce changement se fait particulièrement sentir à partir de *No Telling* qui peut être considéré comme le véritable roman de la transition en raison d'un fait essentiel : pour la première fois ce récit articule les suintantes préhistoires domestiques à un événement en train de se dérouler et qui n'est autre que le soulèvement général des étudiants en Mai 68. Comme on le verra dans le chapitre suivant, *No Telling* est le premier roman à articuler les suintantes pré-Histoire(s) à l'arrivée d'un événement auquel le témoin/sujet n'assiste pas, mais dans lequel il se trouve marginalement. Aussi le cinquième roman se démarque-t-il nettement de ses prédécesseurs en arrachant l'événement collectif au passé et à son conflit d'interprétations, pour l'intégrer dans une intrigue et en faire le point culminant d'un étirement dramatique qui s'étale sur toute la longueur du livre. C'est dans le roman

[1] « Il est une autre raison pour laquelle les Grecs ont méconnu le phénomène de la transition et qui tient non plus à leur ontologie, mais à leur physique. Ils ont conçu le changement à l'instar du mouvement […] et l'on voit cette assimilation de l'un à l'autre, du changement au mouvement (*metabolé-kinesis*), perdurer à travers toute l'histoire de la philosophie occidentale, se retrouvant encore indemne chez Bergson, qu'on sait pourtant si défiant à l'égard d'une dénaturation du changement par emprunt à l'espace » (54-55). Jullien, François. *Les Transformations silencieuses* (Paris : Grasset, 2010).

suivant *No Telling* que l'événement fait pour la première fois son entrée, de manière certes non fracassante, mais néanmoins suffisamment impressionnante pour fournir au récit son acmé et son dénouement.

Chapitre 6
L'épreuve de l'événement : entre écart et confrontation

> Tant pis pour le lecteur paresseux, j'en veux d'autres. André Gide. *Le Journal des Faux-Monnayeurs*.

La remarque relativement péremptoire de Gide illustre à elle seule une conception exigeante de la lecture que partage Adam Thorpe. L'auteur des *Faux-Monnayeurs*, comme ses contemporains modernistes d'outre-Manche, veut rompre avec le roman du XIXe siècle, en limitant le plus possible la fonction de guidage du narrateur impersonnel. Par ce choix assumé, le lecteur n'occupe plus la position de simple destinataire, auquel serait conté une plaisante histoire, mais devient un acteur à part entière. La lecture se fait non plus distrayante, mais interactive. Depuis *Ulverton*, les romans du corpus suivent à la lettre ce principe, qu'ils adaptent cependant à la situation d'un témoin précaire qui ne fait jamais l'expérience du face-à-face avec l'événement. À partir de *No Telling* et de *The Rules of Perspective*, l'écart caractérisant la situation du témoin acquiert suffisamment de souplesse pour que soit envisagé ce que les romans précédents avaient si ardemment cherché à représenter, sans savoir se concilier les bonnes faveurs du lecteur. C'est en partie grâce à la coopération de ce dernier que désormais le témoin peut se confronter à l'épreuve de l'événement. Si la relation clivée des débuts est maintenue, elle se fait désormais articulatoire.

C'est en effet dans ces livres que peut s'observer pour la première fois l'arrivée tant attendue de l'événement. Or, comme on peut s'en douter, cet événement se présente sous un jour si atypique qu'il oblige à réévaluer la manière courante dont on envisage sa rencontre, qualifiée *a posteriori* d'« épreuve ». Quand on évoque l'idée de faire l'épreuve de l'événement, on désigne habituellement la pénible confrontation d'un sujet en lutte

contre la menace de perte et de destruction que sous-entend l'éruption violente de l'imprévisible. C'est à l'issue de cette lutte acharnée que le sujet est reconnu vainqueur ou victime, gagnant le surplus d'expérience qui lui manquait ou perdant la force qu'il croyait posséder. On retrouve dans cette description sommaire la structure ternaire de l'*agôn*, du *pathos*, et de l'*anagnorisis* qui définit, selon Northrop Frye, la forme élémentaire de la romance médiévale, mais qui sert également à décrire la matière dramatique de toute épreuve[1]. Or, la position précaire du témoin, telle qu'elle est mise en scène dans *No Telling* et *The Rules of Perspective*, ébranle ce modèle exclusivement duel pour privilégier une position de l'écart.

Le cinquième et le sixième roman adossent leurs histoires à un contexte historique particulier, indéniablement violent, puisqu'ils situent leur action en marge de grands événements, comme la révolution de Mai 68 à Paris et la fin de la Seconde Guerre mondiale en Allemagne. Cette violence, toutefois, n'est jamais représentée comme telle, dans une immédiateté spectaculaire qui frapperait et qui meurtrirait, pour la raison essentielle que le personnage ne prend jamais part aux opérations. Doté d'un champ visuel réduit et d'un potentiel d'action très limité, le témoin se trouve toujours éloigné de l'hypothétique « centre » de l'événement, dont il peut seulement entendre et entrevoir les signes, souvent à peine perceptibles. Interprétant de façon erronée les suintements d'un événement qui n'est pas encore arrivé, il n'est pas directement affecté par son impact impressif et s'en croit, à tort, protégé. Bien qu'il se satisfasse d'un rassurant déni de réalité, il est, insensiblement et malgré sa volonté, impliqué dans une spirale de la violence à la fin toujours tragique. Cette situation bancale, à mi-chemin entre l'adéquation et l'inadéquation, produit un immanquable effet tragi-comique, dont la cause tient à ce que l'on pourrait appeler la faillite d'une épreuve de la reconnaissance.

Ce contre quoi les personnages buttent constamment s'incarne dans une épreuve de reconnaissance qu'ils sont incapables de réaliser ou qu'ils se refusent à faire. Cette difficulté à reconnaître n'est en rien surprenante. Si reconnaître revient le plus souvent à pouvoir identifier et, partant, à « établir une relation d'identité entre une chose et une

[1] « The complete form of the romance is clearly the quest, and such a completed form has three main stages. […] We may call these three stages respectively, using Greek terms, the *agôn* or conflict, the *pathos* or death-struggle, and the *anagnorisis* or discovery, the recognition of the hero who has clearly proved himself to be a hero, even if he doesn't survive the conflict » (187). Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism : Four Essays* (Princeton : Princeton UP, 1971).

autre[1] » (44), comment un témoin pourrait-il identifier un événement qui défie tous ces cadres préétablis de connaissance ? C'est pourquoi faire l'épreuve de l'événement ne revient pas à profiter des lumières de la révélation d'une vérité, ni à rester embourbé dans l'épais brouillard de l'indistinct. Ces images sont empruntées à Jean-Jacques Lecercle qui résume ainsi les deux conceptions opposées de l'événement, développées respectivement par Alain Badiou et Gilles Deleuze.

Alors que le premier conçoit une approche épiphanique de l'événement comme déchirure du semblant, le second l'imagine comme un « passage » anti-épiphanique, qui n'arrive ni ne part, mais simplement se passe :

> On a affaire à un surgissement brusque, voire brutal. Une forme de violence s'exerce sur qui vit, mais aussi subit, l'événement. Cette irruption violente est aussi une éruption, une trouée dans la vie quotidienne du sujet qui en fait l'expérience, et rien ne sera plus comme avant. […] À cet événement-Badiou, l'événement-Deleuze est diamétralement opposé. Il ne surgit pas, il enveloppe et caresse les corps par lui affectés. Il n'est pas le lieu d'une violence, mais au contraire d'une impassibilité[2]. (250)

Dans les deux cas, c'est toujours la rupture d'une limite que l'on valorise ou que l'on conteste, mais qui reste le modèle ultime pour penser la relation entre un sujet et un événement. Rarement est envisagée une articulation de l'écart. Ce dernier doit se concevoir comme un écran interposé qui installe un omniprésent intervalle entre le sensible et l'intelligible, la rétention et l'expression de l'affect. Il retarde sans cesse une reconnaissance que le lecteur est obligé d'effectuer à la place du personnage. C'est là l'une des raisons du rôle si déterminant confié au lecteur.

No Telling et *The Rules of Perspective* sont, de tous les romans du corpus, ceux qui sollicitent le plus assidûment l'attention du lecteur qui doit mobiliser sa mémoire, ses connaissances et, surtout, son sens de l'écoute et de l'observation pour pouvoir reconnaître ce qui échappe au témoin. Le lecteur est amené à compenser les divers manquements qui affectent la vision et le savoir, en accommodant le point de vue ou en réfractant l'affect contenu. Par conséquent, une espèce très particulière d'ironie dramatique irrigue de part en part ces textes, avec lesquels il est désormais possible d'interagir.

---

[1] Ricœur a montré que la capacité de distinguer et d'identification est au fondement de l'acte de reconnaissance au sens perceptuel et intellectuel : « Un objet, quelque chose, voilà bien le vis-à-vis objectal qui nous invite à associer « distinguer » à « identifier ». […] Distinguer ce quelque chose, qu'il soit idée, chose, ou personne, c'est l'identifier » (45). Ricœur, Paul. *Parcours de la reconnaissance. Trois études* (Paris : Stock, 2004).

[2] Lecercle, Jean-Jacques. « Il y a événement et événement ». *Polysèmes* 7 (2004) : 249-264.

2.3.1) L'exposition à l'événement : accommoder les suintements

À quoi peut-on reconnaître qu'*il y a* événement ? S'il est à la portée de tout le monde de lire sur une frise chronologique un événement passé, il est bien plus difficile de le lire et de le reconnaître, lorsqu'il se produit dans la réalité en temps réel. C'est pourtant à ce difficile exercice que s'essaie Gilles Gobain, le très jeune narrateur de *No Telling*.

Publiés à deux ans d'intervalle, *No Telling* et *The Rules of Perspective* sont deux romans qui se suivent chronologiquement, mais qui semblent, excepté ce fait purement objectif, n'avoir rien d'autre en commun. Alors que le premier est entièrement centré sur la perception minuscule d'un garçon de douze ans, Gilles Gobain, immergé au cœur d'énigmatiques non-dits familiaux à la veille de Mai 68, le second se présente comme un atypique roman de guerre, situé un mois avant la capitulation allemande de mai 1945. Tandis que *No Telling* fait le choix d'un point de vue restreint et monofocal, *The Rules of Perspective* élargit le champ visuel, en se présentant, dans le droit fil d'*Ulverton*, comme un récit multi-vocal et multi-focal qui entrecroise les vies de trois personnages de nationalités et de cultures différentes — l'allemand Heinrich Hoffer, l'américain Neal Parry et une jeune fille juive anonyme — qui, de surcroît, ne se rencontrent jamais. Le sixième roman donne à voir une image tridimensionnelle de la guerre, filtrée à travers trois consciences individuelles. Outre les différences spatio-culturelles liées au choix du contexte historique, ces deux textes se distinguent par une caractéristique commune : l'exposition singulière de leur personnage-narrateur aux événements.

La manière dont est mise en scène l'exposition du témoin est sans aucun doute ce qui fait l'une des grandes originalités du corpus. C'est à partir de *No Telling*, puis de *The Rules of Perspective* que l'événement fait son entrée inédite dans le *hic et nunc*. L'événement survient dans le présent, sans qu'il ne soit ni vraiment vu ni vraiment reconnu, partant sans être arrivé, apparaissant et disparaissant sans prévenir. C'est comme s'il appartenait à ce temps indéfini de l'*aiôn*, cher à Deleuze, qui « ne cesse à la fois de diviser ce qui arrive en un déjà-là et un pas-encore-là, un trop-tard et un trop-tôt simultanés, un quelque chose à la fois qui va se passer et vient de se passer[1] » (320). Cette vision vaporeuse de l'événement semblerait convenir à sa représentation suintante privilégiée par Adam Thorpe, à l'exception près que, tout imperceptible soit-il,

[1] Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Mille Plateaux* (Paris : Minuit, 1980).

l'événement finit toujours par frapper. S'il se manifeste par des suintements, ses conséquences sont, elles, bien réelles. Comme on l'a déjà expliqué au chapitre 4, l'exposition doit être moins pensée en termes de division et de limites que de clivage phénoméno-symbolique et d'interruption temporelle. Cette caractéristique majeure rend compte de la prédominance de l'écart que traduit le hiatus ironique entre les suintements et leur symbolisation par le témoin. Ces deux notions, évoquées à propos des secrets de famille, se révèlent particulièrement adaptées pour analyser comment un témoin peut être mis en contact avec les signes sensibles d'un événement, sans pouvoir en saisir la portée ni la signification. Une telle configuration démontre à quel point le corpus est secrètement structuré par un même fil rouge qu'il suffit de tirer pour comprendre que l'exposition à la parole suintante des premiers livres donne lieu dans les romans suivants à une exposition de l'écart, par rapport à laquelle l'événement trouve enfin sa place. L'étude conjointe de *No Telling* et de *The Rules of Perspective* a pour but de montrer comment ces deux textes, malgré leurs différences thématiques, doivent s'analyser dans une relation de continuité.

Ce n'est en effet pas le hasard de la chronologie qui fait succéder *The Rules of Perspective* à *No Telling*. Le sixième roman intensifie, par sa structure aux cinquante-sept chapitres entrecroisés, le caractère dramatique d'une exposition de l'écart, déjà représentée dans les derniers chapitres du cinquième roman. Fonctionnant telle une loupe grossissante, *The Rules of Perspective* concentre et accroît, par la brièveté de ces chapitres, une exposition marginale dont fait déjà l'expérience Gilles avec les événements de Mai 68. La manière dont les chapitres 20 à 26 sont découpés et subdivisés met en évidence l'écart ironique du voir et du comprendre auquel s'ajoute celui, temporel, de l'antériorité et de la postérité de l'événement. Comme s'il empruntait un escalier à double hélice qui s'enroule sur une colonne centrale, le personnage aperçoit de loin des suintements d'événements qui se rapprochent à mesure qu'il progresse dans sa montée. Mais soudain son ascension est interrompue, ce qui l'oblige à redescendre par l'autre rampe. C'est après sa descente qu'il perçoit, trop tard, les traces laissées par un événement qui s'est évanoui. Les suintements de l'événement à venir sont perçus, mais comiquement mal traduits, tandis que les restes de l'événement passé demeurent tragiquement incompris. Ainsi c'est sous le signe d'un tragi-comique double écart, celui de l'entre-temps et de l'entrevue, qu'il faut concevoir un témoin qui mérite certainement le qualificatif de « précaire ». Cette dénomination se justifie au regard d'une position non-conformiste qui défie toutes les règles de repérage spatial. Comme l'illustre la métaphore

de l'escalier à double révolution, le témoin précaire ne saurait se tenir ni *dans* ni *hors* ni *derrière* ni *en face* de l'événement, car il se situe de *biais* et à l'*écart*. Aussi inconfortable soit-elle, cette position n'en reste pas moins tenable.

Son point de vue oblique place d'emblée sa perception hors des cadres rassurants de la frontalité, en dessinant une fragile frontière entre le voir et la savoir. L'obliquité est l'angle de vue propice au développement de l'ironie, à ce travail si délicat du point de vue qui place les livres d'Adam Thorpe dans la lignée des modernistes. Adam Thorpe se rapproche en effet de l'auteur de *What Maisie Knew*, Henry James. Dans la préface du roman éponyme, James décrit son personnage comme un « témoin » qui, en dépit de sa vision tronquée, doit atteindre un certain équilibre entre le non-perçu et le percevoir afin que le lecteur puisse se répérer dans sa lecture : « The infant mind would at the best leave great gaps and voids; so that with a systematic surface possibly beyond reproach we should nevertheless fail of clearness of sense. I should have to stretch the matter to what my wondering witness materially and inevitably saw[1] » (145). Dans cette phrase, il est intéressant de noter que James décrit son personnage comme un « témoin » (« witness »). Ce n'est donc pas un hasard si le subjectivisme de la perception moderniste a été relu par certains critiques conradiens comme un exemple de retranscription de la complexité avec laquelle est rendue la perception de l'événement en train de se faire. La perspective oblique du narrateur devient par exemple pour Brian Artese l'incarnation même de la vision partielle du témoin[2], tandis que Robert Holton l'interprète comme une stratégie narrative et politique, destinée à intégrer les « témoins discordants » (« jarring witnesses ») au sein de la fiction moderniste[3]. Chez Adam Thorpe, la perspective oblique

---

[1] James, Henry. « Preface to *What Maisie Knew* ». *The Art of the Novel. Critical Prefaces* (Chicago : The University of Chicago Press, 2011. 140-150).

[2] Brian Artese a défendu l'idée que les récits de Conrad se réclament d'une « autorité testimoniale » subjective en réaction à une autorité narrative anonyme, dominante dans la presse de l'époque. C'est pourquoi il met en scène dans ses romans des narrateurs-témoins : « For Conrad, the 'problem' of the witness is not that she cannot survive to tell the tale, or that she cannot perceive the facts, but rather that her report […] is said to fall short of an imaginary narrative that would depict the event in its comprehensive entirety, beyond her mere 'perspective'. If there is an 'age of testimony' contemporaneous with literary modernism, it is one that grows out of a mounting tension at the *fin de siècle* between testimony and an anonymous authority to which the masters of public discourse increasingly appeal » (9). Artese, Brian. *Testimony on Trial. Conrad, James and the Contest of Modernism* (Toronto : University of Toronto Press, 2011).

[3] « The struggle with jarring witnesses […] coincides roughly with the beginnings of modernism, and it is a struggle that occurs also in the modernist novels discussed in the next three chapters. This struggle I take to be one definitive characteristic of modernism——not the only one, certainly, but a useful one none the less. I will argue that one modernist strategy regarding this struggle was the attempt to resist or contain particular jarring witnesses——voices that could not always be silenced——rather than to allow them to emerge in a way that would further destabilise the narrative and cultural fabric » (Holton 52).

répond moins à une intention politique ou philosophique qu'à une volonté de traduire un écart liant et séparant le témoin de l'expérience d'un événement, auquel il n'est confronté que de biais. Philippe Hamon, le grand spécialiste de la littérature française du XIXe siècle, a montré que « l'obliquité » constitue la caractéristique suprême de tout discours ironique, car l'ironie n'est finalement qu'une certaine orientation du regard sur le réel. C'est après avoir commenté une célèbre photo de Doisneau, justement intitulée « Le regard oblique », qu'il tire la remarque suivante :

> Ainsi cette « obliquité » invoquée par le titre de Doisneau et fixée sur la « figure » de l'homme, pourrait bien être, notamment, l'un des invariants structurels du discours ironique, à la fois signal (pour le complice) et arme biaise (pour attaquer la cible). Comme si seule la structure du zig-zag, du « para-doxe » (ou de la parodie) était efficace pour lutter contre le discours qui va tout droit, « l'ortho-doxie ». La définition de l'ironie pourrait alors se rabattre, coincider, avec celle du fait du style en général : toute introduction d'un écart[1]. (9)

L'écart devient ici synonyme de regard ironique. La figure de l'enfant contribue à renforcer l'instabilité d'une vision qui oscille entre deux extrêmes : d'une part, une opacification qui rend les objets flous et distants et, d'autre part, une défamiliarisation qui les rend inversement plus distincts et plus proches. Dans ces conditions, maintenir un tel point de vue sur plus de cinq cents pages, sans qu'il ne soit jamais éclairé par la vision distanciée d'un adulte ou d'un narrateur impersonnel, représente un véritable défi pour l'auteur ainsi que le lecteur. Tout le travail effectué sur la réfraction dans *Nineteen Twenty-One* n'est probablement pas étranger à la juste mise au point de cette vision oblique qu'Adam Thorpe met en pratique tout au long de *No Telling*, pour ensuite la démultiplier à travers trois foyers de perception dans *The Rules of Perspective*. L'obliquité offre l'avantage supplémentaire d'équilibrer la situation narrative. Les écarts entre le voir et le savoir, à l'origine des rapports si troublés entre le narrateur homodiégétique et le lecteur, ont laissé place à un écart tout en nuances tempérées. De ce changement découle l'attribution au lecteur d'une tâche dont l'utilité ne fera que croître par la suite : l'accommodation.

La part décisive que joue la subdivision des chapitres dans *No Telling*, et de façon encore plus prononcée dans *The Rules of Perspective*, incite le lecteur à faire varier sa macroscopie avec la microscopie du narrateur, afin d'accommoder l'écart ironique entre les suintements de l'événement et les erreurs d'interprétation. Dans aucun des deux

[1] Hamon, Philippe. *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique* (Paris : Hachette, 1996).

textes, l'événement ne sert de décor de théâtre à une action intime qui se déroulerait sur l'avant-scène. Dans *No Telling* comme dans *The Rules of Perspective*, les suintements atténuent l'imaginaire de violence associé à un contexte de guerre. Tout l'intérêt de ces livres est de représenter les événements, non dans leur avoir-lieu, mais en train de se faire, comme le dit d'ailleurs Adam Thorpe : « In my next novel, *No Telling*, my narrator, Gilles, stumbles into history in the making » (Thorpe 2010 : 21). Tandis que Hoffer, réfugié dans le sous-sol de son musée entend le bruit sourd et étouffé des bombes qui tombent au loin, sans se douter qu'elles le frapperont bientôt, dans *No Telling*, Gilles ne fait qu'entr'apercevoir, derrière les vitres de la voiture, l'agitation inhabituelle d'un événement qui ne s'appelle pas encore « Mai 68 ». Mis à distance de l'événement, en se trouvant soit sous terre, soit en marge, les personnages n'en sont pas moins exposés auditivement et visuellement. Compte tenu de leur position, il n'est guère surprenant de voir que *No Telling* situe l'action, non au milieu de l'événement, mais dans ses prémices, c'est-à-dire durant les manifestations du 1er mai, à la suite desquelles le conflit va s'envenimer, jusqu'à devenir une révolution. À l'image de la plupart des Français de l'époque, Gilles et sa mère n'ont aucune conscience de la tournure dramatique que les événements vont prendre. Pour eux, le 1er mai est une journée qui sort de l'ordinaire, mais pas pour les raisons que l'on attendrait.

C'est en réponse à l'invitation d'une cousine se produisant dans le ballet *Coppélia*, que Gilles et sa mère décident exceptionnellement de quitter, ce jour-là, leur morne pavillon de banlieue pour se rendre dans le centre de Paris. Arrivés non loin de la Sorbonne, ils se trouvent assez vite immobilisés, prisonniers d'un embouteillage dont ils ignorent la raison. Ce temps d'arrêt laisse tout le loisir à Gilles de percevoir, depuis son siège de voiture, un tumulte peu commun qui tranche avec l'impassibilité extérieure des badauds :

> There were people running. I looked out, trying to recover my confidence. More people were running and I saw a group of policemen or maybe soldiers in shiny black helmets and long black macs running in the same direction, waving sticks. We were stuck in the traffic, which had stopped. My mother was tutting, saying we'd be late […]. It was very noisy: as usual in the centre of Paris there were lots of sirens. […] Drivers were honking their horns and people were shouting. Three of the policemen or soldiers were bent over by a tree, testing some sort of thick bag on the ground with their sticks. A man in a raincoat was filming it with a small camera like my uncle's. Other people weren't watching, they were looking in the other direction or waiting to cross the road. (*NT* 376)

Ce passage mérite d'être presque intégralement cité, car il illustre la singulière position du témoin précaire. Dans un style impressionniste, presque plat dans sa factualité, Gilles donne le sentiment de filmer en temps réel ce qu'il voit. Cet effet de simultanéité est renforcé par une égalité de durée entre le temps du récit et le temps de l'histoire qui fait de ce passage une « scène », au sens genettien du terme[1]. La répétition du même verbe de mouvement (« running ») et la très vague mention de « gens » laisse imaginer une atmosphère d'agitation, renforcée par la présence de « policiers ou peut-être de soldats ». La correction que suggère la conjonction de coordination trahit l'hésitation d'un narrateur dont la vision n'est médiatisée par aucune trace d'intellectualisation. L'absence de tout lien logique entre les phrases a pour effet de faire s'entrechoquer l'exceptionnel avec l'ordinaire. Au moment où l'étrangeté paraît dans le champ de vision du personnage, son regard brusquement tourne de côté, comme pour atténuer la violence potentielle de la scène. Après avoir aperçu des policiers, rendus menaçants par leurs vêtements sombres et les matraques qu'ils brandissent, Gilles entend les plaintes inquiètes de sa mère qui font retomber la scène dans les soucis familiaux : « My mother was tutting, saying we'd be late ». Les cris que Gilles entend se confondent avec ceux des manifestants qu'il ne voit pas, mais que l'on peut deviner à l'arrière fond. Il n'est pourtant pas surpris par le bruit des klaxons, encore moins par le retentissement des sirènes qui font partie du vacarme quotidien de la capitale : « It was very noisy: as usual ». Il est incapable de discerner ce que font exactement les policiers avec un étrange « sac noir ». Il précise que la scène est filmée par quelqu'un, ce qui laisse supposer que quelque chose de grave est possiblement en train de se produire, mais Gilles, comme le lecteur, ne peut rien voir ni lire distinctement. Or, les passants alentour ne semblent guère s'en alarmer, puisque certains ne regardent même pas et que d'autres attendent pour traverser (« Other people weren't watching »). Tous ces suintements ne peuvent que fournir matière à interprétation, ce qui donne lieu à un échange de répliques assez comiques entre Gilles et sa mère qui est sans doute la plus aveugle des deux.

Le narrateur avance une série d'hypothèses, loin d'être infondées, pour expliquer la présence du caméraman et de tous ces policiers : « 'I think they might be making a film' » (*NT* 376) ; « 'Maybe there's been an accident,' » (*NT* 378) ; « 'I think they're sorting out the traffic' » (*NT* 379). Ces suppositions semblent se justifier, après qu'il a

[1] « La scène, le plus souvent 'dialoguée', dont nous avons déjà vu qu'elle réalise conventionnellement l'égalité de temps entre récit et histoire » (Genette 1972 : 129).

entrevu une jeune fille dont le visage porte des traces de sang : « A few black helmets with their sticks were helping a girl with long blonde hair under the tree nearest to us. She had her arms around her face and her mouth was wide open, as if she was upset. […] There was blood on her face » (*NT* 379). En lisant cette description, le lecteur se rend aussitôt compte de l'interprétation erronée du témoin qui croit que les policiers viennent porter secours « avec des bâtons », ce qui paraît invraisemblable. Ils ont très probablement frappé la jeune fille qui, de ses bras, se protège contre d'autres coups. Or, le personnage est incapable de faire cette déduction, car sa vision est momentanément embuée par les gaz lacrymogènes, que sa mère prend comiquement pour de la fumée émanant de pots d'échappement :

> I saw nothing but confusion. Then within seconds the people running about got fewer and we were again moving quite fast. My eyes and nose were prickling, now, and my mother's hand was over her mouth. 'Awful smell, dear,' she said. 'It must be pollution'. (*NT* 380)

Ce n'est qu'à la toute fin, alors qu'ils s'éloignent du Quartier latin et de son effervescence, que Gilles comprend qu'ils ont peut-être assisté à une « manifestation » ayant dégénéré : « Maybe there had been a demonstration » (*NT* 380). Ces mots ironiques servent de clôture à un passage qui, lorsqu'on le lit pour la première fois, ne peut qu'avoir un effet déconcertant. Si le lecteur n'a qu'une vague connaissance de la chronologie de Mai 68, il risque, comme le protagoniste, de passer à côté de la signification d'un événement annonciateur des violents affrontements du 6 mai. On touche ici au problème de l'information narrative qui fait sans aucun doute la subtilité de l'ironie dramatique pratiquée par Adam Thorpe. Comme pour témoigner de sa fidélité envers le réel qui n'offre jamais aucun guide pour s'orienter, l'auteur rechigne à informer son lecteur, dont la vue est presque aussi rasante que celle du témoin. Cette caractéristique qui rend la lecture souvent peu aisée explique l'emploi très souple de l'ironie.

Chez Adam Thorpe, l'ironie dramatique ne se mesure pas en termes d'opposition franche entre le savoir du lecteur et l'ignorance du personnage, comme c'est d'ordinaire le cas[1], mais dans une variation de degrés entre le voir, l'entendre et le comprendre. Le lecteur n'occupe pas la confortable position de supériorité informationnelle sur un

[1] Voici comment Wayne C. Booth définit le fonctionnement stable de l'ironie dramatique : « Dramatic irony always depends strictly on the reader's or spectator's knowing something about a character's situation that the character does not know. […] Moments of this kind are possible, as we have seen, only when the author is sure that *we know that he knows that we know*——which is to say, the author and the audience stand together watching the characters from above as they make their mistakes » (Booth 1975 : 255).

personnage aveugle et ignorant. Au mieux peut-il lire et interpréter par-dessus son épaule. Lire, voir et entendre sont des actes qui doivent être dès lors envisagés aux niveaux intradiégétique de l'histoire et extradiégétique du lecteur. Bien que complémentaires, ces deux niveaux doivent être distingués, afin de mettre en évidence comment l'écart oblige à considérer une certaine « phénoménologie de la lecture », pour reprendre l'expression du théoricien de la la réception, Wolfgang Iser[1]. L'usage intensif de l'allusion met au défi la mémoire et la perceptibilité du narrateur et du lecteur qui, à eux deux, se partagent les deux seuls modes de liaison à leur disposition : entendre et lire. Or ces deux activités sont sans cesse séparées l'une de l'autre par cette dose de « négativité » qui assure, selon Iser, l'interaction entre le lecteur et le texte[2].

No Telling met en abyme l'acte même de lecture entre le « témoin-lecteur » et « l'événement-texte », ce qui explique l'ironie de situation. Étant confronté à un point de vue défaillant, le lecteur nourrit un mélange de confiance et de méfiance à l'égard du narrateur, pour lequel la réalité s'apparente à un obscur labyrinthe. Le lecteur est donc amené à accommoder, au sens optique du terme, les erreurs d'interprétation que peut légitimement commettre un narrateur au point de vue oblique. L'ironie dramatique exige un certain effort de la part du lecteur qui doit, au moment opportun, se distancier du narrateur. Cette prise de distance ne peut avoir lieu que s'il parvient à obtenir, à force de déductions, la dose d'informations nécessaires pour procéder à l'accommodation. Ce terme décrit le mouvement oscillatoire de rapprochement et de distanciation, assez typique du récit narré par un narrateur dit « non fiable ». Le narratologue américain James Phelan a proposé les termes « d'attachement » (« bonding ») et de détachement (« estrangement ») pour décrire le développement d'une subtile et flexible coopération entre un narrateur myope et un lecteur qui doit voir pour deux :

---

[1] « The phenomenological theory of art lays full stress on the idea that, in considering a literary work, one must take into account not only the actual text but also, and in equal measure, the actions involved in responding to that text. […] The activity of reading can be characterised as a sort of kaleidoscope of perspectives, preintentions and recollections » (279). Iser, Wolfgang. *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fictin from Bunyan to Beckett* (Baltimore : The Johns Hopkins UP, 1974).

[2] « It is the gaps, the fundamental asymmetry between text and reader, that give rise to communication in the reading process; the lack of a common situation and a common frame of reference corresponds to the contingency and the "no-thing" which bring about the interaction between persons. […] Whenever the reader bridges the gaps, communication begins. The gaps function as a kind of pivot on which the whole text-reader relationship revolves. […] To sum up, then, the asymmetry between text and reader stimulates a constitutive activity on the part of the reader; this is given a specific structure by the blanks and the negations arising out of the text, and this structure controls the process of interaction » (169-170). Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (New York-Londres : Routledge, 1980).

> I want to distinguish between *estranging unreliability*, by which unreliable narration that underlines or increases the distance between the narrator and the authorial audience, and *bonding unreliability*, by which I mean unreliable narration that reduces the distance between the narrator and the authorial audience[1]. (9)

Cette approche a l'avantage de transcrire fidèlement une expérience de lecture qu'*Ulverton* et *Still* avaient pour leur part exprimé en termes de variations de focale. Cette métaphore, analysée au chapitre 1, trouve à partir de *No Telling*, sa mise en œuvre concrète. En engageant plus activement les capacités d'observation du lecteur, *No Telling*, puis *The Rules of Perspective* ont rencontré un accueil plus que favorable auprès de la critique.

La plupart des commentateurs ont utilisé un mot jusque-là peu courant pour qualifier un roman d'Adam Thorpe : le plaisir du divertissement. La perception du narrateur, innocente, mais non dénuée de sagacité, le rend particulièrement attachant, comme l'ont souligné maints lecteurs, telle Christina Patterson qui note le changement très significatif de ton apporté par *No Telling* :

> *No Telling* is beautifully written, extremely moving and, more unusually for Adam Thorpe, not merely readable, but gripping. Some of his more experimental forays into fiction have provoked a certain degree of impatience and irritation[2]. (34)

De même, pour Gerald Mangan : « Adam Thorpe's fifth novel is a *Bildungsroman* in an agreeably old-fashioned mould, set in Paris in the year leading up to the fateful spring of 1968[3] » (24). Quant à James Hynes, il a déclaré sur un ton admiratif que le cinquième livre était le « meilleur » roman que l'auteur ait écrit après le trop célébré *Ulverton* : « As a wholly integrated and consistently entertaining narrative, it is Thorpe's best novel since *Ulverton* » (n. p.). Les commentateurs ont unanimement loué le réalisme avec lequel l'auteur dépeint la perplexité d'un garçon qui, à l'aube de la puberté, est plongé dans l'atmosphère étouffante des secrets. La situation narrative du roman invite le lecteur à ressentir les tâtonnements d'un témoin plongé dans le clair-obscur des allusions, des mensonges, mais aussi des questionnements si ingénus qu'ils frisent le comique. Aussi n'a-t-on pas hésité à dire que ce roman faisait « vrai » : « Adam Thorpe's wonderful new

[1] Phelan, James. « Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita* ». Eds. E. D'Hoker et G. Martens. *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Narrative* (New York-Berlin : De Gruyter, 2008. 7-28).
[2] Patterson, Christina. « The Past is Another Country ». Rev. de *No Telling*. *The Independent*, 17 mai 2003.
[3] Mangan, Gerald. « An Evening at the Ballet ». Rev. de *No Telling*. *The Times Literary Supplement*, 23 mai 2003.

novel, dedicated to his three children, is the real thing. He has written a sensitive, unsentimental, surprisingly not unhumorous account of the anguish of a boy's growing awareness in his 12th and 13th years in a family in acute disorder[1] » (64). Ce jugement montre que le risque de perdre l'attention du lecteur a su être évité, notamment grâce aux nombreux moments d'incompréhension auxquels doit faire face Gilles.

No Telling est ponctué par quantité de scènes dialoguées où l'ignorance de cet ingénu personnage confine au malapropisme, comme lorsqu'il répète de manière déformée les mots-slogan de sa sœur Carole, étudiante à Nanterre et précocement gagnée à la cause révolutionnaire :

> 'We're all squashed by consumerism and sentimentalism. It's disgusting. OK?'
> 'What's cosumism and seminalerism mean? Those things?' (*NT* 13)

Il lui arrive même d'avouer en toute candeur son incapacité à comprendre ce que les adultes lui disent ou ce qu'ils insinuent. Il en va ainsi fréquemment des plaisanteries de son oncle qui cachent des sous-entendus parfois sexuels que l'innocent Gilles est en peine de saisir, lui qui croyait jusqu'à l'âge de onze ans que l'interdit d'« adultère » voulait dire qu'il ne devait rien cacher à ses parents, les « adultes » (*NT* 350). Comme pour signaler au lecteur la suspicion qu'il doit témoigner aux dires du narrateur, le texte est parsemé de ses piteuses déclarations d'ignorance : « He winked at me. I didn't know what he meant » (*NT* 42) ; « I didn't understand my uncle's joke » (*NT* 100) ; « I couldn't understand why he found it funny » (*NT* 265). Si certains critiques ont apprécié ce type facilement reconnaissable d'ironie[2], d'autres, en revanche, ont remarqué l'effet inhabituel que peut avoir sur le lecteur son usage étendu à la structure de tout un roman : « Any reader will be ahead of him, and the sense of being unwillingly in the know has an estranging effect, when it's sustained over hundreds of pages[3] ». Cet effet d'étrangeté s'explique par le travail d'accommodation, sans lequel il n'est possible de rendre compte du travail du lecteur. Nombreux ont été les lecteurs qui ont commenté la perplexité de Gilles face aux manifestations du 1er mai. Ainsi, Gerald Mangan a décrit les derniers chapitres comme un « tour de force » tragi-comique : « He and his mother are inadvertently caught up in the

[1] Catling Skene, Patrick. « Little Boy Lost ». Rev. de *No Telling*. *The Spectator*, 7 mai 2003.
[2] « Thorpe sticks cannily within the limits of the boy's understanding, without benefit of adult hindsight, and we can usually put two and two together long before Gilles himself has twigged what is going on » (Mangan).
[3] Mars-Jones, Adam. « Paris 68: Tear Gas, Riots, The Beatles——And that Very Odd Business with the Vacuum Cleaner ». Rev. de *No Telling*. *The Guardian*, 8 juin 2003.

violence while driving home from a ballet performance; and this 100-page denouement is a tour de force of razor-sharp social observation, by turns hilarious and horrific[1] » (24). Adam Mars-Jones a tracé un parallèle intéressant entre la situation du personnage et celle d'un autre témoin précaire, Frédéric Moreau, l'anti-héros flaubertien qui, dans *L'Éducation sentimentale*, ne comprend pas que la révolution de 1848 est en train d'éclater sous ses yeux :

> Certainly, a scene where Gilles and his mother drive into Paris to a ballet show, not even realising that the whole city is being torn apart by rioting, is reminiscent of the moment in *Education Sentimentale* when Frédéric is slow to register the outbreak of the revolution of 1848. (24)

Le critique juge toutefois l'ironie dramatique de *No Telling* moins efficace que celle de Flaubert, car Gilles et sa mère restent aveugles à une violence qu'ils ont de la peine à identifier et reconnaître : « Even violence doesn't really register with her. Thorpe's characterisation is close to pitiless here, lacking in the richness of Flaubertian irony » (24). Ce qu'Adam Mars-Jones identifie comme l'ironie flaubertienne tient en fait à l'usage du style indirect libre, technique qui n'est jamais mise en pratique dans *No Telling*. Le lecteur n'est pas guidé par la voix d'un narrateur impersonnel qui l'aiderait à détecter immédiatement l'ironie de la situation. Gilles est certes aussi innocent que Fabrice sur le champ de bataille de Waterloo[2], mais sa vision, oblique et microscopique, l'empêche de reconnaître sa proximité avec l'événement. Alors que les idéaux épiques aveuglent Fabrice, Gilles est non seulement victime de cécité mais également d'un défaut à reconnaître qu'*il y a* événement. Comme l'a résumé James Hynes, le lecteur peut difficilement porter son regard plus loin que celui du narrateur :

> as always, Thorpe's preferred narrative style is oblique; sometimes the reader is allowed to see what's going on in the larger world, but more often than not, we are down there on the ground with the characters, seeing and knowing no more than they do. (n. p.)

Voulant, comme Flaubert avant lui, effacer toutes les traces trahissant la présence d'un narrateur impersonnel, Adam Thorpe a recours, dans *No Telling*, puis *The Rules of*

[1] Mangan, Gerald. « An Evening at the Ballet ». Rev. de *No Telling*. *The Times Literary Supplement*, 23 mai 2003.

[2] Voir par exemple le chapitre 3 de la première partie de *La Chartreuse de Parme* de Stendhal et l'exclamation de Fabrice : « Ah ! m'y voilà donc enfin au feu ! se dit-il. J'ai vu le feu ! » (83). Cette phrase résume le décalage ironique entre la cécité de Fabrice et le réel de la violence de la guerre. Toutefois, alors que chez Stendhal, le décalage vise à démythifier les idéaux épiques de son héros, chez Adam Thorpe, c'est l'idée même de faire l'expérience de l'événement qui est démythifiée, voire remise en cause. Stendhal. *La Chartreuse de Parme* (Paris : Gallimard, 2003).

Perspective, au montage qui accorde la primauté à l'alternance et à la coupe. S'instaure dès lors un semi-guidage qui encourage le lecteur à accommoder les écarts ironiques de l'exposition.

En dépit de leurs différences apparentes de composition, la linéarité pour *No Telling* et la fragmentation pour *The Rules of Perspective*, les deux romans mettent en évidence la force ironique du décalage, conséquence majeure des écarts qui traversent de part en part l'exposition à l'événement. L'événement, intercalé entre ses suintements proleptiques et ses traces analeptiques, apparaît à l'horizon du lecteur comme un point aveugle qui rompt la simultanéité du face-à-face. Loin d'être synonyme de rendez-vous manqué, comme dans les premiers livres, cette originale représentation est au principe même de la composition dramatique des deux romans. Dans *No Telling*, c'est indirectement et comme par réfraction que les manifestations du 1er mai prennent *a posteriori* une signification qu'elles ne pouvaient avoir sur le moment. Les suintements mal traduits de l'événement sont entrecoupés par les chapitres 22 et 23, consacrés à la « petite histoire » des Gobain, angoissés à l'idée d'arriver en retard au spectacle, ce qui serait mal jugé par les Despierre-Chéronnet, leurs cousins très collet montés. Servant d'intermède comique entre l'avant et l'après de l'événement, les deux chapitres jouent un rôle de réfraction en faisant prendre conscience aux personnages et, par ricochet au lecteur, de la gravité de la situation, pour ne pas dire de la magnitude historique de l'événement.

C'est sur le ton léger de la comédie de mœurs qu'est mise en scène la rencontre entre les Gobain, à la mentalité étriquée, et leurs cousins, représentants caricaturaux d'une grande bourgeoisie marxiste acquise à la révolution prolétarienne. S'ensuit un quiproquo savoureux entre la maîtresse de maison et la mère de Gilles qui, en voulant respecter les convenances, se confond en de banales excuses pour justifier son retard. La non reconnaissance du référent auquel renvoie le pronom « it » favorise le prolongement du quiproquo :

> 'Did you see anything on the way in? It's terribly exciting. Raymond is terribly excited. Raymond is out there, I do hope he's all right.'
> 'Very rude of us, Geneviève,' my mother said. She was almost panting. 'Traffic. Terrible traffic. Friday evening. We've bought you some flowers—'
> (*NT* 388)

Accumulant les faux-pas, Gilles et sa mère restent perplexes devant les propos abscons de Geneviève Dépierre-Chéronnet qui s'excuse de l'absence de son mari en citant la

vulgate marxiste d'un ton condescendant. Il participe, dit-elle, à la « dialectique historique » : « 'Danielle, my darling, he's fighting the Revolution. You've not been listening. He's out there participating in the historical dialectic' » (*NT* 391). Raymond, le révolutionnaire en question, aux allures de pseudo-philosophe existentialiste, revient des barricades avec une tache de sang à l'authenticité douteuse, car il n'a été, dit-il, que simple « témoin » : « 'I spent most of this afternoon. Being a witness' » (*NT* 393). Il n'a rien vu qui puisse être digne d'être rapporté. Ce n'est que plusieurs pages plus loin, après la représentation du ballet *Coppélia*, que la nouvelle de l'événement fait irruption en plein milieu de l'ordinaire, via un médium indirect, le téléphone. Les amphithéâtres de la Sorbonne ont été fermés : « 'They've closed the university. Roche announced it an hour ago. The CRS are thrashing old ladies and tourists and women with babies. Won't you sit down?' » (*NT* 419). La violence choquante de l'événement ne fait ici l'objet que d'un récit rapporté, qui plus est, atténué par le ridicule respect des convenances sociales. N'ayant pas été véritablement témoin de cette violence, Gilles ne peut que l'entendre sous forme de récit. Ce n'est qu'après la fin de cette journée, en somme ordinaire, que Gilles et sa mère parviennent à distinguer les traces laissées par l'événement à la nuit tombée :

> There were some people running past and a lot of mess on the road, including chairs from a café thrown all over the place, which meant we had to take another street going up. It was the protests. (*NT* 437)

Le mode d'expression de l'enfant entretient le même effet de flou que précédemment. Aucun mot précis ne permet d'identifier clairement ce qui s'est passé (« some people », « lot of mess »). La conclusion du narrateur, dénuée de toute affectivité, exprime le détachement d'un témoin précaire qui, resté à l'écart de l'événement, n'arrive qu'une fois qu'il s'est évanoui. Après avoir suivi le parcours erratique d'un narrateur, ayant frôlé l'événement, le lecteur n'en sait finalement guère plus que le petit Gilles. Tout différent est le traitement de l'écart ironique dans le roman suivant, *The Rules of Perspective.* Entrecroisant le destin de trois personnages ne se rencontrant jamais, le roman met en scène des personnages étant pareillement exposés à l'avant et à l'après de l'événement, sans l'avoir expérimenté.

The Rules of Perspective fait figure de roman atypique dans le corpus. Jouant avec brio de l'analepse et de la prolepse, il fait alterner, au moyen de courts chapitres pairs et impairs, les points de vue respectifs de Parry et de Hoffer, deux personnages qui, comme dans *Mrs Dalloway*, ne se rencontreront jamais. À ce premier diptyque s'adjoint

une troisième dimension, pourrait-on dire. Entre les chapitres pairs et impairs sont intercalés les fragments d'un journal intime, au ton angoissé empreint de questionnements existentiels. Écrits par une jeune fille juive anonyme, ces lambeaux de texte, qui font vraisemblablement écho au célèbre journal d'Anne Frank, complètent la perspective oblique et microscopique du tableau de la Seconde Guerre mondiale. Pourtant, c'est un même lieu et un même événement qui, lie sans relier, ces trois vies minuscules. Le bombardement du musée de Lohenfelde, annoncé dès l'incipit dans un style factuel, réunit dans l'oubli ces trois personnages :

> Just before eleven o'clock, during the daylight bombardment that preceded the final armored assault on Lohenfelde by units of the 346th Infantry Regiment on April 3, 1945, the city's art museum received a direct hit from a phosphorus shell and caught fire. The solid walls of the Kaiser Wilhelm Museum now encased flame. (*TRP* 1)

Cet incipit qui fait office de prologue vise à fournir au lecteur la dose minimale d'informations qu'il ne pourrait autrement obtenir de la part de Parry et de Hoffer qui n'ont pas fait l'expérience de l'événement. Le premier arrive après l'événement, tandis que le second meurt des suites du bombardement. C'est à seulement deux reprises dans le livre, au tout début et au moment où la fatale bombe frappe le musée (*TRP* 246-248), qu'Adam Thorpe utilise un narrateur impersonnel afin que le lecteur puisse profiter d'une très légère supériorité informationnelle sur les personnages. En dehors de ces deux épisodes, le point de vue monofocal et restreint des personnages est maintenu avec une rigoureuse régularité, comme pour insister sur leur ignorance réciproque. En montant en parallèle ces destins entrecroisés, *The Rules of Perspective* fait entièrement dépendre ses effets de l'ironie dramatique qui acquiert une tonalité bien plus tragique que dans *No Telling*.

Bien qu'un certain nombre de commentateurs aient, non sans raison, loué la maîtrise formelle du roman[1], peu d'entre eux ont avancé une hypothèse de lecture pour donner sens à une structure qui complexifie les bases du montage parallèle. *The Rules of Perspective* s'approprie en effet les principes de cette technique, qui consiste habituellement à juxtaposer deux plans, sans que ces derniers ne soient reliés par une

[1] « Thorpe, whose prose is a model of carefully rationed lyricism, handles the complexities of prolepsis and retrospection with astonishing dexterity » (41). Derbyshire, Jonathan. « In Search of the Sublime ». Rev. de *The Rules of Perspective*. *The Financial Times*, 14 mai 2005.

simultanéité temporelle[1]. Déjà expérimenté par les modernistes, notamment par Woolf[2], ce principe de composition atteint un degré supplémentaire de complexification. La conjonction de la prolepse et de l'analepse donne au lecteur l'impression d'une non-simultanéité dans la simultanéité, d'une coïncidence dans la dé-coïncidence qui révèle en creux l'*entre* de la relation à l'événement. La prise en compte de cet *entre*, si centrale pour comprendre l'écriture d'Adam Thorpe, trouve dans *The Rules of Perspective* une forme articulatoire extrême qui, en décuplant les écarts ironiques, sollicite encore plus l'accommodation du lecteur. Une critique perspicace n'a pas manqué de relever ce point saillant du texte : « The reader's perspective is the only one that encompasses all the facts and can see both back and forwards[3] » (26).

Au lecteur est confiée la tâche d'accommoder systématiquement le regard oblique des personnages pour ensuite le réfracter par rapport à la réalité de l'événement qu'il est le seul à connaître. La division hachée des chapitres l'y aide en confrontant, à la manière du champ contrechamp, les points de vue de Hoffer et de Parry. Ce dernier ne saurait mieux illustrer l'écart entre le voir et le savoir d'un événement, qui est inconnu du personnage, mais suffisamment connu du lecteur pour faire se télescoper le passé et le futur. Par ses thèmes, *The Rules of Perspective* se rapproche davantage d'*Ulverton* que de *No Telling* en laissant au lecteur le soin de méditer les multiples formes que peut prendre la mémoire de l'oubli, thème introduit au chapitre 3. Cela étant, *The Rules of Perspective* poursuit la tonalité ironique de l'exposition qui ne peut véritablement prendre effet que par l'entremise du lecteur. Exposés aux suintements et aux traces d'un événement auquel ils ne peuvent donner sens ou qu'ils interprètent mal, Parry et Hoffer incarnent à eux deux les écarts temporels et perceptifs d'une exposition qu'il faut désormais penser à un niveau diffracté.

Alors que les habitants de Lohenfelde fuient massivement devant l'arrivée imminente des troupes américaines, le sous-directeur du musée, Heinrich Hoffer décide, dans un sursaut d'héroïsme patriotique, de rester pour protéger du pillage les œuvres d'art

---

[1] « Le montage parallèle, à la différence du montage alterné, alterne des séries d'images, qui n'ont entre elles aucune relation de simultanéité. Discursif et non narratif, il est utilisé à des fins souvent rhétoriques de symbolisation, pour créer des effets de contraste ou de comparaison » (99). Journot, Marie-Thérèse. *Le vocabulaire du cinéma* (Paris : Armand Colin, 2015).

[2] « *Mrs Dalloway* est peut-être le premier roman à être entièrement construit sur le mode du montage cinématographique, puisqu'il fait le pari extraordinaire, novateur et provoquant, de monter en parallèle les destinées de deux personnages qui ne se rencontrent pas » (316). Cassigneul, Adèle. *Voir, observer, penser : Virginia Woolf et la photo-cinématographie*. Thèse, université de Toulouse, 2014.

[3] Merritt, Stephanie. « His and Herr's ». Rev. de *The Rules of Perspective*. *The Observer*, 22 mai 2005.

de son musée. Sa décision est approuvée par les quelques membres du personnel qui sont restés à ses côtés, comme la secrétaire Frau Schenkel, l'archiviste Herr Oberst et la jeune étudiante en histoire de l'art, Fräulein Winkel. Le maintien des titres de civilité durant tout le livre instaure dès le départ une atmosphère d'absurdité tragi-comique, car le lecteur sait d'avance que tous ces personnages vont être réduits à l'état presque fossilisé de dépouilles anonymes. Tous ces personnages trouvent cependant refuge dans la cave du musée, où sont entreposés certains tableaux de maîtres, comme un van Gogh, dont l'authenticité douteuse sert de fil rouge au déploiement de l'intrigue. Le fait que les personnages se tiennent sous la surface terrestre les place inévitablement à l'écart d'événements, dont ils sont incapables de voir les manifestations visibles. Hoffer ne peut qu'entendre, comme ses collègues assis près de lui, le bruit des bombes et de la mitraille, bien qu'ils restent étouffés par l'épaisseur de murs insonorisants :

> The walls kept trembling very slightly, but the noise of the shells or bombs exploding remained faint and far away. They might not have been far away, of course. Underground, everything felt far away. (*TRP* 43)

La dernière phrase, écrite sur le ton de la verité générale, renforce encore plus l'isolement des personnages. C'est souvent le même adjectif « lointain » (« distant ») qui est employé, alors que les troupes américaines continuent leur progression à la surface : « All the sounds felt distant, he could almost orchestrate the shouts and cries and far-off explosions and crackles with his hands » (*TRP* 51) ; « Bombs thundered distantly. Nothing shook, yet cement dust drifted past the candle-flame in soft white veils » (*TRP* 89) ; « The shelling resumed, but further off, now: just a distant grumble » (*TRP* 108). Véritables suintements auditifs, ces bruits se manifestent dans un *crescendo* intermittent, dans lequel le vacarme étouffé alterne avec un angoissant silence : « Silence. There was something unforgiving in that silence, as if the whole of the Reich had folded up or been buried under snow » (*TRP* 19). Vivant au rythme de ces interludes angoissants, Hoffer donne une interprétation rassurante des détonations du dehors.

Hoffer, dont le nom signifie « espoir » en allemand, se berce d'illusions en croyant que sa ville sera épargnée. Le lecteur n'a pas de mal à détecter que le personnage se trompe, lorsqu'il tire certaines conclusions :

> A distant detonation. Then silence again. Perhaps the Americans couldn't be bothered with Lohenfelde and had passed by it. It was almost an insult, if so. (*TRP* 104)

Cet espoir, tragiquement illusoire, ne hisse toutefois pas le personnage à la grandeur tragique. Son orgueil mal placé infléchit la tonalité vers le comique, voire le ridicule, qui affaiblit la pitié que l'on pourrait ressentir à son égard. Ses préjugés racistes, qui témoignent de l'endoctrinement nazi, éveillent même l'antipathie, comme quand il interprète la cessation des bombardements comme un signe de la victoire des Américains : « the bombardment had gone even quieter. What would the American soldiers be like? He pictured them atop tanks, with black negroid faces, chewing gum. […] There would be Jews among them, for a start, wondering where all their fellows had gone » (*TRP* 211). Cette dernière allusion fait ressortir le détachement d'un personnage envers le sort réservé aux juifs. Il ne sait évidemment pas qu'une jeune fille juive a trouvé refuge dans les combles du musée. Lorsque l'on s'intéresse aux autres chapitres impairs dédiés à Parry, le même effet tragi-comique se fait sentir, mais cette fois-ci dans un temps postérieur à l'événement.

Arrivé après la destruction du musée, le soldat américain est exposé aux suintements de l'événement qui se résument, en tout et pour tout, à un tas de gravats informes. Parry est donc confronté aux énigmatiques traces de pré-Histoire(s), sans le savoir. Comme dans *No Telling*, l'attitude du témoin précaire est détachée devant un spectacle de ruines qui n'éveille chez lui aucun sentiment de sublimité. Le lecteur, en revanche, familier du musée et de son histoire, peut éprouver un sentiment de désolation indignée devant l'indifférence de Parry. Lui et son compère Morrison ne savent même pas qu'ils sont en train de déambuler au milieu des vestiges d'un musée qu'ils prennent pour un ancien « bazar » (« schlock shop ») : « The vaults spread farther around the corner than they'd thought. It wasn't burnt there and it was looking like a schlock shop » (*TRP* 23). L'écart ironique entre le voir et le savoir se double constamment dans *The Rules of Perspective* d'un écart de valeur entre l'idéalisation et la banalisation. Ce thème traité dès *Ulverton*, puis retravaillé dans *Nineteen Twenty-One*, atteint dans *The Rules of Perspective* un point d'oscillation extrême. Le lecteur est appelé à accommoder son regard et à mobiliser sa mémoire, constamment mise aux aguets, afin de mesurer la relativité de toute valeur.

La sublimité de l'art, communément associée à son temple, le musée, est rabaissée, trivialisée par la nouvelle fonction que l'événement lui impose. Réduit à un tas de ruines, le musée est pareil à n'importe quel autre bâtiment. Parry se contente d'y rechercher avidement des bouteilles d'alcool qui auraient été miraculeusement

préservées : « Parry found some cognac in a big mahogany desk above ground. There was a hillock of rubble and the desk was poking out near the top, covered in broken glass, and he'd pulled on its drawers » (*TRP* 49). Ce n'est que par hasard qu'il apprend par une Allemande, errant dans les ruines, que les pierres qu'il voit appartenaient à un musée qui faisait, dans un passé proche, la fierté de la petite ville :

> There was nothing left of the museum above but a gable end and part of a wall; he wouldn't even have known it was an art museum if the girl in the long coat hadn't told him. She was part of a crowd of about thirty people, staring at the ruins as if they couldn't believe it. (*TRP* 23-24)

Quelques dizaines de pages auparavant, Hoffer s'était représenté son cher musée en ruines, mais de manière si esthétisée que sa rêverie devient cruellement tragique, voire grotesque au regard de ce qui adviendra d'un bâtiment dont la signification est presque tombée dans l'oubli :

> A vivid mental picture came to him of the Kaiser Wilhelm Museum in ruins, touched with ivy and rather romantic, with nothing around it but rubble-strewn fields and a lone shepherd. The sky in this picture was swept with rainclouds, interspersed with a pinkish clarity. A wind. Lohenfelde become as the Forum Romanum: a subject for artists. Would there be artists, after the rubble? (*TRP* 14)

La question rhétorique semble ici s'adresser ironiquement au lecteur qui peut constater dans le chapitre suivant que Lohenfelde n'est jamais devenu un objet digne d'être peint, selon les codes romantiques de l'esthétique des ruines. La petite ville de province, détruite par les modernes bombardements aériens, ne saurait égaler les prestigieuses ruines de la Rome éternelle et de son célèbre Forum. L'artiste qu'imagine Hoffer se trouve comiquement incarné par le soldat Parry qui, malgré ses airs de frustre mal dégrossi, nourrit une passion sincère pour l'art pictural, comme on le verra plus loin. Cet exemple illustre combien l'alternance des chapitres, en combinant l'avant et l'après de l'événement, laisse suggérer au lecteur l'implacable force du réel. Les rêves et les idéaux viennent rétrospectivement se fracasser contre le mur du réel, dont le lecteur prend conscience, à la différence des personnages laissés dans l'ignorance. Au lecteur est donc confiée une lourde responsabilité.

Le témoin précaire ne saurait mériter son nom sans l'intervention d'un diligent lecteur auquel incombe le devoir d'accommoder les points de vue, pour ensuite les comparer à un événement qu'aucun des personnages n'a expérimenté. L'action du lecteur se révèle en ce sens décisive, car c'est à lui que revient *in fine* la mission de reconstruire,

par la mémoire et l'imagination, l'impact d'un événement dont la violence n'est jamais représentée telle qu'elle, mais est indirectement réfractée. L'effet de réalisme n'en devient que plus puissant. Dans des romans où aucun des personnages ne fait l'expérience immédiate de l'événement, on peut se demander à juste titre quelle est la cause du drame. C'est dans une implication marginale aux conséquences incommensurables qu'il faut comprendre ce drame.

2.3.2) L'implication marginale : une épreuve tragi-comique

L'événement, qu'il soit médiatisé par le récit ou qu'il survienne dans le présent, ne se donne jamais en partage chez Adam Thorpe. La position d'écart dans laquelle se trouve le témoin précaire l'empêche de faire l'expérience d'un événement dont il perçoit les suintements, mais auquel il ne participe jamais. Or cette impossibilité à « prendre part » (*parti-cipere*), à devenir la partie d'un ensemble collectif, qui dépasserait l'échelle individuelle, n'équivaut nullement à une exclusion pure et simple. Comme on l'a montré par ailleurs, penser en termes de limite amène à réduire le propos à une alternative du singulier et du collectif, du dedans et du dehors à laquelle l'*entre* et l'écart opposent une farouche résistance. Dès lors, il s'agit de s'interroger sur la « part » d'action qui revient à un témoin dont l'implication dans l'événement ne peut être que marginale.

L'implication désigne le rapport trouble que l'individu entretient avec un événement auquel il se trouve mêlé, pour une raison qu'il n'arrive souvent pas à s'expliquer lui-même. C'est là par définition la position de tout témoin qui devient impliqué, sous le coup du hasard. La notion d'implication offre l'avantage d'envisager un type de rencontre excentrée par rapport au modèle du contact, mais qui n'est pas dénuée de conséquences tragiques. Dans *No Telling*, Gilles et sa mère sont victimes de la folie furieuse d'un CRS qui, à coups de matraque, déverse toute sa haine contenue sur des innocents qui ne faisaient que lui demander leur chemin. Ce passage est sans doute l'un des plus mémorables du roman. Le lecteur, n'étant nullement préparé à la brutale soudaineté de l'événement, est aussi désarçonné que les personnages. Le ton comique de l'intermède bascule sans transition vers la tragédie. Après son agression, Gilles est arrêté *manu militari*, puis envoyé de force au commissariat, où il est détenu toute une nuit, comme n'importe quel autre insurgé, ce que bien sûr il n'est pas. C'est le pur hasard qui a entraîné cet innocent personnage dans un événement qu'il comprend à peine et dont il

subit la violence aveugle, sans raison aucune. *No Telling* dépeint à travers les yeux effarés de Gilles une scène d'agression qui, à elle seule, concentre toute l'intensité de la violence de Mai 68. Ce passage doit se lire en parallèle avec les manifestations du 1er mai, précédemment évoqué.

Ces deux épisodes fort brefs sont organisés de façon similaire à un montage parallèle. Bien que séparées par un intervalle de temps, les deux scènes se répondent dans un avant et un après de l'événement, ce qui donne une image interrompue de l'exposition. Alors que dans la première scène Gilles et sa mère ne comprennent pas les suintements d'un événement qu'ils ne voient que de loin, dans la seconde scène, ils deviennent victimes des conséquences indirectes de l'événement, sans jamais y avoir participé. Après avoir, pour ainsi dire, rencontré l'événement de biais, ils en éprouvent la douloureuse réalité, mais à l'écart, dans une rue déserte, tard le soir, quand la foule des manifestants s'est depuis longtemps dissipée. Le langage simplifié de l'enfant accroît la brutale matérialité de l'événement, tout en soulignant le pathétique que provoque son impuissance d'agir :

> The policeman's stick went up in the air and he ran towards her a couple of paces and brought the stick down on my mother's head. The stick seemed to be bendy as it came down. […] My voice was too high and small and was completely drowned by the thumps of the sticks on my mother's body. (*NT* 441-442)

Les coups répétés de la matraque sont si frénétiques que Gilles les perçoit déformés, comme si l'arme était « tordue » (« bendy »). Son regard médusé décompose l'action en train de se dérouler, sans pouvoir la conceptualiser par un verbe générique. Ce sont les prépositions spatiales qui guident le regard du lecteur : « the stick went *up* » ; « it came *down* ». Le comique de l'incompréhension initiale fait place au tragique d'une implication subie. À travers cet exemple, on peut déjà identifier la naïveté caractéristique de ces témoins ordinaires, impliqués dans des situations, à la suite desquelles ils ne parviennent pas toujours à prendre conscience de leurs erreurs et de leurs faiblesses.

Ne se distinguant ni par les nobles qualités du héros tragique ni par les humbles vertus de la victime mélodramatique, ils empruntent une trajectoire qui tient à la fois de l'ironie et de la tragédie. L'ignorance et la fragilité peuvent les rendre attachants, surtout quand elles s'incarnent dans la figure d'un enfant, comme dans *No Telling*. En revanche, lorsque l'ignorance se transforme en croyance et, le défaut de jugement, en déni, comme c'est le cas pour les personnages adultes de *The Rules of Perspective*, le lecteur est moins

prompt à leur accorder toute sa sympathie. On retrouve dans cette configuration la même ambiguïté de sentiments à l'égard de personnages qui peuvent susciter autant la tendre pitié que l'antipathie. Tout l'enjeu consiste dès lors à analyser comment les deux romans, dominés par une ironie tragique, tantôt plaisante tantôt amère, font cohabiter l'ordinaire avec la tragédie. Remettant en doute l'existence d'un « centre » de l'événement que le personnage n'occupe jamais, ces romans s'attachent à dramatiser le sort tragique d'un témoin isolé qui se distingue par sa petitesse singulière.

Écrire l'histoire tragique d'un témoin ayant frôlé le grand événement est un projet qu'Adam Thorpe caresse depuis longtemps. Dans *Still*, Rick fait part à son ami Henry Peterson de son désir de réaliser un film sur un illustre inconnu, un personnage du nom de Hubert Lightfoot, simple pensionnaire à Randle College en 1913 qui achèverait tragiquement sa vie sur les plaines des Flandres. Il s'agit là pour Rick d'un « noyau de grand petit drame » très inspirant :

> And there's a great little nugget of a drama in there. It stars Hubert Lightfoot. Uncast as yet, Henry, but I'm putting feelers out, don't sweat, stay cool. It starts on the playing fields of Randle and ends on the killing fields of Flanders. Henry, the genius, noted immediately the anagrammatical potential of Randle and Flanders. (*S*. 374-375)

L'oxymore « grand petit drame » n'est pas qu'un distrayant jeu de mots. Il correspond à un projet mûrement réfléchi auquel *No Telling* et *The Rules of Perspective* donnent une forme dramatique concrète, quitte à défier la rigide hiérarchie des registres et des échelles. L'onomastique met d'emblée en évidence la petitesse d'un témoin précaire qui doit se hisser à la hauteur du héros tragique, sans jamais en avoir ni l'envergure ni la force morale. Malgré sa fragilité et son insignifiance au regard de la grande histoire, son drame n'en reste pas moins digne d'être relaté. Présenter en ces termes la problématique ne doit pas faire croire que l'intention réside dans l'émulation sérieuse ou dans l'inversion parodique des échelles — faire d'un petit l'égal d'un grand soit pour le magnifier soit pour le ridiculiser —, car il s'agit d'articuler l'ordinaire avec le tragique, le ridicule avec le pathétique. Telle est sans aucun doute l'une des originalités du drame mis en œuvre par Adam Thorpe.

Cet ordinaire doit se comprendre dans une acception suffisamment large pour inclure ce que Northrop Frye appelle, quant à lui, le « mode ironique », échelon le plus bas dans la hiérarchie des conventions représentationnelles du « héros ». Il est le mieux à même de figurer les capacités inférieures du personnage :

> If inferior in power or intelligence to ourselves, so that we have a sense of looking down on a scene of bondage, frustration or absurdity, the hero belongs to the ironic mode. This is still true when the reader feels that he is or might be in the same situation, as the situation is being judged by the norms of a greater freedom[1]. (34)

Lorsque le mode ironique rencontre le tragique, le lecteur ne jouit plus de cette position de supériorité sur le personnage. Ce n'est plus de haut qu'il le regarde, mais plutôt de bas. L'ironie tragique fait donc coexister deux orientations distinctes de regard et deux échelles de grandeur opposées, ce qui rend sa définition malaisée. En témoigne l'attitude relativement dédaigneuse de l'éminent critique structuraliste qui lui accorde peu d'intérêt. Il faut dire que le rapprochement de ces deux modes met à mal la distinction des genres comique et tragique, à laquelle il souscrit par ailleurs :

> Tragic irony, then, becomes simply the study of tragic isolation as such, and it thereby drops out the element of the special case, which in some degree is in all the other modes. Its hero does not necessarily have any tragic hamartia or pathetic obsession: he is only somebody who gets isolated from his society. Thus the central principle of tragic irony is that whatever exceptional happens to the hero should be causally out of line with his character. Tragedy is intelligible, not in the sense of having any pat moral to go with it, but in the sense that Aristotle had in mind when he spoke of discovery or recognition as essential to the tragic plot. Tragedy is intelligible because its catastrophe is plausibly related to its situation. Irony isolates from the tragic situation the sense of arbitrariness, of the victim's having been unlucky, selected at random or by lot, and no more deserving of what happens to him than anyone else would be. If there is a reason for choosing him for catastrophe, it is an inadequate reason, and raises more objections than it answers[2]. (41)

L'arbitraire, le hasard, le caractère injustifié de la tragédie qui s'abat sur un *quidam* (« only somebody »), autrement dit, un individu ordinaire, s'accordent avec l'implication marginale du témoin. Frye insiste, non sans raison, sur l'inadéquation (« inadequate reason ») et l'incohérence (« out of line ») auxquelles aboutit l'ironie tragique qui maintient délibérément une disproportion entre la nature de l'événement et le caractère inférieur du personnage. Or, ce qu'il juge comme un défaut, l'absence de cause au mal tragique, constitue au contraire la grande force de l'ironie tragique. Le fait que l'intrigue ne fasse dépendre l'existence du mal d'aucune cause ou raison justifiable place les romans à l'abri de toute justice poétique moralisatrice. En outre, la définition de Frye centrée sur l'isolement ne saurait suffire, car elle laisse de côté un aspect crucial. Si la naïveté ôte au témoin précaire la fatalité d'un destin qui convient davantage au noble héros tragique, elle a pour effet inverse d'accentuer son humaine fragilité, aussi bien

[1] Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism : Four Essays* (Princeton : Princeton UP, 1971).
[2] *Ibid.*

corporelle que morale. Ce n'est donc pas un état de souffrance qui définit la victime, mais une situation de l'écart entre deux magnitudes opposées : l'infériorité du personnage et la supériorité de l'événement. Cette alliance atypique se justifie pleinement au regard de la situation d'écart perceptif du témoin précaire. Ne reconnaissant que partiellement les suintements de l'événement auquel il est exposé, il peut se trouver simultanément immergé dans l'ordinaire, parfois le plus trivial, comme les commentateurs n'ont pas manqué de le noter. Ainsi, pour *The Rules of Perspective* : « Thorpe's male protagonists are diminished, sad figures; the women completely undesirable; one is suspected of 'letting off' in the confined space of the vaults[1] » (34). À la différence du lecteur, les personnages, placés à l'écart, ignorent que l'événement est sur le point de survenir ou qu'il est déjà survenu. Les deux romans illustrent à cet égard une différence de ton ironique qu'il est impératif de saisir. Si *No Telling* se démarque par son « ironie tragique », *The Rules of Perspective* cultive inversement la « tragique ironie ». L'ordre des adjectifs importe, car l'un des deux registres prend l'ascendant sur l'autre. Cette subtile différence est due aux conséquences tragiques de l'implication qui ne sont pas du tout du même ordre dans les deux romans. Si dans le premier, la détention provisoire de Gilles lui fait éprouver l'angoisse d'une garde à vue musclée, dans le second, tous les personnages meurent des suites de l'événement. Dans ce dernier cas, c'est l'égalité de la mort qui devient la dernière référence par rapport à laquelle prend sens l'ironie, ce qui enveloppe tout le roman d'une lugubre gravité, absente de *No Telling*.

Comme on l'a mentionné précédemment, *No Telling* et *The Rules of Perspective* prennent un évident plaisir à banaliser le mythe épique et son ethos héroïque pour faire ressortir, par contraste, la petitesse d'un témoin qui est, malgré lui, exposé à la violence du réel. N'étant jamais donné directement, ce réel ne peut être identifié qu'après-coup par le lecteur qui, libéré de la microscopie du personnage, peut mesurer l'immense contraste entre les discours idéalistes et la brutalité concrète du réel. C'est ce qui se produit par exemple dans *No Telling*, dans lequel l'agression de Gilles survient après l'intermède comique chez les Despierre-Chéronnet. Le philosophe Raymond est le représentant caricatural d'un marxisme idéologique, que l'on associe généralement avec l'intellectualisme de Mai 68. En comparaison de ce qui arrive à Gilles, cet intellectualisme est rabaissé au niveau de l'abstraction fumeuse. L'engagement du philosophe dans les

[1] Thorne, Matt. « What's More Precious to You: Life or Art? ». Rev. de *The Rules of Perspective*. *The Independent*, 22 mai 2005.

manifestations du 1er mai est ridiculisé par un incident cocasse. Son unique fait d'arme est d'avoir trébuché sur un pavé, hautement symbolique, place de la Sorbonne (*NT* 394). À la nouvelle de la fermeture de l'université, il médite l'après de l'événement, imaginant comment le prolétariat pourrait s'emparer d'un pouvoir affaibli par la révolte des étudiants. À mesure que Gilles tente d'attraper les fragments de son discours, son langage devient de plus en plus jargonnant, à la limite de l'intelligible :

> 'The revolutionary will of the students must be tied—no, no, must *ensure*'. […] 'A conscious and deliberate effort on the part of the proletariat,' he went on. It was difficult to work out where he was starting and stopping. (*NT* 396)

Puis, brusquement, ces très sérieuses réflexions sont interrompues par sa femme qui s'emporte contre un banal souci domestique. Le réfrigérateur vient, hélas, de tomber en panne : « 'It's that wretched fridge again, Raymond! I wish you'd sort these things out instead of trying to get yourself killed!' […] 'Please, try the electrician again, Raymond! There's water all over the floor!' » (*NT* 395-396). Une autre scène tout aussi comique a lieu cette fois-ci au poste de police, où Gilles fait la connaissance de Raoul, jeune insurgé idéaliste qui compare son sort aux héros sacrifiés de la Commune. Au bout d'un long discours par lequel il célèbre l'épopée collective, Gilles l'interrompt en évoquant l'exemple de sa mère, battue par un CRS et restée inanimée dans la voiture :

> 'The red flag, see? It's never washed the blood of the Commune, has it? There's only one blood in the end. Humanity's blood. You're privileged, kid. You're where History is completely in the nude'. […]
> 'My mother was left in the car.'
> 'Eh?' (*NT* 463)

La réaction interloquée de Raoul traduit le décalage entre le discours idéologique et l'expérience concrète de Gilles, rendue par le style laconique de son expression. Il a été le témoin de la violence aveugle qu'engendre toute révolution et qui s'abat souvent sur des innocents, se trouvant au mauvais endroit, au mauvais moment. Le point de vue de l'enfant rend palpable le déchaînement de cette violence gratuite qui fait basculer l'ordinaire dans la tragédie :

> Then about five policemen came running back again but I didn't have the strength to hide myself. They were panting as they came up and I covered my head. I felt myself being jerked up by my arm, the skin hurting where the policemen's fingers were pinching it. They walked us back up to the van at the end of the street; I had to run to keep up and because I was being forced along by the arm my feet felt as if they were taking off. […] We were obviously going to be killed, I thought. (*NT* 449)

Ce passage laisse au lecteur le soin d'imaginer la faiblesse d'un enfant qui, n'ayant plus la force de se défendre, devient un corps sensoriel, exposé à la douleur. Gilles entend le souffle haletant des policiers, sent leurs doigts lui enserrer les bras et, détail presque comique, doit « courir » pour pouvoir marcher au rythme de leurs enjambées. Abstraction faite du contexte historique, cette description fait penser à une scène de rafle sous l'Occupation. La dernière phrase renforce le parallèle. La violence est telle que Gilles imagine qu'il va être déporté ou exécuté : « We were obviously going to be killed, I thought ». Cette déclaration accroît la gravité d'une scène qui ne tombe jamais dans les facilités du pathétique que l'on aurait pu attendre, surtout lorsque c'est la vie d'un enfant qui est en jeu. C'est que l'effet principal du pathétique est de rendre plus vraisemblable aux yeux du spectateur la passivité habituellement associée à l'état de victime. Or le mode ironique rompt cette coïncidence. Dans les pages qui suivent l'arrestation, plusieurs détails dans le comportement du personnage, en apparence incongrus, signifient très clairement au lecteur l'invraisemblance de cette implication marginale qui a effectivement eu lieu, mais qui n'aurait pas dû être.

Du fait de son ignorance et de sa naïveté, le témoin précaire n'adopte pas tout à fait le comportement qui sied à une victime ou qui conviendrait à une situation tragique. Envahi par l'angoisse, ne sachant pas vers où le conduit le fourgon des CRS, Gilles ne cède pas pour autant à la peur panique. Il observe même certaines règles de politesse, inappropriées compte tenu du contexte de guerre civile. Ce comportement inadapté, loin de sonner comme une fausse note, réintroduit la normalité ordinaire dans le chaos, soulignant avec humour la candeur d'un enfant bien élevé. Ainsi, quand il monte dans le fourgon, il salue ceux qui ont été, comme lui, raflés : « They all turned to look when I climbed in. It was embarrassing with everyone's eyes on me. I said 'Good evening' without thinking » (*NT* 450). À son salut gêné un étudiant répond en usant du titre de « camarade », évidemment décalé par rapport à l'âge de Gilles qui n'a rien de l'activiste communiste (*NT* 450). Lorsqu'il arrive au commissariat, la procédure habituelle de déclaration de l'état civil tourne à la parodie. De ses poches Gilles sort le seul objet qu'il ait en sa possession, à savoir deux mouchoirs, propres de surcroît :

> The man behind the desk hardly looked at me or even spoke, he just waved his hand impatiently as I emptied my trouser pockets. All I found were a couple of clean tissues. […] The man said to me something too impatiently for me to understand. I walked away. He shouted at me to come back and pointed to the two clean tissues.
> 'What am I supposed to do with these? Wipe my arse?'
> The policeman standing next to him laughed and said, 'Begins early, dunnit?'[…]
> Someone give a clout on the ear?'
> 'Yes, monsieur.'
> 'That'll teach you. How old are you, young man?'
> 'Thirteen, monsieur.'
> 'What the hell d'you think you're doing, kid?'
> 'Dunno, monsieur.' (*NT* 454-457)

Ce dialogue, qui semble tout droit extrait d'une tragi-comédie, élargit à son maximum l'écart ironique existant entre la culpabilité présumée du personnage et son innocence désarmante. La révélation de son âge sonne comme une chute comique, opérant un changement d'attitude de la part des adultes. Au tout début de l'interrogatoire, Gilles est considéré comme n'importe quel fauteur de trouble. Le fonctionnaire de police ne le regarde même pas et l'interpelle d'un ton agressif, lui infligeant la même violence verbale qu'à un adulte. L'appellation de « jeune homme » l'assimile à cette foule de jeunes virulents, pour lesquels l'usage de la force répressive est justifié (« That'll teach you »). Mais quand Gilles déclare son âge, la violence qu'il a subie devient inexcusable, pour ne pas dire révoltante. Sa politesse presque affectée tranche avec la brutale familiarité de la police dont la responsabilité est clairement dénoncée. Alors, le policier ne peut qu'exprimer sa consternation, en le traitant désormais pour ce qu'il est vraiment, un « gamin » (« kid »). Son aveu d'ignorance (« dunno ») achève d'innocenter un témoin dont l'arrestation n'a aucune raison d'être. La disproportion entre l'âge du personnage et le degré de violence qu'il a dû subir renforce le caractère minuscule d'un témoin, pour lequel le lecteur ressent une affectueuse pitié. Après avoir passé une nuit en détention, Gilles est finalement relâché, ayant pour séquelles quelques contusions et une oreille enflée comme un « chou » (*NT* 475). Malgré cette implication mémorable, l'ordinaire reprend ses droits, laissant à l'ironie le dernier mot. Il reste toutefois que cette arrestation, en prenant pour cible un enfant et en ne se justifiant pour aucune autre cause qu'une répression aveugle, met à bas tous les discours idéologiques sur l'émancipation qui ont fini par rendre acceptable la violence oubliée de Mai 68. Bien que marginal, l'événement qui arrive à Gilles permet de démasquer toute la mythologie de l'événement pour laisser place à une épreuve de réel.

Si la représentation du réel a fait éprouver à Joseph plus de peines que de joies, on peut dire que *No Telling* ne cherche plus à le représenter, mais le met en scène en faisant confiance à la culture du lecteur. C'est à lui que revient la tâche d'identifier cette rupture entre ce qu'Alain Badiou appelle le « réel du masque » et « l'arrachage du masque » qui constituent les deux conditions de la découverte du réel. Pour le philosophe, le réel n'est pas cette force contraignante à laquelle il faut *a priori* se soumettre — la proverbiale « dure réalité » —, mais se conçoit au prix d'un violent déchirement, d'une « division », à partir de laquelle est reconnue la différence entre le semblant et le réel :

> On aboutit à la conclusion très singulière qu'en définitive tout accès au réel, […] c'est toujours qu'un masque soit arraché, acte qui cependant, s'il institue activement la distinction entre le réel et le semblant doit aussi assumer qu'il y a un réel du semblant, qu'il y a un réel du masque. […] C'est l'acte de cette division, par lequel le semblant est arraché et en même temps identifié que l'on peut décrire comme étant le processus d'accès au réel[1]. (23)

Or le point le plus problématique réside précisément dans cette « identification », que le témoin précaire est souvent incapable d'accomplir, à la différence du lecteur. Lorsqu'on cherche un équivalent dramatique à cette identification, on pense immédiatement à la reconnaissance ou *anagnorisis*. Ce concept revêt une importance primordiale pour le corpus, car c'est de lui que dépend largement l'évaluation de la précarité du témoin. On sait par ailleurs que la reconnaissance, considérée dans son sens étroit de convention facilitant le dénouement, offre l'avantage d'asseoir les certitudes, en opérant le basculement de l'ignorance au savoir, de l'illusion au réel, justifiant la chute du héros à l'état de victime. De façon plus générale, la reconnaissance signe une adéquation entre le personnage et le réel, le témoin et l'événement, ce à quoi les romans se refusent. C'est le critique Terence Cave qui, après avoir consacré une monographie entière à la « reconnaissance », a montré le caractère artificiel de ce procédé, tout en concédant son utilité lorsqu'il s'agit d'aborder la question de l'intelligibilité :

> *Anagnorisis* seems at first sight to be the paradigm of narrative satisfaction: it answers questions, restores identity and symmetry, and makes a whole hidden structure of relations intelligible. Yet the satisfaction is also somehow excessive, the reassurance too easy; the structure is visibly prone to collapse. […] The question of *anagnorisis* as a term could be said to raise all of the question pertinent to literary knowledge, since it embodies in its etymology the

[1] Badiou, Alain. *À la recherche du réel perdu* (Paris : Fayard, 2015).

> theme of knowledge. In this sense, the term *anagnorisis* may be taken as a synecdoche for poetics as a whole[1]. (168)

Terence Cave n'évoque cependant pas le cas de l'ironie tragique qui instaure un écart à l'intérieur même de la reconnaissance. La coexistence du comique et du tragique, de l'ordinaire et de l'exceptionnel provient de cet écart dans l'acte même d'une reconnaissance qu'il faut situer entre le lecteur et le personnage. Comme le personnage ne dispose pas du recul nécessaire pour l'accomplir, l'épreuve de réel révèle sa puissance aux seuls yeux du lecteur dont le regard macroscopique peut comparer le « réel » du petit événement de Gilles avec le « réel du semblant » que représentent les grands événements mythifiés de Mai 68. En l'occurrence, l'ironie tragique a pour conséquence principale d'accuser les faiblesses du personnage, bien que ce dernier n'en ait pas forcément conscience. Cette position soulève certaines interrogations sur la place de l'affect, notamment la pitié, et sur la signification de l'état de victime, thèmes que l'ironie tragique problématise. Le montage parallèle de *The Rules of Perspective* donne à ces questions une illustration originale, en laissant entièrement au lecteur le soin de reconnaître l'extrême violence née de la confrontation indirecte de l'idéal avec l'illusion, l'aveuglement avec l'humiliation d'un témoin, réticent à l'idée d'affronter l'épreuve de reconnaissance. Contrairement à son prédécesseur, *The Rules of Perspective* présente des adultes idéalistes qui n'ont pas le bénéfice de l'âge pour alléguer leur innocence. L'ignorance se mue chez eux en croyance, dont le caractère naïf affecte directement l'engagement de leur responsabilité. La plupart des commentateurs ont souligné le pouvoir de séduction de *The Rules of Perspective* dont la force tient à l'alliance de l'intensité émotionnelle avec le grave réalisme du mode indirect de représentation, appuyée sur une documentation historique extrêmement précise[2]. Au-delà de ces généralités, ce qui frappe dans les commentaires est l'extrême divergence des interprétations qui ont été données à propos du rôle des personnages et de la valeur accordée à l'art pictural qui occupe une place centrale, dans un récit pourtant étiqueté « roman de guerre ».

---

[1] Cave, Terence. *Recognitions: A Study in Poetics* (Oxford : Clarendon Press, 1990).

[2] « Of the novels Thorpe has produced since *Ulverton*, I thought *Nineteen Twenty-One* was superb, although it made little impact in Britain; and I rate *The Rules of Perspective* just as highly. It is an intricately constructed, powerfully written piece, the work of a serious, hard-working novelist in his prime […]. In the nexus of art, war and flawed humanity, Thorpe has found a thrilling, evanescent beauty ». Robson, David. « Saved by Art ». Rev. de *The Rules of Perspective*. *The Sunday Telegraph*, 12 juin 2005.

Ainsi, Nicholas Lezard a estimé que, malgré leurs défauts, les personnages accomplissent leur digne devoir, ce qui les place au rang des « héros » : « But one of the quiet points that Thorpe makes is that they are, although in various ways slightly dishonest, perfectly good at fulfilling their duties; in their different fashions, they are heroic[1] » (32). Inversement, John de Falbe a argué que le roman devait se lire comme une exploration de la « fragilité humaine » qui met à l'honneur le pouvoir rédempteur de l'art face au chaos de la guerre : « For while the novel is a powerful examination of human frailty, it is also a celebration of the redemptive power of art. If this sounds like a risky union of epic and fable, it has to be said that Thorpe's skills as a craftsman sustain his artistic ambitions[2] » (25). D'autres ont, au contraire, avancé que le roman met en avant la valeur de « transmission » culturelle en temps de guerre : « The context may be one of death and pillage but this is still a moment of cultural transmission[3] » (25). Toutes ces interprétations, en apparence contradictoires, sont en réalité complémentaires, une fois qu'est reconnu le fonctionnement de l'ironie tragique. Toute la force du roman réside dans l'écart créé entre la croyance en des idéaux moraux et esthétiques, certes naïfs, mais au pouvoir protecteur, et leur pénible humiliation par un réel impitoyable et destructeur.

The Rules of Perspective présente une vision tout aussi excentrée de la Seconde Guerre mondiale qui, située à mille lieux des habituelles scènes épiques de combat, n'en demeure pas moins dramatique. Le thème de l'implication marginale est moins visible que dans *No Telling*, car il s'agit d'une implication plus artistique que physique. Alors que les bombes pleuvent sans relâche, Hoffer et Parry s'engagent, au péril de leur vie, pour la sauvegarde de tableaux de grande valeur. Leur action, qu'ils se plaisent à juger héroïque, se révèle en définitive inutile, voire absurde, car les deux tableaux ne sont pas d'authentiques œuvres d'art : l'un est la copie d'un original, tandis que l'autre est, tout bonnement, un faux attribué au peintre van Gogh. Bien qu'ils ne se rencontrent pas, Hoffer et Parry partagent un même idéalisme humilié, les faisant apparaître comme des personnages tragiquement ridicules. Comme ils échouent à départager l'illusion du réel, le regard du lecteur est le seul à pouvoir reconnaître, réfracter et mesurer l'écart abyssal entre la faiblesse du témoin et l'amplitude de la tragédie qui l'anéantit. L'ironie tragique

[1] Lezard, Nicholas. « The Allure of Dead Certainties ». Rev. de *The Rules of Perspective*. *The Guardian*, 24 juin 2006.
[2] De Falbe, John. « The Shooting Gallery ». Rev. de *The Rules of Perspective*. *The Spectator*, 28 mai 2005.
[3] Kerrigan, Michael. « Blietzkrieg and Kitsch ». Rev. de *The Rules of Perspective*. *The Times Literary Supplement*, 27 mai 2005.

atteint ici un degré inégalé de violence, à tel point qu'elle fait exploser toute idée de juste proportion ou de « règles », auxquelles fait railleusement allusion le titre. Le thème de l'humiliation de l'idéal n'est certes pas nouveau, lorsque l'on se remémore les désillusions de Joseph. La mécanique du drame articule, comme dans *Nineteen Twenty-One*, ces couples d'opposés que sont l'idéalisation et l'humiliation, l'illusion de grandeur et l'ordinaire petitesse du témoin.

Même s'ils ne se rencontrent pas, Parry et Hoffer nourrissent une commune idéalisation de l'art qui masque en réalité une carrière frustrée d'artiste. Le langage pompeux qu'ils adoptent chaque fois qu'ils doivent parler des hautes valeurs de dignité et de beauté qu'ils projettent sur l'art se révèle tragique et ridicule, car ni l'un ni l'autre n'est à la hauteur du discours qu'ils déclament dans un lyrisme étudié. Malgré les rationnements, la fatigue et l'angoisse, Hoffer s'agrippe de toutes ses forces à ces souvenirs de jeunesse, lorsqu'il était étudiant en histoire de l'art à l'université de Heidelberg, où il s'abreuvait des idéaux hérités du romantisme allemand. C'est dans de tels moments de ravissement nostalgique, survenant entre deux détonations de bombes, que l'expression devient lyriquement mystique :

> The golden measure of art, whose spirituality was an unspoken mystery, a fragment of the divine, a sacred, yearning impulse that conferred dignity on the human endeavour and had been almost lost in the lying vulgarity of the modern world. (*TRP* 101)

La tonalité exagérément spiritualiste se remarque à l'accumulation des adjectifs nobles (« divine », « sacred ») qui font contraste avec la « vulgarité » rejetée en fin de phrase, comme pour renforcer le mépris à l'égard du monde moderne. Le même discours se fait entendre chez l'Américain Parry. Alors que la plupart des soldats sont à la recherche d'alcool et de veuves allemandes conciliantes, Parry, lui, contemple avec admiration le tableau de Christian Vollerdt qu'il a arraché, telle une relique, aux ruines encore fumantes du musée. L'ironie apparaît dans toute sa splendeur lorsque l'on comprend que le sujet du tableau est un paysage de ruines que Parry ne semble pas reconnaître :

> The splendour of the snowy mountains. […] The peaks are catching the last of the sun beyond the golden valley. Like ice in the bucket at Pompeii or whatever, this thing had somehow survived the conflagration. He felt almost religious about this picture. It was blessed. (*TRP* 117)

Ces « montagnes enneigées », au blanc immaculé, conjuguant la pureté morale au sublime esthétique, figurent également sur les aquarelles naïves du jeune Hitler,

auxquelles fait incidemment allusion le directeur officiel du musée, Herr Streicher, dans un respect obséquieux : « I would not presume to judge the Führer's work. It is presumably above judgement. Watercolours of Vienna monuments. Snowy peaks » (*TRP* 124). L'utilisation des mêmes images conforte l'interprétation ironique, faisant équivaloir l'idéalisation naïve de l'art à une médiocrité artistique. De son propre aveu, Hoffer est un esthète, mais il est incapable de peindre un tableau digne de ce nom : « He was no artist. Even his oils looked forlorn. Yet he panted after art as the deer for the stream » (*TRP* 68). Quant à Parry, son travail se borne à copier des dessins publicitaires, activité humiliante quand on aspire à être un artiste indépendant : « One day he would certainly quit doing advertising copy and aim for the purity of true artistic inspiration » (*TRP* 113). Les personnages de *The Rules of Perspective* jouent à imiter l'idéal de l'artiste héroïque, alors que la guerre qu'ils sont en train de vivre est la preuve éclatante de son absurde barbarie. Hoffer a cru en ce mythe qu'il a fatalement projeté sur Hitler, en qui il a vu l'incarnation suprême du « héros-artiste[1] » : « There was a brief period when, really, the Führer had seemed to fulfil all Herr Hoffer's student dreams of the artist-hero that might have been himself » (*TRP* 140). Tout le roman s'ingénie à montrer la faillite d'un tel mythe, en confrontant les personnages à une épreuve démystificatrice de réel, à l'issue de laquelle ils apparaissent comme les ridicules et pathétiques victimes d'une vaste illusion non seulement personnelle, mais aussi collective.

Ce n'est pas par son témoignage que le témoin précaire éveille spontanément l'empathie du lecteur, du moins dans *The Rules of Perspective*. Tout fragiles et illusionnés soient-ils, ces personnages se définissent par une petitesse qui confine parfois à une banale médiocrité. Si cette situation empêche le lecteur de nourrir à leur égard une pleine et entière sympathie, il peut leur arriver de se montrer aussi fragiles qu'une victime, blessée par la dévalorisation de ses croyances. L'idéalisation excessive de l'art conduit Hoffer et Parry à nourrir des désirs égoïstes et intéressés, malgré le bien-fondé de leurs intentions. Hoffer a préféré sacrifier ses proches pour pouvoir rester auprès de l'auto-portrait prétendument attribué à van Gogh, caché dans le sous-sol. Bien qu'il ait secrètement déguisé cette raison sous l'argument de la défense patriotique, ses collègues ne manquent pas de le questionner pour le confronter à ses responsabilités (*TRP* 159).

[1] « Repeatedly, throughout his career, Hitler complained about having to sacrifice his artistic interests to the burden of governing. […] And so there emerged in the course of the early 1920s Hitler the *Künstlerpolitiker* » (8-10). Spotts, Frederic. *Hitler and the Power of Aesthetics* (Londres : Hutchinson, 2002).

Emmuré dans le déni, Hoffer prétexte le noble devoir envers ses chères œuvres d'art. Il se réfugie dans l'auto-complaisance, s'enorgueillissant d'avoir pris un risque glorieux pour sauver le van Gogh, « joyau » de la collection : « It was his chief victory. It was the one painting most at risk, and he had saved it. The museum's jewel » (*TRP* 179). Il se flatte de son « agilité » et de sa ruse politiques, après avoir habilement subtilisé le tableau des listes officielles, bernant ainsi tout le monde, y compris les dignitaires du parti nazi : « Herr Hoffer smiled to himself. He had been very agile, really. When the call comes, you are ready » (*TRP* 144). Cette fierté mal placée, illusoire, renforce la mesquinerie d'un personnage, pour lequel le lecteur ne ressent guère de sympathie. Or, cette fatuité excessive cède la place à une humiliante épreuve de réel qui fait coïncider le pathétique avec le ridicule. Le dénouement fait éclater la vérité : le tableau a été en réalité peint par son rival, le SS Bendel qui menace Hoffer de mort pour le récupérer (*TRP* 315). C'est alors que le masque protecteur de la haute dignité tombe, révélant une couardise confondante. Submergé par la peur et la honte, il perd tout contrôle sur lui-même et en vient « presque » à souiller son pantalon : « He'd let himself go, down under, and it had simply poured out, warmly. He had almost soiled his trousers, in fact » (*TRP* 311). Le manque de courage, ridiculisé par la référence scatologique, empêche le personnage d'atteindre la dignité du tragique. Pourtant, le lecteur peut juger l'immense disproportion qui existe entre la médiocrité du personnage et la cruelle réalité de son existence post-mortem.

Tandis que la mort est le point terminal de maints récits, Adam Thorpe fait le choix de prolonger l'histoire du personnage au-delà de son trépas dans le but d'intensifier une ironie tragique à vocation anti-épiphanique. La rencontre post-mortem de Parry et Hoffer a lieu au seuil du chapitre 4, lorsque le caporal américain découvre par hasard le cadavre de son ennemi, ainsi que ceux de trois de ses collègues, ayant trouvé la mort dans l'effondrement du musée : « The four deads were seated against the wall in their last position like the plaster deads of Pompeii; he couldn't think of them as human, despite the spectacles » (*TRP* 7). Aux yeux indifférents de Parry, Hoffer n'est qu'un anonyme parmi tant d'autres, dont la seule trace d'humanité se résume à un accessoire dérisoire, ses lunettes. Il appartient à un passé aussi lointain que l'Antiquité, comme le suggère la comparaison avec les moulages de Pompéi, qu'un événement catastrophique a pareillement figés pour l'éternité. L'effet principal de l'ironie tragique dans *The Rules of Perspective* est de contenir un inexprimable affect. Parry, à la différence du lecteur, ne

connaît pas la préhistoire de cet autre avec lequel il est lié et, en même temps, séparé par l'écart de la mort et de l'oubli. Le témoin précaire ne peut donc faire la rencontre de l'autre, sans que le non-dit d'une préhistoire subsiste entre lui et cet autre. Tous les livres d'Adam Thorpe présentent cette même configuration qui place le récit d'un deuil au creux de la relation à l'autre.

2.3.3) Eprouver l'affect : rétention et réfraction

Les pré-Histoire(s), faut-il le rappeler, engagent toujours le témoin dans une relation à l'autre, qu'il s'agisse du parent proche, comme dans *No Telling*, ou de cet ennemi supposément autre, comme dans *The Rules of Perspective*. Or, cette relation ne se présente jamais comme instantanément empathique, car, comme on l'a déjà abondamment démontré, le témoin précaire ne fait jamais une épreuve directe et immédiate de l'événement. De là peut se comprendre le fait que dans *No Telling* et *The Rules of Perspective* l'affect n'est pas libéré par le toucher de l'événement, comme s'il s'agissait d'un contre-coup automatique en réaction à un premier coup. Cet affect incluant la peur, l'angoisse, la pitié et la honte, est le plus souvent contenu, mais néanmoins suinte à travers des modes indirects d'expression, comme un comportement inexplicable, une parole incomplète, des objets cryptés, ou encore des manifestations corporelles. Souvent incapables de reconnaître cette souffrance tue, les personnages peuvent apparaître détachés et indifférents. Or, il ne s'agit là que d'une impression superficielle, car l'affect est bien présent, mais il n'est jamais le résultat d'un débordement incontrôlé provoqué par la rupture du pare-excitations que provoque par exemple l'effraction du traumatisme dans la conscience[1]. Le moment de l'épreuve n'étant jamais représenté directement ni vécu par le témoin, c'est au lecteur de le reconstituer et de le réfracter en se servant de son observation et, par-dessus tout, de sa mémoire.

En présentant une relation non-coïncidente entre le témoin et l'événement ainsi que son récit, *No Telling* et *The Rules of Perspective* mettent en abyme l'acte même de

[1] Freud définit le traumatisme en termes neurologiques comme un ébranlement des protections mises en place par la conscience : « Nous appelons *traumatiques* les excitations externes assez fortes pour faire effraction dans le pare-excitations. Je crois qu'on ne saurait coomprendre le concept de traumatisme sans le mettre ainsi en rapport avec la notion d'une mise à l'écart, d'ordinaire efficace, des excitations. Un événement comme le traumatisme externe provoquera à coup sûr une perturbation de grande envergure dans le fonctionnement énergétique de l'organisme » (81-82). Freud, Sigmund. *Au-delà du principe de plaisir* (Paris : Payot, 2010).

lecture qui valorise les activités d'écoute et d'interprétation. Alors que le cinquième roman est entièrement écrit sous le signe de l'entendre, à travers l'ouïe de Gilles, témoin-interprète de paroles allusives, *The Rules of Perspective* privilégie davantage la vue et l'observation de l'événement lui-même. Les deux textes invitent le lecteur à multiplier les activités d'écoute, d'observation, et de réfraction, car il doit sans cesse compenser la situation d'écart du témoin qui soit est mis à distance de l'expérience d'un autre, soit se met lui-même à distance d'un événement qu'il est incapable de reconnaître. Dans ces conditions, la manière dont on peut envisager la relation du témoin au récit de l'autre et au phénomène de l'événement est celle d'une relation clivée, mais qui se veut néanmoins articulatoire. La relation clivée se ditingue dès lors de la relation de « transfert », définie comme un échange empathique qui trouble la ferme distinction des identités. Dans ce type de relation, le thérapeute est décrit comme un écran de projection, un « témoin » sur lequel s'inscrit la souffrance du témoin rescapé. En recevant la parole du patient, il devient, selon les termes de Dori Laub, un « co-possesseur » du trauma de l'autre[1]. Les romans du corpus ne reproduisent que très rarement le face-à-face du dialogue, à partir duquel s'instaure un échange réciproque entre un thérapeute spécialiste et un patient en demande de soin. Dans un tel cadre institutionnalisé, la reconnaissance du trauma de l'autre ne fait l'objet d'aucun débat, car elle tombe sous le sens. Or, l'incompréhension et le déni de réalité qui caractérisent le témoin précaire font de lui un individu fort peu habilité à reconnaître une souffrance tue qui l'expose aux secrets de l'autre et, très souvent, à un deuil mal élaboré, inexpressible.

Alors que dans *No Telling* les suintements s'accumulent jusqu'à l'énonciation finale du dire, dans *The Rules of Perspective*, l'absence de toute rencontre physique place le texte sous le signe d'une inexpressivité de l'affect. Le titre choisi, *No Telling*, donne un précieux indice sur la teneur du livre, en juxtaposant la négation du non-dit (« no ») à l'action même de dire (« telling »). En revanche, dans *The Rules of Perspective*, l'action privilégiée n'est plus celle du dire, car c'est l'observation du lecteur qui devient, faute de verbalisation, le seul moyen de lier, sans relier, le témoin à l'autre. C'est donc là aussi

[1] « The testimony to the trauma thus includes its hearer who is, so to speak, the blank screen on which the event comes to be inscribed. By extension, the listener to the trauma comes to be a participant and a co-owner of the traumatic event: through his very listening, he comes to partially experience trauma himself. […] The listener however is also a separate being and will experience hazards and struggles of his own, while carrying out his function of a witness to the trauma witness. While overlapping, to a degree, with the experience of the victim, he nonetheless does not become the victim » (57-58). Laub, Dori. « Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening ». *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* (New York-Londres : Routledge, 1992. 57-74).

dans un écart entre la rétention et la réfraction qu'il faut aborder la place de l'affect, notamment de la compassion et de la pitié. Le lecteur a dans ce domaine un rôle crucial à jouer, car l'activité d'accommodation du regard se double d'un volet expressif. Il s'agit d'exprimer la douleur du deuil et de la culpabilité que le témoin ne peut lui-même ni ressentir ni exprimer pleinement.

No Telling fait de son narrateur un centre perceptif à partir duquel sont filtrés, enregistrés et interprétés les innombrables traces et suintements venant du passé comme du présent. La place considérable occupée par l'interprétation dans ce livre s'explique par son thème central, l'omniprésence des secrets, dont la nature extrêmement hétérogène suggère que c'est moins la divulgation du contenu caché qui importe que la perceptibilité du caché. *No Telling* entremêle différents types de secrets, qui sont loin d'avoir une égale importance : mort suspecte du père, démence précoce de la sœur, disparition du petit frère mentalement retardé, adultères de l'oncle, escroquerie à l'assurance, surendettement…Il est difficile de faire le tri parmi tous ces secrets qui, pour les uns, pourraient relever du trauma, comme certains commentateurs l'ont noté[1], tandis que les autres ressortent davantage du souci domestique. Or, il serait erroné d'établir une distinction de nature entre tous ces secrets qui en réalité se répondent. C'est par exemple parce que Gilles est intrigué par l'escroquerie à l'assurance de son oncle qu'il commence à fouiller ses affaires, s'approchant, sans le savoir, de son secret le plus intime qui tient à une culpabilité étouffée. Les proches de Gilles, en particulier son oncle et sa sœur, ont été impliqués dans des événements, aussi bien historiques que domestiques, qu'ils préfèrent taire, mais dont les conséquences indirectes perturbent l'équilibre familial.

Comme *Still* et *Pieces of Light* avant lui, *No Telling* développe son intrigue sur le thème du dédoublement de la figure paternelle. Henri, le père biologique, est mort tandis que son frère Alain a pris sa place en tant que chef de famille. La sœur Carole, nouvelle Ophélia, est internée dans un hôpital psychiatrique pour cause de « problèmes nerveux » (*NT* 111). Autour du père mort s'articulent les deux principaux fils entrecoupés des pré-Histoire(s) de la sœur et de l'oncle, dont le dénominateur commun est la culpabilité. Avant même que Gilles ait conscience de ce mot, le lecteur comprend que la culpabilité est à l'origine d'une souffrance suintante qui se manifeste indirectement, par un comportement étrange, des objets tabous et un manque à dire. On a déjà pu remarquer

[1] « Certainly, the events that Gilles uncovers are exceptionally traumatic, but the coping strategies that each member of the family adopts, with the exception of his sister, are not unusual ». Patterson, Christina. « The Past is Another Country ». Rev. de *No Telling*. *The Independent*, 16 mai 2003.

la prédilection d'Adam Thorpe pour les personnages excentriques ou monomaniaques, dont les lubies trahissent souvent la rétention d'expériences douloureuses. C'est le cas de l'oncle Alain qui, de l'aveu de Gilles, a « d'étranges habitudes » (*NT* 147). Il a par exemple pour coutume d'élaborer de fantaisistes bulletins météorologiques, en décalage total avec le temps extérieur. Alors que Gilles le serine de questions sur la raison de cette bizarrerie, l'oncle hésite à lui dire la vérité : « He was wondering whether to tell, I could see » (*NT* 149). Secoué de très légers tremblements, Alain a le visage qui s'assombrit lorsqu'il doit parler de l'Algérie et de sa guerre, au cours de laquelle il a contracté cette étrange habitude. C'était, dit-il, pour passer le temps que lui et ses compagnons d'armes faisaient ces pronostics, avant qu'ils ne meurent tous dans une embuscade :

> 'Right, lost all my mates I did it with, Gilles. Ambushed, a week or two after we stopped the game. Just a week or two after. Five days, maybe. We stopped the game, like one does stop games. Bored with it. And then, a few days later…' (*NT* 149)

Manifestement, l'oncle ne peut poursuivre un récit interrompu par la douleur du souvenir suggéré par l'aposiopèse. Il doit sa survie au seul hasard qui lui a fait obtenir sa permission quelques jours avant le tragique événement (*NT* 149). Son discours est par la suite ponctué de commentaires décousus et de généralisations abstraites qui plongent Gilles dans l'incompréhension la plus totale : « I nodded, not really understanding » (*NT* 150). La longueur du roman se prête facilement à la dissémination de ce genre de micro-récits que Gilles entend, mais qu'il ne comprend pas toujours. Il en va de même du comportement étrange de sa sœur qui a la fâcheuse habitude de danser nue devant les gens, chaque fois qu'est prononcé le mot « ballet ». Alors qu'il lui rend visite, Gilles est le témoin de ses danses dénudées qui le sidèrent : « I didn't turn around. I couldn't. Someone had frozen me » (*NT* 96). Ne pouvant que faire confiance à son sens de l'observation et à son audition, Gilles n'a d'autre choix que de devenir un enquêteur pour essayer de comprendre ce que ses proches refusent de dire : « I was playing the detective. Inspecteur Leclerc, or someone. Definitely not the Thomson twins. Investigating » (*NT* 232). Le personnage et le lecteur sont donc pareillement exposés à des suintements qui prennent dans les deux cas la forme d'allusions, tantôt à des indices, tantôt à des non-dits provenant de l'autre. Le lecteur est semi-guidé par les déductions du narrateur, par la découverte d'objets cryptés, ainsi que par les lectures qu'il est amené à effectuer de ses observations. C'est au chapitre 13 qu'il fait la découverte de deux objets au sens crypté, une photo de classe appartenant à son oncle et des chaussons de ballet, autrefois portés

par sa sœur. Un mystérieux interdit plane sur ces objets, d'apparence banale. Les dialogues interrompus qu'il échange avec ses parents lui font comprendre que la présentation des chaussons de ballet provoque chez sa sœur une crise, semblable à la réactivation d'une souffrance refoulée. L'oncle soupçonne Gilles de les avoir sciemment apportés à Carole, sans lui expliquer la raison pour laquelle elles peuvent être dangereuses pour sa santé mentale :

> 'So. Did you, or did you not, take along a pair of ballet shoes? Along to Carole?'
> 'When?'
> 'The last time.'
> I put on a completely bewildered expression and said, 'Ballet slippers? Why should I have done?'
> 'Because.'
> My face felt like an electric grill. I shook my head, as if he'd gone mad. (*NT* 363)

Ce qui surprend le plus dans ce passage est la forme interrompue du dialogue. L'oncle veut manifestement faire avouer à Gilles sa part de responsabilité dans la récente crise de la sœur. C'est pourquoi ses réponses se font si brèves (« because », « the last time »). Or Gilles ne sait rien, même si sa réaction honteuse suppose qu'il a établi un lien entre l'objet crypté et la maladie de sa sœur. Cette forme dialoguée interrompue, matérialisée dans le texte par d'innombrables saynètes, remplit un rôle informatif particulier, dans le sens où elle laisse échapper des allusions sans les exprimer. Cette organisation du texte n'est pas sans rapport avec la présentation atypique de *Still*, organisé en blocs de texte, séparés par un blanc typographique. Entre les deux romans, on mesure l'évolution d'une forme qui, tout en conservant une communication suintante, ménage une place au lecteur qui peut plus aisément lire ce que Gilles est incapable de déchiffrer. L'activité de lecture est constamment mise en scène dans le roman, car Gilles se documente, consulte des livres sur le ballet, jusqu'à ce qu'il tombe un jour sur l'histoire du ballet *Coppélia*. Son l'intrigue, fondée sur une relation incestueuse entre le père et la fille, n'est pas sans rappeler le secret des Gobain. Des extraits entiers de livres sont insérés dans le corps même du récit sous forme de collage, afin que le lecteur puisse lire et interpréter par-dessus l'épaule de Gilles. Ce procédé permet de fournir indirectement au lecteur de précieux indices, sans que soit altéré le point de vue restreint de l'enfant. Il s'avère que cette histoire anodine a été soigneusement annoncée en amont pour mettre le lecteur sur la piste d'une élucidation partielle qui trouvera sa réalisation dans les dernières pages. À la différence des romans précédents, *No Telling* donne voix à ces événements, perçant

finalement le non-dit à travers le récit douloureux de l'oncle et les aveux fragmentaires de la sœur.

Le très long dénouement de *No Telling* met à l'honneur l'énonciation du dire, une première dans tout le corpus. C'est alors que les incohérences dans le comportement et les multiples rétentions trouvent le moyen oral de s'exprimer. Ce qui importe dans ces déclarations ne tient pas à la révélation d'une quelconque vérité, mais à l'expression de l'auto-accusation, à la souffrance d'une culpabilité liée au deuil d'innocentes victimes. Les déductions et les hypothèses de lecture, formulées en amont par le lecteur, trouvent ainsi leur confirmation. L'injuste agression de Gilles et de sa mère fait remémorer à Alain un pénible souvenir datant de l'Occupation. Impliqué dans des activités mineures de résistance, il s'accuse d'avoir envoyé à la mort ses camarades de classe, tous exécutés en représailles de son action non revendiquée. L'implication de son neveu lui rappelle sa propre implication, le deuil qu'il ne pourra jamais achever et sa faute impossible à expier. À la fin de son récit, l'émotion le submerge :

> My uncle put a hand over his eyes and then something happened I had never seen before in my life. He started to cry. His voice went high and pathetic. Tears plopped onto the carpet——plouf! plouf! plouf!——and his nose dribbled. He was saying things, but they were so distorted by his noise that I couldn't make out much. […] I should have put an arm around him, or at least a hand on his back. But I didn't. He coped with it on his own. (*NT* 482)

Dans cette scène, Gilles est désemparé à la vue du débordement affectif de son oncle, envers lequel il ne témoigne pas la sollicitude que l'on aurait pu attendre. Le pathos est neutralisé par la description onomatopéique du bruit des larmes ridiculisant la sincérité de la souffrance. Bien que regrettant de ne pas montrer plus d'empathie, Gilles est partagé entre la compassion et une incrédulité qui confine à une froide indifférence. Si cette attitude peut s'expliquer par la méfiance que nourrit le personnage à l'égard d'un oncle adultère et menteur, elle révèle également l'incompréhension et l'incapacité du témoin précaire à venir en aide à l'autre.

C'est une caractéristique récurrente de la fiction d'Adam Thorpe de présenter des situations, dans lesquelles le protagoniste est incapable de lire et de reconnaître la souffrance contenue de l'autre, dont il est séparé par le récit coupable d'un deuil impossible à faire. On retrouve ce thème non seulement dans *No Telling*, mais également dans *The Rules of Perspective*, *Between Each Breath*, *The Standing Pool* et *Hodd.* La notion de « coupable inaction », introduite au chapitre 1, avait souligné la très forte proximité entre l'attribution de la culpabilité et le deuil envers un lointain parent et, plus

généralement, envers les victimes oubliées. *No Telling* désindividualise ce thème pour faire d'un récit impossible de deuil le point de rapprochement et de distanciation entre le témoin précaire et le parent. *No Telling* présente la particularité de dédoubler ce thème, dans le sens où la souffrance de l'oncle fait écho à celle de la sœur. C'est à la toute fin du roman qu'elle livre à son petit frère le récit de cette fatale journée qui a vu mourir son père au moment même où elle s'entraînait au ballet. Selon son témoignage, le père serait mort des suites d'une chute, après avoir glissé sur un sol qu'elle avait précédemment mouillé pour faciliter l'exécution de ses pas de danse. C'est de ce jour qu'elle a cessé de pratiquer le ballet. S'attribuant la responsabilité de la chute paternelle, elle est hantée par le regard scrutateur d'un père qu'elle accuse de désir incestueux. En ayant répandu l'eau sur le sol, elle a indirectement provoqué la chute mortelle :

> But I couldn't dance anymore, anyway. I just couldn't. How could I dance any more, when he could be watching me all the time——without me even knowing it? His invisible face, dead, with blood still on it, eyes all open and staring. All grey and thin. Peeping. With that look. (*NT* 503)

Comme Alain, elle s'attribue la responsabilité d'une mort à laquelle elle n'est qu'indirectement liée. Même si Gilles ne veut pas croire les « méchancetés » (« wicked things ») qu'elle colporte à propos d'un père prétendument incestueux, il comprend, dans un éclair de lucidité, que l'obsession de sa sœur pour le regard trahit chez elle la hantise d'une coupable action : « He believed she had done it on purpose. That's why, I realised he was haunting her » (*NT* 505). Si dans *No Telling* la verbalisation est rendue possible par de nombreuses scènes dialoguées, elles sont absentes de *The Rules of Perspective.* Dans ce roman où aucun des trois personnages ne se rencontrent et où ils ignorent jusqu'à l'existence même de l'autre, le lecteur est laissé entièrement seul pour observer, entendre et lire un affect qui ne s'exprime plus que de manière indirecte. Il n'est plus guidé par l'entendre d'un témoin-interprète, car ce n'est plus la parole, avec son alternance de suintements et de silence, qui fait transparaître la mémoire d'une souffrance contenue, mais l'écart ironique entre l'ordinaire antériorité de l'événement et sa tragique postérité.

Bien qu'ils vivent dans l'angoisse et la peur constantes de mourir, les personnages de *The Rules of Perspective* ont pris l'habitude d'anesthésier leur regard, pour tenter de maintenir un semblant d'ordinaire normalité, malgré le chaos ambiant. Vivant au milieu des ruines et des cadavres qui jonchent le sol, Parry et Hoffer font preuve d'une même indifférence envers tous ces corps anonymes, dont la vue constitue leur triste quotidien. Hoffer n'hésite pas à mettre sur un pied d'égalité ces « corps » (« bodies ») et

les « gravats » (« rubble ») des bâtiments détruits : « He had, anyway, adapted to wartime; it had been a long process of insinuation. Even rubble and bodies no longer shocked him » (*TRP* 56). Une dizaine de pages plus loin, Parry donne lui aussi l'impression d'avoir bridé tout affect, en nourrissant des réflexions similaires :

> He was getting so used to rubble and dust and flame and deads, they were almost average to him, and to see a town with flowers in the windows and people in buses and the smell of bread baking nicely would be as strange as luxury. Or revolutionary. (*TRP* 60-61)

À travers ces déclarations, le lecteur peut avoir un aperçu de ce monde inversé qu'est une société en guerre, où les simples activités du quotidien deviennent par leur rareté aussi exceptionnelles qu'une révolution. L'anesthésie du regard et la rétention de l'affect participent à une sorte de dé-spectacularisation de la violence qui contredit toute idée que le danger viendrait de l'extérieur et menacerait en permanence l'individu. Ici, la violence perd tout attrait spectaculaire, en étant filtrée par une conscience individuelle qui la banalise. Cette banalisation sert manifestement de protection contre un réel qui deviendrait autrement insupportable. Seul le corps semble pouvoir exprimer ce que l'esprit se refuse à symboliser. Ainsi, lorsque Parry est témoin de la mort de Morrison, qu'il avait affectueusement surnommé son « ange gardien » (*TRP* 24), il ne semble ressentir aucune émotion. Il assiste, impassible, à l'écoulement du sang qui s'échappe de son corps, se répandant comme le contenu d'une bouteille que l'on aurait renversée : « And the blood was everywhere. Morrison was just emptying himself out like a tipped-over bottle. Profound wound, hemorrhaging » (*TRP* 78). La dénomination scientifique « d'hémorragie » ainsi que la comparaison avec la bouteille ont un effet indéniable de distanciation. Si le personnage se protège de la vue de l'événement en pratiquant le déni de réalité, le lecteur lui ne peut faire de même et doit réfracter l'affect que Parry n'exprime pas verbalement.

Peu après l'événement, l'affect trouve néanmoins une voie d'expression indirecte, à travers une manifestation scatologique. Parry est soudainement pris d'une crise aiguë de diarrhée : « He was angry with himself for being scared. He was even angrier with himself for having the shits again » (*TRP* 79). En se réprimandant lui-même, Parry exprime indirectement sa peur et son angoisse, même si c'est le lecteur qui procède à une telle déduction. Les dures conditions de vie imposées par le contexte de guerre dramatisent encore davantage une impossibilité à coïncider avec un événement, dont les personnages veulent se distancier dans un réflexe auto-protecteur. Devant réfracter une

souffrance contenue, le lecteur est sans cesse amené à rééquilibrer le décalage entre la proximité du témoin et sa réaction distanciée. Dès lors, la fragilité du témoin ne peut apparaître qu'en demi-teinte, car il n'a même pas conscience d'être exposé à la violence.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, les personnages n'expriment ni ne revendiquent jamais la fragilité pour eux-mêmes. C'est parce que leurs propos et leur comportement sont parfois en tel décalage avec une situation qu'ils sont incapables de voir en toute lucidité, que le lecteur peut déduire leur propension à être blessés. Comme le personnage a l'habitude de s'illusionner sur son propre compte, il a le sentiment d'être protégé, alors qu'il est en fait exposé à un risque vital. Un peu comme dans *No Telling*, la fragilité ne s'exprime pas dans le registre pathétique attendu, mais n'apparaît qu'en marge d'un registre tragi-comique dominant. Ainsi, au milieu du roman, au moment où la tour du musée s'effondre sous l'impact d'une bombe américaine, Hoffer, qui se trouve non loin de là, est victime d'un malaise. Il revient à lui quelques minutes plus tard, se félicitant d'être indemne. Il s'imagine illusoirement être protégé par sa bonne étoile : « Well, I am being protected, he thought. I am hidden and I am safe. The unbefitting place of darkness where no one can touch me » (*TRP* 250). Ne voulant pas prendre conscience du danger environnant, il se raccroche à un ordinaire rassurant et à une image idéalisée de la dignité. C'est donc paradoxalement à cause d'un événement trivial, la perte de l'une de ses chaussures, qu'il éprouve le sentiment passager de sa vulnérabilité. Ce détail si ordinaire confère à la scène un effet tragi-comique, renforcé par la ridicule comparaison avec le héros Achille : « He felt so vulnerable without a shoe. Achilles with his heel » (*TRP* 251). Sa microscopie, qui semble ici moins subie que volontaire, lui permet de se libérer d'une angoisse permanente. Hoffer en effet met à l'écart cette angoisse avec laquelle il est obligé de vivre depuis que les forces du Reich ont reculé devant les troupes américaines (*TRP* 212). À mesure que le lecteur progresse dans sa lecture, il est amené à observer et juger l'écart ironique entre les protections illusoires du personnage et la certitude annoncée de sa mort, car il sait d'avance qu'Hoffer ne survivra pas à la destruction du musée.

Dès les premiers chapitres, sa dépouille est exposée à l'air libre, privée de sépulture et donc de mémoire. Il n'est plus qu'un mort anonyme qui, en plus de son sort funeste, subit les outrages d'une indifférence moqueuse. Alors que sa veuve le cherche désespérément dans les décombres, Parry et son compère Morrison la comparent, pour le plaisir de la moquerie, à l'épouse du chef des SS, Himmler :

> ‘Heinrich? Heinrich?’ she cried. […] One of the deads was bound to be Heinrich. The problem with death was that it didn’t end there. […] ‘Check she’s not Mrs Himmler. That dead there with the glasses could be Heinrich Himmler. He’s got the right style of glasses.’ Morrison laughed. (*TRP* 26-27)

Le style employé, terre-à-terre, à l’horizontalité sans relief, participe d’une économie du dire qui retient l’expression de l’affect, comme pour mieux l’emmagasiner, afin que le lecteur puisse ensuite la réfracter. La scène, vue à travers le regard détaché des deux soldats banalise une mort que des détails au réalisme glaçant contribuent à dévaluer davantage. Ainsi, Parry se prête plus loin au jeu du commentaire morbide, en regardant les corps calcinés de Hoffer et de ses collègues : « Strange, how burnt people were purple, not black » (*TRP* 142). Connaissant la préhistoire de ces personnages, le lecteur ne peut rester insensible devant un tel détachement, compréhensible par rapport à l’absence de rencontre effective, mais néanmoins choquant. En mettant en scène des personnages qui ne peuvent pas se connaître, *The Rules of Perspective* empêche le développement de tout attachement affectif entre des personnages qui, de fait, ne font pas l’épreuve du deuil. Le lecteur doit en conséquence imaginer un deuil, comme par procuration, qui ne trouve jamais d’exutoire ni oral ni verbal. Alors que dans *No Telling*, c’est le récit d’un deuil difficilement exprimable qui sépare et relie le personnage à ses proches, dans *The Rules of Perspective*, c’est un deuil inexprimable qui relie et sépare des personnages qui ne se rencontrent pas.

En étant entièrement construit sur l’ironie tragique, le sixième roman pousse à son point extrême la rétention d’un affect qui ne peut être éprouvé que par le lecteur. Ce dernier est le seul à pouvoir commémorer ces trois vies, tombées dans l’oubli. Aucune précision n’est fournie pour déterminer l’intervalle de temps entre la mort de Hoffer et l’arrivée de Parry. L’auteur lui-même reste évasif sur ce point, lorsqu’il commente le montage en parallèle du roman : « The parallel stories in *The Rules of Perspective* (2005), separated by a couple of days at most but, metaphysically, by an eternity » (Alden 2015 : 195). La grande variabilité de l’étendue temporelle laisse supposer que la durée importe moins que l’interposition de la mort creusant un *entre* dans cette atypique relation interculturelle. Ce n’est pas le néant qui sépare ces vies, mais la hantise d’une mémoire de l’oubli, comme dans *Ulverton*. Le lecteur est appelé à commémorer la mémoire à demi-effacée d’un personnage, pourtant anonyme, dont la mémoire persiste à travers de maigres objets. C’est le cas par exemple du « carnet rouge » de la jeune fille juive, qui passe successivement entre les mains de Hoffer et de Parry.

Extérieurement, cette trace ne permet aucune médiation ni reliaison, car les deux personnages ignorent l'identité de son propriétaire. Hoffer se borne à ramasser ce carnet qu'il a trouvé par hasard dans le grenier et qu'il attribue faussement à un ancien employé du musée : « Turning, he kicked something with his foot. It was a book. He picked it up; a notebook, filled with spidery scrawls in pencil. His glasses were fogged again with dust, it was dim, the hand was poor, so he could make out very little of it, but it was most likely Gustav's » (*TRP* 250-251). Le fait que les lunettes de Hoffer s'embuent est un signe destiné au lecteur. Il est en effet le seul à pouvoir correctement attribuer l'objet à son propriétaire anonyme. Après l'effondrement du musée, c'est au tour de Parry de retrouver ce carnet, miraculeusement intact, et dont il se sert pour dessiner et communiquer avec les survivants allemands : « He still had the red notebook in there taken from that dead with the ripped face in the museum vaults. […] He used the red notebook and its pencil to show them what was needed » (*TRP* 295). Seule la mémoire du lecteur est en mesure de reconnaître le rôle d'intermédiaire de cette humble trace qui évoque le souvenir d'un personnage resté anonyme. L'épilogue laisse entendre que ce personnage mineur, dont la description est à peine ébauchée, survit ironiquement par son carnet : « Exhibited alongside the painting is a notebook retrieved from the same spot, containing the diary of an unknown Jewish girl in hiding » (*TRP* 335). C'est de manière toujours indirecte qu'est suggéré le deuil éprouvé pour une victime inconnue. L'ironie tragique fait ainsi éprouver de la pitié envers une vie oubliée qui n'est jamais magnifiée par la fatalité. C'est au contraire l'absence de toute fatalité, de toute raison supérieure, justifiant la distribution équitable du mal, qui rend ces vies banales hautement tragiques.

Du personnage naïf et peureux qu'il était, Hoffer devient, par l'oubli de sa mémoire, un homme ordinaire qui se hisse à la dignité tragique. Il en va de même pour Parry, qui meurt peu de temps après son ennemi, après avoir tenté d'extirper des Allemands prisonniers d'une cave (*TRP* 330). L'épilogue, qui prétend être écrit trente ans après les événements, laisse entendre au lecteur que le nom de Parry est tombé dans l'oubli : « All those attempting to rescue us perished when the building came down » (*TRP* 335). Or, il s'avère que parmi ces rescapés se trouve Elizabeth, la propre fille de Hoffer, dont le témoignage constitue l'épilogue du livre. On peut ainsi en déduire qu'Elizabeth doit sa survie à l'intervention de Parry qui, plusieurs pages avant, avoue ne pas savoir pourquoi il accomplit un acte qui aurait été jugé héroïque, s'il n'avait été oublié : « He didn't know why he was doing this and part of him was saying no »

(*TRP* 275). Le lecteur peut ainsi mesurer combien ces vies séparées, que tout semble opposer, présentent une proximité et une distance par l'entrecroisement des chapitres. Sans le savoir, chacune de ces trois vies, aussi distinctes soient-elles, est reliée à la préhistoire d'un autre et à un deuil impossible à achever. Le passé-futur de la hantise plane dans ces dernières pages où Hoffer semble entrevoir, dans un demi-sommeil, la silhouette fantomatique d'un « homme » casqué : « There was a man in front of him, a soldier. A shadow in a helmet. A pale and wavering form that seemed to glow from within, pulsing with some unearthly force » (*TRP* 333). Même si rien ne permet de dire avec certitude qu'il s'agit de Parry, la mémoire de l'oubli suggère, comme dans *Ulverton*, la présence fantomatique d'un autre.

***

Partie II : conclusion

Pieces of Light, *Nineteen Twenty-One*, *No Telling* et *The Rules of Perspective* ont montré combien il peut être réducteur d'envisager l'événement sur le mode oppositionnel du positif et du négatif. Les romans d'Adam Thorpe ne se conforment aux conventions représentatives ni du roman historique ni du roman traumatique. Le violent événement historique est toujours marginalisé, de sorte qu'il se voit privé de son hypothétique « centre », comme c'est le cas dans *The Rules of Perspective* et *No Telling*. Quant à l'indicible événement traumatique, sa force de hantise ne se manifeste pas à travers d'inquiétants spectres ni une forme délibérément déstructurée, anti-narrative, censée reproduire les effets psycho-pathologiques du trauma, mais à travers une parole suintante. Plusieurs fois, au cours de cet exposé, ont été formulées des mises en garde contre les dangers de toute approche oppositionnelle, articulée sous les auspices de la rupture de l'événement. Les écarts, les dérobades et autres esquives des personnages ont montré que la position frontale constitue une épreuve insurmontable pour un témoin qui tire sa précarité de sa non-coïncidence avec l'événement. Dès lors, le maintien de catégories étanches, telles que la mémoire et l'Histoire, l'individu et le collectif, empêchent de comprendre le processus d'entrecroisement auquel s'attachent tous les romans du corpus et ce, depuis *Ulverton*.

Adaptant des formes linéaires canoniques, comme le roman d'apprentissage (*Nineteen Twenty-One* et *No Telling*), les romans intermédiaires sont organisés autour de « narrateurs-témoins », exposés auditivement à des suintements d'événements qu'ils ne comprennent pas et sur lesquels ils projettent leurs idéaux, leurs affects et leur imaginaire. Dans la droite lignée de la tradition moderniste, la conscience individuelle devient le filtre à travers lequel s'élabore une représentation fragile de soi, de l'événement et de son récit. En présentant des personnages naïfs cherchant à s'affilier aux grands événements ou s'y trouvant à leur bord, *Nineteen Twenty-One*, *No Telling* et *The Rules of Perspective* recomposent, non seulement l'idée de rencontre avec l'événement, mais également la construction du drame qui ne s'organise plus sur la rupture d'une limite ni sur le pâtir de l'expérience, mais sur l'écart. Les romans intermédiaires parviennent ainsi à concilier la structure linéaire du drame avec l'absence d'expérience du personnage. Passant de l'idéal à la désillusion, de l'innocence au réel du subir, le personnage n'acquiert cependant pas au cours de son initiation un surplus de sagesse que confirmerait sa maturité. N'ayant jamais l'occasion d'être en adéquation avec le réel, grâce à l'acte de reconnaissance (*anagnorisis*), le témoin précaire fait cohabiter en lui les extrêmes du pathétique et du ridicule, de l'ironique et du tragique, sans pouvoir se stabiliser dans l'état du héros ou de la victime.

Individu minuscule, ordinaire et marginal, oscillant entre la projection imaginaire et le déni de réalité, le témoin précaire occupe une situation instable, mais néanmoins tenable entre l'entendre et le voir. Ainsi ce que réalisent ces romans est une articulation qui n'ambitionne pas de dépasser les clivages dans la relation, mais cherche au contraire à les intégrer au récit lui-même, pour en faire son principe dynamique. Les divisions entre l'entendre et le voir, le perçu et l'insu, demeurent, mais participent désormais à l'enchaînement, non d'une seule histoire, mais à l'entrecroisement de plusieurs histoires hétérogènes. Exposés de biais à l'événement, les personnages sont placés dans une situation telle qu'ils ne peuvent connaître ni reconnaître ce qui est arrivé ou est sur le point d'arriver. Situé à proximité de l'événement, sans avoir conscience de sa réalité ou de son imminence, le témoin précaire évolue dans un intermède spatio-temporel, ancré dans l'ordinaire, mais néanmoins hanté par le non-dit des pré-Histoire(s) qui lie, sans relier, le passé et le présent, sa propre histoire avec les histoires des autres. Cette articulation des clivages n'aurait sans doute pas vu le jour sans une ironisation de l'écart qui accroît la participation active du lecteur.

On se souvient que, dès les premiers livres, le thème de la rencontre manquée avait été la cause d'une désolidarisation entre l'événement et l'action, fossé qui n'a fait que s'accentuer au fil des romans successifs. Or, de ce divorce initial a pu naître un fécond espace de l'*entre* que les romans intermédiaires ont su modeler et aménager, avant de pouvoir y accueillir progressivement l'ironie, puis l'événement. Cet espace est devenu le lieu propice au développement d'un imaginaire réaliste, teinté de tragi-comique, dans lequel la situation du personnage, oscillant entre les extrêmes, est celle de l'inadéquation. Le récit n'est donc plus paralysé par le clivage relationnel, comme c'est le cas dans *Still*, mais se construit et se développe grâce à lui. L'articulation des clivages tient en grande partie à un affinage de l'intermission, particulièrement visible dans l'insertion et la dramatisation des dialogues. Laissant échapper de très discrets suintements, visuels et auditifs, ils participent à une expérience de lecture exigeante qui sollicite l'observation et la mémoire d'un lecteur, devant compenser les manques à voir, à comprendre et à vire l'expérience de l'événement. S'agglomérant à un thème commun, le plus souvent artistique — le ballet, la peinture, l'écriture —, ces suintements s'amplifient et résonnent jusqu'à aboutir au dire des pré-Histoire(s) et, dans *No Telling* et *The Rules of Perspective*, à l'arrivée de l'événement. Ce que l'on peut désormais appeler une articulation de l'écart permet de mettre au jour la cohérence cachée unissant les premiers textes avec les derniers. Si tous s'écrivent sur le même modèle d'une relation clivée, liante mais non reliante, l'articulation qu'ils mettent en œuvre pour y parvenir dépend principalement du lecteur. La mission qui lui est assignée est des plus spéciales, car elle consiste à compenser et à articuler l'inévitable écart spatio-temporel s'interposant entre le témoin précaire et l'événement. Obligé à accommoder une vision microscopique, à interpréter les suintements et à suppléer l'absence de mémoire des personnages, il devient un acteur majeur de l'articulation. La stabilisation formelle du rôle du lecteur ouvre progressivement la voie à la question de la rencontre avec l'autre à laquelle est entièrement consacré le septième roman *Between Each Breath*, paru en 2007.

Si ce thème a été jusqu'ici peu étudié en raison de la rencontre initialement manquée, il ne faut jamais perdre de vue qu'il est présent dès *Ulverton* à travers par exemple l'attachement endeuillé aux victimes oubliées. Les romans plus récents, tels que *Between Each Breath*, *The Standing Pool*, *Hodd* et *Flight*, concentrent l'attention sur un aspect qui semble avoir été jusque-là le grand oublié de l'œuvre d'Adam Thorpe : la rencontre avec l'autre. Depuis *Ulverton*, l'appréhension de cet autre ne peut s'effectuer

que dans une inévitable incomplétude, dans une mémoire de l'oubli, interposant l'histoire d'un deuil inexpressible entre le sujet et l'autre. L'une des singulières particularités de la fiction d'Adam Thorpe est d'avoir, dès le début, donné la précellence aux manques dans la relation, ce qui a conduit à privilégier le passé au détriment d'une rencontre dans le présent. Néanmoins, on a pu observer comment les romans intermédiaires ont permis de penser une alternative à la rencontre frontale avec l'événement. Il est indispensable de garder en mémoire cette configuration originale qui ouvre progressivement la voie à la rencontre avec l'événement et l'autre.

PARTIE III.
L'ENTRE-TIEN PRÉCAIRE

Partie III : introduction

Poursuivant le travail accompli par leurs prédécesseurs, les romans plus récents d'Adam Thorpe, publiés entre 2007 et 2012, ont acquis une si grande souplesse formelle que l'articulation, jusque-là si problématique de la disjonction, n'a désormais plus de secret pour eux. Le phénomène caractéristique de l'œuvre tardive est de manifester un resserrement extrême d'un irréductible écart. Ce dernier sert autant d'obstacle que de principe moteur à une écriture qui entretient délibérément les extrêmes, sans jamais vouloir les opposer dans une confrontation statique.

Ces contraires que sont le petit et le grand événement, la proximité et la distance du témoin, le dire et le non-dit du récit de l'expérience, cohabitent encore et toujours, mais avec une telle fluidité que l'expérience de lecture devient beaucoup plus aisée que par le passé. Le contenu dense et complexe de *Pieces of Light*, *Nineteen Twenty-One* et *The Rules of Perspective* s'est drastiquement allégé au profit de thèmes qui, en sollicitant davantage l'affect, sont plus en phase avec l'époque contemporaine. En témoigne la satire politique et sociale qui, jusque-là cantonnée à *Still*, fait son apparition à partir de *Between Each Breath* (2007), texte qui opère, en ce sens, une césure dans le corpus. De tous les romans qu'Adam Thorpe a écrits, *Between Each Breath* est celui qui donne à l'expression du sentiment amoureux une tonalité élégiaque, thème suffisamment rare dans l'œuvre pour retenir l'attention. Si ce changement thématique peut surprendre, il signale une innovation majeure qui confère au corpus sa cohérence interne. Le resserrement de l'écart n'a pu paradoxalement se réaliser que grâce à une association temporaire avec son contraire, la rencontre par contact. De cette conjonction disjonctive pourra émerger le sens qui sera ici donné à la relation précaire.

Le septième chapitre commencera par s'intéresser à l'élément déclencheur de cette relation atypique, à savoir la rencontre. Le but de ce chapitre est de donner une vision synoptique des derniers livres, en prenant pour thème fédérateur l'écriture de la rencontre. Faisant rupture, mais ne débouchant pas sur une relation durable, la rencontre donne lieu à une adéquation fragile entre l'événement et le contact avec l'autre. En renouant avec le genre du drame bourgeois et son thème de prédilection, l'adultère, Adam Thorpe inaugure avec *Between Each Breath* un modèle de rencontre interrompue, où la honte et le silence du secret fournissent au drame ses principaux ressorts. Cette structure

aux liens interrompus, que l'on retrouvera plus tard dans *Hodd* (2009), puis dans *Flight* (2011), permet d'asseoir le rôle déterminant de l'implication. Ce terme s'avère tout à fait approprié pour qualifier la situation indécise dans laquelle se trouvent les protagonistes. Ayant entretenu une relation moralement et politiquement compromettante, ils souhaitent couper tout lien avec le souvenir de l'événement. Bientôt rattrapés par un passé gênant, qu'ils ont enfoui sous une épaisse couche d'oubli, ces personnages sont hantés par un acte qu'ils sont incapables d'assumer. La hantise, la culpabilité, la honte, ne constituent pas en soi des thèmes nouveaux, mais se voient pour la première fois articulés au sein d'un drame individuel dans lequel la médiation de la mémoire joue, pour la première fois, un rôle déterminant. Fragilisés, mais ne pouvant être reconnus comme victimes, ils accentuent le caractère précaire d'un témoin impliqué qui refuse d'avouer et, partant, de témoigner son expérience. S'engage alors une relation profondément conflictuelle, liante et non reliante, qui atteint un tel degré de resserrement dramatique que les romans tardifs touchent le seuil de la « dé-coïncidence ». Cette notion, empruntée au philosophe contemporain François Jullien, servira de fil rouge au huitième chapitre.

Ce chapitre se penchera sur la problématique de l'action, à travers une lecture croisée de *The Standing Pool* (2008), *Hodd* et *Flight*. Si l'action, au sens dramatique et éthique, n'a fait l'objet que de remarques éparses dans les chapitres 1 et 5, elle acquiert dans les livres tardifs un intérêt majeur, en raison du fait qu'elle s'articule désormais à la rencontre et à l'implication du témoin. Troublant les oppositions que sont la passivité et l'agentivité, les romans construisent leur drame sur une implication qui intègre, mais qui simultanément exclut. Tout l'enjeu consistera donc à mieux comprendre comment les romans en question déploient un drame qui immerge le personnage et le lecteur dans l'action, mais qui les maintient tous deux à distance de l'événement. Cette instabilité dans la représentation est indissociable d'une réflexion éthique sur la reconnaissance de la blessure infligée à l'autre et, plus largement, de la faute. Enfermés dans le déni, peu enclins à avouer leurs actes, les personnages sont toutefois acculés à dire le récit honteux, mais de manière toujours différée. Un écart temporel subsiste entre l'aveu et la réparation, de sorte que la volonté de répaartderation est empêchée. C'est toutefois sur cet écart que se construisent toutes les histoires d'Adam Thorpe. Même s'il participe à la dynamique du récit, la prédominance d'un intervalle n'en continue pas moins à susciter une certaine perplexité, sur laquelle il faudra s'interroger.

Le neuvième et dernier chapitre tentera d'apporter certaines réponses à la prédominance de cet obstacle, cette part de négatif, interposée entre le témoin et l'événement qu'il faudra en grande partie réviser, pour priviligier ce que l'on se propose d'appeler un « art de l'entre-tien ». Parler d'obstacle nuirait gravement à l'intelligibilité d'une forme esthétique qu'il ne faut justement pas penser en termes de « passage », de « franchissement » ou « d'infranchissable ». Les habituelle métaphores physiques ne font que consolider la préexistence d'une limite, inapte à rendre compte d'une volonté assumée de « tenir l'*entre* », c'est-à-dire, au sens propre, « d'entre-tenir » une relation clivée avec l'événement et son récit. Le terme d'entre-tien permet de travailler de pair la forme et le fond des romans en articulant dans une même notion les sens à la fois liguistique, narratif et esthétique. Ces trois sens ont en commun l'idée de communication intermittente qui est au fondement de la relation clivée entre les générations, entre les cultures, ente le personnage et l'événement, mais aussi entre le lecteur et le texte. De cette relation émergera le sens de précaire qui sera proposé. Il sera notamment défendu l'idée que le précaire ne peut se résorber dans un état, aussi bien positif que négatif, car il doit s'entendre de manière relationnelle. Ce qui fait la fragilité de cette relation est que précisément elle ne peut ni se nouer ni se dénouer, mais ne peut que s'entretenir.

Chapitre 7
La rencontre interrompue : contact et oubli

Avoir honte signifie être livré à l'inassumable.
Giorgio Agamben. *Ce qui reste d'Auschwitz.*

Alors que les premiers textes s'inscrivent dans la mémoire mélancolique d'une rencontre manquée, les quatre derniers romans que sont *Between Each Breath*, *The Standing Pool*, *Hodd* et *Flight* délaissent le mythe du grand événement historique, pour se concentrer sur des thèmes beaucoup plus intimistes, jusque-là peu explorés. Certains d'entre eux donnent même la primauté au contact charnel, à la mémoire de l'expérience, à l'échange réciproque, à l'intensité affective... À lire cette liste de nouveaux thèmes, on pourrait croire que s'est produit entre *The Rules of Perspective* et *Between Each Breath*, son successeur immédiat, un revirement spectaculaire, comme si l'auteur reniait ses livres précédents et rentrait définitivement dans le rang. Il est vrai que les romans de la fin des années 2000 renouent avec des formes plus connues du large public, ce qui donne à la forme de ces textes une allure indéniablement plus conventionnelle. *Between Each Breath* réinvestit le thème de l'adultère prisé par le mélodrame ; *The Standing Pool* s'amuse à transposer le *campus novel*, à la David Lodge, dans un petit village perdu des Cévennes ; *Hodd* exalte la tradition du roman historique en réécrivant le mythe de Robin de Bois, tout en présentant une Angleterre médiévale sombre, violente, mais non dénuée d'humour ; *Flight* reproduit le suspens débordant du roman d'action, tout en parodiant les codes du genre. Tous ces textes signalent une nouvelle orientation, plus proche du

sensationnalisme du *thriller* et du conventionnalisme commercial, si bien qu'ils semblent se poser en évidente rupture par rapport à leurs prédécesseurs. Or il n'en est rien. Sous couvert de normalisation, ces romans poursuivent le long processus de resserrement qu'avaient initié les romans intermédiaires, en présentant une rencontre précaire avec l'autre.

Si tant de récits font de cet événement l'unique matière de leur intrigue, on a vu combien il était difficile chez Adam Thorpe de décrire la rencontre du témoin avec l'événement et, *a fortiori* avec l'autre, sur le mode brutal du choc impressif, de la violente blessure ou, plus trivialement, du coup de foudre. Dans tous ces cas, la rencontre n'est pensée que comme la rupture d'une limite posée *a priori*. À partir de *Between Each Breath*, les romans s'attachent à donner une image beaucoup plus nuancée d'une rencontre qui, si elle implique et engage, conduit néanmoins au clivage. Le contact a lieu, exerce sa fonction liante, mais l'oubli vient interrompre le lien, en le déliant. C'est donc sous le signe du précaire que l'on peut envisager une rencontre qui se signale par sa brièveté, son caractère interrompu, et surtout sa mise au secret. En ce sens, les romans plus récents sont davantage préoccupés par un questionnement d'ordre éthique, qu'il ne faut évidemment pas prendre au sens déontique de « moral ». Il ne s'agit pas de tirer de ces textes une quelconque leçon de morale. Ce ne sont pas des romans dits à « thèse » qui illustreraient les idées fortes d'une philosophie propre à l'auteur, car c'est sur le mode du questionnement éthique qu'il faut les lire. Cela implique d'ouvrir un dialogue avec ce qui est aujourd'hui connu sous le nom de « critique éthique », revenue sur le devant de la scène depuis les années 1990.

Malgré la diversité des approches critiques que l'on peut aujourd'hui dénombrer[1], le mot « rencontre » est le plus souvent associé à la philosophie éthique de Levinas qui fait de cet événement le moment éthique par excellence. C'est elle qui brise la « totalité » du sujet pour faire advenir l'infini de l'Autre[2]. Or, reproduire l'opposition entre la totalité du Même et l'infini de l'Autre conduirait très certainement à une impasse, dans le sens où l'événement possède un rôle articulatoire, mais n'entraîne pas un automatique passage d'un état à un autre. La rencontre ne détermine en aucune façon une

[1] Voir l'article introductif de Daniel R. Schwarz : « A Humanistic Ethics of Reading ». Eds T. F. Davis et K. Womack. *Mapping the Ethical Turn. A Reader in Ethics, Culture and Literary Theory* (Charlottesville-Londres : University Press of Virginia, 2001. 3-15).

[2] « On peut remonter à partir de l'expérience de la totalité à une situation où la totalité se brise » […]. « Une telle situation est l'éclat de l'extériorité ou de la transcendance dans le visage d'autrui » (9-10). Levinas, Emmanuel. *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité* (Paris : Le Livre de Poche, 2004).

quelconque transition dialectique, par laquelle la prétendue fermeture du sujet cèderait la place à une ouverture vers l'altérité. C'est du reste la raison pour laquelle la rencontre ne se présente jamais chez Adam Thorpe comme une fin en soi. Elle n'est pas la récompense suprême d'une quête qui viendrait couronner les efforts désespérés d'un personnage solitaire. Le modèle linéaire de l'ascension ou circulaire de la quête est inapte à décrire une rencontre qui ne se manifeste pas comme la révélation d'une transcendance. La rencontre n'est donc pas corrélée avec l'expérience du face-à-face qui, pour le dire avec les propres mots de Levinas, « demeure situation ultime[1] » (80). C'est précisément parce que la rencontre se situe toujours dans un espace de l'*entre*, à mi-chemin entre l'appréhension et la projection, la découverte de l'autre et la protection de soi, le refus et l'obligation de responsabilité, que l'on peut dire qu'elle est précaire.

L'adjectif « précaire » a jusqu'à présent été utilisé pour désigner cet écart par lequel se construit une rencontre non-coïncidente entre l'événement et le témoin. Dans les chapitres précédents, il a permis d'identifier et d'isoler cette part d'insu, cette dose de non perceptible justifiant l'existence de toutes ces situations marquées d'un décalage appuyé entre le phénomène et la signification. Ce sens principalement épistémologique doit être conservé, pour aborder à présent un autre aspect de la rencontre qui concerne davantage le rapport à autrui. S'ils se refusent à toute moralisation, les romans tardifs donnent cependant à voir des situations dans lesquelles se pose le problème de l'engagement, du mal infligé à autrui, de la reconnaissance de l'acte, du sentiment de culpabilité et du désir de réparation. Ces thèmes qui n'ont en apparence rien d'original trouvent toutefois un terrain propice à la problématisation, lorsqu'on les rattache à leur cause commune, une rencontre interrompue qui attache et détache. On se souvient que le premier chapitre de ce travail situait son propos sur le constat d'une rencontre manquée avec l'événement. Depuis lors, un long chemin a été parcouru, à l'issue duquel a été surmonté le problème de l'expérience. Ce n'est pas le douloureux vécu de l'expérience qui définit le témoin précaire dans ces livres, mais son implication indécise dans l'événement.

L'implication ne saurait mieux décrire le resserrement de ce lien non liant, si fondamental pour comprendre la situation précaire d'un témoin, situé dans l'*entre*. Impliqué dans un événement passé qui engage sa responsabilité, il nie tout lien avec une

[1] « Le face-à-face demeure situation ultime » (80). Levinas, Emmanuel. *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité* (Paris : Le Livre de Poche, 2004).

préhistoire gênante. Refusant de se remémorer les faits passés, il est néanmoins amené à rendre compte de ses actes. De cette inconfortable situation de l'*entre* découle le caractère précaire de la rencontre qui se conçoit dans un entre-temps du contact et de l'oubli. La rencontre apparaît alors comme la cause nécessaire aboutissant à un drame tensionnel dont les caractéristiques principales seront étudiées au chapitre suivant. Pour l'heure, il s'agit de s'intéresser aux conditions dans lesquelles s'effectue cette rencontre qui problématise l'idée même de réciprocité. La vision de l'autre n'est pas simple confrontation, mais appréhension curieuse et craintive. Le contact avec l'autre n'est pas simple échange de dons, mais représente l'oubli d'un don qui souffre de ne pas avoir été rendu.

***

3.1.1) Connaître l'autre : appréhension et projection

The Rules of Perspective et *The Standing Pool* sont deux romans qui se répondent, car ils recourent tous deux à une même technique optique : la démultiplication des points de vue. On sait depuis *Ulverton* et *Still* qu'Adam Thorpe conteste la métaphore spatiale du « point de vue » qui se présente, chez lui, de manière moins statique que mobile et, surtout, interactive avec le lecteur. Le réglage de focale, qui avait donné tant de fil à retordre à Rick, a trouvé dans les romans intermédiaires son articulation définitive. Il n'est donc guère surprenant que *The Rules of Perspective* et *The Standing Pool* poussent encore plus loin le jeu ironique de focale entre la proximité et la distance, la netteté et le flou d'une vision, en esquivant la confrontation statique de l'un et de l'autre. Si le lecteur doit accommoder la vision parcellaire du témoin exposé à l'événement, il doit faire de même lorsque se pose la question de voir et de connaître un « autre », avec lequel se construit une fragile confrontation, plus oblique que frontale. Recouvert le plus souvent du voile de l'inconnaissable et de la différence culturelle, l'autre est appréhendé de loin, par-delà la frontière linguistico-culturelle. Le fait que l'altérité ne se présente pas sous forme de phénomène change le sens de la rencontre, proposé par Levinas.

En refusant toute morale déontique, médiatisée par la conscience du sujet, Levinas adosse la problématique du voir au seul phénomène, ce qui fait reposer l'intégralité de son éthique sur la rupture de l'événement, comme le rappelle le critique Andrew Gibson : « As the event cannot be predicted beforehand, as it has no pre-ordained

structure and is no reducible to prior rules, so an ethics of the event will evidently not be a question of ethics as already given, but will be intrinsic to the event itself[1] » (134). Cette corrélation entre le voir et le phénomène ne doit toutefois pas laisser entendre que l'autre se « dévoile » dans une pure révélation. La métaphore du dévoilement est impropre à penser une apparition qui n'a de sens que par rapport à un retrait dans l'invisible. L'« énigme » qui caractérise l'autre est consubstantielle à son apparition :

> Cette façon pour l'Autre de quérir ma reconnaissance tout en conservant son *incognito*, en dédaignant le clin d'œil d'entente ou de complicité, cette façon de se manifester sans se manifester, nous l'appelons — en remontant à l'étymologie de ce terme grec et par opposition à l'apparoir indiscret et victorieux du phénomène — *énigme*[2]. (126)

En étant situés à l'écart de l'événement, les personnages d'Adam Thorpe ne peuvent voir apparaître une altérité énigmatique. Faut-il alors en conclure que toute rencontre avec l'autre est impossible ? La déchéance du phénomène ne signe pas la mort de la rencontre, mais promeut le lieu comme un espace potentiel de rencontres.

Depuis *Ulverton*, le lieu occupe une place privilégiée dans la fiction d'Adam Thorpe, car il offre un support de permanence sur lequel s'inscrivent les changements temporels. *Ulverton*, *The Rules of Perspective*, puis *The Standing Pool* font coexister sur un même lieu des personnages qui ne se rencontrent pas toujours physiquement, mais qui néanmoins imaginent une rencontre avec ces figures emblématiques de l'altérité que sont « l'ennemi » et « l'étranger ». Ces désignations se comprennent généralement par rapport à la préexistence d'une frontière politique, départageant le « sujet national » de « l'étranger », cet individu exilé de son pays, situé en marge de la nation dite « d'accueil ». Or l'intention ici ne vise pas à étudier cette opposition de nature socio-politique, par ailleurs analysée par le philosophe Guillaume le Blanc[3]. La raison en est que la figure de l'étranger se conçoit dans l'œuvre d'Adam Thorpe dans un rapport principalement interpersonnel. Le problème d'appartenance à la nation, si prégnant dans *Still* et *Pieces of Light*, n'a certes pas complètement disparu des romans tardifs, mais la tension entre deux cultures ne provoque plus cet écartèlement intérieur, si caractéristique

---

[1] Gibson, Andrew. *Postmodernity, Ethics and the Novel. From Leavis to Levinas* (New York-Londres : Routledge, 1999).

[2] Levinas, Emmanuel. « Enigme et phénomène ». *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger* (Paris : Vrin, 2001).

[3] « Pourtant, *étranger* est tout autant l'appréciation produite par une désignation dans un contexte particulier. *Etranger* devient alors un jugement arrimé à l'autre pôle du sujet national. Le sens de cette relation bipolaire étranger / national n'est pas déterminé par avance » (15). Le Blanc, Guillaume. *Dedans, Dehors. La condition d'étranger* (Paris : Seuil, 2010).

des premiers livres. C'est désormais dans un affrontement de points de vue obliques que se mesure une tension d'abord visuelle qui précède la rencontre physique.

En faisant alterner des chapitres asynchrones, *The Rules of Perspective* est un roman exclusivement centré sur la multiplicité de points de vue. Ce multi-perspectivisme vise moins à fragmenter la stabilité d'une vision qu'à suggérer indirectement l'écart entre l'insu et une appréhension oblique de l'autre, plus imaginée que réelle. Simone Broders interprète, pour sa part, le choix du récit à foyers multiples comme une démocratisation des questions historiographiques :

> La manière dont est approché l'objet historique se conçoit dans le roman de Thorpe par une synthèse de multiples perspectives et de multiples voix qui reflètent ainsi une tendance à la démocratisation de la connaissance historique en littérature et dans la société[1]. (254) [ma traduction]

Cette interprétation, qui rappelle les thèses développées à propos de la « métafiction historiographique[2] » sur la démocratisation de questions épistémologiques sur la connaissance historique, ne prend pas suffisamment en compte le problème optique et éthique de la vision. Le multi-perspectivisme, associé à la peinture cubiste et au roman moderniste, est souvent présenté comme le résultat d'un éclatement du point de vue, ce qui a pour effet de valoriser un relativisme généralisé[3]. En suspendant la possibilité de toute confrontation simultanée, le roman relègue au second plan un face-à-face que le lecteur est amené à reconstituer artificiellement, après avoir comparé et reconnu le décalage ironique existant entre la projection imaginaire et la réalité incarnée de cet « autre ». C'est parce qu'ils ne savent rien l'un de l'autre que chacun des personnages se construit une certaine image de l'altérité que le lecteur est appelé à accommoder et, parfois même, à rectifier. Si un tel travail aboutit à créer un effet ironique, il faut rappeler que la projection n'est pas une simple fantaisie imaginative en contradiction avec la supposée vérité du réel. Il convient à cet égard de compléter l'acception précédemment

---

[1] « Die Annähung an der historischen Gegenstand erfolgt in Thorpes Romanen in einer Synthese aus Multiperspektivität und Polyphonie und spiegelt dadurch eine Tendenz zur Demokratisierung des Geschichtsverständnisses in Literatur und Gesellschaft wider » (254). Broders, Simone. « Nationale memoria vs. Individuelle Ethik im Zweiten Weltkrieg — Geschichts — und Identitätskonstruktionen in Adam Thorpes *The Rules of Perspective* ». *Ethik, Anerkennung, Gerechtigkeit. Philosophische und gesellschaftliche Perspektiven.* Eds. M. Schönleben, A. Kley, A. Böhm. *Ethik, Text, Kultur* (Munich : Fink, 2011. 253-269).

[2] « While both Jameson and White would agree that the past, obviously, did exist, they would contest our ability to *know* that past by any other means than textualized, interpreted 'reports'. Historiographic metafiction explicitly and even didactically asks the same central questions about the nature of reference » (143-144). Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism* (New York-Londres : Routledge, 1988).

[3] Josipovici, Gabriel. *The Lessons of Modernism* (Basingstoke : Palgrave Macmillan, 1987).

donnée de la projection (cf. chapitre 1), en rappelant qu'elle constitue un incontournable mode de connaissance dont dispose tout sujet, pour appréhender une altérité par définition inconnue, mais potentiellement connaissable. Ce sens épistémologique accordé à la projection n'est pas nouveau, puisque c'est Freud qui, le premier, révisant sa théorie de l'extériorisation pulsionnelle, lui octroie sa qualité de connaissance. André Green explique :

> En 1922, Freud va apporter à la projection un complément dont la portée est considérable. Il n'est pas vrai que la projection me confine dans la méconnaissance absolue de la réalité. La projection a une valeur de connaissance et d'accès à une certaine vérité. Ce que je projette sur l'Autre me révèle indéniablement quelque chose sur lui : ce que le Moi de l'objet méconnaît mais que le sujet projetant reconnaît. […] Si le « projecteur » (celui qui projette) peut, tout en plaçant ses propres désirs au niveau de l'objet, aboutir à une connaissance véridique de cet objet, la projection ne peut être entièrement récusée, elle devient mode de connaissance[1]. (241)

Les personnages observent et imaginent un autre situé à distance, au-delà de la frontière culturelle et politique, et qui garde une part d'inconnaissable, d'« énigme » pour reprendre la terminologie de Levinas. Dans les deux romans, chaque personnage appréhende l'autre, à travers ses propres références et cadres culturels, sans qu'il n'y ait pour autant connaissance réciproque. Dès lors, ils imaginent et inévitablement projettent sur l'autre leurs préjugés, leurs espoirs et leurs craintes. C'est le cas par exemple de *The Rules of Perspective*, dans lequel Hoffer et ses collègues, terrés dans le sous-sol du musée, ne peuvent rien faire d'autre que d'imaginer ces « Américains » qu'ils n'ont jamais rencontrés, mais dont ils ont tant entendu parler. Ainsi, la secrétaire Frau Schenkel a peur des « Noirs », auxquels elle attribue les pires crimes :

> 'There'll be Negroes,' said Frau Schenkel, with a shudder.
> 'You've seen them in films,' murmured Werner, from deep in his book.
> 'Exactly,' she said.
> Herr Hoffer knew that Frau Schenkel's chief dread was being raped by a Negro. She had read the articles in the papers and believed them. Herr Hoffer had no idea how the Americans would behave when they arrived. (*TRP* 98)

Hoffer, lui, se soucie peu de ce que lui feront les Américains. Il espère que son acte de bravoure sera récompensé. Après avoir sauvegardé ses chers tableaux de la prédation nazie, il est naïvement persuadé qu'il sera considéré comme le « sauveur » par des Américains reconnaissants : « He was not only the head, but the saviour. He had saved

[1] Green, André. « La projection : de l'identification projective au projet ». *La folie privée* (Paris : Gallimard, 1990. 227-258).

the remainder of the collection. The Americans would acknowledge him as the saviour » (*TRP* 143). Cet espoir cède toutefois la place à une crainte plus profonde, celle d'assister à la ruine de l'éternelle culture allemande. Il tente de se rassurer en énumérant les propriétés du caractère national de chacun des Alliés, mais émet certains doutes quant aux intentions des Américains : « German culture will be restored. Its essence is depth and spirit: such things cannot be shattered by bombs […]. The French will understand this, in their calculating, sharp way. Even the British, with their purely mercantile instincts, will understand this in the hour of victory. He was not so sure about the Americans » (*TRP* 193). Ses craintes seront démenties par Parry qui voue au tableau de Christian Vollerdt, *Landschaft mit Ruinen*, une admiration si naïve qu'il devient, sans le savoir, l'*alter ego* de Hoffer, dont la passion envers van Gogh est tout aussi aveugle. Parry entretient, comme son double spirituel, les mêmes images stéréotypées à l'égard des « Heinies », comme il les appelle, ces Allemands contre lesquels il est censé se battre et qu'il ne connaît pas. Il ne manque jamais une occasion de les insulter, surtout lorsque la vie de ces camarades est en jeu : « Parry told them that the truck had hit a mine, that the bastard Heinies had mined the street before leaving » (*TRP* 243). Le contexte de guerre favorise évidemment l'usage de ces « cadres normatifs » de vision, qui donnent une image normative et biaisée de la manière dont l'autre doit être perçu. Dans son essai *Frames of War*, Judith Butler montre comment le politique vient insidieusement modeler toute forme de « perception » de l'autre, pour légitimer l'usage de la violence et ainsi nier à certaines vies toute valeur. Si ce mode opératoire s'applique par définition en temps de guerre, il ne saurait s'y limiter, en raison du caractère latent de toute violence sociale. En analysant la formation de ces cadres de perception, Judith Butler montre également comment il est possible de les troubler afin d'enrayer le déni de reconnaissance de certaines vies[1]. Ce qu'il faut retenir de ce propos est la définition qu'elle propose de l'appréhension qu'elle oppose à la reconnaissance :

> It is necessary to consider how we might distinguish between 'apprehending' and 'recognising'. 'Recognition' is the stronger term, one that has been derived from Hegelian texts and subject to revisions and criticism for many years. 'Apprehension' is less precise, since it can imply marking, registering, acknowledging without full recognition. If it is a form of knowing, it is bound

[1] « The 'frames' that work to differentiate the lives we can apprehend from those we cannot (or that produce lives across a continuum of life not only organise visual experience but also generate specific ontologies of the subject. […] At the same time, it would be a mistake to understand the operation of norms as deterministic. Normative schemes are interrupted by one another, they emerge and fade depending on broader operations of power » (3-4). Butler, Judith. *Frames of War* (New York-Londres : Verso, 2009).

> up with sensing and perceiving, but not in ways that are not always——or not yet——conceptual forms of knowledge. […] The point, however, will be to ask how such norms operate to produce certain subjects as 'recognizable' persons and to make others decidedly more difficult to recognize[1]. (5-6)

Appréhender, c'est non seulement voir et connaître partiellement, mais c'est aussi éprouver l'angoisse que peut susciter la vue de la différence culturelle. Dans ces deux romans, la question de la reconnaissance ne se pose même pas, car en bonne logique, *re*connaître implique déjà de connaître. La problématique posée n'est donc pas tant la capacité ou l'incapacité de reconnaître que celle d'une appréhension oblique de la différence d'un autre dont on ignore pratiquement tout. Alors que dans *The Rules of Perspective* l'absence de toute rencontre physique brouille la distinction entre l'appréhension visuelle et la projection imaginative, *The Standing Pool* articule une grande partie du drame sur cette distinction. Avec *The Standing Pool*, Adam Thorpe livre un roman hybride, à mi-chemin entre le *thriller* gothique à suspens, le *campus novel* et le roman pour expatriés, dans la veine de *A Year in Provence* de Peter Mayle. Or, ce n'est pas la Provence, mais les Cévennes qui servent de cadre champêtre à la retraite des Mallinson, désireux de fuir une Angleterre en proie à une paranoïa collective, où la menace de terrorisme est devenue permanente depuis les attentats de 2005.

Publié en 2008, *The Standing Pool* adopte un ton volontiers satirique dirigé principalement contre cette famille Mallinson, caricature d'une classe moyenne aisée, aveugle et sourde aux injustices du monde contemporain. Obsédé par le mal et idéalisant le mythe d'une innocence à préserver, ce couple d'universitaires avec trois enfants s'octroie un congé sabbatique afin de retrouver le bonheur perdu du moment présent. Nick Mallinson, professeur d'histoire à Cambridge, se persuade naïvement qu'il pourra échapper aux tracasseries quotidiennes et à ses insatisfactions professionnelles, en s'exilant volontairement en France :

> This sabbatical was about living in the present. It was about dwelling on what mattered, letting time run through his fingers without trying to hold it, to clasp what couldn't be clasped. Because time was above all a liquid. Time was the historian's worst ally, like the ultimate peer review. (*TSP* 143)

La comparaison finale donne déjà une idée du ton ironique de ce *campus novel* transposé dans un exotique Languedoc, bien éloigné du cadre institutionnel que représente le campus universitaire. Craignant en permanence que son autorité

[1] *Ibid.*

intellectuelle ne soit remise en cause par un collègue rival, Nick est la caricature de l'universitaire assoiffé d'honneurs. Il n'éprouve cependant plus à l'égard de son métier l'enthousiasme de sa jeunesse et exprime son exaspération devant l'apathie générale du monde universitaire : « We fly to places like Fez or Gdansk, pretending to be doing our academic duty, and read our papers to seven bored colleagues, who read their papers in turn in incomprehensible monotones, and then we all go out and get drunk. It's a farce » (*TSP* 339). Marié en secondes noces avec sa jeune doctorante, il a eu de cette union trois fillettes, mais souffre de l'écart d'âge. Il se sent trop vieux pour pouvoir les élever : « He was too old for kids, at fifty-four. They exhausted him. They were unrelenting. He could have been their grandfather » (*TSP* 166). Cette légère satire sociale apporte une touche de fraîcheur distrayante à un livre dominé par les rapports contemporains de pouvoir.

Comme son prédécesseur, *The Standing Pool* offre au lecteur une vision tridimensionnelle de la réalité, en faisant s'entrechoquer, plus que se confronter, trois points de vue sociaux-culturels différents. Le lieu unique du mas des Fosses met en contact physique trois univers qui, pour la première fois, s'observent et se jugent réciproquement, en temps réel. La « sympathique famille » (*TSP* 17) anglaise des Mallinson côtoie les autochtones du village d'Aubain, dont le principal représentant est le taciturne et inquiétant Jean-Luc Maille, le jardinier du mas. Âgé de trente-six ans, Jean-Luc est un homme marginal, vivant avec sa mère acariâtre et impotente dans une maison décrépie du village, dont il n'est jamais sorti, excepté pour effectuer son service militaire (*TSP* 60). La fidélité sociologique et psychologique avec laquelle est rendu ce personnage a fait écrire à Liliana Sikorska qu'il était l'une des « plus grandes inventions » (« greatest creations »), nées de l'imagination de l'auteur :

> Jean-Luc is one of Adam's greatest creations. Just like the voice of the mad strangler in Robert Browning's poem 'Porphyria's Lover', he is a schizophrenic wrapped up in his delusions with a number of actions being real-life events in the surroundings of Nîmes[1]. (31)

En dépeignant avec un luxe de détails la complexité de ce personnage, Adam Thorpe adopte le regard du sociologue contemporain, position facilitée par son expérience personnelle d'expatrié dans les Cévennes. Jean-Luc illustre, à travers ses préjugés et sa situation sociale, le conflit entre les échelles locale et internationale, typique de l'époque

[1] Sikorska, Liliana. « Sacred Spaces: Journeys of Self-Discovery in Medieval and Contemporary Literature ». Eds. A. Ciuk et K. Molek-Kozakowska. *Exploring Space: Spatial Notions in Cultural, Literary and Language Studies* (Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2010. 20-38).

actuelle. Il déteste les étrangers, les accusant de tous les maux et fait peser sur eux toute la responsabilité de la désertion de son village. Sa haine se mesure à la répétition des anaphores : « The village is all but dead. This annoys Jean-Luc. He blames the foreigners, the second homers. He blames the Parisians. He blames all those who profit at the expense of others » (*TSP* 61). Cependant, il demeure économiquement dépendant de ces propriétaires de résidences secondaires, pour lesquels il tond la pelouse ou nettoie la piscine. Leur rendant de menus services, il entrevoit un monde, une langue et des habitudes qui lui sont étrangères. En fin de compte, il n'a plus besoin de voyager, car le monde vient à lui : « Who needs to see the world? He can see all he needs to, here. And business has never been better: Dutch, Swiss, Americans, the English. Belgians. Germans, even: keeping their heads down, this time round. There aren't enough days in the year, even when you work seven a week » (*TSP* 4). Si le travail ne manque pas, Jean-Luc doit composer avec le comportement tyrannique de ces très exigeants expatriés, représentés par les Sandler.

Ce couple de retraités anglo-américains possède le mas des Fosses qu'ils louent aux Mallinson. Fournissant au roman son troisième foyer de perception, ils se comportent en véritables despotes locaux, comme s'ils colonisaient un territoire qu'ils auraient conquis. Lucy Sandler charge par exemple Jean-Luc de recréer sous le soleil du midi le verdoyant gazon anglais, quitte à menacer de le licencier s'il échoue (*TSP* 18). La demande est bien sûr absurde, mais le jardinier n'a d'autre choix que de satisfaire les caprices de ses employeurs. Les Sandler n'apparaissent qu'au début et à la fin du roman, mais leur immense pouvoir les place à égalité avec des « dieux », surnom que Nick leur a donné : « The Sandlers were definitely the gods. Something mischievous and cruel » (*TSP* 277). Même si ces mondes collaborent par nécessité, l'incompréhension, la suspicion, les préjugés, accroissent la distance, tandis que la curiosité, le désir de connaître, et la projection imaginaire, rapprochent. La non-convergence des regards et les moyens indirects de communication, tels que le téléphone, permettent aux personnages de se confronter les uns aux autres, mais toujours de biais. Même s'ils gardent une certaine distance, renforcée par la barrière linguistique, une grande partie du livre décrit l'évolution de l'étrange relation perceptive que nouent Sarah, l'épouse de Nick, et Jean-Luc.

Le lecteur assiste à la lente évolution des rapports perceptifs que s'échangent furtivement les deux personnages. Chacun d'eux projette sur l'autre ses désirs et ses

craintes. Tandis que Sarah le soupçonne en silence d'être un dangereux pédophile, Jean-Luc ressent inversement une attirance pour cette jeune mère anglaise, dont le visage nourrit ses fantasmes intimes. Bien qu'ils se croisent de temps à autre, autour de la piscine qui fournit au roman son titre, l'interposition récurrente d'une vitre ou d'une fenêtre fonctionne tel un écran à double face sur lequel ils projettent leurs images réciproques de l'autre. Le roman est ponctué par des scènes dans lesquelles les regards ne convergent que rarement et où les imaginaires divergent radicalement. *The Standing Pool* reproduit l'écart entre l'appréhension et la projection, déjà à l'œuvre dans *The Rules of Perspective*, mais l'intègre désormais dans une structure dramatique progressive qui culminera avec une scène de voyeurisme, ouvrant la voie au dénouement du roman (*TSP* 287-291). Cet événement est préparé bien en amont par quantité de micro-moments durant lesquels l'échange de regards obliques et fuyants fait peser une tension permanente. Jean-Luc est le premier à sentir le regard de « l'Anglaise » (« the Englishwoman ») se poser sur lui. Il se remémore ce regard qu'il n'arrive pas à définir, car il diffère de tous ceux qu'il a rencontrés jusque-là.

> The Englishwoman looked at him as he was talking by the waters of the swimming-pool; a lovely, lost expression he can't quite recapture in his memory, her eyes shyly sliding away from his. So very different from the way most women look at him, with their hard, closed faces; or mocking faces; or faces filled with only one animal thought. Her look was not like that. (*TSP* 68)

Jean-Luc perçoit à plusieurs reprises ce regard qui se détourne de lui : « sliding away from him ». Si au début Sarah n'est que « l'Anglaise » du mas des Fosses, son visage va bientôt obséder l'esprit du jardinier, lorsqu'il se trouve étendu sur son lit. C'est dans de pareils moments qu'il projette sur elle son vieux fantasme de l'idéal de maternité, incarné par une sœur imaginaire, nommée « Marie » : « He's lying in bed, now. He has managed to coax the image of the Englishwoman out from the blur of inattention and given it flesh. […] Her face has a soft, motherly vagueness apart from the gleam of the eyes: an elder sister's lack of definition. […] Marie, she'd be called. He indulges in a brief fantasy in which Marie, looking very much like his memory of the Englishwoman up at Les Fosses, is reading to him at bedtime » (*TSP* 67). Jean-Luc ne comprend pas la raison pour laquelle cette femme a pris l'habitude de l'épier depuis une petite fenêtre située en hauteur, surtout lorsqu'il se trouve en présence des enfants. Il reconnaît l'ombre de son visage qui disparaît, tel un fantôme, dès qu'il se tourne vers elle : « He swivels and sees a face in one of the upper windows of the house, pulling back. It is her face, the

Englishwoman's face behind its spectacles » (*TSP* 178). Il interprète ce comportement comme de la timidité, mais s'imagine en même temps que « l'Anglaise » lui porte de l'intérêt. Cette pensée qui satisfait son amour-propre le comble d'aise : « His heart leaps in his chest like a salmon and his face burns. […] She is watching *him*, not the children: he is sure of it. […] He feels good about her watching him. She makes him good about himself » (*TSP* 178). Ces deux dernières phrases, formant un chiasme imparfait, annoncent déjà le caractère illusoire d'une telle interprétation. L'alternance des points de vue, bien plus serrée que dans *The Rules of Perspective*, fait ressortir une ironie acérée entre l'appréhension et la projection, que le lecteur n'a pas de mal à déceler.

Trois astérisques situés au bas de la page 178 indiquent un clair changement de point de vue. La page suivante adopte le point de Sarah qui fait part à son mari de son angoisse à la vue de Jean-Luc passant du temps avec ses enfants. La paranoïa s'empare d'elle à tel point que le paradis cévenol se transforme en un enfer angoissant dans lequel pointe la menace d'un danger permanent : « She was telling him that it may be her paranoia but they should keep an eye on Jean-Luc *vis-à-vis* the girls. […] 'I've suddenly gone anxious,' she admitted. Here, I am, in Paradise, and I'm all nervy » (*TSP* 179). L'insertion de l'expression française « vis-à-vis » suggère ironiquement l'erreur d'interprétation dont est victime Sarah qui se fourvoie dans son jugement. Ce que le lecteur interprète comme une erreur trouve en fait une explication rationnelle. Les parents Mallinson ont été vivement choqués par les mesures de précaution instaurées par l'école que fréquentaient leurs enfants en Angleterre. Quelques pages auparavant, Nick se remémore l'interdiction que la maîtresse lui a faite de prendre en photo ses enfants, pour le spectacle de fin d'année. Ces images pourraient être mises en ligne et détournées par des pervers sexuels :

> He was annoyed because he hadn't been able to take photographs, even after the play: there were other kids around and the Mallinsons might put the snaps on their computer and send them to paedophiles or cut-and-paste the heads onto naked children's bodies and so on. Nick fulminated at the fallen world and had a bit of an argument with Mrs Foster, who said it was nothing to do with her, it was health and safety. (*TSP* 164)

La projection individuelle n'est donc pas que le reflet de peurs inconscientes, mais représente également l'influence de peurs collectives, devenues massives sous l'effet de la surmédiatisation de tragiques faits divers. Cet imaginaire apocalyptique contemporain tranche évidemment avec l'apparente simplicité rurale des Cévennes. Les fantasmes de Jean-Luc semblent bien innocents en comparaison des crimes potentiels

qu'on projette sur lui. Or, contrairement à ce qu'imaginent les Mallinson, la violence du mal ne vient pas de ce présent dont ils veulent se prémunir à tout prix, mais d'un passé local, tenu secret. *The Standing Pool* ne se contente pas d'accuser les différences culturelles entre Anglais et Français, sur le ton de la comédie, mais cache dans les plis de son intrigue les sombres échos de pré-Histoire(s) oubliées. Jean-Luc est un personnage atteint de schizophrénie qui entend par intermittence la voix de son oncle défunt, Fernand, assassiné par les SS à la fin de la Seconde Guerre mondiale. En troquant sa personnalité pour celle de son oncle qu'il n'a jamais connu, il se fait l'instrument d'une vengeance aveugle qui s'abat sur les Sandler et les Mallinson. Le rapprochement interculturel et l'implication par l'événement est un thème central du roman qui sera étudié au chapitre suivant. Il s'agit pour l'heure de se concentrer sur l'idée problématique d'échange communicationnel.

3.1.2) L'échange interrompu : du contact à l'implication honteuse

En dépit de la distance socio-culturelle, a lieu la rencontre. Apportant son lot de découvertes, de plaisir et de crainte, cette rencontre se voit immanquablement interrompue. La notion « d'interruption » ancre la rencontre dans l'inachevé, le temporaire, mais aussi et surtout la honte et le secret. On retrouve avec ces deux termes l'inéluctable action de clivage qui enclenche un processus de séparation d'avec soi et de mise au secret d'une expérience trop gênante contractée avec l'autre. Les romans plus récents sont parvenus à construire leurs histoires sur cette rencontre « interrompue », dont l'avoir-lieu est effectif, mais dont la mémorisation est intentionnellement niée. Le témoin a été impliqué dans un événement, mais il refuse, en toute conscience, de s'en rappeler. *The Rules of Perspective* et *Between Each Breath* font de cet échange tronqué l'élément fondamental de la rencontre avec l'autre. Le capitaine Parry entretient ainsi une brève relation avec Sabine, la veuve de Hoffer qui n'aura jamais connaissance de son cocufiage. Quant au protagoniste de *Between Each Breath*, Jack Middleton, il fait la connaissance d'une jeune femme nommée Kaja, au cours d'un voyage professionnel à Tallinn en 1999. Ces deux histoires se ressemblent, dans le sens où elles instaurent certes un bref contact, sans que toutefois n'intervienne l'intimité. Son caractère temporaire ne laisse pas le temps suffisant pour que l'intimité, la confiance et la connaissance puissent se développer. Si échanger équivaut dans son sens courant à substituer une chose à une autre au moyen

d'un contact minimal, il n'existe dans ces romans nulle réciprocité directe qui satisferait les deux partis. L'idée de don contenue dans l'action d'échanger n'est pas corrélée à un rendu, car ce dernier arrive toujours trop tard. À travers ces deux romans, Adam Thorpe donne à voir une image précaire de l'échange qui échappe à la conception aussi bien symétrique — la réciprocité totale — qu'asymétrique — la dépendance totale.

C'est sous forme de comiques quiproquos et de pathétiques malentendus que sont représentés les aléas de la traduction, rendant le contact verbal toujours difficile. Ainsi, *The Standing Pool* se plaît à décrire, dans un effet comparable au champ contre-champ, les incompréhensions réciproques entre d'une part Jean-Luc, et d'autre part Sarah Mallinson.

> Jean-Luc looked at her, puzzled. Then he pronounced something entirely incomprehensible: it could have been in Hungarian. The only major word Sarah recognised was 'anglais'. (*TSP* 34)

Inversement, lorsque c'est Nick, le « mari » qui s'essaie à parler français, Jean-Luc croit entendre parler anglais : « The husband comes up to him and says something he doesn't understand, in French so bad it might be English. To Jean-Luc, it sounds as if he wants to close the lawn down, like a factory or a brothel. Then he understands: the husband is suggesting they put a fence around » (*TSP* 101). La première expérience de communication se heurte toujours à l'étrangeté de la langue de l'autre. Le mot de « barrière » linguistique est sans doute un peu fort pour décrire un type de relation, certes distant, mais néanmoins suffisamment proche pour produire un dérangement dans les certitudes. Les critiques ayant lu *The Rules of Perspective* se sont peu intéressés à ce thème qui ne figure, il est vrai, qu'à la marge du roman, mais qui demeure néanmoins digne d'attention. Arrivé après l'événement, Parry est le seul personnage qui tente d'établir un contact verbal avec les rescapés allemands ayant survécu aux bombardements. Il reste perplexe devant cette langue si peu familière, parlée par des gens qui le regardent d'un air interrogatif : « the people there were staring at him, saying stuff in Heini lingo he didn't understand (*TRP* 286). La seule phrase qu'il puisse comprendre et dire est, ironie suprême, « je vous comprends » : « All he could remember was *Ich verstehe Sie*, 'I understand you', because that was on the cover of the phrase book, and Berlin *ist eine Reise wert*, because that was on the side of a toy bus he'd been given as a kid » (*TRP* 190). Il possède un répertoire de questions-réponses toutes faites, qui lui a été donné par l'armée, mais il se rend vite compte qu'il ne lui sert à rien : « He tried

something in Heini but had to show it to them on the page. He mimed beams with his hands. The book was no use and he jammed it back in his pocket » (*TRP* 295). Cette incapacité manifeste à entrer en communication avec l'autre, autrement que par la langue des signes, ne doit pas être hâtivement qualifiée d'échec. La distance agrandie par l'incompréhension donne lieu à un questionnement sur soi. Après avoir échoué à communiquer avec des étrangers, Parry fait l'expérience d'une altération de son point de vue mono-culturel : « Do people who don't speak English picture the same life? » (*TRP* 116). Compte tenu du contexte historique particulier du roman, les échanges linguistiques ne tiennent plus lieu de préalable nécessaire à la rencontre. Le chaos ambiant favorise une dissolution de la frontière culturelle, si bien que les ennemis d'hier deviennent les amants d'aujourd'hui. Au cœur du roman se trouve un épisode des plus singuliers, si invraisemblable qu'il en devient paradoxalement plus réel.

Parry est amené à côtoyer, au milieu des ruines, une veuve allemande qui se révèle être la propre femme de Hoffer, bien qu'il ne le sache pas. Parry a été mis en garde contre ces veuves allemandes qui pourraient transmettre la syphilis aux soldats américains (*TRP* 192), mais il est touché par l'affliction de cette femme dont il ignore tout. Au début de la rencontre, sa perception à l'égard de l'Allemande est toutefois détachée, presque anesthésiée. Il ne l'appréhende pas dans sa singularité, mais la reconnaît par rapport à une catégorie, à savoir la veuve de guerre en détresse. Lorsqu'elle se hasarde à lui toucher la main, Parry perçoit le comique de son geste, comme pour se protéger : « He was used to this, he thought, and almost laughed » (*TRP* 188). Ce qui occupe son esprit à ce moment-là n'est pas tant le sort de cette femme qu'il refuse de particulariser, que celui du tableau de Vollerdt : « he'd got the painting. And that was the main thing. I have got the painting, he thought. And that is about all of it, I guess » (*TRP* 189). Mais progressivement s'opère un changement. Il est vaincu par une timide compassion : « He was soothing her, now. Stroking her hair and no longer feeling so embarrassed » (*TRP* 222). Puis dans un geste aussi inattendu que désespéré, la veuve allemande s'abandonne dans ses bras. Il prend alors conscience que la frontière entre lui et l'ennemi est plus que poreuse. Toutefois le langage terre-à-terre du soldat empêche de déceler dans ses propos la révélation épiphanique d'un humanisme universel qu'exprimerait une émotion débordante. La rétention de l'émotion suggère au contraire le caractère temporaire, tragique d'une illusion fusionnelle :

> He realised the importance of just holding someone. It helped she was a woman. And not in any way as dead as a log or waterlogged or rotten like a log could be. He'd admit that. She was full of grief and she needed comforting. The enemy was one side of the line and then you crossed the line and they were no longer your enemy. (*TRP* 192)

Même s'il prétend tout connaître d'une femme dont il ignore pourtant le prénom, Parry s'illusionne sur la nature véritable de sa rencontre passagère : « They couldn't speak because she was a Heini and he was an American, and yet there were no secrets between them now » (*TRP* 231). Dans ce bref contact physique, Sabine et lui ont simplement échangé leur solitude plus qu'un sentiment d'intimité. Cet exemple illustre l'extrémité du clivage fissurant l'échange. Le lecteur n'a accès qu'au point de vue de Parry, ce qui donne une vision tronquée d'une rencontre dans laquelle cohabite la divergence des extrêmes : l'incommunicabilité jouxte le contact intime, sans qu'il n'y ait substitution de l'un par l'autre. Le caractère précaire de cette rencontre creusée par un *entre* n'est pas le propre de *The Rules of Perspective*. Ce thème trouve dans le roman suivant, *Between Each Breath*, un développement plus étendu. L'expression du sentiment y occupe une place bien plus importante, mais la réinterprétation d'un motif aussi rebattu que l'adultère inscrit la rencontre dans la brièveté et la honte. Le thème de la rencontre n'a pas monopolisé l'attention des critiques qui ont préféré lire le septième roman à travers le prisme de la satire sociale.

Avec *Between Each Breath*, Adam Thorpe renoue avec la critique politique de ses débuts, en brossant un portrait au vitriol d'une Angleterre ayant succombé à la frénésie de la propriété privée et au culte de l'argent. Publié en 2007, ce roman est empreint de cette veine satirique pleine d'une sourde colère, dont fait également montre *The Standing Pool*, en prenant de nouveau pour cible la bourgeoisie citadine. *Between Each Breath* est le seul roman du corpus dont l'action principale se déroule dans la métropole londonienne, de laquelle s'exhale une omniprésente odeur de richesse : « All over London and further afield it was the same: wealth like a smell, like the air itself, ebbing and flowing and leaving the unfortunate millions who did not breathe it stranded further on their dry rock » (*BEB* 344-345). Cette métaphore marine ne saurait mieux illustrer les inégalités de richesse produites par ces flux invisibles de capitaux, dont Londres est connue pour être la plaque tournante. Il n'en a pas fallu davantage pour que la plupart des critiques ne voient dans ce livre qu'une satire politique aspirant à dresser l'état des lieux de la société britannique, à la manière des « state-of-the-nation novels » victoriens : « The novel draws cheekily on those old chestnuts, the Hampstead dinner party, adultery and

the yuppie in peril, but it has a grander sweep; it also aspires to be a state-of-the-nation statement, even an examination of the state of Europe[1] ». Il est vrai que ce récit est, de tous les romans du corpus, le plus sociologique, car il se veut une étude détaillée de la conscience d'un transfuge de classe, incarné par Jack Middleton.

Bénéficiant d'un statut social confortable, après son union hypergamique avec une riche héritière, Milly Du Crane, Jack est un compositeur de musique reconnu qui n'a pas besoin de travailler pour vivre. Issu d'une famille modeste, il a su jouer des coudes pour réussir une ascension sociale qu'il doit à son talent de musicien et à son beau mariage. Evoluant dans les hautes sphères de l'élite londonienne, il adopte les attitudes du parvenu, mais ne peut néanmoins dissimuler ses origines sociales. Ainsi, lorsqu'il se trouve dans les dîners mondains, il a conscience de jouer un rôle, celui du garçon pauvre qui aurait appris les bonnes manières : « He liked to play up the working-class-boy-made-good in front of the Nicholsons, even though he never *felt* working class » (*BEB* 109). Il n'a jamais osé dire à sa femme qu'il ne s'était jamais senti appartenir à la classe ouvrière, car il a honte de son identité passée : « I didn't tell her that I neither thought of myself as being working class nor as living on a council estate, although both were technically true, until I was eighteen » (*BEB* 58-59). Considéré comme le « plus prometteur compositeur de sa génération » (*BEB* 174), sa réussite sociale lui a fait rompre toute attache avec la classe ouvrière et sa culture. La voix du narrateur impersonnel ne montre guère de sympathie envers un personnage ayant trahi son passé pour l'appât du gain et la sécurité matérielle. Sa bulle de confort l'a rendu insensible et aveugle, comme le suggère ce passage au ton particulièrement incisif : « He realised that he hadn't taken a bus for years. He was separated from most people in the world by this one shit thing: money » (*BEB* 141). Tout aurait pu en rester là, s'il n'avait fait, six ans auparavant, la rencontre de Kaja, comme il le raconte *a posteriori* dans les deux premiers chapitres : « Then there was Kaja » (*BEB* 59). Cette expression fort simple est trompeuse, car cette rencontre tient lieu d'événement dans la vie du narrateur, même si ce dernier n'en avait pas conscience au moment des faits. Il importe de garder en mémoire cet élément qui explique la raison pour laquelle *Between Each Breath* se présente comme le récit d'une tragique histoire d'amour interrompu.

[1] Fischer, Tibor. « Farewell, Hampstead Heath ». Rev. de *Between Each Breath*. *The Guardian*, 19 mai 2007.

Parsemé d'allusions à *Madame Bovary* et à *Anna Karénine*, le roman peut se lire comme la réécriture contemporaine d'un tragique drame bourgeois du XIXe siècle, dont le personnage principal n'est pas une femme, mais un homme. C'est pourquoi la plupart des lecteurs ont, non sans raison, évoqué l'histoire « d'adultère » : « Adam Thorpe's latest novel is an old-fashioned drama of adultery and its consequences[1] ». Bien que cette dénomination ne puisse être contestée, elle présente le désavantage de restreindre l'étude du texte à une opposition de valeurs entre la fidélité conjugale et la trahison, cadre bien trop moralisateur pour rendre compte du caractère précaire de cette brève rencontre interculturelle entre l'ouest et l'est de l'Europe. En outre, le roman s'écarte des conventions du genre, en présentant un homme adultère, qui n'est pas victime de l'ordre patriarcal comme Emma Bovary ou Anna Karénine, mais de sa propre irresponsabilité. Le caractère inassumable de l'acte signe une faillite du devoir de responsabilité qui devient chez Adam Thorpe le signe patent de la fragilité.

Le septième roman inaugure un changement significatif dans le corpus, en prenant pour thème une relation amoureuse qui se noue entre un compositeur de musique anglais et une jeune femme estonienne. En choisissant comme décor de cette romance les rives de la mer Baltique, Adam Thorpe fait bien plus que donner à son texte une touche exotique. Il l'enveloppe d'une épaisseur autobiographique, car l'Estonie représente, pour ainsi dire, sa troisième « patrie », après l'Angleterre et la France. Il a consacré à l'histoire de ce pays et à son compositeur le plus célèbre, Ärvo Pärt, de nombreux poèmes, au titre parfois imprononçable, comme le curieux « Jäääär » du recueil *Voluntary*[2]. Regorgeant de métaphores musicales et de références au passé soviétique de l'Estonie, *Between Each Breath* est sans doute le roman qui aborde avec le plus de délicatesse le thème du sentiment. Le roman fait débuter son histoire par le monologue de Jack qui relate, sur un ton nostalgique et sincère, les circonstances d'une rencontre qui avait tout de la romance, mais qui s'est terminée dans la tragédie. Or à ce stade le lecteur ne sait rien de cette tragédie, dont la cause contenue dans l'événement lui-même, coïncide avec son voyage en Estonie.

En 1999, Jack est chargé de composer la musique d'ouverture qui sera jouée à l'occasion de l'inauguration du Dôme du Millénaire, symbole du passage à l'an 2000. Afin de mener à bien cette mission, il décide de se rendre en Estonie, la patrie d'Ärvo

[1] Lichtig, Toby. « Hampstead Easy ». Rev. de *Between Each Breath*. *The Times Literary Supplement*, 1er juin 2007.
[2] Thorpe, Adam. *Voluntary* (Londres : Jonathan Cape. 14).

Pärt, maître incontesté de la musique minimaliste à laquelle il voue la plus grande admiration. Au cours de ce séjour professionnel de trois semaines, Jack fait l'expérience d'une crise existentielle. Seul dans une ville qu'il ne connaît pas, il se met à réfléchir à son parcours de vie : « I was sitting on a bench opposite the gold-domed Alexander Nevsky Cathedral. […] I wondered what the point of life was. Benches do this to you. Or maybe the date: 1999 » (*BEB* 11). Insatisfait de ne pas avoir eu d'enfant, il décide, comme sur un coup de tête, de se laisser porter par le courant de la vie. Désirant jouir d'une liberté que sa situation sociale en Angleterre ne lui autoriserait guère, il adopte insensiblement le comportement de tant d'Anglais cherchant à s'émanciper momentanément de la pression sociale. Son départ à l'étranger lui fournit l'occasion de commettre « l'adultère » dont il atténue la rigueur morale en utilisant l'euphémisme « galanterie » : « Adultery was termed 'gallantry', I seemed to recall, a couple of hundred years ago (*BEB* 65). Il n'ignore pas les rumeurs circulant sur la réputation de l'Estonie que lui rappelle sa femme avant son départ, en guise d'avertissement : « 'Well,' she insisted, 'you know what everyone said before you went. The most beautiful girls in Europe' » (*BEB* 21). Le roman maintient une constante ambiguïté sur les véritables motivations de Jack. Même s'il n'a rien du vieil aristocrate libidineux des romans gothiques, on ne peut pas dire non plus qu'il respire la franche honnêteté. Sa rencontre avec Kaja a été déterminée plus par le piquant de l'aventure que par une affection sincère, du moins au début. Ainsi, il se remémore le plaisir de l'inattendu, lorsqu'il franchit pour la première fois le seuil du café Majolica où travaille Kaja : « It excited me because at some level it was a recognition that I was freer than I'd ever realised » (*BEB* 40). C'est dans ce contexte général qu'il faut situer une rencontre qui, bien que n'ayant duré que trois jours, constitue la matière même d'un drame, dont l'effet retardé ne sera que plus douloureux à supporter.

Comme souvent chez Adam Thorpe, la rencontre se produit à la suite d'un échec de compréhension mutuelle. C'est le cas de *Between Each Breath* où le premier échange verbal donne lieu à une cuisante incompréhension. Ayant intentionnellement oublié un livre dans le café, Jack y retourne dans le seul but d'entamer une conversation avec la serveuse qu'il avait aperçue quelques jours auparavant. À sa grande surprise, elle connaît quelques rudiments d'anglais. La voyant allumer une cigarette, il lui propose naturellement du feu :

> I pulled out the souvenir lighter I'd bought that morning and thumbed it to life. 'Hoor?' I smiled. 'Hoor?'
> 'Eh?'
> 'Ho-or?' I repeated, with more care, making it rhyme with a Geordie 'poor'. I was smiling knowingly at her——an attempt at self-denigration, conscious (against the glistening wall of her Americanised English) of the absurdity of my pathetic attempt to speak her language. She was staring at me, open-mouthed, the cigarette in her hand. Then I saw the other hand coming down on my face in slow motion. […] The shock of the impact, which seemed to disintegrate in the marrow of my jaw, was mingled with the strange notion that this was a playful joke, even though the joke had propelled me half out of my chair, sending my coffee spinning away and onto the floor, along with the curd cake. (*BEB* 45-46)

On ne peut pas comprendre la violente réaction de la jeune femme si l'on ne sait pas qu'en estonien « hoor » signifie « prostituée ». Contre sa volonté, Jack a utilisé ce mot à mauvais escient, car ce qu'il voulait en réalité dire était « briquet » qui se dit « tulemasin » (*BEB* 47). Cette erreur de traduction est due au fait qu'il a précédemment entendu quelqu'un employer le même mot dans une situation similaire à l'aéroport (*BEB* 7). Ce quiproquo souligne ironiquement la malhonnêteté inconsciente de Jack qui, fort de sa position de riche anglais, croyait pouvoir facilement obtenir les bonnes grâces de Kaja. Or ce scénario mélodramatique est évité, car les tentatives qu'il met en œuvre pour communiquer et séduire cette femme sont lamentablement humiliées. Lui-même n'hésite pas à qualifier *a posteriori* son geste de « pathétique » : « pathetic attempt to speak her language ». Malgré ce premier échec, se noue entre ces deux personnages une intense histoire d'amour. Contre toute-attente, la gifle de Kaja a été le signe d'une intimité naissante. Elle se révèle être une jeune violoniste, fière de son talent, ce qui ne peut qu'encourager le rapprochement : « She wasn't a waitress any more, she was a violinist, an amateur violinist. As if that was more legitimate » (*BEB* 32).

Dans les deux premiers chapitres du roman, Jack livre dans un récit rétrospectif de quatre-vingt-dix pages ses souvenirs les plus mémorables des trois jours passés sur l'île d'Haaremaa, en compagnie de Kaja. Pendant ces quelques jours, elle lui fait découvrir les côtes sauvages de l'île, le présente à ses parents, lui offre l'hospitalité avec une si grande générosité qu'il a l'impression de se sentir comme « chez lui » : « I felt immediately at home, here. I had no idea why » (*BEB* 76). Tous les ingrédients du *locus amoenus* sont réunis pour faire de cette idylle une histoire hors du temps, que le narrateur n'hésitera pas à décrire plus tard comme un « interlude magique » : « the time with Kaja six years back was a magical interlude » (*BEB* 196). L'emploi de cette métaphore

musicale, peu surprenante venant d'un musicien professionnel, qualifie avec une grande justesse la nature de cette rencontre, qui s'est produite « entre deux souffles », comme le titre l'indique. Se déroulant entre deux cultures, deux classes sociales, deux régions de l'Europe, cette rencontre n'est toutefois pas destinée à se muer en relation durable. Comme il le confie plus tard au lecteur, dans un aveu plein de franchise, Jack était résolu à oublier sa « Muse », à laquelle il n'a jamais voulu réserver de place dans sa vie. Trop conscient de ce qu'il pouvait perdre, en termes de statut social, il avoue l'avoir lâchement abandonnée à son sort : « Into this frame had come Kaja, the Muse. It was inevitable, somehow. I thought I might be in love with her. She seemed to be in love with me. In the back of my mind, however, was the absolute certainty that Kaja was temporary » (*BEB* 66). L'incertitude de l'amour réciproque lui fournit une justification supplémentaire pour expliquer son intention préméditée d'oublier cette rencontre « temporaire ». Se comportant en goujat, il donne à Kaja une fausse identité et ment sur son intention de garder le contact. Sa faute est donc d'avoir trahi sa confiance, même si sur le moment il n'a pas eu conscience de commettre une faute : « My decision was to let this thing roll. I knew very early on where it was going to end. But I let it roll » (*BEB* 66). Plusieurs années après les faits, il se souvient de lui avoir crié qu'il lui écrirait, mais, se tenant trop loin, elle n'a ni entendu ni compris :

> She turned round: too far away perhaps. 'What?' 'I'll drop you a line!' She didn't understand the phrase, I could see that. I wondered why I'd even used it. I gave the kind of wave you give from high up on the deck of a ship. […] Too far away. (*BEB* 271)

La distance est une excuse bien faible pour justifier un oubli délibéré, servant de protection contre une trop envahissante intimité qui menace la stabilité de sa vie anglaise. La structuration des chapitres porte l'empreinte de ce temps de l'oubli, progressivement rompu par la réémergence du souvenir. C'est à travers une ellipse temporelle séparant le chapitre 2 du chapitre 3 que se matérialise cette latence.

Alors que le chapitre 2 relate le temps de la rencontre à travers un récit à la première personne, le chapitre 3 introduit un changement de temps, de lieu et de narrateur. Une narration à la troisième personne, plus distanciée et plus prompte au commentaire critique, présente au lecteur une insouciante scène de repas familial. Le contraste formel et situationnel entre les deux chapitres atteste la sournoise œuvre d'un oubli conscient et nullement subi. Cette forme particulière d'oubli, Ricœur l'a qualifiée pour sa part de

« retorse », dans le chapitre qu'il consacre aux « abus de l'oubli », si nombreux dans l'histoire du XXe siècle :

> Une forme retorse d'oubli est à l'œuvre ici, […] qui fait de l'oubli un comportement semi-passif et semi-actif, comme on voit dans l'oubli de fuite, expression de la mauvaise foi, et sa stratégie d'évitement motivée par une obscure volonté de ne pas s'informer, de ne pas enquêter sur le mal commis par l'environnement du citoyen, bref par un vouloir-ne-pas-savoir[1]. (580)

C'est un même « vouloir-ne-pas-savoir » qui conduit Jack à mettre au secret une expérience à laquelle est attaché son honteux comportement. L'événement estonien devient alors une « préhistoire », au même titre que ces suintements de secrets de famille qui traversent les premiers livres. Or, à la différence de ces derniers, le secret n'est plus ici détenu par un parent distant. Il n'est plus hors de portée du témoin exposé, car désormais le témoin et le détenteur du secret ne sont plus qu'une seule et même personne. Le non-dit du secret n'est plus synonyme d'inconnaissable oubli, mais fait l'objet d'une réactivation mémorielle, rendue possible par le seul fait que le témoin est dorénavant impliqué. Cette implication ménage une part suffisamment large à la honte et à ses effets de clivage dont la formation obéit au même processus que pour le secret de famille.

Le souvenir de l'événement n'est pas refoulé dans les profondeurs de l'inconscient, mais est retranché, mis à l'écart dans un coin de la mémoire. Jack n'a que très partiellement oublié l'Estonie, dont la seule évocation au milieu d'une banale conversation suffit à lui donner de honteuses rougeurs : « He realised he was blushing » (*BEB* 92). Ces signes sont indubitablement ceux de la honte, au principe même de cet enfouissement sous-terrain qu'*Ulverton* avait traduit à l'aide d'une panoplie de métaphores terriennes. La honte représente en effet la cause la plus courante de la mise au secret, au point que, pour Serge Tisseron, elle est « l'affect maître du secret[2] » (Tisseron 2007 : 75). Il précise un peu plus loin qu'elle joue un rôle protecteur, que viennent par la suite renforcer l'oubli volontaire, le déni et autres postures de défense : « L'important dans le secret est que quelque chose doit rester caché pour protéger quelqu'un de la honte. Que cette protection soit utile ou illusoire ne change rien à sa nécessité » (Tisseron 2007 : 75). Affect intime qui, contrairement à la culpabilité, ne s'exprime jamais oralement, la honte est liée à l'idée même de subjectivité. Il faut en effet

[1] Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris : Seuil, 2000).
[2] Tisseron, Serge. *La honte. Psychanalyse d'un lien social* (Paris : Dunod, 2007).

se rappeler que c'est sur la notion de honte que le philosophe Giorgio Agamben a décidé de construire sa conception renouvelée du sujet.

Dans son essai désormais célèbre *Ce qui reste d'Auschwitz*, il choisit d'intituler son troisième chapitre « La honte ou du sujet », faisant de cet affect intime un élément définitoire du sujet. Il est intéressant de noter qu'il décrit la honte sur le mode du dédoublement, en déclarant que l'individu honteux est celui qui est livré à ce qu'il appelle « l'inassumable ». Faisant l'expérience d'une situation le confrontant au caractère inassumable de ce qu'il est, le sujet honteux entame une « désubjectivation » de sa subjectivité :

> Avoir honte signifie être livré à l'inassumable. Mais cette chose inassumable n'est pas une chose extérieure, elle provient au contraire de l'intimité même. […] Le *moi*, par conséquent, est ici vaincu, supplanté par sa propre passivité, par sa sensibilité la plus propre ; et néanmoins, cet être exproprié et désubjectivé est aussi une extrême, irréductible présence à soi du *je*. Comme si notre conscience faisait eau, fuyait de toute part, et en même temps se trouvait convoquée par un décret irrécusable pour assister à sa propre ruine, à la désappropriation de ce qui m'est absolument propre. Dans la honte, le sujet a pour seul contenu sa propre désubjectivation : témoin de sa propre débâcle, de sa propre perte comme sujet. Ce double mouvement — de subjectivation et désubjectivation en même temps —, telle est la honte[1]. (114)

Ce passage a le mérite de décrire de manière très imagée l'épreuve de dédoublement intime qu'entraîne tout sentiment de honte. L'épreuve de la honte se conçoit comme une confrontation fuyante avec soi-même, par laquelle le sujet honteux se désapproprie ce qui lui est propre et qui ne peut être partagé, comme par exemple ses origines, son désir, son comportement. Assumer l'inassumable, telle est la dialectique indépassable de la honte. L'analyse que propose Agamben n'envisage toutefois pas suffisamment la honte dans son versant relationnel et, plus particulièrement, langagier. Il est bien connu que le premier réflexe du sujet honteux consiste à se taire, pour mieux se dissocier d'un encombrant inassumable menaçant ses attachements narcissiques et objectaux (Tisseron 2007 : 33). La relation étroite que la honte entretient avec le secret et la parole en fait un thème phare de la subjectivité et, par conséquent, de la littérature. Le critique littéraire Jean-Pierre Martin a montré combien la honte pouvait nourrir l'écriture qui peut, selon les cas, se faire consolatrice ou vengeresse. Le critique précise que la littérature s'attarde sur les effets émotionnels de la honte en les amplifiant, mais ne rend compte que rarement de ses causes :

[1] Agemben, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz*. *L'archive et le témoin* (Paris : Rivages, 2003).

> Le plus souvent la littérature ne nomme pas la honte et la conceptualise encore moins. Elle lui laisse sa part nocturne. Elle creuse toujours plus profond, joue avec l'énigme des émotions, s'attarde à la surface des corps embarrassés, saisit la violence des regards qui s'entrecroisent. Suivant à la trace le vol du papillon arrêté par la vitre, elle ne l'épingle pas[1]. (19)

Les objets sur lesquels porte la honte ne sont pas plus facilement identifiables. Le critique livre une liste non exhaustive de tous ces champs potentiels d'action : « Honte historique, honte de soi, honte pour soi, honte de soi dédoublée, honte pour l'autre, honte de soi en tant qu'autre, honte de l'autre en tant que soi, avoir honte d'avoir honte : la honte finit par oublier son objet » (34). Bien qu'il ne commente pas le mécanisme subjectif de la honte, Jean-Pierre Martin use de formules relativement proches pour décrire ses effets : « dédoublement », « autre en tant que soi » ou inversement « soi en tant qu'autre ». À relire cette énumération des divers exemples de honte, on est tenté de dire qu'elle affecte moins les identités prises isolément (« le sujet », « l'autre ») que la relation entre ces identités. Parmi tous ces cas, on remarque que le type de relation privilégiée par la honte n'est ni l'addition, ni la substitution, ni l'opposition, mais une coexistence des différences au sein d'une même relation entre le soi et l'autre. À travers cette description, on retrouve la redoutable mécanique du clivage qui consiste à créer en soi une enclave censée contenir un « hors soi », devenu autre, à savoir une expérience dont on ne veut pas connaître l'existence. L'oubli d'une expérience honteuse ou douloureuse constitue le principe actif, la cause à l'origine même de la formation du « Secret », au sens où l'entend Serge Tisseron.

Comme on l'a vu au chapitre 4 à propos des secrets de famille, le « Secret », orthographié avec une majuscule, désigne l'organisation psychique clivée d'un individu ayant fait l'expérience d'un trauma. Pour le psychiatre, l'oubli constitue un des moyens dont dispose le sujet pour entamer un processus semi-conscient de clivage : « Le Secret réside dans le clivage psychique d'une personnalité blessée. […] Une telle tentative d'oublier un traumatisme correspond à ce qu'on appelle en psychologie un « clivage ». Il s'agit de la principale source des secrets de famille » (2011, 23). En ne référençant que le cas clinique individuel, l'approche de Serge Tisseron paraît relativement réductrice. La question du clivage dépasse en effet la question de l'événement traumatique et sa difficile

[1] Martin, Jean-Pierre. *La honte. Réflexions sur la littérature* (Paris : Gallimard, 2006).

assimilation individuelle. Comme on l'a vu dans l'exemple de *Between Each Breath*, on serait bien en peine d'identifier dans cette histoire un quelconque « trauma ». Il s'agit plus simplement d'une histoire de relation extra-conjugale. Or, lorsqu'on y regarde de plus près, cette histoire en apparence banale se complexifie, car elle porte manifestement les stigmates d'un clivage relationnel. Ce thème n'est guère surprenant si l'on sait par ailleurs qu'une partie des romans d'Adam Thorpe situent la matière de leur récit dans la relation clivée aux secrets du parent. Bien que cet « autre » ne s'incarne pas dans la figure paternelle et que le clivage ne concerne plus la relation générationnelle, on remarque un même mécanisme sous-jacent d'union et de séparation, typique du clivage. Ce dernier ne doit donc pas être considéré par rapport à un certain type de relation, mais par rapport à tout type de relation affective. Il importe par conséquent d'analyser ces histoires de brève rencontre, non pour ce qu'elles sont thématiquement, mais pour ce qu'elles apportent dramatiquement.

Between Each Breath, *Hodd* et *Flight* témoignent à divers titres d'une brève rencontre, au cours de laquelle a eu lieu un contact entre le témoin et l'autre. Tandis que le drame de *Between Each Breath* trouve sa cause dans la rencontre interrompue de Jack et de Kaja, *Hodd* relate un autre type de rencontre interrompue. Elle a lieu entre le protagoniste anonyme et Robert Hodd, avatar mégalomaniaque et hérétique du joyeux et honnête Robin des Bois, image d'Epinal que le roman se plaît à démythifier. Hodd règne sans partage sur son royaume dit de « l'Othair », soit de l'Autre (« othair » étant une forme ancienne de « other »). Cette qualification désigne l'inversion des valeurs et des croyances religieuses en vigueur dans cette micro-société de hors-la-loi qui s'oppose aux normes médiévales. Le narrateur regrette, au soir de sa vie, son implication honteuse avec un hérétique qui, bafouant tous les dogmes de l'Eglise officielle, se prend pour Dieu : « He wished to be one of the elect, but although he earnestly believed in the *othair* he had not yet felt it, albeit as infected with filthy heresies as the rest » (*H*. 98). Tout comme le protagoniste de *Between Each Breath*, le narrateur de *Hodd* raconte comment il a abandonné son « maître » Hodd, après que ce dernier a perdu son crédit et son pouvoir. Cette fuite donne au roman son dénouement : « It was at this moment that I decided to flee » (*H*. 261). Ces deux exemples attestent une rencontre volontairement interrompue qui ne revêt nullement une fonction articulatoire. Elle constitue seulement la cause secrète d'une honteuse implication. Cet échange momentané avec l'autre a pour effet de troubler la distinction bien connue entre le temps court de la rencontre soudaine et le temps long

de la relation stable. Dans son très récent essai, François Jullien rappelle cette distinction en opposant la rencontre qui « découvre » et la relation qui « intègre » :

> En quoi la *rencontre* est bien le contraire de la *relation* ; ou disons que, dans la relation, se défait la rencontre, qu'elle s'y trouve perdue ou rabattue. La relation intègre l'autre et la rencontre découvre l'autre[1]. (174)

Or cette distinction est remise en cause par *Between Each Breath*, ainsi que par tous les autres romans, où la rencontre est fissurée en son milieu par l'interruption. L'enfouissement volontaire et le recouvrement dans le non-dit participent à la formation d'une relation clivée, non seulement avec soi-même, mais aussi avec l'autre. Le principe dynamique du récit selon Adam Thorpe tient tout entier dans une articulation entre la honte et l'oubli. Toutefois, les récits ne s'arrêtent pas à cette rencontre. *Between Each Breath*, *Hodd* et *Flight* font des conséquences de l'implication honteuse la matière même de leur drame. Ce lien non liant, si caractéristique des romans du corpus, acquiert avec le thème de l'implication honteuse un degré d'articulation dramatique parfaitement maîtrisée. Chacun des romans relate la remémoration d'un événement entaché de honte, dont le témoin s'est désolidarisé, mais avec lequel il entretient un inaliénable attachement, malgré la distance de l'oubli. Jack reste lié à Kaja, à cette préhistoire, à cette île qui représente le lieu même de « l'attachement », comme elle le lui rappelle au tout début de leur histoire :

> 'You know what Haaremaa means?', she said, pulling away as the coach rocked.
> 'It's a very beautiful word.'
> 'It means the island of enfolding, haarama. Some say it's the island of gripping, because it doesn't let you go. In Estonian, haare means grip. (*BEB* 73)

Le thème de l'implication honteuse a pour conséquence d'interroger l'idée même « d'acte ». Parler « d'acte » est bien trop simplificateur pour décrire le *fait* d'un témoin qui nie tout lien avec l'événement dans lequel il a été, par le passé, impliqué. Cette situation ambivalente tient au fait que l'action honteuse, tenue secrète et jamais revendiquée, entretient un rapport conflictuel avec l'attribution et l'imputabilité. La désignation du *fait* est difficilement assumée en tant qu'*acte*, car les deux ne coïncident pas au moyen de la reconnaissance. De là, naît une irréductible tension entre le fait et l'acte, l'oubli et le souvenir, le déni et l'aveu. Si dans *Ulverton* et *Still*, les personnages s'attribuent la responsabilité d'un événement dans lequel ils n'ont qu'une part mineure,

[1] Jullien, François. *Si près, tout autre. De l'écart et de la rencontre* (Paris : Grasset, 2018).

dans les romans plus récents, ils résistent à s'attribuer une faute dont ils ne se sentent pas coupables. Cette résistance à la confrontation dramatise un conflit portant sur l'assomption de la responsabilité, à savoir le fait d'assumer l'inassumable.

3.1.3) Assumer l'inassumable : la lutte du déni et de l'aveu

Publiés à cinq ans d'intervalle, *Between Each Breath* et *Flight* ont en commun de présenter une image tensionnelle d'un acte inassumable, qui nécessite pourtant d'être assumé. Il est rare d'employer un tel qualificatif pour définir l'acte lui-même, entendu généralement comme une rupture de l'inaction. Or, on sait par ailleurs la méfiance avec laquelle l'œuvre d'Adam Thorpe accueille toute idée de rupture, à laquelle elle lui préfère l'*entre* du dire et du non-dit. Ce n'est donc jamais comme le résultat d'un processus décisionnel réfléchi que se conçoit l'acte. Il se définit plutôt comme un retrait protecteur hors d'un événement potentiellement compromettant. C'est pourquoi l'acte est inséparable du secret. Bien qu'il se soit écarté au dernier moment d'une affaire à haut risque, le témoin y garde toujours un pied. Il reste empêtré dans une préhistoire à laquelle il ne peut échapper et dont la force d'attraction le happe, tel un vortex. Ne voulant jamais faire face à la menace du danger, il s'esquive, s'enferme dans le déni et prend la fuite. S'ensuit alors, comme dans *Flight*, une lutte à mort causée par l'étouffante tension opposant le déni à l'aveu. À travers ces deux termes, on retrouve, sous une forme légèrement modifiée, la problématique du dire et du non-dit, si prégnante dans les premiers romans.

Si ce non-dit exerce toujours son effet de hantise dans le présent, il n'est plus ce trou noir infranchissable séparant l'héritier du parent, car désormais c'est le témoin impliqué qui choisit sciemment de se taire. Ce recentrement autour d'un savoir mis en réserve oblige à reconsidérer le sens précédemment donné à l'exposition. Le témoin n'est plus exposé à ces suintements relayés par une foule d'intermédiaires, car c'est désormais le témoin qui devient lui-même le porteur du secret. Jusqu'à présent l'exposition a permis de désigner la position du témoin mis visuellement et auditivement en contact avec les fragments d'un récit non-dit. Le témoin précaire faisait, par conséquent, l'expérience d'une ignorance subie qu'il compensait par la projection. Or, dans les romans de la dernière période, cette ignorance est le produit d'un oubli délibéré. Ayant été impliqué, il sait ce qui est arrivé et peut être en mesure de dire ou de ne pas dire le récit d'un

événement engageant sa responsabilité. Il possède par conséquent l'insigne privilège d'un savoir, bien que celui-ci soit nié. Ce savoir n'est donc rien d'autre qu'une ignorance feinte. Ce témoin qui sait, mais qui se refuse de savoir, doit affronter les assauts répétés de pressions extérieures qui le forcent insensiblement à dire. L'exposition du témoin précaire s'articule donc sur une lutte constante entre le déni et l'aveu, dont la conséquence principale est une intensification du drame intime. Partagé entre la lâche dérobade et une fragile confrontation à ses responsabilités non assumées, le personnage ne saurait mieux illustrer la tension inhérente à une situation précaire de l'*entre*. C'est particulièrement le cas dans *Between Each Breath* qui dépeint un personnage mi-pathétique, mi-fragile, progressivement exposé aux conséquences de son implication.

De retour en Angleterre, Jack oublie jusqu'au nom de Kaja. En témoigne le début du chapitre 3 qui décrit un insouciant personnage, immergé dans le confort de son milieu social. Les premières pages s'ouvrent sur une scène de repas de famille auquel participent Jack, son épouse Milly et ses beaux-parents. Comme toujours, le secret suinte au milieu d'une scène des plus ordinaires. La conversation, insensiblement, porte sur son séjour en Estonie sous forme d'allusion déformante. La belle-mère de Jack essaie de se souvenir du nom du pays dans lequel il a séjourné six ans plus tôt, mais elle confond l'Estonie avec la Somalie, puis l'Ethiopie : « What about that weird thing you wrote in Somalia? Ethopia? […] Wherever. Something like that. *You* know » (*BEB* 91). Comme l'indique le pronom personnel en italique, Jack est effectivement le seul à connaître non seulement le véritable nom du pays, mais également ce qui s'y est passé. Une nuance de stigmatisation est déjà suggérée par l'accentuation du pronom. Amené à corriger ces grossières erreurs, Jack n'a toutefois pas l'intention de se remémorer cette rencontre oubliée qui, frappée d'interdit et de non-dit, est devenue secrète. L'attitude première qu'il adopte est donc celle du déni. Il fait naïvement confiance à l'action du temps, lui permettant de se détacher de cette préhistoire qui pourrait menacer le confort de sa vie londonienne. Alors qu'il se trouve dans le train, il regarde ses doigts et se souvient brièvement de la peau de Kaja, mais se convainc qu'il n'existe plus de « trace » de cette rencontre :

> These fingers had touched Kaja, intimately and everywhere. But that didn't seem real, not here, not now. Not a trace left on his fingers. That's because it was in the past, it was finished, and even the applause had lost its last echoes to the silence. (*BEB* 159)

La sensualité du souvenir fait place au déni, exprimé à l'aide d'une série de négations : « not here, not now, not a trace ». Toutefois, le lecteur sait que le spectacle n'est pas terminé et que le second acte se prépare dans les coulisses. La métaphore suggère que les échos du passé vont bientôt rompre le silence du présent. L'arrivée inattendue de Kaja, symbole même d'un écho à la résonance persistante, vient troubler la quiétude oublieuse de Hampstead. La notion de déni doit en ce sens être étudiée en contraste avec l'aveu.

C'est Freud le premier qui a fait du « déni » (« *Verleugnung* ») le dénominateur commun participant à la formation de la névrose et de la psychose. Bien que différentes dans leurs manifestations, toutes deux postulent un même évitement d'un fragment de réel jugé déplaisant. Alors que dans la névrose une partie de la réalité est évitée sur le mode de la fuite, dans la psychose ce fragment dénié est remplacé par le délire : « La névrose ne dénie pas la réalité, elle veut seulement ne rien savoir d'elle ; la psychose la dénie et cherche à la remplacer[1] » (301). Si Freud fait porter ce refus uniquement sur la perception du réel, il n'envisage pas le déni de parole. Dans le cas de Jack, le déni se comprend plus spécifiquement comme un refus de dire et de reconnaître sa responsabilité à l'égard de son implication honteuse. La stratégie d'esquive qu'il adopte le fait apparaître dans toute sa pathétique lâcheté. Le critique Toby Lichtig ne s'y est pas trompé, lorsqu'il associe la critique sociale avec l'irresponsabilité du personnage principal : « Adam Thorpe's last novel, *Between Each Breath*, was a satire on the Hampstead dinner-party scene, starring an amiable composer mired in bourgeois self-satisfaction, unwilling to take responsibility for his often shoddy actions[2] ». Jaloux de ses privilèges et égoïste, le personnage n'éveille pas toujours la sympathie du lecteur, comme l'a noté Toby Lichtig : « Though amiable on the surface, Jack is deeply selfish and blokeishly detached[3] ».

Refus de dire, mensonges, dérobades sont quelques-unes des défenses mises en œuvre par le personnage pour se masquer la face, afin d'éviter cette douloureuse et humiliante confrontation, avec lui-même et l'autre. Ayant lamentablement failli dans ses responsabilités, il espère pouvoir interposer entre lui et le souvenir de l'événement une cloison étanche qui se révèle, en fin de compte, aussi mince que du verre : « It had been there ever since he'd realised his Estonian fling was not glassed off in the past »

[1] Freud, Sigmund. « La perte de la réalité dans la névrose et la psychose ». *Névrose, psychose et perversion* (Paris : PUF, 1973. 299-303).
[2] Lichtig, Toby. « On Holiday with the Smug Family ». Rev. de *The Standing Pool*. *The Guardian*, 15 juin 2008.
[3] Lichtig, Toby. « Hampstead Easy ». Rev. de *Between Each Breath*. *The Times Literary Supplement*, 1er juin 2007.

(*BEB* 177). Tout l'intérêt du drame déployé dans ce roman est de montrer comment un personnage, lâche et distant, est, malgré lui, rattrapé par un passé dont il ne veut rien savoir. Le détachement ne dure donc qu'un certain temps, comme le montre son auto-correction. Il a conscience qu'il fait preuve de cruauté en employant un mot volontairement blessant, celui de « passade » (« fling ») : « The word 'fling' was deliberately, cruelly inappropriate » (*BEB* 177). Ces esquives prennent suffisamment de temps pour enclencher la lente dramatisation d'un rapport de pouvoir opposant la protection du déni à l'exposition de l'aveu.

La question du déni et de l'aveu reproduit une dialectique de pouvoir bien connue que Foucault a analysée par ailleurs. Le philosophe a montré combien l'aveu répond à l'exercice implicite d'un pouvoir dont le sujet n'a pas toujours conscience, mais dont il se fait malgré lui l'instrument :

> L'obligation de l'aveu nous est maintenant renvoyée à partir de tant de points différents, elle nous est désormais si profondément incorporée que nous ne la percevons plus comme l'effet d'un pouvoir qui nous contraint ; il nous semble au contraire que la vérité, au plus secret de nous-même, ne demande « qu'à se faire jour[1]. (80)

C'est par l'aveu de la vérité, en un mot le dire, que l'exposition accède au statut de dépouillement de soi, si bien que le personnage n'apparaît fragile que postérieurement à une lutte de longue haleine, destinée à l'humilier. L'exposition doit donc se concevoir par paliers. Elle n'est en aucune façon un état permanent, mais tensionnel dans le sens où elle suit la trajectoire dramatique du roman. C'est d'abord à une exposition auditive qu'est soumis Jack, lorsqu'il entend, six ans après, le nom fantomatique de Kaja. Ce prénom veut dire de manière très significative « écho » en estonien : « Echo. Kaja meant echo in Estonian. She was an echo in his life, and he was an echo in hers » (*BEB* 247). Le chiasme contenu dans la dernière phrase met en évidence un entrecroisement de ces deux vies distendues par le silence du non-dit et de l'oubli que viendra troubler l'écho du souvenir.

Ce dernier trouve son moyen de réactivation dans l'exposition auditive, que mettent en scène de très nombreux et courts dialogues. Ce choix d'écriture n'est pas nouveau, puisque *No Telling* est de même structuré par des micro-dialogues. Or, contrairement à leur prédécesseur, *Between Each Breath* et *Flight* opèrent un resserrement dramatique de l'intermission des fragments dont la diffusion obéit à une trajectoire dramatique très étudiée, allant *crescendo*. C'est toujours par l'intermédiaire de

[1] Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir* (Paris : Gallimard, 1976).

scènes dialoguées que se manifestent les allusions et les insinuations qui, au début, affleurent discrètement, puis progressivement deviennent plus menaçantes. Le phénomène acoustique de résonance permet de décrire avec une très grande justesse cette exposition auditive aux échos du passé qui s'entrecroisent avec le présent. Suivis d'intimidations, puis d'angoisses, ces échos sont disposés de telle sorte à favoriser la montée d'une tension dramatique qui explique, entre autres raisons, le supposé virage sensationnaliste du corpus. C'est très insidieusement que le souvenir du passé s'échappe de la prison de l'oubli dans lequel il était maintenu. Par ce subtil procédé dramatique, le témoin est exposé à des pressions répétées qui le contraignent à l'expression d'un humiliant aveu.

C'est par hasard que le compositeur entend parler d'un « enfant prodige » qui prend des leçons de viole chez un de ses amis musiciens, Howard Davenport (*BEB* 101). Le talent musical de cet enfant, son aspect physique, son pays d'origine concordent pour faire de lui le fils de Jack, bien que ce dernier refuse dans un premier temps de le reconnaître. Kaja ne fait donc jamais irruption dans la vie de Jack, telle une Erinye assoiffée de vengeance. Elle veut obliger Jack à reconnaître son fils, ce qui revient à exiger de lui une prise de conscience de son irresponsabilité et de son criminel oubli. Plus de cent cinquante pages sont nécessaires pour effectuer cette reliaison entre le passé et le présent, ce qui a fait dire à un commentateur que l'auteur « prenait son temps » : « Readers will quickly guess what happens next; Thorpe prefers to take his time » (Lichtig 2007). Cette remarque est tout à fait juste et rend compte de la manière dont se propage l'intermission de l'écho, relayé par des informateurs ayant un rôle loin d'être négligeable. Tel est le cas par exemple de Howard, personnage secondaire qui sert d'intermédiaire involontaire. C'est lui par exemple qui communique le numéro de téléphone de Jack à Kaja, sans que son ami ne lui ait bien sûr demandé de le faire. Bien que mutique, Jack ne peut cacher un embarras que Howard a tôt fait de remarquer, après lui avoir annoncé cette très gênante nouvelle :

> 'By the way,' said Howard, 'you've reminded me. I gave her your home number. Hope you don't mind.'
> 'Why?'
> 'Don't look all shocked.' (*BEB* 184)

C'est encore Howard qui organise, cette fois-ci volontairement, une entrevue auditive entre Kaja et Jack. Celui-ci, dissimulé derrière une porte, entrevoit furtivement, à travers le trou de la serrure, le visage de son ancienne maîtresse venant récupérer son

fils à la fin de la leçon de musique. Il aperçoit de manière fragmentaire ses mains et ses doigts, ce qui éveille en lui d'intimes souvenirs, exprimés sur un ton presque élégiaque : « Those were the tapering fingers that had touched him intimately. Those were the knuckles he had enclosed with his lips » (*BEB* 277). Ne pouvant la voir que partiellement, il entend surtout le son de sa voix dont il note les changements et les vibrations : « He recognised something had changed about Kaja's voice, now he could hear it live » (*BEB* 276). Cette position calfeutrée, qui n'est pas sans rappeler une scène de vaudeville, renforce encore davantage la couardise d'un personnage, incapable de faire le premier pas. La confrontation physique et directe lui serait trop pénible à supporter, d'où la nécessité d'interposer entre elle et lui une série de médiateurs, à travers lesquels s'échappe comme toujours l'audition d'un écho de voix. Toutes les défenses mises en place par le personnage sautent les unes après les autres, quand il est forcé à répondre à son appel téléphonique. C'est alors qu'il est acculé et, prenant son courage à deux mains, est sommé non seulement de répondre à l'appel, mais aussi de répondre de son acte. La conversation, froide et tendue, fournit pour la première fois au protagoniste l'occasion d'exprimer un aveu bafouillant :

> His hand holding the receiver was trembling. He took another deep breath.
> 'I think I was a bit…I think I was a bit, um, a bit of a coward.'
> She didn't reply, again. He felt waves of contempt in the silence. (*BEB* 226)

Les gestes tremblants et la voix hésitante révèlent l'angoisse d'un personnage qui doit reconnaître son humiliante lâcheté. Par cet aveu, il brise l'interdit du secret et s'humiliant, bien que du bout des lèvres. Le silence méprisant qui suit cette déclaration fait d'autant plus ressortir son isolement et sa faiblesse pathétique. Ce n'est que dans l'aveu que le personnage montre sa faiblesse, ce qui incite le lecteur à changer sa perception à son égard. Il est davantage enclin à lui témoigner plus de sympathie. Plus la perspective d'une confrontation s'approche et plus Jack est envahi par l'angoisse : « Jack felt alarmed at life, suddenly, and what might be about to happen » (*BEB* 278). Il a redouté tant de fois cette confrontation qui, en le privant de toutes ses défenses, le rend impuissant. C'est en des termes cosmiques qu'il imagine cette rencontre : « the world had been turned on it axis to face her and he was helpless before her, helpless and on his own » (*BEB* 125). Persécution, harcèlement, paranoïa, telles sont les extrémités auxquelles le drame soumet le personnage qui glisse tout doucement sur la pente de la tragédie. Il se sent persécuté par son ancienne maîtresse qu'il compare à une « harceleuse » (« stalker »). Le rythme

des phrases change à mesure que la menace du danger se rapproche. Il se fait davantage saccadé, comme pour exprimer une angoisse fébrile, rendue par l'emploi de mots doublons : « If Kaja was after him, like a stalker, like a hunter, closing in, moving in via Howard, closer and closer then he had to figure out a way of telling Milly before Kaja struck » (*BEB* 207).

C'est par les sonneries répétées de téléphone que la présence fantomatique de Kaja s'insinue jusque dans l'intimité de Jack. Il craint que le secret ne soit ébruité et ne vienne aux oreilles de son épouse. Les dialogues qui parsèment le livre sont savamment calibrés pour suggérer une angoisse contenue, sous une apparence de platitude ordinaire. C'est par exemple ce qui arrive lorsque Milly, soupçonneuse, lui demande qui est cette « Kaiyah » qui vient de laisser un message sur le répondeur :

> 'Well, she knows you. She says you've got to ring her back as soon as possible.
> […]
> 'OK.' He tried to make his voice sound dull and uninterested, like Dustin Hoffman's in The Graduate, but his throat had physically constricted.
> 'And that's it?' […]
> 'Do you know a Kaiyah?'
> He looked up at the ceiling, as if pondering. Polystyrene tiles, like an office. Very inflammable. Toxic. Banned, these days, apparently. (*BEB* 219)

La réaction de déni qui s'ensuit confine au comique. Ne voulant pas répondre, il détourne son regard vers le plafond, concentrant son esprit sur un sujet pour le moins futile. La fuite et le déni ne durent cependant qu'un temps, car Jack est amené à passer plus de temps avec Kaja et son fils Jaan. Il s'accommode peu à peu de sa double vie. Il voit en cachette son fils, offre même de l'argent pour son éducation. Cette vie secrète se heurte cependant à l'intransigeance de Kaja qui ne se contente pas de marchandages faciles. La position de relatif confort dans laquelle se trouve Jack lui permet de conserver encore l'ascendant sur sa préhistoire. C'est lui qui décide quand il veut voir son fils. Or Kaja ne peut plus supporter cette situation qui tourne à l'avantage de Jack. Elle lui lance alors un ultimatum, le sommant de choisir entre les petits arrangements qui n'engagent pas et l'absolu de la responsabilité totale. Ce qu'elle veut est qu'il prenne ses responsabilités en tant que père.

> She shook her head. 'That's not the right deal,' she said. 'My life's not a website. Either you're a dad or you're not one.'
> He leaned forward, trying not to tremble, and rested his elbows on his knees.
> 'I don't want *not* to see Jaan *ever again*,' he said with a conviction that surprised him. (*BEB* 331)

L'expression concise et franche de Kaja oblige Jack, au sens fort du terme, en ne lui laissant aucune échappatoire, comme le suggère l'alternative (« either »… « or »…). Inversement, sa réponse construite sur une double négation (« I don't want *not* to »), est foncièrement ambiguë. Pouvant s'interpréter comme une litote, servant à atténuer une affirmation, cette déclaration reflète son indécision. Il ne veut pas ne pas revoir Jaan, ce qui équivaut à avouer une forme très atténuée de souhait, bien que ce désir ne soit jamais exprimé. Velléitaire, Jack n'est pas suffisamment courageux pour renoncer à sa double vie et assumer pleinement ses obligations morales. Cette obligation ne doit pas être envisagée comme une injonction formelle qui mettrait à bas la liberté du personnage, fatalement enchaîné à sa faute. *Between Each Breath* s'attache au contraire à montrer la situation précaire d'un personnage qui, ne voulant pas prendre conscience de sa faute, est incapable de s'en imputer la responsabilité. Lorsqu'il est, comme dans le cas présent, acculé, s'efforçant de ne pas trembler, il n'a pas même le courage de réparer les torts qu'il a fait subir aux autres. On sait que la confrontation avec le réel est une épreuve à laquelle les personnages d'Adam Thorpe ne se soumettent jamais de bonne grâce. Il en va de même lorsque se pose la question de l'acte, plus précisément de la blessure infligée à l'autre, qui relève d'une incapacité à l'imputabilité.

Cette notion a été remise au goût du jour par le philosophe Paul Ricœur qui en fait un des trois principes de ce qu'il appelle sa « phénoménologie de l'homme capable ». Il définit l'imputabilité comme la capacité à se reconnaître individuellement comme l'auteur d'un acte ayant causé du tort à autrui :

> Le mot suggère l'idée d'un compte, qui rend le sujet comptable de ses actes, au point de pouvoir se les imputer à lui-même. Qu'est-ce que cette idée ajoute à celle d'ascription en tant qu'attribution d'un genre particulier de l'action à un agent ? Elle ajoute celle de pouvoir porter conséquence de ses actes, en particulier celles qui sont tenues pour un dommage, un tort, dont un autre est réputé victime[1]. (158)

Ce que *Between Each Breath* dramatise est le conflit entre un inassumable acte honteux et l'incapacité à s'imputer la responsabilité de l'acte. C'est toujours à reculons que Jack se confronte à Kaja pour reconnaître ses failles et sa paternité chancelante. S'attribuer l'acte reviendrait à reconnaître et à renoncer à son mariage et à sa position sociale, un sacrifice qu'il n'est pas prêt à assumer. Reconnaître signifierait également relever la nécessaire épreuve de l'humiliation, à la suite de laquelle le personnage pourrait espérer

[1] Ricœur, Paul. *Parcours de la reconnaissance. Trois études* (Paris : Stock, 2004).

regagner sa dignité sérieusement compromise par la honte et la lâcheté. Or ce digne retour en grâce est rarement offert aux personnages d'Adam Thorpe. L'incapacité à reconnaître les empêche d'être reconnu et pardonné par l'autre, de sorte qu'ici aussi l'idéal de réciprocité est fortement déstabilisé. C'est sa faiblesse, au demeurant peu glorieuse, qui précipite lentement Jack vers le mouvement tragique de chute dans l'ordinaire.

Comme tous les autres romans du corpus, *Between Each Breath* peut se lire comme une tragédie qui vient briser une vie ordinaire. En l'occurrence, ce n'est pas le grand événement qui vient frapper un témoin insignifiant, comme dans *No Telling*. C'est une préhistoire oubliée qui effrite peu à peu la vie d'un nanti jusqu'à la désintégrer en totalité. La tragédie se colore ici d'une évidente critique sociale qui prend pour cible un membre de la classe aisée de Hampstead, puni pour son irresponsabilité. Or, Jack n'est nullement le meilleur représentant de cette élite. Il s'est simplement accaparé son mode de vie, sans jamais en avoir fait réellement partie. Comme le fait entendre la voix du narrateur, sa vie a été brisée non par une rupture spectaculaire, mais par les échos d'un secret qui l'a relié à ce qui n'aurait jamais dû l'être : « this comfortable life——underachieving, maybe, but comfortable——getting shattered as lives were, not by a train crash or an earthquake or a bomb in a rucksack, but by something connecting that shouldn't connect (*BEB* 255). Le dénouement vient asséner le coup fatal. Comme dans n'importe quel drame bourgeois, la découverte du secret entraîne la rupture des époux. Ici c'est l'homme adultère qui, stigmatisé, en vient à perdre tout ce qui compte dans sa vie : sa femme, sa maison, et une partie de lui-même. Milly découvre l'étendue de la « symphonie de mensonges » (« symphony of untruths », *BEB* 231) que son mari a orchestrée pendant toutes ces années. Se confondant en ridicules excuses qui l'accusent plus qu'elles ne le sauvent, Jack est contraint à exposer toute sa pathétique faiblesse devant sa femme qui l'abandonne, sans le moindre scrupule. Après avoir compris que son mariage était fini, il reste étendu sur le canapé, les yeux embués de larmes. Retombé en enfance, il incarne une fragilité qui s'expose, mais qui n'est pas revendiquée pour elle-même :

> That was it, then. His marriage was over.
> He tasted his tears, as people did in books. He was lying there, quite still on the couch, and tears were welling up in his eyes and making their way erratically over his cheeks to nestle in his lips. He let them, along with the mucus fom his nose. He recalled doing this as a small boy. (*BEB* 344)

Cette scène relève sans doute du plus haut degré de pathétique que l'on peut trouver dans la prose d'Adam Thorpe. Ce passage ne se conforme pas à la description de la victime éplorée dont le bouleversement émotionnel s'offrirait à la vue du lecteur, tel un spectacle. On peut même dire que l'auteur fait un clin d'œil parodique au mélodrame : « as people did in books ». La description minutieuse des traces dessinées par les larmes se fait délibérément distante, évitant ainsi tout débordement sentimental. Le caractère pathétique de la pose pourrait inciter le lecteur a ressentir de l'empathie pour le personnage. Cependant, le point de vue externe et la référence physiologique au « mucus » s'échappant du nez apparaissent comme d'efficaces garde-fous contre tout risque d'identification abusive et de sentimentalisme mélodramatique.

Chez Adam Thorpe, la fragilisation de soi s'expose, mais ne fait jamais l'objet d'une reconnaissance réciproque dans une situation de face-à-face avec l'autre. Si la situation de face-à-face représente pour des penseurs de l'éthique comme Levinas le symbole d'une responsabilité assumée *a priori,* elle est constamment problématisée par les romans, car la fragilité n'y fait l'objet d'aucune reconnaissance. Fragilisé mais lâche, le personnage de Jack a tout du anti-héros tragique ordinaire. La pitié que le lecteur peut ressentir est toujours émoussée, comme le montrent les propos des divers commentateurs. Pour David Robson, le roman peut être interprété comme une étude de la fragilité masculine : « His novel, though, is a stylish, sophisticated exploration of male neediness and frailty[1] » (n. p.). D'autres lecteurs ont en revanche exprimé leur antipathie à l'égard du personnage principal : « So here's the thing: I didn't like Jack Middleton; the reader is clearly not intended to like Jack Middleton[2] ». Le fait que le personnage éprouve tant de mal à reconnaître ses torts le place dans une position précaire de l'*entre*, dans la quelle le fier égoïsme ne peut se dissocier d'une lâche faiblesse. Si le déni de responsabilité constitue l'un des thèmes centraux de *Between Each Breath*, son successeur *Flight* explore un aspect beaucoup plus ambigu de l'implication et de la responsabilité. Alors que Jack refuse d'assumer, Bob, le protagoniste de *Flight*, est dans l'incapacité de le faire. La différence à tracer entre l'incapacité et la mauvaise volonté est essentielle, car elle donne une image beaucoup plus complexe de l'implication honteuse.

[1] Robson, David. « Here is a Cad we Can Feel For ». Rev. de *Between Each Breath*. *The Sunday Telegraph*, 27 mai 2007.
[2] Sansom, Ian. « How a Trying Time Became a Tragic Time ». Rev. de *Between Each Breath*. *The Daily Telegraph*, 26 mai 2007.

Flight est un récit ancré dans les problématiques contemporaines, puisqu'il aborde, à travers son protagoniste Bob Winrush, pilote d'avion « mercenaire » (*F.* 200), des sujets hautement sensibles comme le financement du terrorisme, le marché mondial du trafic d'armes, et le monde de l'aviation. Dans une prose privilégiant le jargon technique et l'efficacité des courtes répliques, *Flight* campe un personnage rationnel et énergique qui se définit par le déni d'engagement. Comme il le dit lui-même, Bob a choisi de ne pas se compromettre dans une « affaire » (« deal ») qu'il a jugée trop risquée : « 'I didn't. I chose not to go. I walked out of a deal. That's why I'm in trouble' » (*F.* 26). Bob n'est pas le type de personnage qui refuse obstinément toute action, comme un Bartleby par exemple. C'est un homme d'action qui a le goût du risque. Il a passé toute sa vie à transporter par avion des hommes et du matériel, en temps de paix comme en temps de guerre. Il s'est compromis plus d'une fois : « We're all flying along totally compromised » (*F.* 63). Son mot d'ordre est de ne pas enquêter sur les employeurs qui le commissionnent. Il pratique la politique de l'autruche, comme s'il s'agissait d'une seconde nature : « He had carried all sorts before, including atomic equipment, to many strange places, mostly out of Ostend or Bratislava in the old days, but he had always kept as wise as the three monkeys » (*F.* 36). Le métier qu'exerce Bob n'est évidemment pas sans risques, comme il l'apprend à ses dépens, lorsqu'il se trouve compromis dans une sombre affaire de trafic d'armes et de drogues pour le compte du plus grand trafiquant d'Israël, Evron Bensoussan.

Bien qu'habituellement enclin à accepter facilement pots de vin et autres « enveloppes marron » (*F.* 50), Bob se refuse cette fois à jouer les intermédiaires entre les Israéliens et les Talibans. Peu de temps avant le décollage, il apprend que le stock d'armes qu'il transporte est destiné à favoriser le développement du terrorisme mondial. C'est par scrupule moral qu'il se refuse à prendre part à une telle opération : « 'I have two golden rules in this job: no flights to Libya, not since Lockerbie, and don't touch the Taliban' » (*F.* 41). Il laisse aux manettes ses co-équipiers et déserte l'appareil pour prendre la fuite vers les Emirats Arabes Unis. Dans ce nouvel El Dorado pour les aventuriers de tout poil, il espère trouver l'oubli et la sécurité, après avoir frôlé de près une dangereuse association. Il s'enthousiasme à l'idée de vivre dans un pays dont l'histoire se perd au milieu des étendues sableuses : « Dubai, city of tomorrow's today, where memory's an unwanted guest and the past is sand » (*F.* 24). Or ce refuge ne dure qu'un temps, car il est bientôt rattrapé, comme Jack avant lui, par un passé gênant, qu'il

s'est efforcé d'oublier. Il pratique le déni avec la même assurance que Jack, en voulant se détacher d'une « affaire » qu'il estime, à tort, ne plus être de son ressort :

> Up to now he had always avoided any professional bother; or rather, up to the moment he'd walked away from the deal——which wasn't his deal in the first place. It never was. (*F.* 28)

La dernière partie de la phrase prend significativement la forme négative, comme pour mieux affirmer le déni de toute participation. L'usage du tiret cadratin n'est pas non plus innocent. Bien qu'il se soit « détourné » (« walked away ») de cette sale affaire, Bob reste lié à cette préhistoire. L'oubli ne le protège pourtant pas des menaces continuelles qu'il reçoit d'obscurs personnages, le pensant suffisamment important pour croire qu'il sait des choses qu'il ne devrait pas savoir. Qu'il le veuille ou non, il est impliqué. Tout le monde croit et l'accuse d'avoir transporté des armes et de la drogue pour le compte d'une obscure association internationale entre narcotrafiquants et Talibans. À travers le thème de l'implication, on retrouve les éléments principaux d'une intrigue à suspens, par ailleurs si souvent exploitée par les films d'Hitchcock, comme *L'homme qui en savait trop* par exemple. Un commentateur n'a pas manqué de faire une observation similaire :

> It is obvious that Bob himself is deemed to know too much and he eventually flees to the Hebrides. So here is one of the leanest and most enjoyable of thriller motifs, as used in *The Thirty-Nine Steps* by John Buchan: the moral man pursued by conspirators and going to ground[1].

Contrairement à Jack, Bob est constamment contraint à avouer un acte qu'il n'a commis qu'à moitié, pourrait-on dire. Il doit avouer la raison pour laquelle il a refusé de transporter une cargaison illicite. Il était sur le point d'accepter l'affaire en question, mais a choisi de s'en détourner au dernier moment. Tel est l'événement à l'origine de la faille qui va se transformer petit à petit en faute. Or peut-on encore appeler « faute » un acte qui n'a pas été commis mais qui nous est néanmoins imputé ? C'est sur cette tension entre l'agir et l'imputabilité que repose tout le drame de *Flight*. Pour les ennemis de Bob, la différence entre la potentialité et l'effectivité de l'acte est une nuance qui ne compte pas, car il reste fatalement impliqué.

Comme dans *Between Each Breath*, une grande partie de l'action du roman tient dans une lutte entre la protection et l'exposition, la volonté de déni et l'obligation de l'aveu. Bob est pris en tenailles entre ces deux positions. S'il n'est pas en théorie

[1] Martin, Andrew. « Thrill in the Air ». Rev. de *Flight*. *The Financial Times*, 12 mai 2012.

responsable de l'acte, on lui attribue de force cette responsabilité. La question de la responsabilité est par conséquent abordée avec un degré supplémentaire de complexité par rapport à *Between Each Breath*. Alors que la responsabilité de Jack ne fait aucun doute, celle de Bob est impossible à déterminer véritablement. Elle est, pour le dire autrement, « indécise », c'est-à-dire impossible à trancher. Ce changement peut s'expliquer par le fait que *Flight* est dénué de tout élément touchant à la satire sociale. Si l'élément perturbateur de l'histoire est un refus d'assumer une responsabilité, dans le cas de Bob, ce refus est davantage excusable que chez Jack. Le protagoniste de *Flight* n'apparaît donc jamais lâche. En tant que pilote d'avion, il est au contraire rompu à toutes les situations périlleuses. Son métier requiert un sang-froid à toute épreuve : « No pilot scares easily: they're schooled in keeping cool. Black boxes prove it » (*F*. 88). Cet auto-contrôle va toutefois subir de multiples assauts, aussi bien psychologiques que physiques.

Bob se voit progressivement exposé à des appels mystérieux et des intimidations. Si le roman arbore le ton sérieux qui convient au *thriller*, il ne peut s'empêcher de jouer avec les conventions du genre. Ainsi, le chapitre 4 s'ouvre sur l'expression lapidaire d'une menace de mort adressée à Bob : « You will be dead by Monday » (*F*. 59). Le destinataire se pose la question saugrenue du choix de la date : « Why not by Sunday ? » (*F*. 59). Ce type de question fait brutalement tomber la tension dramatique, réduite ici à un pur artifice d'écriture. En dépit de ces quelques traits parodiques, le roman s'attache à décrire l'encerclement progressif dont est victime le personnage principal. Interrogé, menacé, isolé, il commence à perdre le sang-froid qui faisait alors sa réputation. Il commence à accuser certaines faiblesses, visibles dans le changement des exemples qu'il emprunte à son métier. Bien que l'expression soit toujours aussi neutre en apparence, l'exemple trahit une montée de l'angoisse : « Although pilots keep their cool in emergencies, delays on the tarmac can get their blood pressure up to stroke level » (*F*. 159). La tension dramatique s'accroît à mesure que Bob est amené à affronter des interrogatoires de plus en plus pénibles, l'obligeant à avouer une responsabilité qu'il ne peut assumer. On peut dès lors mieux comprendre pourquoi le roman met en scène une cohorte d'informateurs, de déterreurs et d'autres chercheurs qui espèrent pouvoir extorquer de Bob la moindre parcelle de vérité. C'est le cas par exemple du journaliste israélien Matt Sharansky qui est le premier à interroger Bob sur son implication dans le transport d'armes.

Journaliste engagé dans la lutte des réseaux mafieux sévissant dans son pays, il croit que Bob lui fournira des preuves accablantes pour mettre sous les verrous Evron Bensoussan. S'ensuit un interrogatoire de sourds qui force Bob à avouer l'inavouable.

> 'What I am saying is that I don't rely on some abstraction; I rely on concrete evidence. Especially written. Not that you can trust words, either. Not all words. But some are irrefutable. So that's why I'm figuring that my assumption is ontologically correct.'
> 'What assumption?'
> 'That you were the pilot.'
> Bob ate his muesli and pretended to cast his mind back through thick mists of forgetfulness, clacking mentally through countless flights like an old-fashioned departure board. This young man was exhausting him with his prattle.
> 'Well, Matt, yes and no. I did fly from snowy Plovdiv to Istanbul just over – well, crikey, two years ago it is. I think it was in a 727. But I've never had the privilege of touching down at Turkmenbashi. And I didn't get a dirham for my efforts, by the way.' (F. 74)

Cet extrait des échanges entre Bob et le journaliste a pour conséquence de réveiller la préhistoire oubliée. Le discours du journaliste, péremptoire et non dénué d'un certain pédantisme, comme le montre l'emploi de mots savants (« ontologically »), vise à affirmer une « hypothèse » (« assumption ») qui a en fait valeur de certitude. L'utilisation du pronom personnel, renforcée par la brièveté de la réplique, a pour intention de stigmatiser l'acte de Bob : « You were the pilot ». Cette phrase sonne comme une accusation anticipée. La réaction agacée de Bob, précocement épuisé par cet interrogatoire, se comprend par rapport à l'effort de mémoire auquel on l'oblige. Si le brouillard de « l'oubli » (« forgetfulness ») a du mal à se dissiper, il se livre toutefois à l'aveu. Il donne une réponse honnête, mais évidemment insatisfaisante : « yes and no ». L'oubli reste son dernier refuge, comme il le dit à Sharansky, pour couper court aux questions : « 'I told you, my job is to forget' » (*F*. 84). Après Sharansky, c'est au tour de son fils David de le questionner inlassablement.

Le fils interroge son père moins à propos de son implication dans l'affaire du vol Istanbul-Turkmenbashi que sur son expérience de pilote. David est animé par ce même désir de savoir ce que son père a vu en tant que témoin oculaire. Il manifeste la même obsession que les héritiers, dépeints dans les premiers livres du corpus. *Flight* réinvestit le thème du dire et du non-dit intergénérationnel, à l'exception près que le point de vue adopté est désormais celui du père et non celui du fils :

> David would quizz Bob on what he had seen exactly on the tarmac in Entebbe or Accra or Ostend or Minsk. The Ilyushins, the Antonovs, the refitted 707s. Dad was not a lot of help, mainly because he hadn't seen much except crates on pallets, containers, goods hidden under shrink wrap. (*F.* 62-63)

Comme si ce propos faisait écho à la situation du témoin précaire, Bob n'a rien vu de l'événement qui mériterait d'être rapporté sous forme de témoignage : « he hadn't seen much ». Après avoir failli mourir à la suite d'un attentat à la voiture piégée, il décide de fuir vers l'île de Scourlay, située dans l'archipel des Hébrides. La deuxième partie du roman signale un changement de ton significatif : à la course-poursuite effrénée des débuts, Bob préfère désormais l'attentisme immobile de menaces plus imprévisibles.

***

Les romans plus récents, tels que *Between Each Breath*, *Hodd* et *Flight* mettent en tension la remémoration avec son contraire, l'oubli volontaire et le déni, ce qui a pour effet de resserrer le drame intime autour d'un personnage unique. Adam Thorpe livre au lecteur un parcours pour le moins original de la rencontre qui s'écrit en opposition à la rupture. La rencontre interrompue et l'implication honteuse constituent les principales contributions à l'élaboration dynamique d'une intrigue et, partant, à l'articulation des clivages. La question de l'implication a permis d'identifier plus clairement la raison pour laquelle la place du témoin précaire défie le traçage de toute limite. S'il a participé à l'événement, il s'en est retiré trop tôt pour être coupable, et trop tard pour être innocent. De fait, il n'est ni inclu ni exclu, mais navigue dans les eaux troubles d'une irresponsabilité qu'il ne veut ou ne peut entièrement assumer. De cette place indécise du témoin émerge une interrogation plus large sur la valeur de l'action et, avec elle, celle de la qualité « d'agent ». Si les personnages sont sans cesse décrits sur le mode de la fuite, du détournement et de l'esquive, peut-on en conclure que leur action se résume, en tout et pour tout, à un refus d'agir ? *The Standing Pool*, *Flight* et *Hodd* Dans ce contexte, c'est la question de l'acte qui est problématisée. C'est à partir de la réalité de l'acte que se départagent les champs respectifs de l'éthique et du juridique. Si le sujet se sent *a priori* responsable vis-à-vis de l'autre, antérieurement à tout acte, alors on se situe dans le domaine de l'éthique. Inversement, si le sujet est jugé responsable de l'acte *a posteriori*, alors on se situe dans le domaine pénal. Or les romans remettent en cause cette distinction de principe, pour une raison fort simple : l'acte ne vient jamais rompre une inaction, car

son indécidabilité est au principe même de l'implication. Le témoin précaire apparaît fragile par le fait qu'il ne parvient jamais à assumer la responsabilité qui lui incombe. C'est donc une situation précaire de l'*entre*, articulée, mais non résolue, que mettent en scène ces romans.

Chapitre 8
De l'entendre au dire : dé-coïncidence de l'action

> Contrairement à ce qu'enseigne la logique, c'est coïncider qui serait sans issue, qui constitue l'« aporie ». Fançois Jullien, *Dé-coïncidence. D'où viennent l'art et l'existence*.

En écho aux propos tenus par François Jullien, on ne peut pareillement aborder les romans récents d'Adam Thorpe sans se départir de certains principes logiques. Ces livres résistent en effet à toute pensée qui valoriserait la « coïncidence » dans la relation entre le témoin, son action, et l'événement. Alors que la coïncidence définit généralement la simultanéité temporelle grâce à laquelle un témoin vient à littéralement « tomber-avec » (*co-incidere*) l'événement, on sait que ce modèle a été constamment retravaillé dans l'intention de mettre en évidence un irréductible écart. Or, comme on l'a vu précédemment, il serait réducteur de concevoir cet écart comme le synonyme d'une irrévocable marginalisation. Signe persistant du clivage affectant la parole et la relation à l'autre, il bénéficie dans *The Standing Pool*, *Hodd* et *Flight*, d'une articulation sans précédent, à tel point que l'action fait sa grande entrée, en participant désormais à l'enchaînement du récit.

En faisant semblant de se conformer aux conventions du roman à suspense, du roman historique ou encore du roman d'aventures, *The Standing Pool*, *Hodd* et *Flight* donnent au lecteur l'illusion d'une relation coïncidente entre le témoin et l'événement, même si c'est pour mieux en révéler simultanément la non-coïncidence. Pour la première fois, le témoin précaire est décrit comme agissant, ce qui lui permet d'accorder son action

avec l'événement. Or cette action concordante, objet d'une dramatisation parfois excessive, tombe sous le coup d'une ironie mordante qui rompt l'illusion de coïncidence, mettant à nu l'artifice d'une rencontre immédiate. Les romans tardifs n'abandonnent donc pas le scepticisme que Joseph nourrissait dans *Nineteen Twenty-One* à l'égard des artifices de la fabulation et de la représentation. S'ils les exploitent dans le but de produire un effet de divertissement, c'est en réalité pour mieux les tourner en dérision. En pratiquant la réécriture métafictionnelle, Adam Thorpe fait donc bien plus que reproduire une mode popularisée par des auteurs affiliés au postmodernisme des années 1980[1]. Il rend possible une articulation structurelle, inédite dans son œuvre, en faisant dialoguer, au moyen de la dé-coïncidence, la relation clivée du témoin entre les pré-Histoire(s) et l'événement.

Comme on peut s'en douter, ces romans continuent sur la lancée de leurs prédécesseurs, en s'inscrivant sur une indépassable disjonction à laquelle répond l'entrecroisement. Toutefois, ce que l'on peut observer est que ce double mouvement, au principe même du fonctionnement de tous les romans d'Adam Thorpe, atteint un tel niveau d'articulation que l'on touche du doigt un semblant d'unité. L'usage systématique de l'ironie, le soin particulier apporté à la composition dramatique, ainsi que l'imputation de l'acte par la confession contribuent à donner à ces romans un effet temporaire d'unité. Or à l'instant même où cette unité paraît s'inscrire dans la durée, elle se voit immanquablement rompue. Tel est sans aucun doute l'un des effets les plus marquants de la dé-coïncidence. Empruntée à François Jullien, la notion de dé-coïncidence doit s'entendre chez lui dans un sens à la fois philosophique et esthétique. Pierre angulaire de l'éthique de l'existence, qu'il a développée au fil de ses essais, le mouvement de dé-coïncidence se pose en farouche adversaire de l'idéal logique de coïncidence et de sa conception monolithique de la relation, l'adéquation. Il faut en effet se rappeler que l'action de coïncider a l'avantage de réunir le sens temporel de simultanéité ainsi que le sens relationnel d'adéquation. Elle rassemble sous un même vocable le hasard de la rencontre avec l'adaptabilité de la concordance, d'où le « hiatus » entre ces deux sens, comme l'explique le sinologue :

[1] « The thriller is another form that provides a basis for such metafictional writing. John Hawkes, Thomas Pynchon, Muriel Spark, Italo Calvino and Anthony Burgess have all produced metafictional thrillers. Over recent years, the spy thriller has undoubtedly become extremely popular » (Waugh 84).

> Entre le hasard de la rencontre et la justification par adéquation, entre l'aléatoire et l'adapté, quel pont peut-on espérer projeter ? […] Ces deux plans, on pourra les nommer par commodité, d'un côté, celui de l'*événementiel* (que cela arrive par pure coïncidence) et, de l'autre, du *structurel* (que l'un puisse coïncider complètement avec l'autre et être en adéquation avec lui). Dans ce hiatus impossible à résorber entre les deux, ce serait le *hiatus propre au réel* qui apparaîtrait[1]. (30-31)

Outre le réel, on peut convoquer l'œuvre de fiction qui, alliant le structurel avec l'événementiel, est à même de représenter le rapport dé-coïncident d'avec l'événement, d'avec l'autre et d'avec soi-même. L'acception qui sera ici réservée à la « dé-coïncidence » ne vise pas tant à promouvoir une éthique de l'existence, qu'à rendre compte de l'articulation des clivages, au principe même de la relation précaire entre le témoin et les pré-Histoire(s). La dé-coïncidence est une manière plus précise de qualifier l'affinage ultime d'une coexistence des contraires, déjà à l'œuvre dans les premiers romans et dont le principe moteur se concentre entièrement dans l'étude de l'action.

Il faut entendre ce dernier terme dans ces trois acceptions principales qui renvoient à la dramatisation, à la représentation et à l'éthique. La dramatisation désigne la manière de suggérer l'imminence du danger ; la représentation décrit l'accomplissement de l'action ; quant à l'éthique, elle s'intéresse au devenir de l'action, au mal potentiel affectant l'autre aussi bien que le soi. Si l'intention, la réalisation et l'imputation, dépendent du même point d'origine, à savoir le sujet, théoriquement libre et maître de ses décisions, les romans d'Adam Thorpe décentrent toujours le pouvoir du seul individu au profit d'un clivage du médium, autrement dit, d'une parole écartée entre l'entendre et le dire. C'est au regard de cet écart communicationnel qu'il faut comprendre le mouvement de dé-coïncidence qui oblige à envisager la dramatisation, la représentation et l'éthique sous un aspect tensionnel. La coexistence des extrêmes dont font état tous les romans du corpus invite à jouer avec les contraires.

Comme en témoigne la structure de tous les livres, le récit chez Adam Thorpe ne peut se développer que sur une relation en tension, ne promettant aucune possibilité de dépassement, encore moins de résolution. C'est pourquoi la dramatisation ne peut se concevoir sans apparaître simultanément comme dé-dramatisante. La représentation de l'événement en action s'offre dans un semblant d'immédiateté, mais pour mieux révéler, dans une pirouette métafictionnelle, son caractère médiat. Imitation d'archives, résonance de récits entendus, délire imaginatif, autant d'intermédiaires visant à créer une

[1] Jullien, François. *Dé-coïncidence. D'où viennent l'art et l'existence* (Paris : Grasset, 2017).

distanciation par rapport à la représentation de l'événement, dont l'occurrence et l'effectivité oscillent entre l'illusion fictionnelle et la vérité d'un réel démystificateur. Quant au désir de réparer l'action commise, il s'exprime dans l'imitation d'un genre très ancien, celui de la confession. Parodiée, mais néanmoins fidèlement imitée, la confession théâtralise le besoin d'avouer la culpabilité de la faute à l'autre. S'imputant parfois exagérément la responsabilité de l'action, le témoin précaire s'affiche une nouvelle fois comme un être endetté, éprouvant constamment le besoin de réparer l'irréparable. Ne pouvant que temporairement être confronté à cet autre qui reçoit sa confession, il est livré à une quête irréparable de réparation qui nourrit inlassablement la confession elle-même.

***

3.2.1) Entendre les suintements : la dramatisation dé-dramatisante

Si l'idée même d'action dramatique a jusqu'à présent fait l'objet d'une attention minimale, c'est parce que les romans en sont, pour le dire simplement, dépourvus. Non qu'il faille déplorer ou célébrer cette absence, qui favorise en retour la peinture de l'ordinaire, mais force est de constater que la spectacularisation de l'action n'est pas le souci principal d'Adam Thorpe. Bien que l'auteur prenne un soin particulier à camper ses personnages dans un environnement socio-réaliste ordinaire, dénué en apparence d'événements marquants, son intention, comme on a déjà pu s'en apercevoir, ne consiste pas pour autant à écrire *contre* l'événement. Si Adam Thorpe consacre une grande partie de son récit à l'ordinaire, il n'abandonne jamais le souci de composer une intrigue faisant une large place à une hantise auditive de l'événement. Cette première remarque invite à observer la plus grande prudence à propos des oppositions toutes faites qui voudraient que le thème du quotidien, associé à la continuité et à l'absence de changement, s'oppose à la rupture de l'événement, synonyme de nouveauté fracassante. La continuité brisée par la discontinuité de l'événement représente le rythme essentiel de toute action dramatique, comme le rappelle le critique Michael Sayeau :

> For the novel, from the very start, has been structured by a rhythm that moves between the continuities of everyday life and their disruption by or eruption into significant occurrences, crises, events. As the novel developed in England (and elsewhere) out of prior forms such as the romance and the memoir, it came to find a default shape defined by such temporal patterns […]. The authors that I focus on in *Against the Event* privileged the everyday over the event——tended to see the world as one that runs on a rhythm defined by banal continuity rather than accentuated series of revolutionary shocks. In doing so,

> their works are emblematic of broader literary developments across the period and field that we describe today as "modernism"[1]. (5)

Cette opposition de rythme entre le temps long et le temps court se voit remise en cause par des romans d'Adam Thorpe, dans lesquels l'événement « n'arrive » pas. Cette rupture de la métaphore motrice a pour effet de bousculer la détermination de l'origine de l'action qui n'est à chercher ni dans la conséquence d'un événement catastrophique ni dans l'intention individuelle. Non qu'il faille répudier cette approche. Mais force est d'admettre que la distinction entre l'événement-cause et l'agent-motif est inapte à rendre compte d'une action qui n'appartient à aucune de ces deux sphères. Pourtant, c'est souvent ainsi que se conçoit l'origine de l'action. En arrivant, l'événement produit un changement équivalent à une action, si on lui attribue rétrospectivement cette qualité. Le sujet, quant à lui, « fait arriver » l'action, parce qu'il avait antérieurement l'intention de l'accomplir. L'opposition entre l'événement et le sujet permet de distinguer la cause objective du motif intentionnel, ce qui offre l'avantage de préserver, selon Ricœur, l'idée d'une « spécificité de l'agir humain » :

> Il est remarquable que la théorie de l'action a cru préserver la spécificité de l'agir humain en prenant déjà pour terme de référence la notion d'événement. Ce fut certes pour opposer action à événement. […] L'événement, dit l'argument, *arrive* simplement ; l'action, en revanche, est ce qui *fait arriver*. Ce qui arrive fait l'objet d'une observation, donc d'un énoncé constatif qui peut être vrai ou faux ; ce que l'on fait arriver n'est ni vrai ni faux, mais rend vrai ou faux l'assertion d'une certaine occurrence, à savoir l'action une fois faite. (Ricœur 1990 : 79)

La force dramatique ne saurait dépendre ni de la volonté d'un agent, ni de la rupture d'un événement, car elle se situe dans ce qui assure la relation liée et non reliée entre des individus et un événement. Entendre et voir, traduire et comprendre, mémoire et oubli, dire et non-dit, réel et imaginaire, passé et présent, se conjuguent et s'écartent pour donner naissance à une dramatisation essentiellement auditive. Ce sont les bruits, les bribes de paroles, les suintements d'histoires oubliées qui assurent dans ces romans tardifs l'essentiel de la dramatisation. La préoccupation constante animant les premiers livres jusqu'aux derniers a été de travailler, discipliner et affiner le subtil dosage de multiples fragments, visuels et auditifs, afin que l'intermission tienne lieu « d'intrigue ». Évoquer le terme d'« intrigue » semble désormais suspect, car son étude, reléguée à un exercice banalement scolaire, est taxée de conventionnalisme. Il est recommandé de passer outre

[1] Sayeau, Michael. *Against the Event. The Everyday and Evolution of Modernist Narrative* (Oxford : Oxford UP, 2013).

son analyse pour se concentrer sur la profondeur philosophique des thèmes. Peter Brooks se fait l'écho de ces préjugés dans l'introduction de son étude consacrée à l'intrigue :

> Plot is so basic to our experience of reading, and indeed to our articulation of experience in general, that criticism has often passed it over silence, as too obvious to bear discussion. Yet the obvious can often be the most interesting, as well as the most difficult, to talk about[1]. (xi)

Si des romans comme *Pieces of Light* attestent son extension maximale, en y incluant les échos des pré-Histoire(s) et de la Préhistoire, les textes plus récents privilégient le resserrement en vue de construire une tension narrative. La « mise en intrigue » ne saurait être seulement envisagée comme un principe organisateur du texte, car elle vise également à intriguer le lecteur, à l'aide d'une tension narrative. L'intrigue vise précisément à favoriser la mise en place de cette tension dont la force provient d'une anticipation et d'un retardement simultanés de l'événement, comme l'explique Raphaël Baroni :

> La mise en intrigue de l'histoire nous pousse à nous situer continuellement dans la prévision de ce qui n'est pas encore là, tout en résistant à l'envie de lire par avance ce que le récit tarde à introduire : le lecteur du roman est cet *impatient qui patiente*. Il me semble évident par conséquent que le récit ne possède une intrigue que dans la mesure où il est capable de produire cette déclivité qui creuse le temps, l'histoire devient intrigante quand elle est racontée sur un mode réticent, quand son lecteur est intrigué[2]. (105)

Il faut accorder aux romans plus récents, en particulier *The Standing Pool* et *Flight*, le mérite d'avoir dramatisé cette foule de suintements auditifs et visuels, entre lesquels s'intercale toujours une part d'insu. Si dans les premiers romans ces suintements provoquent un sentiment de hantise liée à la disjonction générationnelle, ils bénéficient à présent d'un travail dramatique très élaboré. Ils favorisent la création d'une atmosphère tendue, sur laquelle plane la menace. Le danger de mort est celui qui pèse le plus sur les épaules de personnages ne sachant pas interpréter les suintements auditifs auxquels ils sont exposés. Bruits inquiétants, coups de feu, légendes noires, autant de manifestations auditives d'une histoire qui intrigue. *The Standing Pool* et *Flight* déploient une force immersive étonnante qui n'a plus besoin des jeux de mots artificiels dont abusait Rick dans *Still* pour retenir l'attention du lecteur/spectateur. Le temps est bien loin où le réalisateur exprimait sa lassitude à l'idée de devoir répéter les mêmes plaisanteries : « I

[1] Brooks, Peter. *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative* (Harvard : Harvard UP, 1992).
[2] Baroni, Raphaël. *Les rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie post-classique pour l'analyse des textes littéraires* (Genève : Slatkine, 2017).

repeat myself. I tell the same jokes all the time » (*S*. 232). L'humour farcesque lui servait alors à compenser la réalisation inaboutie d'une intrigue, aux contours certes mal définis, mais dont les thèmes sont suffisamment porteurs pour figurer dans presque tous les autres livres du corpus. La hantise de la rumeur, les non-dits des pré-Histoire(s), le dialogue intergénérationnel en souffrance s'intègrent à présent dans des intrigues indéniablement mieux ficelées, mais qui déconcertent toujours autant les commentateurs. En témoigne la réaction de David Robson qui, à la lecture de *The Standing Pool*, note le caractère tout à fait original des intrigues d'Adam Thorpe : « Because this is Adam Thorpe, there are two things of which you can be certain : that the writing will be gorgeous, silky-smooth, and that the plot will be entirely original, defying categorisation[1] » (37). David Robson ne prend cependant pas le temps de justifier les raisons pour lesquelles ces intrigues mettraient au défi toute volonté de classification.

Les romans d'Adam Thorpe ne se conforment pas aux étroites classifications, pour la seule raison que l'événement « n'arrive » pas. Du moins n'arrive-t-il pas dans sa brutale soudaineté, car il est toujours médiatisé par des paroles. Atténuant au maximum l'impact des événements, les romans d'Adam Thorpe contestent et adaptent le principe dynamique de l'intrigue, généralement entendue de façon synthétique comme une « chaîne d'événements[2] ». Or, cette conception dite « géométrique » n'est pas la plus appropriée pour décrire ce que Raphaël Baroni appelle « l'expérience esthétique » qui tient davantage de la mécanique physique : « Si l'on veut intégrer la dimension temporelle dans l'analyse du dispositif narratif, il est donc nécessaire de passer d'un paradigme *géométrique* à un paradigme *physique*, ou plus précisément d'une analyse du texte comme *espace* à l'étude de la lecture comme *mécanisme* » (41). L'étude de cette mécanique passe chez Adam Thorpe toujours par l'entendre. L'atténuation, l'accumulation et la dilatation constituent les trois ingrédients essentiels d'un drame qui s'épanouit dans l'étroitesse de la sphère domestique. Ce milieu, dont l'événement est banni, offre un décor suffisamment monotone et réaliste, pour déployer le potentiel dramatique de micro-événements qui

[1] Robson, David. « Culture Clash in the Languedoc ». Rev. de *The Standing Pool*. *The Sunday Telegraph*, 15 juin 2008.

[2] « The term *plot analysis* brings me to a further point, namely the significance of action sequences for the definition of narrative. Traditionally a story is understood as a sequence of events that has a beginning, a middle and an end. But this is only an extreme version of the thesis which holds that story and action exert a reciprocal influence on each other. Such a mutually interdependent between story and action is, for the most part, the norm. In most narratives the story is concerned with chains of events. Events are therefore a characteristic feature of narrated worlds » (5). Fludernik, Monika. *An Introduction to Narratology* (New York-Londres : Routledge, 2009).

viennent troubler le quotidien. À la rupture spectaculaire, les romans d'Adam Thorpe préfèrent les suintements auditifs qu'ils coordonnent dans une succession linéaire et progressive. Ces suintements fonctionnent toujours en contre-point à l'ordinaire le plus plat, si bien qu'ils acquièrent la valeur de micro-événements. Le quotidien insouciant est dès lors insensiblement perturbé par les échos de la rumeur et des bruits inexplicables qui rapprochent un passé toujours oublié d'un présent de plus en plus angoissant. La seconde partie de *Flight* répond en tous points à cette description.

Alors que la première partie est située dans un environnement urbain contemporain, la seconde partie présente un personnage reclus, s'étant volontairement isolé de la civilisation moderne pour échapper aux menaces de mort dont il fait l'objet. Le changement de lieu, plus en phase avec les thèmes ruraux d'Adam Thorpe, indique également une modification de rythme en termes de tension dramatique. Retranché dans l'île de Scourlay, sous une fausse identité, Bob espère pouvoir vivre dans une tranquillité toute relative sur une terre perdue, où il ne se passe absolument rien. Fréquentant le seul pub du village, il est relié au reste du monde seulement par internet. C'est dans cet environnement rural, en apparence dénué de tout événement, que peuvent se distiller les suintements auditifs, amplifiés par l'isolement du personnage. Toute cette section du roman est ponctuée par le thème de la fausse alerte qui décrit un mouvement de tension dramatique, à la fois ascendant et descendant. Le procédé est destiné à faire croire momentanément au lecteur que l'action est sur le point d'arriver, alors que le danger s'avère nul. En témoigne par exemple l'épisode dans lequel Bob est surpris par une détonation qui le pousse au comble de l'angoisse :

> He was on the croft's path, just rounding the hill, when the shot sounded. It was so close it made his ears buzz, and the boggy ground at his feet seemed to splatter. He ducked down pretty quick among the heather and tussocks, wishing they were a bit taller, and reckoned this was it. He had no idea where the shot had come from. […] He lay for half an hour in a state of cold, muddy expectation. Every sound was heightened as if his tinnitus had temporarily taken a break, although the blood kept rushing in his ears. (*F*. 314)

Tout ce passage témoigne d'une amplification dramatique qui se révèle excessive, quand on connaît la chute abrupte de tension. Le bruit du coup de feu est rejeté en fin de phrase, ce qui met en valeur son étrange soudaineté. La violence de la rupture est telle que le personnage a l'impression de chanceler sur un sol devenu instable, ainsi que le suggère le verbe « éclabousser » (« splatter »). Comme souvent chez Adam Thorpe, c'est la description de réactions physiques qui traduit l'intensification des émotions. Ici

l'angoisse du personnage se devine grâce au vocabulaire physiologique (« tinnitus », « blood »). Après avoir attendu en vain l'éventuel danger, ce n'est qu'au bout d'une demi-heure, qu'il se rend compte qu'il manque une cartouche à son pistolet : « He had a vague memory of feeling the pistol's jerk on his thigh : he gingerly checked its clip. It was missing two rounds » (*F*. 314). La déduction est simple à effectuer. Le coup de feu est parti par inadvertance de son propre pistolet, d'où la conclusion laconique de Bob : « Accidental discharge, anyway » (*F*. 315). Les romans d'Adam Thorpe reproduisent les conditions de la tension dramatique, mais pour aussitôt la dévaluer. Comme n'importe quel autre roman d'action, ils simulent les effets de curiosité, de surprise et de suspens afin de créer une tension qui engage la participation affective du lecteur. C'est parce qu'ils ménagent de tels effets que l'on peut parler de récits « intrigants », comme l'explique Raphaël Baroni :

> Le récit intrigant (ou récit à intrigue) se caractérise par une forme minimale d'immersion du lecteur dans un monde actuel et, par ailleurs, par la création d'un intérêt narratif qui se caractérise par un sentiment de suspense, de curiosité ou de surprise. (31)

Or, simultanément, la frustration du suspens, le désamorçage des effets de surprise, les doubles fins équivoques, ou encore le tragi-comique, concourent à suggérer un effet constant de construction et de déconstruction, typique de la « dé-coïncidence ». En pratiquant assidûment la métafiction et en exhibant une structure en apparence hybride, les romans tardifs dramatisent en réalité une coexistence des contraires, une simultanéité non-simultanée qui se fait désormais extrême. À l'image de *The Standing Pool* et *Hodd*, *Flight* peut être qualifié de « parodie sérieuse » du roman à intrigue. Tout ce qui touche à l'imitation chez Adam Thorpe relève en effet de cette forme étrange qui associe deux termes antinomiques, le ton moqueur de la parodie et la fidélité de l'imitation. Gérard Genette estime que l'importance de ce type de réécriture est fondamentale, en rappelant que la parodie ne saurait être seulement burlesque :

> Si j'accouple ici, après d'autres, ces deux termes qui, dans l'usage courant, font oxymore, c'est délibérément et pour indiquer que certaines formules génériques ne peuvent se contenter d'une définition purement fonctionnelle : si l'on définit la parodie par la seule fonction burlesque, on ne peut prendre en compte des œuvres comme l'*Hamlet* de Laforgue, l'*Electre* de Giraudoux, le *Docteur Faustus* de Thomas Mann […]. Il y a là, sinon une identité, du moins une continuité de procédé qu'il faut assumer et qui interdit de s'en tenir aux formules canoniques[1]. (41-42)

[1] Genette, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré* (Paris : Seuil, 1992).

Lorsqu'Adam Thorpe imite dans *Hodd* la rhétorique de la confession d'un moine du XIIIe siècle, il pratique la parodie sérieuse. De même, lorsqu'il se met à réécrire avec *The Standing Pool* le « roman d'épouvante » (« chiller »), il imite de manière mi-sérieuse, mi-parodique les *topoï* gothiques. La parodie sérieuse constitue l'un des effets les plus remarquables de la dé-coïncidence de l'action, à la fois imitée et tournée en dérision. Si l'action dramatique fait l'objet d'un traitement que l'on pourrait qualifier de métafictionnel, c'est parce qu'elle est toujours médiatisée par l'entendre. *The Standing Pool* offre à cet égard un exemple extrêmement intéressant de la double valeur de l'entendre. Non seulement les Mallinson perçoivent des bruits suspects troublant leur quotidien, mais ils entendent également *dire*. C'est à des bribes d'événements passés, des pré-Histoire(s) que sont exposés les naïfs Mallinson qui, ignorant tout de l'histoire locale, vont être tragiquement impliqués dans des événements qu'ils ne comprennent pas. La place considérable jouée par l'entendre et, surtout, l'entendre dire, fait dépendre la tension dramatique d'un resserrement de l'intermission qui fait l'une des originalités de l'écriture d'Adam Thorpe. L'ouïe et la vue du lecteur sont à nouveau mises à contribution pour donner sens à ce que les personnages perçoivent, mais ne comprennent pas. La voix ironique du narrateur impersonnel offre le guidage nécessaire au lecteur pour repérer et hiérarchiser le degré d'importance des suintements.

Comme *Ulverton* avant lui, le roman est ancré dans une micro-localité rurale, le village d'Aubain, situé en plein cœur des Cévennes. Le lieu est propice, comme souvent dans le coprus, à un entrecroiement des pré-Histoire(s) enfouies entre l'individuel et le collectif. La petite communauté, qui ne compte pas plus de trois cents âmes, est divisée par des querelles de clans, causées par de sombres histoires remontant à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Les ressentiments et les vieilles rancunes contenues n'ont jamais vraiment disparu et continuent à façonner la sociabilité du village, même en ce début du XXIe siècle. Au centre de ces micro-guerres froides s'opposent la puissante famille des Lagrange et les Maille, dont le jardinier Jean-Luc et sa mère sont les derniers représentants. Pour la plupart des habitants, tous natifs du lieu, il n'existe aucune frontière entre le passé et le présent. Les petits conflits liés au bornage des champs et aux héritages conservent leur fraîche actualité dans les mémoires individuelles, même s'ils ont eu lieu cinquante ans auparavant, comme le dit le narrateur à propos de la mère de Jean-Luc : « But to Thérèse Maille it isn't fifty years ago. It burns in her mind as if it happened last week. The field is no longer theirs. It was swindled out of them by the Lagrange family »

(*TSP* 64). Ayant grandi au milieu de toutes ces histoires appartenant à une génération antérieure à la sienne, Jean-Luc est un homme qui vit davantage dans le passé que le présent, car il a, pourrait-on dire, incorporé les histoires des autres. Replié sur lui-même et moqué par les autres villageois, c'est un personnage psychologiquement instable qui passe ses journées, seul, dans le maquis ou près du mas des Fosses. Ce lieu, où ont élu résidence les Mallinson, est un endroit soi-disant hanté, où rôde une odeur de mort, depuis que des officiers SS y ont mis le feu. Ce n'est évidemment pas un hasard si le lieu s'appelle « les fosses » pour désigner des tombes anonymes : « he has to spend days up at Les Fosses on his own. No one else in the village will do that. They're a superstitious lot. Jean-Luc is used to being alone, even in the company of phantoms. In which, of course, he doesn't believe » (*TSP* 122). Le ton de la dernière phrase est bien sûr ironique. Il n'a pas besoin de croire aux « fantômes », car il entend déjà la voix de l'un des leurs, celle de son oncle Fernand, assassiné soixante-dix ans plus tôt par les nazis à la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Ces « fantômes » ne prennent jamais l'apparence d'inquiétants spectres chez Adam Thorpe, car la hantise ne se manifeste pas visuellement. C'est dans l'écoute d'une parole fragmentaire, relayée par la rumeur villageoise que se développe un sentiment de hantise, rarement effrayant. Jean-Luc a noué une forme d'intimité avec son oncle défunt, depuis qu'il entend sa voix. Il se sent fier de cette relation privilégiée qu'il entretient avec son parent inconnu : « Jean-Luc feels proud of his relationship with Oncle Fernand » (*TSP* 183). Certains jours il se fait bavard : « Yesterday Oncle Fernand chattered away, boring his nephew » (*TSP* 283). D'autres jours, il est au contraire muet comme une tombe : « Sometimes, when he passes the spot on the track, there is nothing » (*TSP* 183). La voix spectrale de Fernand n'est qu'un des multiples effets de la surexposition de Jean-Luc aux bribes de récits familiaux qui ont hanté toute son enfance. Les non-dits de la rumeur familiale ne sont pas étrangers au développement futur de son clivage de personnalité aboutissant dans les dernières pages à la schizophrénie. La succession de relais intermittents favorise le développement d'un écart ironique entre la vue et l'ouïe.

Un certain nombre de commentateurs ont apprécié la fidèle simplicité avec laquelle le huitième roman représente les scènes d'intimité familiale, comme Michael Arditti par exemple : « Both the meat and the distinction of the novel lie in Thorpe's

intimate depiction of family life[1] » (34). La force dramatique, dont le suspens est la forme extrême, repose sur l'utilisation combinée et équilibrée d'une anticipation de la rupture et de son retardement par l'ordinaire. C'est pour cette raison que le roman regorge de scènes banales, telles que la description de repas, d'essuyage de la vaisselle ou encore de promenades dans la garrigue. Même s'ils ont l'impression de découvrir un paysage pittoresque, bien différent de Cambridge, les Mallinson se familiarisent, sans le vouloir, avec l'histoire du lieu. Adam Thorpe arrive ainsi à distiller dans un ordinaire familial les suintements du passé, à travers des objets énigmatiques et, surtout, d'inquiétants bruits. Des coups de fusils répétés ponctuent les journées de la petite famille qui font planer une atmosphère de menace. Servant d'interface métaphorique entre le passé et le présent, les fusils des chasseurs font écho aux armes à feu des SS. Les enfants des Mallinson font eux-mêmes le rapprochement homophonique, sans le savoir :

> A shot, with a little comet-trail of echo. She knocked her chin in surprise. Then a second, spraying invisible pellets of sadness through the trees.
> 'Oh no, it's the Nazi men,' said Alicia.
> 'The Nazis have long gone,' said her father. 'It's just the hunters.' (*TSP* 127)

La première phrase, averbale, traduit la soudaineté de l'écho. Puis dans un revirement ironique, typique du style d'Adam Thorpe, la réaction des enfants Mallinson fait retomber la menace de danger dans le terre-à-terre du quotidien. Alicia, la seconde fille du couple, pousse un soupir de lassitude, après avoir entendu toutes les références historiques que débite son savant de père à la moindre occasion. Les nazis n'existent plus. Ils ont été remplacés par d'irrespectueux chasseurs. Malgré l'explication rationnelle de Nick, le souvenir des crimes nazis n'a jamais disparu d'Aubain. Il hante encore l'histoire familiale des Maille et surtout l'imagination de Jean-Luc. C'est ainsi que les Mallinson tombent par hasard sur une plaque marquant l'emplacement où Fernand Maille a été assassiné. Ne sachant rien de l'événement, ils exercent leur esprit d'analyse afin d'établir le lien manquant entre la plaque et le nom « Maille ». Les activités de déchiffrement deviennent leur passe-temps favori, comme l'illustrent les questions que se pose Sarah à propos de ce mystérieux Fernand :

> Sarah was wondering to herself why the plaque said '*assassiné*'. Murdered. That implied he wasn't fighting them. And why '*le jeune*', when his age was marked anyway? Because of the anger, the emotion, the grief. In any historical analysis, one had to take account of the anger, the emotion. (*TSP* 127)

[1] Arditti, Michael. « *The Standing Pool*, by Adam Thorpe ». Rev. de *The Standing Pool*. *The Independent*, 15 juin 2008.

En tant qu'historienne professionnelle, Sarah se livre à une enquête de terrain qui se double d'une activité de traduction. Elle n'a en effet pas tort de vouloir comprendre l'événement par le prisme de l'affect, en l'occurrence, la colère, mot qu'elle répète plusieurs fois. À ce stade, le lecteur est le seul à savoir que c'est une colère sourde qui va pousser, entre autres raisons, Jean-Luc à assassiner tous les membres de la famille anglaise. Nick se prend lui aussi au jeu du décryptage et pose à son tour des questions à Jean-Luc que ce dernier élude constamment :

> Nick asked him, in a pause, having mentally rehearsed the French, whether he was related to Fernand Maille, the man '*mémorialisé*' on the track. The axe's blade was well bitten into the chopping block. Jean-Luc seemed to give thought to the question, staring at the pale woodchips on the barn floor. Then he stated very firmly that, no, Fernand was nothing to do with his family. Nothing to do with his family at all. *Pas du tout, monsieur*. (*TSP* 153)

Ce passage offre un modèle d'ironie tragique survenant en plein milieu d'une conversation interculturelle. Les maladresses de Nick contrastent avec le sang-froid de Jean-Luc qui garde à sa main le futur instrument de mort, la hache, avec laquelle il va décapiter le père et ses enfants. La mention de cette arme est insérée au milieu du discours rapporté, produisant un effet de surprise, voire d'étrangeté glaçante. Le passage au style indirect libre souligne avec insistance le mensonge qui retarde l'imminence de la tragédie. Nick n'a évidemment pas conscience de ce qui l'attend. Confiant dans les certitudes de sa méthode empirique, il ne croit qu'aux faits et pense que l'Histoire ne se résume qu'à des « mots » : « Impossible, of course: history can never be present. […] It is all words. It is only words. It has always happened » (*TSP* 150). La suite de l'histoire dément point par point cette conception naïve et détachée d'un passé qui n'est pas passé.

Dans une étrange inversion de la flèche du temps, c'est le passé qui se rapproche du présent, jetant à bas le rationalisme prétentieux de Nick. Le lecteur est ainsi amené à repérer les nombreux effets « d'inquiétantes étrangetés » (*Unheimlich*), par lesquels le passé semble se répéter dans le présent. En faisant alterner divers points de vue, la structure offre au lecteur les moyens d'identifier les réactions différées des Mallinson et de Jean-Luc face aux suintements des pré-Histoire(s). Il est à cet égard primordial de noter que le rapport de cause à effet déterminant l'anticipation et le retardement de l'événement est conditionné par l'écart ironique entre le voir et l'entendre. Malgré leurs différences culturelles, les Mallinson et Jean-Luc apparaissent comme des témoins précaires de pré-Histoire(s) qu'ils n'ont jamais vécues, mais aux échos desquelles ils sont exposés. C'est *in fine* au lecteur que revient la tâche de remonter le fil des associations pour comprendre

l'origine de la tragédie qui s'abat sur les Mallinson dans le macabre chapitre 17. Jean-Luc assassine, en pensée et en acte, tous les membres de cette famille avec un sang-froid digne d'un psychopathe. Or cet événement ne vient pas de nulle part, mais trouve ses origines dans les récits familiaux troués, les malentendus, l'identification abusive, la projection, et le désir de vengeance. On tient là, réunis, tous les ingrédients d'un cocktail explosif, dont la patiente élaboration constitue le nouage de l'intrigue. Les deux mouvements permettant le développement de la tension dramatique, à savoir le « nouage » et de « dénouement », doivent être reconstitués par le lecteur, car l'événement « n'arrive » pas. Les bribes de pré-Histoire(s) revêtent alors une importance capitale, car ce sont elles qui tiennent véritablement lieu d'intrigue, offrant un terrain propice au développement de l'action. Les traces, les objets, les paroles entendues n'ont jamais une valeur ornementale chez Adam Thorpe, mais participent à l'économie dramatique, comme l'affirme l'auteur lui-même : « Objects and cultural phenomena, the debris of the past, can lead the action rather than decorate it » (Alden 2015 : 197). Ces propos trouvent un écho, chez certains commentateurs, comme Michèle Roberts par exemple :

> *The Standing Pool* is strung with metaphors that structure both the novel's plot and the local world it describes. Images of burnt earth, fertile and infertile ground, clear and polluted water help spin a story about stories themselves, how they get made, hidden and uncovered[1]. (105)

La curiosité et la surprise sont nourries tout au long du roman par des métaphores et des motifs récurrents, tels que la couleur de l'eau de la piscine, les coups de fusil, les armes utilisées pour la chasse, etc. Il ne s'agit là que d'un échantillon des nombreux signes à travers lesquels se manifestent les échos de ces « histoires » enfouies. Fabriquées, cachées, puis révélées, elles se conforment certes à la logique du secret, mais, comme elles sont entendues, elles recèlent en elles une part d'insu qui favorise l'interprétation et l'imagination. Comme très souvent chez Adam Thorpe, l'intrigue se construit sur une communication suintante entre la petite et la grande histoire, à partir de bribes de récits affiliés à un thème commun. Alors que par exemple dans *No Telling*, c'est le ballet qui sert de point de jonction entre la folie de la sœur et l'événement de Mai 68, dans *The Standing Pool*, c'est la chasse qui opère, entre autres causes, le rapprochement métaphorique entre le passé et le présent, les pré-Histoire(s) et l'événement. Ce rapprochement n'est cependant pas dû qu'à des thèmes fédérateurs. L'espacement

[1] Roberts, Michèle. « *The Standing Pool* ». Rev. de *The Standing Pool*. *The Financial Times*, 2 juin 2008.

régulier des échos, leur diffusion et les réactions ambivalentes qu'ils suscitent constituent cet espace intermittent et différé de l'intermission, au moyen duquel se relaient et s'accumulent les suintements des pré-Histoire(s), jusqu'à aboutir à l'événement. Sans surprise, les intrigues de *The Standing Pool* et *Hodd* reposent sur un dialogue interrompu entre un père coupable et un fils désireux de connaître le récit à moitié dit des pré-Histoire(s). Si le thème intergénérationnel garde toujours sa fascination mystérieuse, la forme de l'intrigue s'est, quant à elle, radicalement transformée pour articuler la linéarité avec le clivage. C'est pourquoi l'étude de l'action représente un intérêt de premier ordre pour comprendre les changements majeurs traversant un corpus, initialement dominé par l'inaction.

3.2.2) L'immédiateté médiate de l'événement

Ce que *The Standing Pool*, *Hodd* et *Flight* ont en commun, malgré la divergence de leurs espaces-temps, est une même volonté de situer l'action du témoin précaire entre l'illusion d'immédiateté fictionnelle et la réflexion de la distanciation ironique. Les trois romans se plaisent à représenter l'action dé-coïncidante du personnage, pris dans le feu de l'action, sans qu'il se rende compte que cette dernière est illusoire. Un jeu constant est ainsi instauré entre le caractère immédiat et médiat de la représentation. L'immédiateté renvoie à l'impression de coïncidence mimétique entre le témoin agissant et l'événement. Le lecteur est alors immergé au cœur de l'imprévu dont la dramatisation est parfois poussée à un degré tel qu'elle bascule dans l'horreur. Il n'est pas rare de voir des têtes tomber et rouler non loin de corps décapités, comme c'est le cas dans *The Standing Pool* et *Hodd*. Or, simultanément, ces exceptionnelles scènes de violence, au sensationnalisme appuyé, sont battues en brèche par une valorisation anti-mimétique de la médiation orale et textuelle, seule voie d'accès à un réel au pouvoir toujours aussi démystificateur. Le lecteur est donc incité à aiguiser son esprit critique. Désirant croire et voir les événements racontés, il peut tirer plaisir d'un retardement de l'événement qu'il sait imminent. Mais il est concomitamment amené à déduire que l'événement et l'action appartiennent au domaine d'une frustrante fiction, ce qui ne peut en retour qu'accroître le scepticisme envers les facilités de la fabulation. Bien que les romans utilisent des procédés fort différents pour suggérer cette instabilité foncière, il est évident qu'un tel effet d'illusion et de désillusion influe sur l'appartenance générique de ces livres qui, comme leurs prédécesseurs, déjouent toute classification.

En 2010, *Hodd* a figuré dans la sélection des livres nominés au prix Walter Scott, récompensant le meilleur roman historique de l'année. Bien que le roman n'ait pas remporté le précieux sésame, cette nomination suggère une étiquette peu conforme pour qualifier un récit hybride, à mi-chemin entre la réécriture savante et le roman d'aventures. Il a été tour à tour décrit comme un « roman néo-réaliste » et une « métafiction historiographique ». Dans son étude dédiée aux différents seuils narratifs de *Hodd*, le critique Daniel Schäbler a rangé le roman dans la catégorie « fiction postmoderne », mais nuance ce jugement en notant le profond attachement du roman à tout ce qui touche aux effets d'authenticité :

> The present argument therefore assumes that *Hodd* belongs to the genre of historiographic metafiction and is a salient example of contemporary English Postmodern fiction, more specifically, the neo-realist strand. In contrast to Eco's *Il nome della rosa* and further 'classic' Postmodern texts which erect a plethora of editorial and narrative levels, […] *Hodd* represents a more moderate approach which aims to create the illusion of authenticity[1]. (185)

La transparence mimétique n'est donc pas incompatible avec l'opacification anti-mimétique. Le récit apocryphe cohabite avec un métarécit critique au sein d'une même structure, de sorte que le lecteur est amené à construire et simultanément déconstruire la représentation qui lui est donnée à lire. Il n'y a là rien de bien paradoxal ou de transgressif, si l'on se souvient de la thèse énoncée par Brian McHale. Bien qu'un peu datée, elle conserve encore aujourd'hui sa pertinence. Pour le théoricien de la « fiction postmoderniste », la métafiction se définit non en termes de hiérarchie de niveaux, mais en termes « d'oscillation ontologique » :

> This is not a matter, in other words, of *choosing* between alternative states of affairs, but rather an ontological oscillation, a flickering effect, or to use Ingarden's own metaphor, an effect of 'irridescence' or 'opalescence'. […] This flickering effect intervenes between the text-continuum (the language and style of the text) and the reader's reconstruction of its world[2]. (32)

Même si cet effet de vacillement a été entérinée depuis longtemps par la critique universitaire, de nombreux commentateurs se sentent manifestement peu à l'aise avec des textes brouillant la représentation entre l'immédiat et le médiat. Affinée et resserrée, la coexistence oscillatoire des contraires n'en continue pas moins à laisser perplexes certains commentateurs. De manière peu surprenante, ces derniers réitèrent les critiques adressées

[1] Schäbler, Daniel. « Framing the Myth: Adam Thorpe's *Hodd* ». *Framing Strategies in English Romanticism to the Present* (Heidelberg : Universitätverlag Winter, 2014. 182-216).
[2] McHale, Brian. *Postmodernist Fiction* (Routledge : New York-Londres, 1987).

aux premiers romans, jugeant défectueux ce qui fait précisément la spécificité de l'écriture d'Adam Thorpe, à savoir la relation clivée entre le témoin/sujet et les pré-Histoire(s). En témoignent les commentaires ambivalents à propos de *The Standing Pool* et de *Hodd*. Pour le premier : « It takes the form of a well-made novel, but is not well-made enough[1] » (53). Quant au second : « Moreover, the many footnotes are too integral to the thesis to be skipped, making this novel, for all its conceptual ambition, a disjointed read[2] » (51). Les deux critiques formulent des jugements positifs (« well-made » ; « conceptual ambition ») qu'ils retirent aussitôt pour noter un manque dans la facture même du récit et qu'ils nomment, non sans raison, « disjonction ». Convoquer la « disjonction » n'a rien de nouveau. C'est ce terme qui a été employé pour décrire la forme hésitante des premiers livres. Or, s'il est vrai que la disjonction est l'impression dominante que chaque roman laisse sur le lecteur, il est insuffisant de dire qu'ils en portent la trace à un degré égal.

En faisant de son personnage principal un hors-la-loi, *Hodd* valorise l'hyperréalisme et l'authenticité du roman historique, mais se présente simultanément comme une réécriture de la ballade médiévale *Robyn Hood and the Monk*, datant du XVe siècle. En prenant pour hypotexte la plus ancienne source connue de la légende, Adam Thorpe réécrit les épisodes clefs de la ballade, tout en retraçant, grâce à l'insertion d'un narrateur secondaire — le supposé éditeur et traducteur du faux manuscrit médiéval — la transmission de la légende de l'oralité à la textualité, du non-dit au dire. Ce faisant, le protagoniste devient l'auteur apocryphe d'une légende iconique de l'anglicité. Son implication personnelle nourrit l'élaboration d'un drame intime qui sert de récit fictionnel au mythe national de Robin des Bois. Pour ce qui est de *The Standing Pool*, le roman se joue des codes du roman d'horreur, tout en ravalant les supposés crimes de Jean-Luc au niveau du pur fantasme, mettant ainsi en évidence l'emprise du délire. Quant à *Flight*, Bob se croit en permanence victime de menaces de mort, mais se rend compte que le danger provient plus de sa propre paranoïa que de la réalité extérieure. À la lecture de ces exemples, on peut déduire que les limites sont plus que troublées entre la transparence et l'opacification de l'illusion fictionnelle. Cette dé-coïncidence dans la représentation est, à la forme, ce que le thème de la relation est au fond.

[1] Fatema, Ahmed. « Not Clever Enough ». Rev. de *The Standing Pool*. *The New Statesman*, 25 août 2008.
[2] Hemming, Martin. « *Hodd*, by Adam Thorpe ». Rev. de *Hodd*. *The New Statesman*, 15 juin 2009.

Étudier la forme de ces romans, indépendamment des thèmes qu'ils abordent, serait préjudiciable. Il faut en effet se souvenir de ce qui a été dit au chapitre 3, à propos de la relation en manque et en devenir. La structure des premiers livres apparaît tâtonnante, par le fait que le thème de l'inadéquation relationnelle du témoin précaire ne bénéficie pas d'une forme proprement adéquate. Pour le dire simplement, il était difficile au lecteur d'identifier un rapport de coïncidence entre une inadéquation thématique et une adéquation formelle. Or la notion de dé-coïncidence permet de réconcilier cette irrésolution, puisque François Jullien l'utilise dans un sens non seulement existentiel, mais aussi esthétique. Le philosophe cite en exemple l'art pictural de Picasso dont l'un des tableaux, intitulé « Les paysans », incarne, selon lui, la volonté de l'art moderne de défaire la logique de l'adéquation entre un sujet et sa représentation :

> L'entreprise, de toutes parts, est de rendre une *adéquation impossible* ou mieux d'en faire paraître la nullité. Car c'est en défaisant cette adéquation devenant fonctionnelle qu'une œuvre d'art se met à l'œuvre. […] On a raison de voir dans cette prise de conscience un trait affirmé de la modernité. (2017 : 15)

Si l'on repère dans les livres un sentiment d'inadéquation relationnelle, aussi bien générationnelle que culturelle, il ne s'agit pas pour autant de valoriser la rupture avec l'adéquation formelle. Ainsi, les thèmes de la filiation et de l'affiliation culturelle, proéminents dans *The Standing Pool* et *Hodd*, trouvent dans la tension entre les effets de proximité et de distance représentationnelle, une concordance dans la discordance. Il est remarquable de constater avec quelle continuité, mais aussi avec quelle différence, *The Standing Pool* et *Hodd* articulent la relation clivée entre le fils et le père.

Comme dans *Pieces of Light* et *No Telling*, le fils est décrit sous les traits d'un marginal ou d'un orphelin qui ne peut guère s'affranchir de son état de minorité symbolique. Exposés à des récits troués ou ne connaissant jamais leur père, les protagonistes de ces deux romans sont confrontés à l'insu soit de leurs origines soit d'un événement ayant été vécu par le père, mais dont il ne veut pas parler. En réponse à cette communication clivée, la figure paternelle se voit, comme souvent dans le corpus, scindée en deux entités distinctes, avec d'une part le père biologique et, d'autre part, le père subrogé, considérés tour à tour comme le « bon père » et le « mauvais père ». Dans *The Standing Pool*, Jean-Luc est constamment mis en contact auditif avec les histoires de maquis que lui raconte Elie, son père, qui devient étrangement peu bavard lorsqu'il s'agit d'évoquer la mort de son frère Fernand, assassiné par des troupes SS. Dans *Hodd*, le narrateur anonyme relate, dans un double récit entrecroisé, son enfance passée auprès de

son père biologique, un ermite à la réputation de sainteté, et son implication dans la bande de l'hérétique Robert Hodd. Ce moine défroqué, dont la cruauté et la mégalomanie noircissent à dessein le mythe national, s'est pourtant comporté à l'égard du narrateur comme un père de substitution. C'est après l'avoir forcé à chanter et jouer de la harpe, qu'il le considère comme l'un des siens, en un mot, son égal : « 'You are one of the chosen. I choose you. Rise and be blessed as one of us' » (*H*. 56). Malgré cette enviable promotion, tout le roman est structuré par un conflit d'ordre affectif entre ces deux figures rivales, l'ermite et l'hérétique, alternativement idéalisés et diabolisés. En plus d'une réécriture historicisée du mythe de Robin des Bois, *Hodd* peut se lire comme une irréparable réparation d'une filiation interrompue, dans laquelle le désir filial de reconnaissance se heurte au déni paternel de reconnaissance. Cette filiation en tension, à la nature profondément irrésolue, explique la succession des pères de substitution qui ponctue les changements de l'intrigue, comme l'a fait remarquer un commentateur :

> the old monk strips away layer after layer of his own self-deception and in doing so tells a curious story of fathers and sons, or rather, fathers and son : the fathers adoptive, false or feigning ; the son dependent but undependable[1]. (34)

Il en va de même pour *The Standing Pool*, où Jean-Luc est partagé entre la méfiance qu'il ressent envers son père biologique et l'affection qu'il témoigne envers un oncle qu'il n'a jamais connu, mais qu'il considère comme un idéal de substitut paternel. Son attachement à son parent est tel qu'il s'identifie à lui et en vient à entendre sa voix. Les deux romans donnent ainsi à voir des figures d'héritiers, à l'identité profondément divisée qui, souffrant d'un mal de filiation, cherchent à s'affilier à des pré-Histoire(s), au croisement de la petite histoire et de l'histoire collective. Si les deux romans placent au centre de leurs intrigues l'action du témoin, ce dernier n'est pas motivé à rétroagir pour les mêmes raisons ni ne dispose des mêmes moyens pour accomplir sa quête de réparation.

The Standing Pool entremêle l'entendre et le ouï-dire à l'imaginaire, de sorte que Jean-Luc est poussé à agir, sous l'effet d'une identification délirante. *Hodd*, en revanche, ne fait plus dépendre l'action de l'entendre ni de l'imaginaire, mais de la relation entre la mémoire et l'expression du dire. Il y a là une différence fondamentale qui affecte le statut de l'action qui est, dans le premier cas, ineffectif et, dans l'autre,

[1] Harrison, John M. « Copse and Robbers ». Rev. de *Hodd*. *The Guardian*, 20 juin 2009.

avéré. Ce changement explique que *The Standing Pool* préfère dramatiser des échos qui s'entendent, alors que *Hodd* imite exagérément l'aveu de coupables actions sur le mode confessionnel. On observe ainsi un déplacement significatif de l'entendre dire vers le dire, qui n'a pu s'effectuer que par l'intermédiaire de la mémoire. Jean-Luc, contrairement au protagoniste de *Hodd*, est privé de mémoire propre. Il n'a à sa disposition qu'une mémoire auditive, l'aidant à se remémorer des souvenirs d'histoires qu'il n'a pas vécues. Il n'a d'autre choix que de se les approprier et faire semblant qu'elles sont siennes. Or, elles ne le seront en réalité jamais. Telle est l'une des causes de la double fin tragi-comique et métafictionnelle de *The Standing Pool*.

Le jardinier est moins un homme-mémoire qu'un « homme-oreille », ayant été exposé toute sa vie aux histoires de maquis que lui racontait son père. Bien qu'adulte, ce personnage s'est construit dans le même déficit informationnel que ces narrateurs-enfants qu'Adam Thorpe affectionne dans ses autres romans, comme *Pieces of Light* et *No Telling*. N'ayant participé à aucun des événements relatés, Jean-Luc est condamné à un humiliant état d'infériorité générationnelle qui blesse son idéal de masculinité :

> At those moments, when his father talked like a real *maquisard*, the young Jean-Luc would feel weak and girlish. He almost wished there had been a war when *he* was growing up, that he might have become his father's equal. (*TSP* 162)

La mise en italique du pronom personnel « he » souligne l'insurpassable inégalité entre le père et le fils qui « regrette » (« wished ») de ne pas avoir participé aux événements. On reconnaît dans cette déclaration un thème prisé par Adam Thorpe, le mal d'expérience, auquel est consacré en grande partie *Nineteen Twenty-One*. À la différence de son prédécesseur, *The Standing Pool* révèle explicitement que le sentiment d'infériorité éprouvé par l'héritier trouve sa source dans le rapport intergénérationnel entre le père, témoin des événements, et le fils, incapable de l'égaler (« his father's equal »). Ce que lui raconte sans cesse son père est un événement tragique survenu à Aubain, peu de temps avant la fin de la guerre. Jeune adolescent, Elie a prêté main forte aux maquisards en leur servant de guetteur et de messager. C'est au cours d'une de ses missions secrètes qu'il a vu, dit-il, des « choses terribles » : « Elie was different. He was wilder. He became a messenger boy for the maquis, and saw terrible sights » (*TSP* 157). Le spectacle atroce dont il est question est le massacre des résistants du camp IV de Jallau, tous exécutés par les SS. Jean-Luc a eu connaissance de cet événement, mais de manière toujours indirecte, par l'intermédiaire de récits rapportés ainsi que par des photos, rassemblées dans un livre

acheté au marché aux puces (*TSP* 158). Le fils se situe donc à l'écart du récit oral paternel qui ne se transmet que par intermittence. Aucun récit enchâssé dans le roman ne permet de donner voix au témoignage intégral du père. Seule l'expression de vives émotions trahit le non-dit d'une expérience coupable : « But his father would cry real tears, sometimes, when remembering those men of Camp IV » (*TSP* 159). L'usage de l'occitan, incompréhensible aux oreilles de Jean-Luc, masque l'urgence d'un dire qui ne peut trouver d'exutoire que de manière détournée :

> Towards the end of his life, though, Jean-Luc's father would talk about nothing else but the war: always the same stories, in the same order, as if he were burrowing back, finding the reason why it all happened. Over and over again, like a tape recorder with only one tape. Until he resorted to Oc, which Jean-Luc only half understood. Over and over again the stories were told in a gabble of Occitan. (*TSP* 163)

Ce besoin de raconter se fait compulsif, comme le souligne la comparaison technique avec le « magnétophone » (« tape recorder ») ainsi que les nombreuses anaphores : « the same stories, the same order » ; « Over and over again ». Ne comprenant pas les réactions de son père, Jean-Luc n'a d'autre choix que d'interpréter. Il en vient à penser que son père se sent coupable, parce qu'il a trahi les maquisards en livrant aux Allemands des informations secrètes ayant abouti à la tragédie que l'on connaît : « Jean-Luc wondered […] whether the boy messenger wasn't the one who tipped off the Germans. Only a local knew the way to Jallau, along the sheep-paths. […] Jean-Luc never dared ask him where he was when the camp was surprised by the SS » (*TSP* 159). Encore une fois, c'est la culpabilité du père qui se trouve au cœur d'un récit en souffrance. Comme cette culpabilité n'est jamais exprimée oralement, il incombe au lecteur de retracer la possible cause de ce mal, que le fils lui-même ne peut s'expliquer.

Chaque fois que le roman offre au lecteur l'éclairage du point de vue de Jean-Luc, le souvenir auditif d'une nouvelle histoire refait surface. Le lecteur dispose ainsi de suffisamment de liberté pour procéder à des rapprochements entre des souvenirs de récits, fort distants les uns des autres, car intercalés dans un roman relativement long. La culpabilité du père pourrait être liée à l'histoire de son propre frère, Fernand. C'est à cause d'un tragique coup du sort que Fernand a été désigné par le vieux Père Lagrange comme le guide des SS, après qu'ils lui ont ordonné de leur indiquer où se trouvaient le mas des fosses et le camp de Jallau. Entre-temps, les résistants qui occupaient le vieux mas ont fui. S'imaginant trompés, les SS ont tué l'innocent Fernand en représailles. Jean-Luc s'imagine la scène dans un réalisme glaçant, quasiment cinématographique : « They

walked back with him halfway along the track to the lane and then they pressed the rifle to the back of his neck and the bullet came out through his look at the level of the nostrils, getting rid of it » (*TSP* 372). Elie pourrait être considéré comme la cause indirecte de la mort de son frère, car s'il n'avait pas informé les Allemands, ces derniers n'auraient pas exigé de Fernand qu'il leur montre le chemin. On peut supposer que le père se sent coupable non seulement d'avoir dénoncé les Résistants, mais d'avoir causé indirectement la mort de son propre frère. Cela reste cependant une hypothèse, car la cause de la culpabilité constitue le non-dit du texte. Confronté à des événements que son père refuse de lui révéler en totalité, Jean-Luc se prend alors à les imaginer, à l'aide de ce facilitateur projectif qu'est la photographie.

Comme Rick dans *Still*, Jean-Luc trouve dans la contemplation de photographies un substitut représentationnel à ce qu'il ressent comme une exclusion de l'événement. Toutefois, ce substitut n'est jamais satisfaisant. La folie future du personnage n'est pas sans lien avec le caractère « hystérique » de l'Histoire, qui ne peut être regardée, selon le mot de Barthes qu'à la condition d'en être exclu[1]. Comme Rick avant lui, le protagoniste de *The Standing Pool* se sent endetté envers les victimes oubliées. Il s'identifie à ces résistants, dont il simule la rigidité cadavérique, comme pour conjurer l'angoisse de mort :

> There were the twelve corpses, lined up neatly on the grass, some in bare feet, all in baggy trousers, blood coming out of their mouths and nose. One or two looked as if they were sunbathing, with little smiles. […] This fascinated Jean-Luc, and he would (up until a few years back) lie on the floor of his room in the same way, his arm bent crookedly, and adopt the corpse's peaceful expression, trying to understand what death was. On bad days, he would also enact what came before the death, rolling about the floor in dreadful agony. (*TSP* 159)

En livrant au lecteur cette *ekphrasis* photographique, le narrateur témoigne, une fois de plus, de sa passion du détail vrai. La première phrase, écrite dans un style paratactique, donne l'impression d'abolir la frontière entre le passé et le présent, facilitant ainsi l'identification. La description comparant l'expression faciale des morts au sourire satisfait de bronzeurs paraît de mauvais goût. Or, c'est oublier que chez Adam Thorpe le désir de réel s'embarrasse peu des conventions esthétiques. Rien n'est trop excessif pour s'approcher d'un réel du passé qui n'est jamais dénué de danger. L'aliénation guette tous

[1] « L'Histoire est hystérique : elle ne se constitue que si on la regarde — et pour la regarder, il faut en être exclu » (842). Barthes, Roland. « La chambre claire : note sur la photographie ». *Œuvres complètes 1977-1980* (Paris : Seuil, 2002).

les personnages ayant voulu s'en approcher de trop près, car la photographie reste un leurre, comme on l'a vu au chapitre 3. C'est pourtant ce même désir de réel qui conduit Jean-Luc à simuler la posture corporelle du mort, comme le ferait un acteur de théâtre. Il s'approprie ainsi des histoires qui ne sont pas les siennes, développant cet étrange fantasme de vouloir être témoin à la place d'un témoin, en l'occurrence silencieux. On pourrait déceler chez ce personnage ce désir de substitution éprouvé par certains héritiers des témoins de l'Holocauste, qui ont développé un « fantasme testimonial » (« fantasy of witnessing[1] »). Or, comme on l'a déjà vu au chapitre 1, la notion de substitution est incompatible avec la dé-coïncidence du témoin précaire et de la représentation, prise entre l'immédiat mimétique et le médiat ironique. En outre, c'est toujours la parole, en l'occurrence, la rumeur, qui lie sans relier les événements familiaux des Maille avec la mémoire collective du village. Tout le monde connaît à Aubain l'histoire du massacre des Résistants et de la mort de Fernand, même si bien entendu personne n'ose plus les évoquer. Largement tombées dans l'oubli, ces pré-Histoire(s) se sont avec le temps fossilisées :

> Then the rumours swirled into all the other murmurings that followed the war and, by the time Jean-Luc was born, had become fossilised——and might as well have been millions of years old, for all the truth they told. […] A lid was put on it all. (*TSP* 163)

Le « couvercle » (« lid ») du silence recouvre ces événements dont la mémoire va être réactivée par d'impromptus agents : les Mallinson. C'est parce qu'ils sont étrangers au lieu et à son histoire que le passé et le présent se télescopent grâce à un médium tout désigné, l'irrationnel Jean-Luc. Ce qui permet d'opérer le lent rapprochement entre ces deux mondes qui ne se comprennent pas tient entièrement à de subtiles associations métaphoriques, dont le lecteur doit suivre l'enchaînement tout au long des chapitres donnant accès à la conscience du personnage.

Jean-Luc développe une étrange chaîne d'associations, assimilant les Anglais à des envahisseurs, comparables aux Allemands qui ont par le passé envahi et occupé Aubain. Ce type d'amalgame, défiant toute chronologie historique, n'est pas rare chez les personnages d'Adam Thorpe qui sont volontiers portés à une indistinction entre le

[1] Gary Weissman décrit le fantasme en ces termes : « It is a desire to know what it was like to be there, in Nazi Europe; in hiding; at the sites of mass shooting; in the ghettos; in the cattle cars; in the concentration camps; in the death camps; in the gas chamber and crematoria. This desire can be satisfied only in fantasy, in fantasies of witnessing the Holocaust for oneself » (4). Weissman, Gary. *Fantasies of Witnessing. Postwar Efforts to Experience the Holocaust* (Ithaca : Cornell UP, 2004).

signifiant et le signifié. Ne possédant pas toujours la mémoire de l'événement, c'est la chaîne de signifiants qui supplée le manque d'expérience. En l'occurrence, le signifiant commun qui autorise l'assimilation est fourni par le nom d'un animal envahissant et sauvage : le sanglier. C'est par une association assez moqueuse que le signifiant « Anglais » se voit erronément rapproché du signifiant « sangliers » avec lequel il partage la même terminaison. C'est après une conversation mal comprise avec Jean-Luc que Sarah se rend compte de son erreur d'interprétation, peu flatteuse pour ses compatriotes :

> Sarah was startled. 'The boars? What, real boars? Or boring locals?'
> '*Sangliers*. Wild pigs, with tusks.'
> She clapped a hand to her forehead. 'I thought he was saying *les anglais* [*sic*].
> I thought he was saying that loads of English people came in the summer and perturbed the pool by swimming in it. (*TSP* 36)

Tels des sangliers venus de leur lointaine contrée, les Mallinson « perturbent » les eaux de la piscine, assimilée métaphoriquement à la mémoire oubliée des pré-Histoire(s) du lieu. Très fréquemment c'est le même adjectif qui vient qualifier l'eau de la piscine. Bien que régulièrement nettoyée, elle est constamment « troubl(é)e » : « Jean-Luc's French amusingly implied that the pool still had 'troubled waters': it was certainly a bit green again » (*TSP* 176). La piscine dont la qualité de l'eau est si changeante, alternant entre la saleté verdâtre et la claire limpidité sert de métaphore aux pré-Histoire(s) enfouies qui se réveillent sous l'effet des déséquilibres de Jean-Luc.

À l'image de cet exemple, le roman se plaît à tisser des rapprochements métaphoriques entre les « Anglais-envahisseurs », à travers tout un réseau allusif agglomérant les faits présents aux souvenir de récits entendus. Ainsi, une nuit, les Mallinson sont réveillés par les bruits de sangliers venus rôder autour de la piscine. Le lendemain, Nick demande à Jean-Luc de sévir contre ces « monstres » nocturnes en installant une clôture électrique (*TSP* 110). Par ce geste, les Anglais s'identifient sans le savoir à des étrangers envahisseurs, car selon les locaux, personne d'autre ne songerait à se protéger contre les sangliers : « No one ever used to put fences up. It's only the foreigners who put fences up » (*TSP* 112). Ces petits incidents sans grande conséquence se voient associés, par le jardinier, à des souvenirs de récits que lui contait son père. Tout en constatant les dégâts présents, il se rappelle avec une exactitude prodigieuse les récits de chasse de feu son père. Celui-ci lui a inlassablement raconté comment, un jour, en 1944, il avait fait une partie de chasse miraculeuse. En quelques tirs de fusil, il avait réussi à tuer, disait-il, toute une famille de sangliers, les parents ainsi que les trois marcassins.

Le parallèle entre cette histoire et ce qui va arriver aux Mallinson est tout sauf fortuit. Même s'il n'a pas vécu cet événement, Jean-Luc s'en souvient avec une telle précision, que cette histoire fait désormais partie de lui-même, de son identité : « Jean-Luc knew it off by heart; sometimes he felt it had been his own experience, that he was seeing it through his own eyes » (*TSP* 161). C'est le père le premier qui assimile les sangliers aux Allemands, trouvant dans la chasse une satisfaction substitutive à un ressentiment non exprimé envers des ennemis venus d'ailleurs :

> 'It was a family,' Jean-Luc would pipe up, the first few times his father told the story. […]
> 'I just thought of them as Germans,' said his father, each time. Then he would grunt, a bit like a boar himself. (TSP 162)

Objet d'effroi pour des Anglais peu habitués à des activités si violentes, mais plaisir vengeur pour Jean-Luc, la chasse inscrit le rapport à l'autre et au réel dans la violence d'une vengeance psychotique. Après avoir été injustement licencié par les Sandler, Jean-Luc ressent le besoin de se venger de ses anciens employeurs et de leurs locataires, en s'identifiant à l'innocent Fernand, victime, comme lui, des étrangers qui ont envahi Aubain par le passé. Si l'invasion n'est plus militaire, mais économique, le rapport de force est si exacerbé que le drame atteint son point d'orgue dans une tragédie shakespearienne de la vengeance. Rappelons que le titre, *The Standing Pool*, est une citation empruntée à la réplique qu'Edgar adresse à Gloucester dans *Le roi Lear*. Déguisé en haillons, Edgar se décrit comme un pauvre hère, contraint de manger « la vase des étangs » : « the green mantle of the standing pool » (III, scène 4). Adam Thorpe glisse à la fin du roman une explicitation de cette référence intertextuelle dans un autre dialogue entre Nick et Allan Sandler : « Alan quoted Shakespeare, this time: 'The green mantle of the standing pool,' he intoned, waving a hand » (*TSP* 350). Ce n'est pas sous la contrainte, mais volontairement que Jean-Luc a incorporé en lui la « vase », autrement dit, le contenu honteux des pré-Histoire(s). Cohabitant désormais avec la personnalité de Fernand, il médite une terrible vengeance contre des « Anglais-Allemands » :

> And Jean-Luc feels more and more enraged, reflecting on this for the umpteenth time, without Oncle Fernand's voice to calm him down. […] Jean-Luc squeezes his own eyes tight, feeling the pain of Oncle Fernand's innocence and the foreigners' guilt. […] If the Germans were to come into Aubain now——he imagines this clearly enough, with all the war films that have been on the telly——he would take them out before they took him out. He wouldn't wait to be killed like a dog. […] Oncle Fernand has run away so the Germans can't get him, leaving Jean-Luc to take his place, to face them alone. (*TSP* 372-373)

La confusion dans l'esprit du personnage atteint ici son paroxysme. C'est sur un mode obsessionnel (« umpteenth time ») qu'il imagine le retour des envahisseurs allemands, comme le montre le passage à l'irréel du présent : « If the Germans were to come into Aubain ». Livré à une mort sociale en raison de son licenciement, il se sent encore plus proche de son oncle, mort également pour une raison injustifiée : « feeling the pain of Oncle Fernand's innocence ». Il se sent dès lors investi d'une mission : réparer les torts passés en se vengeant des nouveaux envahisseurs que sont les Mallinson. C'est à lui que revient le devoir de rétroagir, de réparer ce qui a été laissé impuni par la génération précédente. Les Mallinson deviennent les victimes expiatoires d'un événement ayant eu lieu plus de soixante-dix ans auparavant. Peu importe l'écart séparant l'événement de sa conséquence. Toute injustice réclame fatalement réparation, comme le rappelle le narrateur sur un ton sentencieux : « Not a single action was without consequences, despite each generation's mass delusion that it was otherwise » (*TSP* 398). Pour une fois, la répartition des rôles du bourreau et de la victime semble être respectée dans ce drame sanglant, à cheval entre l'intergénérationnel et l'interculturel. Or une organisation si simpliste contreviendrait à la logique de dé-coïncidence, à laquelle adhère *The Standing Pool*, en proposant une double fin. En reproduisant ce procédé métafictionnel, popularisé par John Fowles dans *The French Lieutenant's Woman*, Adam Thorpe clôt son roman sur une pirouette ironique. On ne saurait mieux souligner le caractère illusoire de toute rétroaction.

Les chapitres 17 et 18, qui offrent à *The Standing Pool* son équivoque dénouement, sont construits à la manière d'un diptyque contrastif. Le chapitre 17 décrit dans un style factuel, aux phrases courtes et saccadées, « l'action » schizophrénique de Jean-Luc, dont il est l'auteur, sans jamais l'être. La place de sujet grammatical n'est plus occupée par son nom, mais par celui de son oncle dont dépendent tous les verbes d'action. C'est Fernand qui menace les Sandler de son arme, qui les ligote et qui leur fait subir les mêmes tortures et violences physiques qu'il a dû lui-même endurer par le passé : « Fernand pushes them onto his bed with the gun's barrel » (*TSP* 400) ; « Oncle Fernand, just to be sure, kicks him in the belly very hard because that's what the SS soldiers did to him when they found the boys had gone from the Mas » (*TSP* 400) ; « Oncle Fernand picks up two of the oxidised spoons and uses one for each eye, placing his free hand firmly on the forehead and holding the face still. It is like removing plum-stones » (*TSP* 401). La dernière action citée est sans aucun doute la plus cruelle, puisque Fernand

s'apprête à arracher de leurs orbites les yeux des époux Sandler, à l'aide d'une petite cuillère. Si la spectacularisation du supplice est atténuée par des adjectifs ordinaires (« oxidised spoons ») et une comparaison triviale (« It is like removing plum-stones »), le lecteur n'a aucun mal à s'imaginer la douleur non exprimée, ce qui accroît l'effet d'horreur. Alors que Fernand poursuit sa cruelle entreprise, Jean-Luc assiste à ce spectacle de l'horreur en observateur détaché :

> Jean-Luc watches him do everything from another part of his head; his head is like a tank, which Oncle Fernand is commanding, staring through the gun-slits. Jean-Luc is just part of the crew. A young, scared gunner crouched below in his desert goggles. (*TSP* 399)

La comparaison avec le tank ancre l'action dans une reproduction anachronique d'une scène de guerre qui pourrait se passer dans le désert libyen en 1942 (« desert goggles »). Jean-Luc a délégué le commandement, c'est-à-dire sa conscience de soi, à son oncle qui le téléguide depuis une autre partie de sa tête. L'esprit du personnage est donc scindé en deux personnalités distinctes, qui néanmoins communiquent et cohabitent. L'acmé du drame coïncide avec une crise schizophrénique, symptôme flagrant des clivages affectant l'identité de Jean-Luc. Il est à ce propos utile de rappeler que le terme même de « schizophrénie » a été forgé par le psychiatre Bleuler sur deux racines grecques. La schizophrénie désigne l'état d'un « esprit » (« phrên ») qui est littéralement « clivé » (« schizô »), c'est-à-dire fendu en deux. La schizophrénie n'est qu'un avatar de plus de l'*Ich-Spaltung*, autrement dit, la division du moi[1]. Jean-Luc est l'exemple extrême d'un témoin/sujet précaire, ayant entendu très tôt les récits paternels, à la suite desquels il développe un imaginaire le conduisant à l'identification totale. Homme situé à cheval entre les pré-Histoire(s) et l'événement, le délire et le réel, il symbolise à lui seul ce lien non liant entre le passé et le présent. La relation clivée intergénérationnelle est, comme dans *Pieces of Light*, la cause d'une folie, dont sont la proie maints personnages d'Adam Thorpe. Au-delà de l'étude du cas clinique, la pathologie ne saurait mieux illustrer la dé-coïncidence d'un personnage à la fois passif et actif, agissant, sans pouvoir agir. Il s'en remet complètement à son oncle qui le pousse à accomplir un rite sacrificiel de réparation : « Jean-Luc is not so sure about Oncle Fernand's ideas, now, but he is the tank

[1] « En introduisant le terme schizophrénie, Bleuler entend mettre en évidence ce qui constitue selon lui le symptôme fondamental de ces psychoses : la *Spaltung* (« dissociation »). Le terme s'est imposé en psychiatrie et en psychanalyse, quelles que soient les divergences des auteurs sur ce qui assure à la schizophrénie sa spécificité et, partant, sur l'extension de ce cadre nosographique » (Laplanche et Pontalis 433).

commander, he does know best. […] What's been lost has to be made for. Years and years » (*TSP* 406). L'accumulation des phrases averbales traduit la progressive aliénation du personnage qui se mue en folie furieuse.

Après avoir semé la destruction dans le mas des Lagrange, dont l'ancêtre, rappelons-le, avait dénoncé l'oncle Fernand, Jean-Luc se rend aux mas des Fosses pour terminer sa sordide mission. La tension monte d'un cran, dans ces dernières pages où la menace de mort alterne avec l'ignorance insouciante des Mallinson. Alors que Jean-Luc essaye d'amadouer les fillettes du couple, le père et la mère sont tranquillement occupés à des activités ordinaires qui revêtent un double sens. Ainsi, Nick est en train de découper des courgettes, tout en dissertant sur les bienfaits de l'interprétation : « 'The key to it all is this word *interpretation*,' Nick said, anticipating supper by several hours and chopping up veg. He was on the courgettes, slicing them lengthways into four then, holding the four parts together, slicing them crossways » (*TSP* 407). La précision maniaque avec laquelle est décrite la préparation des légumes anticipe la décapitation, relatée quelques pages plus loin dans un style concis à donner des sueurs froides, surtout quand on sait que la première victime est une enfant : « As she presses her ear to the grain, excited, the axe blade swings down with its own full weight and bites through the neck with a snap. The head's expression is still excited as it bounces, rolling to rest at Oncle Fernand's feet. He kicks it away » (*TSP* 409). L'horreur réaliste de la scène, renforcée par le geste final, peut désarçonner un lecteur qui lirait *The Standing Pool* pour la première fois. Bien que préparé à l'imminence d'une effroyable tragédie, il se rend compte que la description surpasse en horreur tout ce qu'il aurait pu imaginer. Le livre ne peut décemment pas se clore sur une telle scène. Une suspicion légitime envahit alors l'esprit du lecteur qui peut lire au chapitre suivant le récit d'une tout autre fin.

Au milieu des rires d'enfants plongeant dans la piscine, Lucy Sandler livre au lecteur une fin conventionnelle, faisant ainsi basculer une invraisemblable horreur sensationnaliste dans la normalité ordinaire. Le lecteur est amené à déduire que ce qu'il vient de lire n'est autre que le produit d'une imagination délirante. Jean-Luc n'a commis aucun crime, si ce n'est en fiction. Interné dans un hôpital, il passe ses journées à dessiner. Tous ses dessins reproduisent compulsivement les mêmes scènes qui ne sont pas sans rappeler le contenu du précédent chapitre, si l'on en croit Sarah : « the so-called art just looked like a primary kid's scribbles to her. […] Nudes and guns and axes and fire, blood spurting out of necks, scrawled words over and over in French » (*TSP* 420). Le lecteur

n'a aucune peine à reconnaître dans cette énumération les principaux éléments de la tragédie sanglante, réduite à une liste d'ingrédients qui n'ont, en apparence, aucun sens. L'illusion créée par la fiction ne se résume en réalité qu'au respect de conventions, à une recette, que l'auteur feint de servir à un lecteur, voulant être berné jusqu'au bout. Le lecteur reçoit, pour prix de sa lecture, une leçon de parodie sérieuse qui jette le discrédit sur la fiction en général. La fiction textuelle est présentée comme le produit d'une projection individuelle, une fiction mentale, pourrait-on dire. Elle est ravalée au rang d'exercice de style donnant l'illusion de l'immédiateté. Or ce réel reste toujours médiatisé par la conscience d'un individu, dont l'imaginaire est dévalorisé. Le réel est toujours plus fort que les histoires que l'on s'imagine à partir des expériences entendues. Devant une fin aussi frustrante, le lecteur est en droit de se demander, comme Sarah, quelle est exactement l'histoire de *The Standing Pool* : « 'What exactly *is* the story?' » (*TSP* 420). À cette question, on peut proposer une réponse.

Avec *The Standing Pool*, Adam Thorpe adapte à ses thèmes fétiches la leçon de *Northanger Abbey* de Jane Austen. Le véritable danger ne réside pas dans la projection de souvenirs de lecture sur un réel en manque de piquant, mais plutôt dans la projection de soi sur des récits entendus. Cette double fin dévalue l'attachement affectif de Jean-Luc aux histoires du passé qui prend le contre-pied du devoir de mémoire. En suggérant de manière discrète ou ostentatoire un indépassable écart ironique, le roman mine la transivité de la relation, déstabilisant la valeur de devoir de mémoire à laquelle reste par exemple attachée la postmémoire de Marianne Hirsch. L'interruption du dialogue intergénérationnel, omniprésent dans le corpus, pourrait laisser penser que les romans d'Adam Thorpe se rattachent à la *post*mémoire. En travaillant le rapport toujours médiat à l'événement, par la textualisation de traces, de photographies et de paroles, ils puisent en effet leur matière fictionnelle dans les expériences vraies, vécues par la génération antérieure. Rappelons que c'est pour Marianne Hirsch le principe de la créativité postmémorielle que de se constituer, pour l'artiste, une mémoire à partir de souvenirs familiaux :

> Postmemory's connection to the past is thus not actually mediated by recall, but by imaginative investment, projection and creation. To grow up with such overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one's birth or one's consciousness, is to risk having one's own stories and experiences displaced, even evacuated, by those of a previous generation.

> These events happened in the past, but their effects continue into the present. This is, I believe, the experience of postmemory[1]. (107)

S'il existe, à n'en pas douter, un lien thématique entre cette théorie et les romans, force est de dire que ces derniers ne montrent pas une pieuse fidélité envers le dévoir de mémoire, en raison du fait qu'ils cultivent et maintiennent un art, non du souvenir, mais de l'entre-tien, comme on le verra dans le chapitre suivant. Problématisant le postulat ontologique de la représentation, les romans d'Adam Thorpe ne visent pas à restituer une figuration manquante de l'événement traumatique. Or c'est le but ultime que Marianne Hirsch assigne à l'œuvre dite « postmémorielle », destinée à « *ré*activer » (« reactivate ») et à « *ré*incarner » (« reembody ») la mémoire de l'événement auprès du lecteur ou du spectateur[2]. L'insistance sur la « réincarnation » ne conteste pas la conception ontologique de la représentation ni ne remet en cause la relation transférentielle entre l'œuvre et le lecteur. Ce dernier reçoit le message édifiant que l'œuvre postmémorielle est censée délivrer dans une forme passive de réception. Tout autre est la conception de la représentation que mettent en œuvre les romans. À travers la double fin de *The Standing Pool*, Adam Thorpe tourne en dérision la valeur de fiction elle-même qui revient, banalement, à une projection de l'histoire personnelle sur les histoires à moitié dites d'un père distant.

Ce thème parcourt en filigrane tout le corpus et explique, entre autres raisons, la tension permanente affectant la valeur subjective d'un témoin/sujet, humilié par son inexpérience de l'événement, mais désirant toujours rétroagir pour être reconnu par la figure paternelle. Ce noyau d'intrigue est suffisamment puissant pour que le lecteur le retrouve également dans *Hodd.* Le lien qui relie ces deux romans est de même nature que celui qui rapprochait auparavant *No Telling* de *The Rules of Perspective*, à savoir un phénomène d'intensification dramatique, suivie d'une systématisation formelle. La double fin de *The Standing Pool* a sans nul doute inspiré *Hodd* qui reproduit la tension représentationnelle entre le médiat et l'immédiat, dans le but d'illustrer une nouvelle fois une adéquation formelle dans un inadéquation relationnelle.

---

[1] Hirsch, Marianne. « The Generation of Postmemory ». *Poetics Today* 29.1 (2008) : 103-128.

[2] « Postmemorial work, I want to suggest——and this is the central point of my argument in this essay——strives to *reactivate* and *reembody* more distant social/national and archival/cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression. Thus less-directly affected participants can become engaged in the generation of postmemory, which can thus persist even after all participants and even their familial descendants are gone » (111). Hirsch, Marianne. « The Generation of Postmemory ». *Poetics Today* 29.1 (2008) : 103-128.

Hodd obéit, comme *The Standing Pool*, à une progression dramatique linéaire, entrecoupée d'analepses mémorielles d'actions et non plus de souvenirs entendus. Le narrateur principal, un moine anonyme du XIIIe siècle, place la justification de son récit sous le signe de la confession, accordant ainsi au dire une vertu réparatrice. Sentant la mort s'approcher et voulant purifier son âme des péchés de sa jeunesse, il vient livrer au lecteur le récit de son coupable engagement auprès de Hodd, chef d'une bande de cruels hors-la-loi blasphémateurs. Ayant tenu secret cet événement toute sa vie durant, il décide de dire la vérité sur son implication, afin de servir une cause personnelle et collective. Tout en voulant être absous de ses fautes par le lecteur, il souhaite rétablir la vérité historique sur ce personnage dont l'aura a injustement grandi au cours des décennies, au point que de jeunes gens veulent imiter la geste épique de Robert Hodd, alias Robin des Bois :

> Many hundreds of feckless young men, I hear, do now find solace in the woods, […] fleeing the evils of the city […] and some, spurred—alas!—by the wretched progeny of my minstrelsy, do e'en call themselves '*Roberdsmen*' or '*Robbinsmen*'. (*H*. 128)

C'est de nouveau le ouï-dire (« I hear ») qui met en contact le narrateur avec une préhistoire honteuse qu'il a tenue secrète pendant des décennies. Autrefois fidèle du blasphémateur Hodd, il est tourmenté, au soir de sa vie, par la culpabilité d'avoir commis des actes moralement répréhensibles et d'avoir cru en des idées jugées hérétiques par l'Église catholique :

> If I had happened not to have met with the outlaw called Robert Hod [*sic*], so many years ago that none are still living from that time but myself, I would be less tormented in my spirit; for quite apart from the other matters it was Hodde [*sic*] who put strange ideas and questionings into my head. (*H*. 14)

À l'image du nom propre « Hodd », orthographié indifféremment « Hodde » et « Hod », le texte du moine témoigne délibérément de la patine du temps. Manifestant une orthographe parfois évasive, la confession est parsemée de lacunes, de scories et de commentaires infrapaginaux, écrits par le médiéviste Francis Belloes, dont le lecteur fait la connaissance au seuil du roman. Constitué d'une double préface, le texte de *Hodd* affiche d'emblée son statut dé-coïncident, en se présentant à la fois comme une réécriture contemporaine d'un mythe emblématique de l'anglicité et comme un faux manuscrit médiéval, traduit du latin par un vétéran de la Première Guerre mondiale.

Le premier seuil, intitulé « Introduction », sert un but didactique en replaçant la légende dans un contexte historique et philologique. Écrite par un universitaire, du nom de « A. T », partageant ses mêmes initiales avec Adam Thorpe, cette première préface imite la phraséologie universitaire, sans toutefois cacher les intentions révisionnistes de son auteur. Le mythe pastoral d'un Robin des Bois, volant aux riches pour redistribuer aux pauvres, relève d'une idéalisation romantique. Pour l'universitaire, Robin des Bois n'a en réalité été qu'un « gangster » aux mains souillées de sang : « The Robin Hood of these early ballads cares not a nail for the poor. […] At heart, he is a homicidal gangster » (*H*. 3). Cette introduction sert à aiguiser l'esprit critique du lecteur, auquel sont contées, dans une seconde préface, intitulée « Translator's Note », les circonstances de la découverte du faux manuscrit médiéval. Ayant été sauvé de justesse des flammes par le médiéviste (*H*. 5), le manuscrit a été traduit, annoté et édité par ses soins, comme en témoigne la quantité impressionnante de notes de bas de pages, s'élevant au nombre de quatre-cent-huit. L'artifice de la préface rédigée par le traducteur fournit au lecteur un récit supposément vraisemblable visant à prouver la véracité de la confession qui va suivre et ainsi justifier l'intérêt même de *Hodd*, en tant que récit fictionnel de l'origine perdue du mythe. Le roman met donc en scène deux narrateurs distincts qui contribuent, à eux deux, à créer cet effet caractéristique de lecture fondée sur une alternance entre une représentation mimétique et anti-mimétique.

Il faut à cet égard noter la somme de recherches érudites qu'a effectuées Adam Thorpe pour écrire un roman qui se veut une amplification dramatique et mimétique de la ballade originelle, écrite en moyen anglais. Même si, par faute de place, il n'est pas possible de procéder à une étude comparatiste complète[1], il faut noter que tous les épisodes les plus marquants de la ballade ont été fidèlement retranscrits dans le roman. L'action la plus spectaculaire — le démasquage de Robin des Bois à l'église de Nottingham, son emprisonnement, puis sa libération secrète par Little John et Much – figure en bonne et due place au milieu du roman, dans la partie III. Narrées depuis le point de vue du jeune narrateur, ces scènes d'action confèrent à *Hodd* son statut de roman historique de cape et d'épée. C'est à cause de son implication dans ces événements que le même narrateur décide, quelques soixante ans plus tard, de s'attribuer l'entière culpabilité du meurtre du petit page, sciemment tué pour le réduire au silence. Cet

[1] Pour plus de précisions sur ce sujet, voir Sikorska, Liliana. « Reading and Writing a Medievalist Text: Adam Thorpe's *Hodd*. An Advertisement in Five Acts ». *Thise Stories Beren Witnesse: The Landscape of the Afterlife in Medieval and Post-Medieval Imagination* (Francfort : Peter Lang, 2010. 109-120).

événement qui survient après la libération de Hodd représente dans la ballade l'un des épisodes les plus dramatiques, au point qu'il est cité en exergue du roman d'Adam Thorpe. Ce dernier montre ainsi au lecteur combien sa réécriture amplifie un événement, remarquable par sa forme initialement très condensée. C'est en quatre vers laconiques qu'est rapporté l'événement, dont voici la traduction en anglais moderne :

> John struck off the monk's head
> No longer would he stay;
> The like did Much to the little page,
> For fear of what he'd say1. (v. 202-206)

Cette scène de décapitation est relatée au chapitre 5 de la troisième partie par le narrateur, autrefois surnommé « Much ». Espérant par sa confession pouvoir être absous de son crime, il décrit dans une prose pleine de fougue son geste fatal, aux résonances épiques :

> Just as I was taught in the wood (and without waiting for any command), I did howl mightily in the manner of a wolf, raising my heavy sword on high; and bending down [from the saddle], swept the two-handed blade low across to smite the screeching boy above the shoulders with no more than a small jolt to my grip, that the nightingale might sing no longer. (*H*. 210)

Il est remarquable de constater que la réécriture donne une image séquencée de l'action, comme s'il s'agissait d'un ralenti filmique. L'accumulation des verbes (« raising », « bending », « swept ») fragmente le geste dont la finalité n'est jamais explicitement nommée. Seule une périphrase permet de déduire qu'il s'agit d'un acte à la violence extrême : « above the shoulders ». Le petit page, à la voix angélique, n'est jamais décrit comme tel, mais est désigné à l'aide d'une métaphore : « the nightingale might sing no longer ». Adam Thorpe subjectivise sa réécriture, puisqu'il fait de l'acte de Much l'une des causes du dédoublement interne du narrateur, décrit à deux âges différents de sa vie, la jeunesse et la vieillesse. Cette situation narrative, déjà expérimentée dans *Pieces of Light*, explique la complexe structure du roman. Chacune des quatre parties est subdivisée en cinq chapitres qui entrecroisent les souvenirs d'une jeunesse insouciante avec la culpabilité de la vieillesse. Cette structure alternative permet d'intensifier le drame intime d'un personnage, rongé par le regret et déchiré entre la mémoire coupable de l'action et sa difficile confession. Avant même qu'il ne se mette à raconter son crime, il prévient bien en amont son lecteur de la gravité de sa confession. Le recours aux exclamations et

[1] Le texte de la ballade a été édité dans un volume rassemblant toutes les versions connues à ce jour de la légende. Voir Knight, Stephen et Thomas H. Ohlgren (eds.). *Robin Hood and Other Outlaw Tales* (Kalamazoo : Medieval Institute Publications, 1997).

à l'obligation de pénitence font des déclarations du moine âgé un pastiche de confession médiévale :

> Alas, that I must recount such events in my life, with the demons jangling at their successes over my shoulder, like men and women at a puppet play! But all must be revealed in the hope that, by so doing I may confess and cancel my debts. (*H*. 196)

L'imagerie démoniaque est une constante dans un roman qui ambitionne de représenter les contradictions de la psyché médiévale, imprégnée de croyances superstitieuses. Bien que fervent chrétien, le moine croit en une physique morale de la contamination qu'il invoque, chaque fois qu'il se remémore une parole, un affect ou un acte contraires à la règle monastique qu'il s'est imposée. Les péchés capitaux tels que la jalousie et l'orgueil sont interprétés *a posteriori* comme les effets d'une corruption maléfique, engendrée par de « mauvais esprits » (« fiends »), s'insinuant à travers les diverses parties de son corps. Ainsi, lorsque le vieux moine décrit comment, enfant, il pouvait être envahi par ce mal vénéneux qu'est la jalousie, chaque fois qu'il sentait que son père biologique portait son attention sur un autre enfant que lui : « And then it was that the fiend flew into my mouth like an owl, bruising my heart with the claws of jealousy [*livore*] » (*H*. 92). Les comparaisons physiques, la description réaliste des odeurs et le vocabulaire archaïsant sont autant de procédés contribuant à faire de *Hodd* un très vraisemblable faux médiéval. Toutefois, comme on le remarque dans le passage suscité, un certain nombre de mots sont suivis de leur traduction latine, mise entre crochets. Ces traductions, insérées dans le corps même du texte, rappellent constamment au lecteur que ce qu'il est en train de lire est une traduction, exhibant de manière auto-réflexive sa nature textuelle. Si la confession orale du moine constitue la plus grande partie de *Hodd*, il n'est pas rare qu'elle soit interrompue par le second narrateur, le médiéviste Francis Belloes.

Ce dernier n'intervient que de manière fort discrète, à travers les nombreux paratextes qui parsèment ce roman historique, cherchant à se faire passer pour un authentique document d'archive. Par ses interventions paratextuelles intempestives, le second narrateur vient rompre l'illusion fictionnelle, créant ainsi une immanquable distance critique par rapport à une artificielle confession, relevant avant tout du pastiche savant. Il n'hésite pas, avec quelque désinvolture, à justifier ses choix éditoriaux dans le corps même du texte confessionnel. Il en expurge certaines parties, sous prétexte qu'elles seraient fastidieuses à lire pour un lecteur moderne. C'est le cas par exemple des prières et des adresses faites à Dieu, caractéristiques du genre depuis les *Confessions* de saint

Augustin, qui sont systématiquement omises : « Here follow several passages of pious tendentiousness, which I again omit » (*H*. 23). Parfois la coupure éditoriale survient peu après un passage se distinguant par un effet de suspense. Arguant du fait qu'au manuscrit il manquait un feuillet, Francis Belloes se plaît avec ruse à frustrer les attentes du lecteur :

> Then as I crept forward the peacock made its screech again, driving into me as a nail into a board…
>
> Alas, a crucial scene seems to be missing, the scrivener either omitting a section or following the damaged source. […] I take the opportunity of this hiatus to begin a new chapter. (*H*. 45)

Alors que la première phrase appartient au récit du moine, les points de suspension signalent une coupure nette, suivie d'un espacement qui introduit le mot d'excuse du traducteur. Le ton ironiquement plaintif (« alas ») atténue la violence de la frustration, qui prive néanmoins le lecteur d'une scène annoncée comme « capitale » (« crucial »). On reconnaît là un procédé typique d'Adam Thorpe s'amusant à faire chuter la tension dramatique qu'il vient précédemment d'installer. Plus que tout autre texte du corpus, *Hodd* s'ingénie à démultiplier l'oscillation entre les effets d'immédiateté et de médiateté réflexive. Cela est principalement dû aux copieuses notes infrapaginales que l'on trouve au bas de chaque page du livre. Remplissant un but informatif de contextualisation historique, politique et religieuse, elles symbolisent la dé-coïncidence de la représentation, en facilitant l'immersion du lecteur, mais aussi sa distanciation critique, comme l'a noté Daniel Schäbler :

> The footnotes fulfil a paradoxical hybrid function, as they both distance and engage the reader. They explain certain aspects of the story and thus facilitate a better understanding and immersion, while at the same time they create rational, intellectual distance by consistently highlighting the radical strangeness of the old text. (214)

Les notes rédigées par Francis Belloes n'ont pas qu'une fonction parasitaire de brouillage des limites entre le rapprochement et la distanciation. Elles donnent également à entendre la singularité de sa voix. Il lui arrive d'agrémenter ses doctes commentaires de jugements personnels et d'éléments autobiographiques. Ce faisant, il affiche une très grande décontraction à l'égard de son éthos d'intellectuel. Certaines de ces remarques marginales l'humanisent, comme lorsqu'il se met à décrire, à la note seize, le charmant petit cottage dans lequel il habite :

> The present translator of this MS lives similarly in a cottage, some six hundred years old, whose thatched roof inclines to a level only two feet from the ground at the rear, and is exceedingly warm and cosy. (*H*. 20)

Au-delà de ces manquements humoristiques à l'objectivité exigée de tout critique, on remarque également que certains de ses propos se font beaucoup plus sombres. De sa propre initiative, Belloes trace de nombreux parallèles entre le XIIIe siècle et sa propre époque, le début des années 1920. Commentant à la note soixante-trois les divers types d'arcs en usage au Moyen-Age, il exprime son regret que les armes modernes, ayant fait tant de victimes, n'aient pas été interdites depuis le dernier conflit mondial : « It was a vicious, highly effective weapon […] and so popular it was banned by the Pope from use against fellow Christians in 1139. Alas, no such ban has at present been made against other mechanical weapons of far crueller disposition » (*H*. 50). La plupart des remarques ont trait à l'expérience de la Première Guerre mondiale dont Belloes est revenu traumatisé. Le lecteur peut observer une détérioration de sa santé mentale, à mesure qu'il progresse dans sa lecture.

Vers la fin de *Hodd*, il laisse échapper les suintements d'une histoire à moitié tue, à travers laquelle se font entendre les échos d'une culpabilité difficilement verbalisable. Biffant la première version de la note trois-cent cinquante-quatre, il l'amende pour laisser libre cours à l'expression du deuil et de la colère : « 'This is nonsense! Nothing will bring back Alec'» (*H*. 244). À travers ce simple prénom lâché au milieu d'une phrase, on retrouve l'intermission caractéristique des pré-Histoire(s). Adam Thorpe place son lecteur dans la même position que ses personnages. Percevant les suintements d'une histoire de deuil et de culpabilité, le lecteur ne dispose pas de suffisamment d'indices pour reconstituer le récit tronqué de l'événement. Sans doute Belloes se sent-il coupable de la mort de ce mystérieux « Alec », dont on ne connaît rien. Dès lors, on peut en déduire que le travail philologique du médiéviste ressemble fort à une tentative détournée de confession thérapeutique qui n'est pas sans rappeler la propre confession du moine. Bien que séparés l'un de l'autre par un écart temporel de plus de sept cents ans, les deux personnages éprouvent un pareil besoin de mettre par écrit leur expérience de l'événement. Ce n'est pas un hasard si le traducteur commence sa préface, en faisant semblant de vouloir se confesser : « The translator of the following document must confess to being something of a felon himself » (*H*. 5). Dans les deux cas, il s'agit d'expier, par l'aveu, la culpabilité d'une faute qu'ils assument pleinement. Avancer une telle affirmation ne peut qu'étonner au vu des propos développés au chapitre précédent.

Dans un corpus qui ménage une si large place au non-dit, à la honte et au déni de reconnaissance, il est pour le moins surprenant de voir des personnages se coulant dans le rôle d'un sujet reconnaissant ses torts, jusqu'à les exagérer par l'auto-apitoiement, comme s'il voulait en être mieux pardonné. Or, il est significatif de noter à quel point *Hodd* modifie le rituel de pénitence catholique, en lui ôtant tout pouvoir d'absolution. Traditionnellement, la confession ne peut déboucher sur le pardon que si le pécheur avoue à un supérieur ses fautes. Or il est relativement difficile de déterminer quel est cet autre supérieur à qui s'adresse véritablement le moine. S'agit-il de Dieu, du lecteur ou peut-être plus modestement de son propre père ? Toujours est-il que la relation de face-à-face habituellement imposée par la confession est minée de l'intérieur par l'interposition du deuil. Dès lors, ce qu'invitent à étudier les romans d'Adam Thorpe est une reconnaissance non réciproque, dénuée de finalité cathartique, mais qui n'en empêche pas moins le désir de dire.

3.2.3) L'aveu endeuillé : l'irréparable réparation

À l'image de Jean-Luc, plusieurs des personnages d'Adam Thorpe investissent toute leur énergie dans la volonté de modifier rétroactivement le passé, avec un succès souvent très mitigé. Les personnages des premiers textes éprouvent le désir de réparer le passé, mais se confrontent à l'humiliante épreuve de leur impuissance. C'est bien sûr le cas de Rick dans *Still* qui nourrit le ridicule désir mégalomaniaque de réparer toutes les catastrophes du XXe siècle. Dans *Nineteen Twenty-One*, l'orgueilleux Joseph veut à son tour réparer la catastrophe collective de la Première Guerre mondiale à l'aide de tout un imaginaire mythique expiatoire, mais ces ambitions sont rabaissées au niveau de douces chimères. Ces quelques exemples suffisent à rappeler que l'action, qui fait figure de nouveauté parmi les romans plus récents, constitue certes un élément articulatoire du récit, qu'il est toutefois nécessaire d'intégrer dans un thème beaucoup plus vaste : la réparation irréparable.

Cette contradiction est caractéristique de la relation clivée entre le témoin et les pré-Histoire(s). La quête d'irréparable réparation n'est pas en soi nouvelle, puisqu'on en repère déjà la persistante trace dans les premiers livres, comme on l'a vu au chapitre 1. Toutefois, ce que les livres plus récents, tels que *Between Each Breath* et *Hodd*, apportent en termes d'innovation thématique est la reconnaissance, puis la confession d'actes commis ayant causé la souffrance de l'autre. Le recentrement des derniers livres autour

de l'action du personnage, de la reconnaissance de sa faute et enfin de la confession réparatrice invite à reconsidérer la culpabilité comme un mode éthique de reliaison — bien que simultanément empêchée — avec l'autre. Le lien non liant marque une nouvelle fois de son empreinte la forme et le thème de ces livres. La confession à laquelle se livrent le moine dans *Hodd* et, avant lui, Jack Middleton dans *Between Each Breath*, est animée d'un désir de réparer une relation disjointe avec l'autre, fêlée par le honteux non-dit d'un acte volontairement oublié. En ce sens, le recours à la confession comme extériorisation verbale de la culpabilité témoigne d'un élan vers l'autre, en qui est confiée la promesse de pardon. Il faut rappeler à cet égard la distinction que trace Serge Tisseron entre la honte et la culpabilité. Contrairement à l'effet anéantissant de la honte qui condamne le sujet à une marginalisation sociale, la culpabilité ouvre la voie vers la réparation et la possibilité d'une reconstruction de soi et d'une réintégration dans la relation avec l'autre :

> Le propre de la culpabilité étant, en effet, de laisser place à la possibilité de réparation, elle est ainsi une forme d'intégration sociale. Au contraire, la honte est une forme de désintégration psychique, donc de marginalisation sociale. (2007 : 106)

Il est significatif de voir que dans les deux livres, les narrateurs s'attribuent la faute d'avoir abandonné trop tôt l'être aimé, auquel ils ne peuvent désormais adresser que des aveux endeuillés. Jack ne peut expier sa faute devant Kaja qui est décédée dans un accident de voiture. L'événement, relaté en quelques pages dans le prologue du roman, place la parole de Jack sous le signe d'une tragique confrontation impossible, car Kaja ne pourra jamais entendre sa confession. Même s'il entreprend un douloureux examen de conscience, sa culpabilité ne peut trouver de résolution, comme le révèle cet extrait de dialogue intérieur :

> *Did you resolve your guilt?*
> To a certain extent.
> *How?* (*BEB* 65)

Les questions mises en italique sont censées reproduire la voix de sa conscience. La vague réponse qu'il donne révèle l'ironie tragique du propos. Il répond certes par l'affirmative, mais lorsque sa conscience lui demande « comment » il parvient à surmonter sa culpabilité, il se fait soudainement silencieux. Cet exemple condense en trois courtes répliques la quête irrésolue d'une réparation dans laquelle s'engage avec encore plus d'ardeur le protagoniste de *Hodd.*

Si l'on souvient que le rite de confession est crédité d'un pouvoir d'articulation sans précédent, on ne peut être que surpris de voir comment, avec *Hodd*, Adam Thorpe met en échec le passage dialectique de la parole confessionnelle. Pour mieux comprendre ce changement capital, rappelons ce que dit Peter Brooks à propos de l'histoire du rite de confession :

> Reflecting on the value we attach to the spoken confession of sin, crime and error, we may become aware of how close we still are to the year 1215, when the Roman Catholic Church, in the Fourth Lateran Council, made annual confession obligatory for all the faithful. It begins apparent that confession plays a crucial role in moral cleansing and also in moral discipline. […] It offers articulation of hidden acts and thoughts in a form that reveals perhaps in a sense creates——the inwardness of the person confessing, and allows the person's punishment, absolution, rehabilitation, reintegration. The confessional model is so powerful in Western culture, I believe, that even those whose religion or non-religion has no place for the Roman Catholic practice of confession are nonetheless deeply influenced by the model[1]. (5)

Peter Brooks dégage ici ce que l'on pourrait appeler un paradigme épistémologique qui transcende les âges et les cultures. La confession ne saurait par conséquent se réduire à une pratique religieuse. Utilisée également dans un contexte judiciaire sous la forme pénale de l'aveu, la confession pose toujours la question de l'attribution de la faute, du jugement de culpabilité et de la promesse de rédemption. Tous ces actes peuvent se réunir sous la commune notion de subjectivité qui se voit promue et reconnue par l'acte même de confession. L'expression de la parole individuelle devant une figure d'autorité rend en effet visible une subjectivité auparavant cachée. La soumission volontaire au jugement de l'autre est gage d'absolution, en promettant une réintégration sociale qui passe par une mise en conformité avec une norme sociale. « Aveu », « reconnaissance », « réhabilitation », tous ces termes dessinent un même mouvement spatial, un passage assurant une transition de l'intériorité vers l'extériorité, de l'exclusion à la réintégration, de la culpabilité au pardon. On sait par ailleurs que ce modèle a fait l'objet d'une vive critique de la part de Foucault qui y voit, pour sa part, une logique de contrôle intersubjectif, une gouvernance des âmes, qui lui a fait écrire, non sans provocation, que « l'homme, en Occident, est devenu une bête d'aveu[2] » (80). Ayant incorporé au plus profond de lui-même l'impératif de confession, l'individu, pour Foucault, n'a pas d'autre moyen que d'extérioriser par la parole ses secrets les plus

[1] Brooks, Peter. *Troubling Confessions. Speaking Guilt in Law and Literature* (Chicago : University Press of Chicago, 2000).
[2] Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir* (Paris : Gallimard, 1976).

intimes afin d'être reconnu en tant que sujet singulier. Cette brève contextualisation théorique permet de mieux comprendre la réécriture confessionnelle pratiquée par Adam Thorpe qui pousse à son point extrême la logique de la dé-coïncidence.

Que la pratique confessionnelle nécessite une confrontation à l'autre, devant lequel la parole peut se libérer, ni Brooks ni Foucault ne le contestent. Sans que cette confrontation soit impossible chez les personnages d'Adam Thorpe, il faut toutefois noter qu'un inévitable écart temporel s'immisce dans l'articulation de la parole confessionnelle, si bien que le confessé reconnaît ses fautes, sans pouvoir être reconnu par une figure d'autorité faisant office de confesseur. Telle est la situation élémentaire mise en place par *Hodd* qui, en reproduisant le *topos* de l'enfant illégitime, met en scène un personnage désirant à la fois se disculper de sa filiation symbolique avec la légende de Robin des Bois et réparer une filiation généalogique disjointe. L'histoire de la transmission de la légende devient ainsi liée, sans être reliée, à l'histoire intime d'un narrateur se mortifiant à l'idée avoir favorisé la diffusion d'une légende qu'il a composée, au son de sa harpe :

> And this wantonness, this false message, was put about by my own hand; and as fathers of crippled infants or disgustingly wanton youths can scarcely sever that blood-tie, then how can I disclaim responsibility for what I engendered so long ago? (*H*. 23)

Il est intéressant de constater que le moine use d'une métaphore généalogique reprenant le thème d'un impossible déni de reconnaissance qui rappelle sa propre histoire intime avec son père biologique. Renié par ce dernier, le narrateur cherche par ses sincères déclarations à être réintégré *a posteriori* dans l'amour paternel. *Hodd* inscrit donc la quête de l'irréparable réparation au sein de l'intime relation intergénérationnelle entre le père et le fils. Ce thème, comme on le sait, n'est pas étranger à la biographie de l'auteur dont le père, ayant maintenu un secret toute sa vie durant, avoue avant de mourir son implication dans certains événements historiques et intimes, ce qui inévitablement modifie l'histoire familiale d'Adam Thorpe. Ce n'est donc pas un hasard si le roman est justement dédié à la mémoire du père de l'auteur (« In memory of my father », peut-on lire sur la première page ouvrant le roman). L'aspect biographique ne saurait toutefois fournir la seule et unique interprétation. Il est remarquable de voir comment la forme du roman permet d'articuler les clivages affectant la relation avec le père et l'identité du fils.

Adresses répétées, suppliques larmoyantes, auto-flagellations verbales, douloureux regrets. Aucun des lieux communs du genre n'est épargné au lecteur pour mettre en scène, au sens proprement théâtral du terme, l'humiliante expiation d'une faute

qui ne peut s'expier. Bien que la forme des livres évolue vers un resserrement toujours plus ténu de l'écart, on note toujours la même intention sous-jacente d'articuler au sein d'une progression, en apparence linéaire, les clivages affectant la filiation. Le roman est en effet structuré par deux événements marquants, la rencontre interrompue avec le père de substitution Hodd et la reconnaissance interrompue avec le père biologique, l'ermite. En servant respectivement d'événement perturbateur et de dénouement au roman, ces deux épisodes expliquent en grande partie le besoin éprouvé par le narrateur de confesser et en même temps de réparer une relation qui ne peut l'être, les deux pères étant tous deux décédés. C'est en mémoire de cette double figure paternelle que le moine vieillissant compose un récit qui se révèle dédoublé. Force est de constater que c'est dans cet espace intermittent entre l'événement initial et le dénouement final que peut se construire le récit et de la confession et de l'implication. *Hodd* parvient à opérer un tour de force formel en conjuguant la linéarité avec l'écart, sans que la quête de réparation ne trouve de finalité.

Les chapitres dédiés à ces deux types de récits suivent une organisation fondée sur l'alternance, jouant sur l'analepse et la prolepse. À plusieurs reprises, le moine justifie auprès du lecteur ce va-et-vient temporel, matérialisé par l'alternance des chapitres, en affirmant que l'évocation de ses souvenirs d'enfance fait partie intégrante de sa confession : « I shall tell you yet more of my very earliest years, for this be a necessary part of my full confession » (*H*. 83). Ce type de formule sert souvent de transition entre les chapitres, comme lorsqu'il se souvient, à la fin d'un paragraphe, de la nécessité de revenir vers son enfance idéalisée, près de la grotte paternelle, au bord de la mer : « Methinketh now I must return (in my telling) to the sacred sea-place. […] In truth, I should never have departed from his [the hermit's] influence » (*H*. 103). Toute la confession est rythmée par une alternance entre l'idéalisation rétrospective et l'auto-accusation humiliante, ce qui atteste la personnalité profondément divisée du narrateur. Il s'accuse de tous les maux en se rappelant sa crédulité de jeunesse qui l'a conduit à être le fidèle de Hodd : « O miserable wretch that I was! To be taken in by such deranged jabbering, oozing from his mouth as pulp from a poison fruit! How puffed up I felt to be intimate with such a personage » (*H*. 170). Dénonçant en lui le péché d'orgueil (« puffed up »), le moine cherche à se rapprocher de son « vrai » père, en s'humiliant toujours plus. L'événement dont il s'impute est ce qu'il interprète *a posteriori* comme une trahison de la confiance du père, à savoir son abandon pour la vie errante de vagabond. Retardant le plus longtemps possible le récit de cette faute impardonnable, il se décide à relater

l'événement au milieu du roman, en utilisant une rhétorique à la trop grave solennité qui est, de fait, dénuée d'effets parodiques :

> Here I shall recount it forthwith, for it must be revealed before an ever greater and more odious act be likewise confessed to, that the reader might witness the ordered nature of any descent towards eternal damnation. (*H*. 192)

Prétextant l'édification morale du lecteur, le narrateur livre en fait un récit qui remet en cause l'idéalisation du vrai père. Ce dernier apparaît comme un individu égoïste qui, contrairement à son engagement ascétique, ne fait montre d'aucune charité envers les victimes d'un naufrage (*H*. 195). C'est uniquement cette raison qui a poussé le narrateur enfant à fuir un personnage hypocrite. Or, le moine vieillissant semble avoir complètement oublié cette raison, puisqu'il assimile *a posteriori* cet abandon au grand événement de sa vie, à une sorte de péché originel qui l'a définitivement éloigné d'un père, auquel il cherche à se confesser : « I wished him to speak of mine own wrong, not any of his, if the truth be told. […] My wretched and shameless deeds, starting with the theft of the harp and the ungrateful abandoning of this holy man » (*H*. 286). Dans ce diptyque simpliste et erroné, opposant l'ingratitude filiale à la piété paternelle, on retrouve ce désir propre aux personnages d'Adam Thorpe de projeter sur le passé leurs désirs, jusqu'à la déformation. Une note de Francis Belloes aide le lecteur à se distancier des propos d'un narrateur dit non fiable (n. 394, *H*. 286) qui réécrit à sa guise ses souvenirs. Le dénouement de *Hodd* peut fournir une explication rationnelle à toutes ces auto-accusations dont s'impute le moine pour s'humilier. La non-reconnaissance de son père rend compte du clivage dans la filiation et du désir sans cesse renouvelé de réparation.

La révélation du secret des origines n'a bien sûr lieu qu'à la fin, dans la quatrième partie, lorsque le jeune narrateur revient voir le vieil ermite, après avoir fui l'influence pernicieuse du faux père Hodd et de ses acolytes. C'est, dit-il, tel un pèlerin, qu'il s'achemine vers la grotte de l'ermite, espérant recevoir de ses mains l'absolution de toutes ses fautes : « I continued northwards, each step bringing me closer to my salvation. And so eager was I for this, that I went barefoot like a pilgrim » (*H*. 275). La reconnaissance tant attendue n'aura toutefois pas lieu, puisqu'en lieu et place des heureuses retrouvailles, le père confond le narrateur avec un de ses autres élèves qu'il a eus par le passé. La douleur de l'humiliation rend la scène de cet échec de reconnaissance d'autant plus pathétique :

> Then I saw that he had confounded, in his delirium, Edwine and myself, […] for the chamber of his memory was no doubt shrunk or infected. I was wretchedly pricked to the heart as with a barbed point and wept silently beside him, hiding my face. Ne'er was more miserable creature in the world! (*H*. 287)

Ce cruel déni de reconnaissance s'accompagne par la suite d'une autre épreuve, celle du reniement. S'étant enfin remémoré l'identité du narrateur, le père exprime son rejet d'un fils qui lui rappelle constamment son coupable adultère : « Thou art indeed my ill-gotten son, and now you are returned to torment me, for e'er from the beginning. […] I would have had you cast for ever from my sight, though of my own substance » (*H*. 292). Les mots employés (« torment » ; « cast ») sont suffisamment éloquents pour suggérer la douleur coupable du père, mais aussi celle du fils qui ne peuvent, par un échange de paroles, entreprendre une reconnaissance mutuelle de leurs fautes respectives. Bien qu'il y ait une confrontation suivie d'aveux, la filiation reste disjointe, de sorte que le fils se voit relégué au statut d'éternel orphelin. La confrontation avec le père dure trop peu de temps pour donner lieu à une confession mutuelle, car l'ermite meurt peu de temps après. Ne pouvant faire que temporairement l'expérience d'un face-à-face avec l'autre auquel il adresse ses coupables aveux, le personnage ne peut bénéficier ni de sa reconnaissance totale ni de son pardon complet. Dès lors, le récit de *Hodd* se conclut sur une situation fondamentalement précaire marquée du sceau de la non-réciprocité. Or, c'est précisément dans cette parole confessionnelle, désirant la réparation, mais ne pouvant l'obtenir qu'il faut situer la précarité d'un témoin qui, reste à l'image du roman lui-même, divisé et ce, malgré l'articulation du récit. Certains commentateurs ont sur ce point noté la tension entre le conflit et la réconciliation qui fait de Hodd un roman à la forme et au sujet dé-coïncidents. En témoignent les remarques de Daniel Schäbler :

> The narrator adopts various alternative strategies to retrospectively reconcile the conflicting epistemic frames which govern the central stages of his early life. These narrative strategies are, namely, the splitting of the narrative persona, the contrast between the narrating and the narrated I, the mechanism of retrospective repatterning of events, and the claim to authorial possession of the Hood-myth. (210)

Hodd n'est pas le premier ni le dernier roman du corpus à donner une image aussi complexe de l'action d'un personnage, divisé entre la confession et la réparation. Bien avant lui, le personnage de Hoffer, dans *The Rules of Perspective*, se « consume » (« combust ») à l'idée de ne pouvoir trouver d'exutoire dans l'action. Prisonnier de la cave protectrice dans laquelle il s'est terré, son action est condamnée à un immobilisme propice à une intense activité fantasmatique : « One day he would combust, if his fury

and guilt had no outlet in action. As action was impossible, he would fantasise » (*TRP* 120). Cette citation condense en deux phrases l'ardent désir d'« extérioriser » (« outlet ») une culpabilité qui ne peut s'expier que de façon imaginaire (« fantasise »). Hoffer n'est ni le premier ni le dernier des personnages d'Adam Thorpe à être prisonniers d'une division psychique qui est à la fois la cause et la conséquence de leur action vacillante. N'ayant pas l'intention d'agir, le témoin précaire est, malgré lui, incité à le faire, pour diverses raisons, dont la principale est la hantise provoquée par l'exposition auditive aux récits oraux d'un autre ; son action, aussi bien défensive qu'offensive, est préméditée pour avoir une finalité réparatrice, mais se révèle illusoire ; il finit par s'attribuer l'entière responsabilité de l'action, mais sa confession ne donne pas lieu à une résolution cathartique. Même s'il est impliqué, le témoin veut réparer trop tard un événement irréparable. Cette action, aussi atypique soit-elle, constitue le principe dynamique, à partir duquel peut s'organiser dans un même récit un entrecroisement dramatique entre les pré-Histoire(s) du fils et celles du père, la mythification et l'historicisation, l'oralité et la textualité, la fiction et le réel. À travers *The Standing Pool*, *Hodd* et *Flight*, on retrouve, sous une forme désormais parfaitement articulatoire, l'irrésolution de principe qui régissait le premier livre du corpus, *Ulverton*.

Comme *Hodd*, *Ulverton* exhibait déjà, par ses chapitres compartimentés et son évanescente rumeur, une transmission disjointe entre les générations, en mettant en regard la perte de la tradition orale avec le privilège social de l'archivation. Toutefois, la grande différence entre les deux textes réside dans l'expression d'une souffrance intime. Dans *Hodd*, le thème de la culpabilité exprime, tel un cri, le besoin d'une reconnaissance qui ne trouve pas d'écho favorable chez l'autre, à savoir le père. Il n'est pas fortuit que ces deux thèmes se trouvent rassemblés dans un même livre, puisque la tension entre la reconnaissance et le déni de reconnaissance se reflète dans un autre type de tension, celle entre la parole et le silence. C'est pourquoi la dé-coïncidence apparaît comme l'aboutissement ultime d'une relation disjointe, profondément conflictuelle, qui ne peut jamais se stabiliser dans le modèle durable d'une confortable adéquation ni avec l'événement, ni avec l'autre, ni avec soi. De cette impossibilité assumée de coïncidence dans un état émerge le sens du précaire, dont l'art se mesure moins dans ce qu'on nomme communément la « composition » que dans l'action même « d'*entre*-tenir ». Après avoir présenté et analysé les quatre romans les plus récents d'Adam Thorpe, il est désormais possible de dégager les grandes orientations d'une œuvre qui, en travaillant les

indépassables écarts entre le témoin et l'événement, trouvent sa matière fictionnelle dans un infini « entretien ».

Si l'art de composer revient étymologiquement à « poser ensemble » (*cum-ponere*) divers éléments, l'œuvre d'Adam Thorpe ne fait pas dépendre l'agencement de ces éléments, en se conformant au binarisme de la totalité et de la fagmentation. Ce n'est pas dans la brisure de la totalité ni dans la reconstitution de la totalité perdue qu'il faut envisager l'art du récit chez Adam Thorpe. C'est plutôt dans la volonté de faire *tenir* ensemble des éléments susceptibles de concorder les uns avec les autres, sans qu'ils ne puissent jamais parfaitement concorder. Créer du lien, sans effacer les écarts, telle pourrait être la devise d'Adam Thorpe. Par cet art de l'équilibrisme, se maintient un irréductible espace de tensions qui confère à la relation entre le témoin et l'événement son caractère éminemment précaire. C'est dans l'intention esthétique de construire un récit qui « entre-tient » une relation tronquée avec d'autres récits que se perçoit la signification que l'on veut ici donner à la relation précaire. Les romans d'Adam Thorpe invitent à penser la catégorie esthétique du précaire, comme la construction d'un anti-passage, autrement dit, un art de « l'entre-tien ».

Chapitre 9
La relation précaire : un art de l'entre-tien

> L'homme contemporain, tout comme il a été privé de sa biographie, s'est trouvé dépossédé de son expérience : peut-être même l'incapacité d'effectuer et de transmettre des expériences est-elle l'une des rares données sûres dont il dispose sur sa propre condition. Giorgio Agamben. *Enfance et histoire*.

Que veut dire « être précaire » ? Bien que cette question n'ait jamais été posée de manière aussi directe, elle constitue le point logique terminal auquel aboutissent tous les propos ayant été tenus jusqu'ici. Il est rare de lire des auteurs osant poser cette question, car, la plupart du temps, « être précaire » tombe sous le sens. La différenciation entre deux types de précarité — sociale et biologique, respectivement nommées en anglais « precarity » et « precariousness » par Judith Butler[1] — atteste la stabilité conceptuelle d'un état socio-anthropologique en voie de reconnaissance. Il ne viendrait aujourd'hui à personne l'idée de contester que la précarité soit un mode fragile d'existence, un état invisible et inaudible, essentiellement négatif, qu'il s'agit de transformer en état positif, par cette opération si ardemment désirée qu'est la reconnaissance sociale. Erigée en principe éthique et politique, la réponse à la demande de reconnaissance devient même, sous la plume de Guillaume le Blanc, l'ultime « correctif » démocratique au mépris des vies singulières[2]. Malgré les intentions louables animant ces propos, on peut se demander

[1] « This is especially important to remember if we want to remember the difference between precarity as an existential category that is presumed to be equally shared, and precarity as a condition of induced inequality and destitution. The latter is a way of exploiting an existential condition, since precarity, understood as a vulnerability to injury and loss, can never be reversed (this I tend to call precariousness), and yet the differential ways of allocating precarity are clearly aims and effects of neoliberal forms of social and economic life » (Butler et Athanasiou 20-21).

[2] « L'épreuve sociale de l'invisibilité trouve dans la reconnaissance des vies invisibles son nécessaire correctif. Ce correctif exprime un intérêt démocratique apporté à toute vie, dès lors qu'elle ne fait pas

s'il est encore possible de tenir un discours sur le précaire, sans convoquer, pour la énième fois, la lutte pour la reconnaissance, théorisée il y a plus de deux siècles par Hegel, à travers les exemples du maître et de l'esclave[1].

Comme on l'a montré dans les chapitres précédents, la question du pouvoir ne saurait épuiser le champ du précaire, si difficile à aborder, autrement que par le défaut et le manque. S'il est réputé si complexe de définir ce qui tient du précaire, associé au « flou » et au « fragile », c'est parce que le précaire esquive la claire définition par une limite, posée *a priori*. La distinction entre l'avoir et le non-avoir est certes une limite utile pour départager les précaires sociaux des non précaires, mais elle ne s'applique qu'à la sphère socio-économique. Elle est en outre restrictive, car il est dans les faits fort peu aisé d'identifier la supposée catégorie sociale des « précaires », étant donné que leur statut très instable, les obligeant à alterner les périodes d'emploi et de non-emploi, de lien social et de déliaison sociale, empêche les statisticiens de trouver des critères communs pour les recenser[2]. Ce qui ressort de la plupart des récentes enquêtes sociologiques est le fait que le précaire social se trouve dans une situation de l'*entre* qui ne peut se stabiliser par le traçage d'une limite entre le certain et l'incertain. À l'exemple de l'*inter*im, le travailleur précaire enchaîne les contrats à durée limitée, s'installe dans un mode de vie intermittent et angoissant[3]. La méfiance à l'égard de la limite, exprimée tout au long de ce travail, vise à dégager un sens certes peu courant du précaire, mais qui n'en demeure pas moins fertile pour discuter l'application de ce terme à une forme esthétique.

Le précaire peut-il se ranger sous une catégorie, un état, surtout lorsque l'on s'intéresse à une forme esthétique ? Tout le propos précédent tend plutôt à penser le contraire. Il existe une incompatibilité foncière entre le précaire et la stabilité offerte par l'ontologie, dans son versant aussi bien positif que négatif. Dénoncer ou déplorer en permanence l'état négatif du précaire social revient à réintroduire ce que Merleau-Ponty appelle le « piège » de toute pensée du négatif :

---

violence à d'autres vies. La possibilité d'être reconnu(e) peut ainsi être pensée comme un effet de la devise démocratique : « Liberté, égalité, fraternité » » (Le Blanc 2009, 156).

[1] Hegel, G. W. F. *Phénoménologie de l'esprit* (Paris : Vrin, 2006).

[2] Peretti, Gaël de. « Précaire : une catégorie instable et fragile ». *Empan* 60.4 (2004) : 14-23. Dans cet article, l'auteur montre à quel point il est difficile d'établir des critères pour mesurer la précarité et quantifier les précaires dans la société : « la précarité résiste souvent à la catégorisation statistique » (23).

[3] Paugam, Serge. *Le salarié de la précarité* (Paris : PUF, 2007).

> Il y a dans la pensée du négatif un piège : si nous disons qu'il est, nous en détruisons la négativité, mais si nous maintenons strictement qu'il n'est pas, nous l'élevons encore à une sorte de positivité, nous lui conférons une sorte d'être, puisque, de part en part et absolument, il *est* rien[1]. (95)

Être précaire doit se comprendre comme l'envers du statut, fût-il négatif, car c'est une modalité relationnelle distendant le fait de rapporter, de rattacher, de lier un travailleur à un emploi fixe, une forme à une matière, un récit à un sujet de parole. En laissant apparaître un invariable écart, les romans d'Adam Thorpe invitent à s'interroger sur le caractère précaire d'un récit, dont le principe créateur se situe dans ce dialogue disjoint qu'est l'« entre-tien ». Avoir un « entretien » avec quelqu'un signifie, au sens courant, engager et maintenir une conversation. L'entretien oriente la réflexion vers la communication orale, mais également vers la relation entretenue avec l'autre. L'avantage de ce terme est de réunir en un seul et même mot l'échange socio-linguistique avec la volonté de faire perdurer la relation dans le temps. On retrouve ces deux aspects dans ce qui est ici appelé « l'entre-tien », dont l'orthographe signale une différence majeure par rapport au dialogue frontal.

D'*Ulverton* à *Flight*, Adam Thorpe a montré son intention manifeste de maintenir, au fil de ses livres successifs, une relation resserrée, mais toujours écartelée entre le dire et le non-dit, l'affiliation et la désaffiliation, le témoin et l'événement, le narrateur et le lecteur. La communication littéraire que développe l'auteur se veut à la fois proche et distanciée, réflexive plus qu'empathique. Se crée ainsi un effet généralisé de tension, pouvant parfois créer un sentiment d'inconfort chez le lecteur. La tension générée par la volonté d'adéquation se heurtant à l'inadéquation est un thème si persistant dans le corpus qu'il en vient à déterminer la forme des romans eux-mêmes, travaillés par une articulation irrésolue de la dramatisation, de l'éthique et de la représentation. La cause en est ce lien non liant qui, en s'affranchissant radicalement du principe logique de non-contradiction, ne peut que donner une image fragile de la forme du récit et de ses thèmes. Cette fragilité, il ne faut nullement l'associer à son revers, la force et la puissance, car on peut bien se demander ce que recouvrerait l'appellation de « forme forte » pour un roman. C'est plutôt à l'idée d'irrésolution et d'articulation des extrêmes qu'il faut attacher cette fragilité, signe patent d'une impossibilité à se conformer à la stabilité de l'adéquation.

Loin de se résumer à une forme indécise, l'entre-tien permet de rassembler en deux termes — réunis et séparés par un même trait — la plupart des thèmes ayant déjà

[1] Merleau-Ponty, Maurice. *Le visible et l'invisible* (Paris : Gallimard, 1988).

été abordés, tels que l'audition intermittente des pré-Histoire(s), la situation narrative oscillante entre le narrateur et le lecteur, la représentation immédiate et médiate de l'événement, ou encore la quête d'irréparable réparation. De toutes ces caractéristiques résulte le fait que le récit, dans son sens usuel de « relation », à savoir le report d'un événement à quelqu'un d'autre, se trouve disloqué et structuré par la volonté de tenir l'*entre*, au sein des générations et des cultures. Dans une certaine mesure, tous les romans du corpus font conjuguer le sens spatial et relationnel d'*entre-tenir* : ils se tiennent dans l'*entre* et tiennent à l'*entre*. C'est donc une forme bancale d'entre-tien que l'auteur engage avec le lecteur. Tous les romans du corpus invitent à réfléchir sur cette articulation boiteuse, mais néanmoins effective, de la *con*jonction et de la *dis*jonction entre la petite histoire et la grande Histoire, le témoin/sujet et l'événement, le déni et la reconnaissance de l'autre, l'ambition démesurée et l'humiliante faiblesse. On peut dire sans exagération que l'essentiel du travail littéraire d'Adam Thorpe se situe dans cette intention d'opérer une articulation d'indépassables clivages affectant la relation, au sens intersubjectif et narratif. Afin de mettre au jour cet art de l'entre-tien, articulant un fil non reliable, il importe de revenir sur certains points déjà évoqués au cours de ce travail et qui méritent à présent d'être analysés avec plus de soin.

Parler d'entre-tien revient à repenser les métaphores classiques du fil et du lien, qui offrent l'avantage de ne jamais perdre de vue la relation indissoluble entre la forme du récit et ses thèmes. Le fil narratif que l'auteur tire, puis tisse pour écrire le texte, pose invariablement la question du lien qui, comme on a déjà pu le constater, ne saurait chez Adam Thorpe soit se rompre soit se nouer. La rupture articulatoire, à partir de laquelle se rattachent et se détachent habituellement les fils narratifs et les liens d'appartenance, se voit remplacée par une indépassable relation clivée, interrompue en son milieu. À la rupture déchirante se substitue l'ajourement de l'*entre*. Sans jamais vouloir l'abolir ni le combler, les textes du corpus en font un principe esthétique créateur, à la fois contraint et assumé. Ne pouvant faire l'objet d'aucun nouement ni dénouement, la relation précaire entrecroise des fils et des liens interrompus, sans permettre aux personnages de pouvoir accéder à un état soit positif d'intégration soit négatif d'exclusion. Telle est l'origine même du précaire qui, défaisant toute idée de délimitation et de juste proportion, ne peut qu'entretenir une coexistence des extrêmes. Si l'idée de dé-coïncidence a permis, au chapitre précédent, d'illustrer le fonctionnement textuel d'une telle coexistence, il convient de prendre à présent un peu plus de recul. L'intention est d'analyser les différents

aspects que peut prendre cet entre-tien, dans son sens linguistique, narratif et finalement esthétique.

***

3.3.1) Entrecroiser les fils : langue maternelle, parole paternelle

On ne saurait entamer une réflexion sur l'entre-tien sans s'intéresser à sa genèse. Ce n'est pas le verbe qui est à l'origine de la création ni le vécu de l'expérience qui justifie le récit. Ce qui motive le récit est la volonté d'entrecroiser les deux fils interrompus de la filiation généalogique et de l'affiliation culturelle. Ne se superposant jamais l'un à l'autre dans un maillage serré, ces fils interrompus ne peuvent que questionner le rapport ambigu existant entre la langue maternelle et la parole paternelle, la forme linguistique d'un anglais imité et les fragments oraux d'intrigantes pré-Histoire(s). De cette relation atypique, juxtaposant l'imitation auto-réflexive et la difficile expression d'un récit oral, naît l'écart au principe même de la situation narrative de chaque roman. À travers le couple de la langue et de la parole, on peut mieux comprendre la raison pour laquelle les romans mettent à mal les distinctions d'échelle et, plus largement, toutes les oppositions d'identités, telles que le « petit » et le « grand » événement ou l'individu et le collectif. L'une des structures constantes des romans est de travailler un clivage linguistico-relationnel, mettant en parallèle le rapport distancié et admiratif envers la langue maternelle et l'audition du récit suintant de la parole paternelle. C'est à partir de ce sous-bassement, commun à la plupart des livres, qu'il faut envisager l'aspect linguistique de la relation précaire.

Évoquer conjointement la langue et la parole oblige à reprendre une ancienne distinction établie par Saussure. Pour le père de la linguistique moderne, la langue est décrite comme un système de signes, régi par des règles acceptées par la majorité, et que le sujet actualise par sa parole individuelle[1]. On retrouve dans cette distinction une opposition capitale entre la langue maternelle, représentative d'un pouvoir socio-culturel normatif, et la parole d'un sujet habitant une langue qu'il a entendue. Or, la relation entre la langue et la parole ne répond pas dans le corpus à la seule articulation cognitive, comme chez Saussure. La différenciation entre la puissance de la langue et l'actualisation de la

[1] « La parole est un acte individuel de volonté et d'intelligence, dans lequel il convient de distinguer 1) les combinaisons par lesquelles le sujet parlant utilise les codes de la langue en vue d'exprimer sa pensée personnelle ; 2) le mécanisme psycho-physique qui lui permet d'extérioriser ces combinaisons » (30). Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale. Tome 1* (Wiesbaden : Otto Harrassowitz, 1989).

parole ne permet pas de comprendre le travail simultané d'imitation et de distanciation, que pratique Adam Thorpe sur la langue anglaise. Il s'agit là d'une constante que l'on peut repérer dans tous les romans et qui éclaire l'une des raisons pour lesquelles il n'est pas facile d'identifier le « style » propre à l'auteur, car il puise dans toutes les variantes orales, écrites, littéraires, et historiques de l'anglais.

Il est presque impossible d'unifier l'écriture d'Adam Thorpe sous la catégorie d'un « style » individuel qui refléterait l'originalité unique de l'expression de l'auteur. La langue employée est le plus souvent le résultat d'un exercice ironique imitant un type historiquement déterminé de parler. Cependant, l'imitation, aussi impersonnelle soit-elle, révèle une incontestable intention d'auteur, mise en scène de façon parfois comique dans certains romans. Maniant comme à son habitude l'art de l'auto-dérision, Rick se moque de son goût excessif pour le pastiche. Voulant à tout prix imiter le style d'écriture de son grand-père, il lit ses carnets manuscrits avec une telle frénésie qu'il compare leur lecture à une drogue, le rendant insomniaque : « I've overdosed on the diaries, I've not slept enough, I'll hang in here until I find his tongue » (*S.* 385). Cet acharnement à vouloir rendre authentique la « langue » (« tongue »), empruntée à une époque, vise moins à encenser la tradition qu'à tisser une affiliation symbolique. Cette posture révèle en filigrane un problème linguistique et culturel, que l'on associerait plus volontiers aux auteurs écossais ou gallois, voire post-coloniaux, partagés souvent entre l'appropriation ou le rejet de la langue du colonisateur anglais[1]. S'il est évident que la langue maternelle d'Adam Thorpe est l'anglais, il nourrit néanmoins à l'égard de cette dernière un sentiment similaire à ce que peut éprouver un auteur, dont la langue maternelle n'est, paradoxalement, pas l'anglais.

Manifestant la distance du poète et du philologue à l'égard de sa langue maternelle, il l'habite également en tant que locuteur natif. Or, cette proximité affective, devenue naturelle avec le temps, est chez lui indissociable d'une distance critique, comme il l'explique à Natasha Alden : « I have a certain nostalgia for my mother country, as well as a critical regard, and a fascination for its language, my mother tongue » (2015 : 201).

[1] Les critiques post-coloniaux Bill Ashcroft, Garret Griffiths et Helen Tiffin décrivent la problématique linguistique en termes d'« abrogation » et d'« appropriaton » : « There are two distinct processes by which it does this. The first, the abrogation or denial of the privilege of 'English' involves a rejection of the metropolitan power over the means of communication. The second, the appropriation and reconstitution of the language of the centre, the process of capturing and remoulding the language to new usages, marks a separation from the site of colonial privilege » (37). Ashcroft, Bill, Garret Griffiths et Helen Tiffin. *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures* (New York-Londres : Routledge, 2002).

Ce rapport ambivalent (« critical regard » ; « fascination ») explique la part substantielle réservée à l'imitation, si bien que l'auteur en est venu à être considéré par le public britannique actuel comme un écrivain ne possédant pas de voix propre, comme le rappelle Natasha Alden : « You've been described as someone who 'rarely writes as himself' » (2015 : 202). La preuve en est le pastiche, assidûment pratiqué au début de l'œuvre, particulièrement dans *Ulverton* et *Still*. Son utilisation ne répond pas seulement à une mode littéraire, typique des années 1980 et 1990, car il se perpétue bien au-delà de ces décennies dans *Nineteen Twenty-One*, *The Rules of Perspective* et bien sûr *Hodd.*

Dans chacun de ces romans, le lecteur peut entendre une variété kaléidoscopique de parlers anglais, de l'imitation du patois du Wiltshire dans *Ulverton* (« Stitches 1887 »), des accents texan et cockney dans *Still*, à l'argot américain des années 1930 dans *The Rules of Perspective*, en passant par l'anglais littéraire des années 1920 dans *Nineteen Twenty-One*. Chacun de ces livres reproduit les tics de langage d'une époque ou d'un sociolecte, égalisant les différents parlers pour inclure aussi bien la langue littéraire écrite que les sonorités de la langue populaire. L'auteur ne tranche pas en faveur d'un parler ou d'un autre pour défendre une solidarité politique envers telle ou telle classe sociale. « L'anglais démotique[1] » des petites gens côtoie la langue ampoulée et rhétorique des élites, sans que l'un ne prenne le pas sur l'autre, comme c'est le cas dans *Ulverton*. À l'image de ce dernier livre, les premiers textes manifestent un attrait immodéré pour la transcription phonétique, artifice qui sera par la suite abandonné. Ainsi, dans *Still*, Rick s'en fait une spécialité, lorsqu'il reproduit l'accent cockney sans autre justification que de vouloir clore un paragraphe, comme dans cette phrase : « Wot's vat fing in the sittin' room, ven? » (*S.* 235). Or, aussitôt après, il critique son imitation et la juge peu convaincante, prétextant qu'il n'est pas George Bernard Shaw : « Hey, I'm gonna drop these phoney phonetics. I can't do it all for you. This is not *Pygmalion* and I am not George Bernard Shaw » (*S.* 235). Ce revirement soudain est typique de *Still*, et plus

[1] C'est le terme qu'utilise Jeremy Scott pour analyser les diverses techniques par lesquelles les romanciers britanniques contemporains intègrent la langue orale à la langue normée du narrateur : « This tension between Standard English as the traditionally dominant narrative mode and the demotic voices of characters represented within it is the cohering theme of this book and is a methodological potentiality which the writers to be examined have exploited to great effect. As a body, they seem to assert that a new, revitalised 'authenticity' of narrative voice is best found through renegotiation of the conventional stance of *faux*-neutrality, with characters looked at as puppets while the role of the author is conventionally ignored. Part of this renegotiation comes through re-evaluation of the relationship between the classic realist narrative voice (encapsulated by the agency of the authoritative author) and the riotous demotic carnival of the idiolects of characters » (16). Scott, Jeremy. *The Demotic Voice in Contemporary British Fiction* (Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2009).

largement de la pratique de l'imitation qui se veut fidèlement réaliste, tout en étant simultanément parodique. On retrouve là les ingrédients de la parodie sérieuse qui imite tous les styles. C'est particulièrement le cas dans *Nineteen Twenty-One* dont la langue est une imitation ironique du style réputé électrisant de D. H. Lawrence, comme l'auteur l'explique à Simone Broders : « *Nineteen Twenty-One* is steeped in Lawrence, his electricity, his writing had this weird electricity about it, incredibly alive, vivid. That is my ideal, actually, and I don't think I succeed » (198).

Témoignant de la même tendance à l'auto-critique que son personnage, l'auteur s'inspire de la langue et des idées de D. H. Lawrence, qu'il replace dans la bouche d'un incongru anti-héros, plus ridicule qu'énergique. Accumulant les clins d'œil au style indirect libre des années 1920, rendu ostensible par la dissémination d'expressions orales telles que « Yes », en début ou en milieu de phrase, ou l'insertion répétée d'adverbes vieillis comme « jolly good » (*NTO* 11), *Nineteen Twenty-One* affiche sa distance envers l'auteur de *Kangooroo*. Bien que trop intellectuel pour avoir un quelconque point commun avec le sensualisme des héros lawrenciens, Joseph exprime son désir de retourner aux simplicités rustiques de l'esprit du dieu Pan. Cette invocation païenne, mi-sérieuse, mi-parodique, est suivie d'une expérience prétendument surnaturelle, comparée à une décharge électrique :

> Pan, he thought. It is a sign. The spirit of Pan is what we need. And he felt a surge of electrical current pass through him from head to foot, out of the very earth itself. He stayed absolutely still for ages, until he was back in the humdrum world again and needed a cup of tea. (*NTO* 198)

L'énergie venant des profondeurs terrestres est une référence ironique à la religion naturaliste de D. H. Lawrence. L'adjectif (« very ») et le pronom réfléchi (« itself ») mettent exagérément en valeur la provenance supposément naturelle de cette énergie. Or l'expérience ressentie n'est que momentanée et ne produit pas la conversion espérée au mode de vie folâtre de Pan. La comparaison avec la moderne électricité ridiculise même toute adhérence au discours primitiviste. Joseph se maintient dans son apathie et retourne vite à la banalité du quotidien que représente la banale tasse de thé. La parodie sérieuse dont fait montre chacun des romans apporte à l'expression sa matière première, ouvrant ainsi un entre-tien particulier avec la tradition littéraire de la langue maternelle.

Si *Nineteen Twenty-One* s'emploie à imiter le style de certains auteurs modernistes, *Pieces of Light* s'inspire de l'écriture impressionniste de Conrad, tandis que

Hodd cultive les rocailleux archaïsmes du moyen-anglais de Chaucer. Dans chaque cas, l'effet le plus frappant de l'entre-tien intertextuel est de ne jamais se conformer ni à une servile imitation ni à une prétentieuse émulation, car il consiste précisément à faire coexister ces deux tendances opposées. De même que le lecteur peut éprouver des sentiments partagés à l'égard de personnages à la fois pathétiques et ridicules, il lui est ôté toute possibilité d'identifier véritablement dans quelle direction se porte l'intention ironique. De là peuvent se comprendre les réactions très mitigées des commentateurs qui se plaignent fréquemment de ne pas savoir comment séparer le ton ironique de la fidélité imitative, comme le dit par exemple James Hopkin à propos de *Nineteen Twenty-One* :

> Most curious of all, Thorpe seems to emulate the war novels of the day, especially HG Wells's *Mr Britling Sees it Through* (1933), also about a non-combatant writer trying to locate himself in the aftermath of war. Again, it is difficult to say whether *Nineteen* Twenty-*One* is simply an imitation or a pastiche lacking the energy and irony to convince. (21)

Pour répondre à ce dilemme, on pourrait dire que tout l'art de l'entre-tien se mesure à un jeu d'équilibriste entre l'imitation inspirante et l'ironie distanciante, dont la matière première est la langue anglaise elle-même. Contrairement à d'autres auteurs contemporains comme Peter Ackroyd, la parodie sérieuse ne concerne pas seulement les textes issus d'une tradition canonique, car ce sont les variantes dialectales, littéraires, culturelles et sociales, dont est par ailleurs si riche la langue anglaise, qui sont imitées. Le résultat direct de cette pratique est de produire un effet précaire dans l'interprétation même de l'ironie et, plus largement du sens du texte. Le lecteur peut difficilement attribuer à l'ironiste une intention précise, de sorte que c'est le processus même d'attribution, qui se voit écarté par l'*entre* et donc fragilisé. Linda Hutcheon a montré dans son étude *Irony's Edge* que ce qui est couramment décrit sous le nom d'intention ironique doit en réalité s'analyser comme une reconstruction mentale de la part du récepteur qui attribue à l'auteur une intention déterminée afin de clarifier le sens de l'ironie. C'est ce qu'elle appelle, dans un jargon technique, « l'attribution opératoire d'une motivation » :

> I would define function here in the somewhat graceless terms of *attributed or* inferred *operative motivation.* It is *inferred* because irony is not necessarily a matter of ironist intention (and therefore of implication), though it may be; it is always, however, a matter of interpretation and attribution. I use the term *operative* simply to signal my interest in how irony "works" or happens, and I

> mean *motivation* in the straightforward sense of a purposeful attitude (though, here, inferred) toward the act of ironizing[1]. (43)

Si l'on s'attache à décrire le point de vue de la réception, on peut dire que la pratique de l'ironie, comme n'importe quel autre type d'ironie, fait appel aux capacités de déduction du lecteur, mais brouille en même temps la possibilité d'attribution d'une intention précise. Déduction et attribution se voient séparées l'une de l'autre, sans qu'une interprétation univoque de l'ironie ne puisse être établie avec fermeté. Même si cette instabilité fait partie inhérente de tout discours ironique, son utilisation systématique la place aussitôt dans ce que Wayne C. Booth nomme, pour sa part, « l'ironie instable ». Quand l'intention non-dite ne s'oppose plus à l'expression dite, on risque de perdre ce que le critique américain appelle un « savoir partagé » (« shared knowledge »), à la base de sa conception rhétorique de l'ironie[2]. Elle a pour effet immédiat de fragiliser la possibilité d'interprétation et peut nuire à la réception même des livres. Un lecteur pressé, goûtant peu l'art d'entretenir l'ambivalence, peut se sentir frustré et s'irriter contre des livres qui n'apportent jamais de certitudes tranchées. Nul besoin de s'étonner par la suite que l'œuvre d'Adam Thorpe ait été jugée non « catégorisable », comme cela a déjà été dit dans l'introduction. Ce qui vaut pour l'imitation ludique de la langue et de la tradition littéraire concerne également la détermination du statut des personnages, ne pouvant se stabiliser ni dans l'état du héros agissant ni dans celui de la victime souffrante. Ce thème, qui a déjà fait l'objet de commentaires au chapitre 6, oblige à s'interroger sur l'origine de cette situation d'écart du personnage, mise en scène dans pratiquement tous les romans. On peut proposer l'hypothèse que si l'événement n'arrive pas ni n'apparaît dans sa rupture éclatante, c'est parce qu'il s'intègre d'abord et avant tout dans le récit tronqué que transmet une parole suintante. L'événement ne peut que très difficilement se détacher de l'oralité, à travers laquelle se fait entendre une expérience coupable.

La parole est, à de rares exceptions près, attachée à la figure paternelle. Cet élément, intimement lié à l'histoire familiale de l'auteur, place le thème de la culpabilité au cœur du dialogue interrompu entre les générations. Toutefois, il est insuffisant de se limiter à des observations thématiques et autobiographiques. La forme elle-même du récit chez Adam Thorpe est modelée sur l'écart du dire et du non-dit qui, s'installant toujours

[1] Hutcheon, Linda. *Irony's Edge. The Politics and Theory of Irony* (New York-Londres : Routledge, 1994).
[2] « The test will be in our sense rhetorical and it is circular; when we apply it, we imply a community of minds, and we depend, in the testing, on the validity of the process, that is itself being proved to be valid. It takes at least two to play this game in which the rules are reflexively established » (Booth 1975 : 14).

entre la parole et l'audition, coïncide avec l'écart générationnel. C'est dans cet écart initial, posé comme principe structurel et représentationnel indépassable, que se loge le négatif, à l'origine d'un double manque, non seulement à figurer et à se figurer, mais aussi à dire. *Ulverton*, *Still*, *Pieces of Light*, *No Telling*, *The Standing Pool*, et *Hodd* font coïncider l'écart temporel avec l'écart générationnel, confirmant ainsi que le manque à représenter et à dire provient d'un récit intergénérationnel qui ne s'exprime jamais dans un face-à-face franc et direct. Si les autres romans, comme *Between Each Breath*, *The Rules of Perspective* et *Flight* ne font pas dépendre l'écart temporel du récit paternel, ils se construisent pareillement dans un écart imprégné de négatif. De là on peut déduire que l'antériorité de l'événement, nécessaire à l'élaboration de tout récit, demeure presque systématiquement le privilège de la génération précédant celle du narrateur.

Entre le narrateur et l'événement se trouve immanquablement un intervalle, dans lequel s'immisce la présence spectrale de la mort qui fait partie intégrante de ce que l'on nomme, par euphémisme, « la suite des générations[1] ». Telle est l'origine des pré-Histoire(s) qui, nées des clivages dans la transmission, font du témoin un auditeur placé à l'écart d'une expérience, le plus souvent non vécue, mais dont il a entendu parler. C'est donc une particularité du récit d'Adam Thorpe de se construire sur une matière poreuse, autrement dit, sur des fragments de paroles entendues et des traces matérielles qui, dans la majorité des cas, ne peuvent pas être rapportés à l'expérience du narrateur, encore moins imputés à sa mémoire traumatique. Cette configuration se voit érigée en principe créatif, en s'intégrant à la situation narrative de chaque roman. De là découlent les divers problèmes de mise en voix du texte et de positionnement focal du narrateur, surtout perceptibles dans les premiers romans, *Ulverton* et *Still*. Ces difficultés attestent que la situation narrative est bien plus complexe à définir que d'habitude, car le positionnement du narrateur ne correspond ni à la distance effacée du *showing* ni à la proximité vocale du *telling*, pour reprendre la distinction bien connue de Percy Lubbock[2]. En faisant

[1] « Visée obliquement, la mort l'est en effet, en ce sens que le remplacement des générations est l'euphémisme par lequel nous signifions que les vivants prennent la place des morts, faisant de nous tous les vivants, des survivants ; à la faveur de cette visée oblique, l'idée de génération rappelle avec insistance que l'histoire est l'histoire des mortels. […] La mort anonyme est comme le point nodal de tout le réseau notionnel auquel appartiennent les notions de contemporains, de prédécesseurs et de successeurs — et, l'arrière-plan de celles-ci, la notion de suite de génération » (209). Ricœur, Paul. *Temps et récit. Le temps raconté* (Paris : Seuil, 1993).

[2] « The art of fiction does not begin until the novelist thinks of his story as a matter to be shown, to be so exhibited that it will tell itself » (62). Lubbock, Percy. *The Craft of Fiction* (Londres : Penguin, 1968). Gérard Genette a apporté quelques critiques à cette conception, car pour lui le *showing* ne relève en fait que d'une variation de ce qu'il appelle le « mode » : « la notion même de *showing*, comme celle d'imitation ou de représentation narrative, est parfaitement illusoire : contrairement à la représentation dramatique, aucun

dépendre l'événement de la parole, tous les romans d'Adam Thorpe articulent leurs histoires sur un entre-tien avec les récits oraux émanant le plus souvent de l'entourage familial ou de la rumeur. On ne saurait sous-estimer la part considérable dévolue à la tradition orale et à l'audition qui participent à l'articulation dramatique, en faisant avancer le récit. Si l'on peut détecter dans ce puissant attrait pour le récit oral une évidente part de nostalgie, le seul désir de retour ne saurait à lui seul expliquer l'oralisation d'une forme qui, en se tournant vers la parole du conteur, dédaigne les facilités de l'intrigue romanesque.

En s'organisant autour d'une micro-localité, en apparence préservée de la modernité, les romans montrent un intérêt très marqué envers les histoires orales attachées à un lieu. Le paysage imaginaire d'Adam Thorpe ne se déploie pas dans l'espace urbain contemporain, mais à l'écart des villes. Bien que vivant dans un siècle dominé par l'urbanisme, ses rêves sont, comme il le dit dans un de ses poèmes, essentiellement ruraux : « […] a long-haired graduate who wrote, and ran / a little company with puppets, whose dreams were rural / in an urban century[1] » (53). Ces quelques vers libres extraits de son premier recueil de poésie, *Mornings in the Baltic*, brossent en quelques touches un autoportrait relativement fidèle de ses activités de jeunesse de la fin des années 1970. Sa passion pour le théâtre itinérant l'a conduit à sillonner les routes de la campagne anglaise, ce qui, chemin faisant, a nourri son premier livre, *Ulverton*. Il n'est donc pas rare que soient dépeints dans les romans ces lieux traditionnels de la sociabilité, que sont le café ou le pub. Les villages d'Ulverton, de Cholesford, et d'Aubain, abritent des cafés et des tavernes, où s'échangent entre les locaux des bribes d'histoires. Ces endroits ordinaires deviennent sous la plume d'Adam Thorpe de véritables chambres d'échos, grâce auxquels les personnages entrent en contact auditif avec les témoignages d'une époque oubliée ou d'un événement historique. C'est en fréquentant régulièrement le pub « The Saddler's Arms » que Joseph trouve dans l'histoire fragmentaire que lui raconte la veuve Hamilton la matière fictionnelle de son « roman vrai » sur la guerre (*NTO* 25-26). Dans *Hodd*, c'est dans une auberge que le narrateur relate, en des termes ridiculement horrifiés, comment il a entendu pour la première fois chanter l'histoire de Robert Hodd, précédemment composée par ses soins : « Imagine my horror, then, when […] I passed an inn at the

récit ne peut « montrer » ou « imiter » l'histoire qu'il raconte. Il ne peut que la raconter de manière détaillée, précise, « vivante », et donner par là plus ou moins l'illusion de mimèsis qui est la seule mimèsis narrative » (Genette 1971, 185).

[1] Thorpe, Adam. *Mornings in the Baltic* (Londres : Secker & Warburg, 1988).

dinner-hour […] and heard of sudden my own rhyme declaimed in a mangled fashion! » (*H*. 274). En dépit de cette mauvaise expérience, beaucoup de personnages prennent plaisir à entendre les histoires locales qu'on leur raconte, même si ce sont toujours les mêmes. Leur contenu en effet importe peu. Ce qu'ils recherchent avant tout est la satisfaction momentanée de se sentir appartenir à une communauté, comme en témoigne la réaction de Jean-Luc à l'écoute des histoires de Louis Loubet :

> Jean-Luc had never seen Louis Loubet like this: quietly telling a story, sharing something intimate. It wasn't really intimate, but he made it sound as if it was. And Jean-Luc felt proud to be part of it. He felt almost happy, sitting there in the near-empty café, with Louis, […] talking like a brother, a friend. Even though Jean-Luc knew the story already, in its rough outline. (*TSP* 119)

Même si entendre la parole de l'autre est rarement pensé comme une activité favorisant l'intimité, le marginal Jean-Luc trouve dans l'écoute d'une histoire un substitut fictionnel à son inadéquation. À la lecture de cet exemple, on peut déceler une nostalgie très vivace à l'égard de cette figure des temps anciens qu'est le conteur, dont Walter Benjamin avait jadis étudié la lente disparition dans les sociétés modernes.

Dans son essai *Le conteur*, Benjamin fait d'intéressants rappels au sujet du récit oral qui, tirant sa matière première de l'expérience vécue, s'oppose à l'objet-livre qu'est le roman. Alors que ce dernier préfère dépeindre la profonde perplexité d'un individu, immergé dans l'épaisseur de la vie, le récit oral se caractérise par ce qu'il appelle cette « forme ramassée et chaste qui échappe à l'analyse psychologique » (69). Prenant l'exemple des contes de Leskov, Benjamin part du principe que la source d'inspiration de toute histoire orale, embrassant aussi bien le conte que l'épopée, est la vérité subjective de l'expérience :

> Ce qui se transmet oralement, la marchandise de l'épopée, est d'une tout autre nature que ce qui constitue le fond du roman. Le roman se détache de toutes les autres formes de littérature en prose — les contes, les légendes, et même les nouvelles — par le fait qu'il ne provient pas de la tradition orale ni ne vise à s'y intégrer. Mais il se distingue avant tout de l'acte de raconter. Le conteur tire ce qu'il raconte de l'expérience, de la sienne propre et celle qui lui a été rapportée. Et il en fait à nouveau une expérience pour ceux qui écoutent ses histoires[1]. (62)

L'opposition que trace Benjamin entre le roman écrit et le récit oral trouve dans les romans du corpus l'occasion d'être nuancée. Même s'ils ne veulent jamais complètement

[1] Benjamin, Walter. *Expérience et pauvreté*, suivi de *Le conteur* et *La tâche du traducteur* (Paris : Payot, 2011).

renouer avec l'art oral du conteur, les textes font tous dépendre leurs intrigues d'un écart avec la parole d'un récit fragmentaire, à travers lequel transparaît une expérience, à la fois intime et très proche du réel. Cet entre-tien permanent avec l'oralité et la parole de l'autre se remarque à la profusion des conversations, des parties dialoguées qui structurent tous les romans, en leur conférant leur unique dynamique. *Ulverton*, *Pieces of Light*, *Nineteen Twenty-One*, et *No Telling* portent certes le titre de romans, mais s'écrivent tous autour d'une parole intermittente, plus audible que lisible. Tantôt transcrite tantôt incorporée, cette parole appartient à l'autre et non au narrateur.

Ulverton donne déjà à entendre la parole des artisans et des laboureurs qui racontent à un interlocuteur anonyme des anecdotes du temps passé. C'est le cas par exemple du chapitre « Rise 1803 », dans lequel le charpentier Samuel Daye relate la farce qu'il a jouée aux dépens de son ancien employeur, le très puritain Abraham Webb. Tout son propos est émaillé de marqueurs d'oralité (« I'll tell thee on that some other time »), de déclarations de confiance (« Atween [*sic*] you an I »), et d'injonctions à l'écoute (« Listen »). Par ces procédés imitatifs, le lecteur est directement placé dans la position de l'auditeur. Dans les romans suivants, le personnage principal est celui qui est exposé à la parole fragmentaire des adultes, des vétérans, de tous ceux qui appartiennent à la génération précédente. C'est le cas dans *Nineteen Twenty-One* où l'imaginaire doloriste de la guerre se voit rabaissé au niveau du carnavalesque, après que Joseph apprend qu'un vétéran souffre d'une blessure intime, due non à la guerre, mais à une maladie vénérienne, contractée dans un lupanar du front ! De cet exemple cocasse on peut déduire l'étroit rapport existant entre la parole et la banale vérité du réel, comme en témoigne le ton moqueur de Walter à l'adresse de Joseph : 'You see, wounds en't what you think, Mr Monrow' » (*NTO* 219). De même, dans *No Telling*, Gilles entend la parole de son oncle lui raconter, en quelques brèves phrases, comment il a vu depuis sa fenêtre l'exode des Français en 1940 :

> 'Bloody refugees, scarpering because they thought the Boche were coming. Going bloody south like rabbits.'
> 'The Germans were coming.'
> 'Thousands and thousands of 'em in bloody cars and wagons or on two legs, streaming past our window,' he went on, ignoring me. 'Didn't stop for three days. A human stream of idiots. Wouldn't think it now, would you? They're all going the other way, now.' (*NT* 279)

Le registre familier (« bloody », « idiots »), les élisions orales (« 'em ») et le ton dédaigneux de l'oncle ont pour effet de démythifier l'événement, ce qui lui donne son

effet de réel. L'exode national devient un sujet de conversation ordinaire, un moyen banal par lequel le personnage exprime ses opinions personnelles. De tous ces exemples, ce que l'on peut retenir est que l'essence de l'événement se trouve dans cette parole médiate et subjective. C'est pourquoi Adam Thorpe s'éloigne d'une conception disruptive de l'événement, car l'art de l'entre-tien consiste à faire coexister dans un seul livre l'imitation de la langue écrite avec l'oralité de la parole. C'est ce qui explique le genre atypique des romans qui privilégient tous une forme que l'on pourrait tout aussi bien nommer « interconnectée » (« interconnected »), pour reprendre un adjectif utilisé par l'auteur lui-même :

> I am very drawn to interconnected stories generally, even if these can at times resemble chapters of a novel. I suspect "plot", you see. Overtly artificial, unless very skilfully disguised[1].

Cette méfiance à l'égard des ficelles de l'intrigue explique, entre autres raisons, le rôle dramatique prépondérant que jouent les traces, les échos, et autres suintements qui pointent toujours en direction d'expériences vécues, mais auxquelles manque la clarté énonçante du témoignage. Les romans d'Adam Thorpe ne cherchent donc pas à recueillir la parole des témoins pour préserver leur fragile mémoire de l'oubli, mais maintiennent un contact ténu avec les non-dits de la parole. Une opacité hante la parole qui, ne se transmettant que par bribes, ne saurait s'identifier à la parole dramatique et mélodieuse du conteur. Cette parole ne peut faire l'objet d'aucun partage réciproque, car entre le transmetteur et le receveur se fait entendre le silence du secret. Si le négatif reste irrémédiablement attaché à l'expression de la parole, encore faut-il préciser ce qu'il est.

Malgré la longueur substantielle des romans, le soin maniaque apporté aux détails de la vie ordinaire et la verbosité de leurs narrateurs, ce qui ressort de chaque roman est un angoissant silence, comme l'a noté Jonathan Heawood : « Thorpe's novels are fussy with silence. The first words spoken in *Ulverton* are murmured, so quietly that the narrator 'could hardly hear[2]'» (30). Le silence en effet se fait murmurant, transparaissant au détour de conversations. Ce silence ne peut se percevoir qu'en creux par l'oreille du lecteur. Il ne se voit jamais absolutisé en tant qu'absence, car il se rapporte toujours au récit d'une implication honteuse dans un événement. Le non-dit n'est jamais

[1] Thorpe, Adam. « Re: EMMA - Whoops ». Reçu par Alexandre Privat. 30 novembre 2017. Entretien par courriel.
[2] Heawood, Jonathan. « Squeak ». Rev. de *The Rules of Perspective*. *The London Review of Books*, 18 août 2005.

promu au rang d'objet ineffable, de cet « inconnu » de la parole dont parle par exemple Blanchot dans un de ses essais, *L'Entretien infini*. Ayant consacré plusieurs pages à l'entretien oral, Blanchot envisage pour sa part l'entretien comme l'activité de maintenir une distance par rapport à cet indéfinissable « quelque chose » que la parole révèle et cache en même temps :

> Cette présence est rare. […] Ce qui est présent dans cette présence de parole, dès qu'elle s'affirme, c'est précisément, ce qui ne se laisse jamais voir ni atteindre. Quelque chose est là qui est hors de portée. C'est entre nous, cela se tient entre, et l'entretien est l'abord à partir de cet entre-deux, distance irréductible qu'il faut préserver si l'on veut maintenir le rapport avec l'inconnu qui est le don unique de la parole[1]. (314-315)

On ne trouve pas de trace de cette spiritualisation de la parole dans les romans d'Adam Thorpe. Car ce n'est pas en termes de présence ni d'absence qu'il faut chercher l'origine du négatif dans l'entre-tien. C'est plutôt dans l'opération psycho-linguistique de négation et de son corollaire, le déni, qu'il convient de situer l'origine de ce négatif. Ce dernier terme a été particulièrement étudié par André Green qui, se servant de l'image de cercles concentriques, hiérarchise les principaux sens du négatif, dont le premier est fourni par le langage :

> Le premier [cercle] est celui où son étude s'appuie sur des formes qui en permettent une analyse, […] c'est l'appartenance de la négation au langage. […] Le deuxième constitue un cercle qui englobe le précédent, puisque la négation langagière devient partie intégrante des défenses psychiques[2]. (34)

La négation linguistique empiète évidemment sur le domaine psychique en renvoyant, dans le cas qui nous occupe, à l'expérience de la honte, au développement du « Secret », selon Serge Tisseron et au clivage interne qu'il entraîne. Les intrigues des romans se construisent dans un entre-tien avec ce « Secret » qui, comme on l'a vu au chapitre 4, laisse apparaître dans la relation intergénérationnelle un déficit symbolique lié au récit lui-même. Clivée par le dire et le non-dit de la parole, la relation entre le témoin et le récit de l'événement se construit dans un inévitable écart. La question qui dès lors se pose est celle de la « mise en ligne » temporelle du récit, autrement dit, à la transposition narrative de cet écart. Comment conjuguer la linéarité du fil narratif avec la position bancale d'un témoin naïf, exposé seulement à des fragments d'événement ? On aborde ici le problème de savoir comment le fil du récit peut se développer sur un *entre* occultant. De l'analyse

[1] Blanchot, Maurice. *L'Entretien infini* (Paris : Gallimard, 1969).
[2] Green, André. *Le travail du négatif* (Paris : Minuit, 1993).

de ce problème résulte le caractère irrésolu de la relation précaire qui se construit systématiquement sur une interruption initiale et sur la volonté postérieure de reliaison. Alors que la stricte logique voudrait qu'à la *re*liaison réponde une première *dé*liaison, les romans d'Adam Thorpe changent ce modèle en proposant comme élément modificateur, non la rupture, mais l'interruption.

3.3.2) Cliver le fil et le lien : interruption, reliaison

Au fil de chacun des livres, se dessine moins une structure immuable qu'un principe actif conduisant à un immanquable clivage de la relation entre le témoin et l'événement. Il s'agit là de l'une des caractéristiques les plus marquantes de la construction du récit et qui justifie la nécessité de parler d'une technique narrative de l'entre-tien. Chez Adam Thorpe, le récit ne peut se déployer que sur ce clivage relationnel. C'est un fait manifeste et on doit, à ce titre, se garder de tout jugement. Le propos en effet n'est pas d'attribuer une valeur, par laquelle on louerait ou blâmerait une conception du récit se construisant sur un *entre* dans la relation. Si l'on décèle dans cette écriture une indéniable intention d'auteur, il serait inapproprié d'y affilier une quelconque revendication politique ou éthique. Comme toute contrainte esthétique, l'interruption du fil et du lien relève d'une démarche assumée et subie. Pour le dire autrement, l'auteur ne peut ni ne veut écrire ses romans autrement que dans une tension entre l'interruption de la rencontre avec l'événement et la reliaison. Ce n'est qu'à ce titre que l'on peut parler d'un « témoin précaire » qui, ne se situant ni *dans* ni *hors* de l'événement, entretient avec ce dernier une relation précaire, liante et déliée, ce qui conduit à privilégier les points de vue obliques, les situations d'esquive, et les équivoques de l'implication. Les romans prennent de fait une très grande distance par rapport à la relation classique sujet-objet et à son modèle fétiche, la confrontation. Le témoin précaire tient précisément son nom de son incapacité à être en adéquation, à faire face à l'événement, à assumer ses responsabilités, en un mot, à se tenir « devant ».

La position frontale est la métaphore la plus couramment associée à la relation sujet-objet, dont la stabilité n'est désormais plus à prouver. La relation entre le sujet et l'événement a été principalement traitée par des philosophes se réclamant de l'héritage marxiste, tels que Jacques Rancière ou Alain Badiou, très marqués par la chose publique. Ils ménagent une large place au sujet politique dans leurs travaux. Ainsi dans son essai

Les noms de l'histoire Jacques Rancière rappelle que la définition minimale de toute histoire est d'attribuer à un sujet un événement : « l'histoire n'est, en dernière instance, susceptible que d'une seule architecture, toujours la même : il est arrivé une série d'événements à tel ou tel sujet[1] » (7). Jacques Rancière prône le retour au récit de l'événement, car c'est de sa participation à l'événement que peut naître le sujet politique. Alain Badiou propose, quant à lui, une théorie exclusivement « formelle » du sujet. Le sujet n'est jamais étudié autrement que dans une relation syntaxique avec l'événement, dont l'occurrence est rare et fragile, estime-t-il, mais auquel il rattache toute une typologie de relations. À cette dernière il donne le nom de « système de formes et d'opérations », déterminé par la fidélité plus ou moins grande par rapport à la vérité de l'événement, valeur cardinale de toute sa philosophie[2]. Comme on peut s'en douter, ces positions n'ont trouvé qu'un faible écho dans le champ littéraire contemporain qui préfère étudier la déposition du sujet, prétendument toujours stable. C'est ce que rappelle par exemple le théoricien de l'événement Ilai Rowner :

> If the event refers to a subject, this is not a psychological, linguistic or conceptual subject. The event deprives the subject of a stable identity, of an inner self, like the closed unity of the ego, forms the center of experience. The event, moreover, gets rid of the copula *is* that endows the subject with the status of source of actions or property of attributes[3]. (147)

Ilai Rowner fait implicitement référence au modèle empirique de l'expérience, désignée généralement comme un « bien » que le sujet peut choisir de s'attribuer ou de ne pas s'attribuer, par le truchement de la mémoire. À l'origine de cette double conception se trouve une divergence fondamentale sur la manière dont se vit l'expérience et qui oppose l'empirisme au traumatisme.

Alors que l'empirisme lockien pose que l'expérience est un bien sur lequel le sujet peut réclamer son droit de propriété[4], la psychanalyse freudienne soutient que l'expérience traumatique ne peut justement pas être « revendiquée[5] » (« claim ») par un

---

[1] Rancière, Jacques. *Les noms de l'histoire*. *Essai de poétique du savoir* (Paris : Seuil, 1992).

[2] « Que la théorie du sujet soit formelle veut dire, très précisément, que « sujet » désigne un système de formes et d'opérations. Le support matériel de ce système est un corps, et la production de l'ensemble — le formalisme porté par un corps — est une vérité (sujet fidèle), ou un déni de vérité (sujet réactif), ou une occultation de vérité (sujet obscur) » (55). Badiou, Alain. *Logiques des mondes. L'être et l'événement 2* (Paris : Seuil, 2006).

[3] Rowner, Ilai. *The Event. Literature and Theory* (Lincoln : Nebraska UP, 2015).

[4] Locke, John. *Essai philosophique concernant l'entendement humain* (Paris : Vrin, 1972).

[5] C'est l'une des interprétations que l'on peut faire du titre de l'ouvrage de Cathy Caruth qui s'intitule précisément « unclaimed experience ». Elle relit la conception freudienne du trauma comme étant l'expression d'un anti-empirisme : « The history of the Jews in *Moses and Monotheism* indeed resonates in significant ways with trauma in its attempt to understand the experience of the Jews, in terms of an

sujet, qui ne peut assimiler une expérience échappant à l'intelligible et, donc, à la remémoration. Or, l'inconvénient est que ces deux modèles ne contestent pas le principe qu'Alain de Libera nomme « l'attributivisme » et qui consiste à attribuer un objet à un sujet[1]. Parler d'attribution revient à envisager la relation sujet-objet et, plus spécifiquement le rapport témoin-événement, en termes exclusivement de pouvoir. Or, poser le sujet au détriment de l'objet ou inversement déposer le sujet en faveur de l'objet revient à intervertir l'ordre des éléments dans la relation, sans jamais contester leur position spatiale, à la stabilité assurée, le face-à-face. En se construisant sur une interruption de la rencontre et sur la reliaison, tous les romans mettent en exergue un écart par rapport à la possibilité d'attribution de l'expérience. Le témoin précaire n'est jamais décrit en train de *faire* ou de *subir* l'expérience, car il se situe dans le régime de l'*entre* et de l'écart. Ce n'est du reste pas étonnant que ces deux notions trouvent une résonance particulière dans l'œuvre car, ayant été surtout travaillées dans la pensée chinoise, elles déstabilisent la fermeté de l'état, sur laquelle repose traditionnellement la philosophie occidentale. Pour preuve, la spécificité de l'*entre* est qu'il ne possède pas d'être :

> Je dis : « l'entre est ce qui », mais justement l'*entre* n'est pas un « ce qui », substantiel et substantif, qui déjà est ontologique. L'*entre* n'a pas d'en-soi, ne peut exister *par soi* ; à proprement parler l'*entre* n'« est » pas[2]. (51)

Or, comme on le sait déjà, l'entre-tien ne saurait équivaloir à une liquéfaction de l'être, encore moins à un passage, car chez Adam Thorpe le négatif habite l'*entre*. C'est grâce à lui et à cause de lui que se construit et se déconstruit une représentation irrémédiablement interrompue en son milieu. Il est capital de retenir cet aspect, car ce n'est qu'à partir de ce clivage initial dans la représentation que peut se comprendre le caractère dé-coïncidant, à la fois disjoint et conjoint de la relation, non seulement entre le témoin et l'événement, mais également entre le texte et le lecteur. En interposant entre le témoin et l'événement un point aveugle, les romans situent le négatif non dans l'*après* de

---

experience they cannot fully claim as their own » (67). Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience. History , Narrative and Trauma* (Baltimore : The Johns Hopkins UP, 1996).

[1] « Ces analyses se laissent selon moi regrouper sous un intitulé unique, celui d'*attributivisme*, que je propose d'introduire comme outil historique métaphilosophique principal de l'archéologie du sujet. Par *attributivisme* je désigne toute doctrine de l'âme, de la pensée, de l'intellect ou de l'esprit, reposant sur (ou présupposant ou impliquant) une assimilation explicite des états ou des actes psychiques, noétiques ou mentaux à des attributs ou des prédicats d'un *sujet* défini comme *ego*. Je note ce type de doctrine « attributivisme* » pour le distinguer de ce que les philosophes anglophones, au premier rang desquels les interprètes analytiques de la psychologie d'Aristote, appellent *attributivism*, à savoir toute doctrine faisant de l'âme, de l'esprit, voire de l'intellect une propriété ou disposition du corps » (126). Libera, Alain de. *L'archéologie du sujet* (Paris : Vrin, 2008).

[2] Jullien, François. *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité* (Paris : Galilée, 2012).

l'événement mais dans son *entre*. Ce renversement des prépositions peut déconcerter certaines habitudes de pensée, surtout quand on connaît la prolifération avec laquelle se sont développés tous les « post » sous l'influence des études de la mémoire. Tout ce que l'on rattache communément aux conséquences de la « crise » de l'expérience traumatique, telles que le manque à dire, à connaître, ou à se représenter l'événement, doit se penser non dans un *après* de la blessure, mais dans un *écart*[1]. Les romans suggèrent implicitement que la rencontre frontale entre un témoin potentiel et l'arrivée inopinée de l'événement est empêchée. Or parler « d'empêchement » revient implicitement à valoriser la rencontre coïncidante du choc impressif dont les romans se détournent systématiquement pour travailler les clivages du lien et du fil. L'importance qui sera ici attribuée à ces deux termes oblige à reléguer au second plan les grandes abstractions, comme la présence ou l'absence, auxquelles restent pourtant attachées les grandes conceptions de ce que l'on nomme généralement la « représentation ».

Parler de « représentation » est déjà sujet à caution, car aucun des livres du corpus n'adhère à la conception léguée par la tradition ontologique, selon laquelle toute représentation viendrait en substitution (« re- ») d'une présence niée, autrement dit, une absence. Évoquer à l'inverse l'échec de la représentation serait tout aussi problématique, car les romans ne cultivent pas l'esthétique du sublime, remise au goût du jour dans les années 1980 pour donner une assise théorique à la fiction traumatique[2]. Il est relativement rare que la représentation soit plus modestement considérée à l'aune de l'analogie, pourtant fructueuse, qui est celle du lien et du fil. Continuité et discontinuité temporelles, rupture et clivage de l'événement, intermittence et interruption de la parole. Tous ces termes, évoqués tout au long de ce travail, posent invariablement la question du lien à l'événement, à l'autre et du fil narratif, au-delà de l'omniprésente métaphore du nœud, dont la déclinaison en nouement et dénouement, accole la relation à la différence de l'être et du non-être. Autant dire que l'ontologie ne sait penser la relation qu'en termes

[1] Rappelons ce que dit Cathy Caruth à propos du négatif provoquée par la crise traumatique : « Each one of these texts engages, in its own specific way, a central problem of listening, of knowing and of representing that emerges from the actual experience of the crisis. If traumatic experience, as Freud indicates suggestively, is an experience that is not fully assimilated as it occurs, then these texts, each in turn, asks what it means to transmit and to theorize around a crisis » (5). Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History* (Baltimore : The Johns Hopkins UP, 1996).

[2] « For post-trauma aesthetics, Lyotard turned to the theory of the sublime, where representing the very failure to process the overwhelming event paradoxically figures its success as a work of art. Lyotard gave avant-garde art a privileged place in articulating this paradox: 'What art can do is bear witness not to the sublime, but to this aporia of art and to its pain. It does not say the unsayable, but says that it cannot say it' (Lyotard 1990: 47) » (5). Luckhurst, Roger. *The Trauma Question* (New York-Londres : Routledge, 2008).

d'intermédiaires, de « lien », et de « nœud », impropres à penser la relation clivée. Comme l'expliquent dans leur introduction, Vincent Broqua, Elisabeth Vialle et Tatiana Weets, assimiler la relation au lien est une facilité de langage qu'autorise la métaphore, mais qui peut se révéler fallacieuse :

> Au premier abord, la relation évoque le lien, le liant, le lié, elle convoque l'image du nœud. Or, l'étymologie contredit cette intuition et propose de penser autrement. Car la relation n'est pas le lien, pas plus que lier n'est établir une relation. Tout part en réalité de la différence fondamentale entre les termes *lien* et *relation*, que l'on associe souvent à tort. Là où le lien oblige et entrave (*ligamen*), la relation crée des rapports (*relatio*). Le lien convoque la menace de la ligature et peut ainsi enfermer ; la relation, elle, se rapproche du paradigme tel que le définit Roland Barthes : elle serait ce qui fait le sens dans la mesure où elle établit un rapport entre deux choses distinctes[1]. (7)

Comme la présentent les auteurs, la relation oblige moins qu'elle ne crée de nouveaux rapports. L'œuvre d'Adam Thorpe est à situer dans un renouveau créatif de la relation qu'il faut penser dans une articulation précaire, mais néanmoins effective, entre le lien interrompu et la reliaison. Il s'agit là d'une articulation précaire, car elle n'offre ni une résolution dans une synthèse harmonieuse, ni une irrésolution ouvrant sur l'infini. Se développant sur un entre-tien, elle ne peut être transitoire, autorisant un passage d'un état à un autre. Ce qui autorise d'ordinaire cette transition entre états est assuré par ce que l'on appelle en termes techniques la « dialectique ». Après avoir fait dialoguer des identités contraires, elle opère un renversement entre des termes opposés, débouchant sur la stabilisation d'un état nécessairement supérieur. Ce mouvement propre à la dialectique est souvent décrit en termes de « progression » ou de « passage », grâce auquel peut avoir lieu la possibilité d'un ultime dépassement vers l'adéquation[2]. Or force est de constater que les livres d'Adam Thorpe ne promeuvent jamais un tel dépassement, car ils s'écrivent dans une relation clivée à l'événement, ce qui explique cette irréductible tension entre le désir d'adéquation et le triste constat d'inadéquation. Cette inadéquation, toutefois, ne doit pas être absolutisée, au risque de retomber dans le versant opposé de la dialectique positive, à savoir la dialectique négative. Ce concept, forgé d'abord par Adorno[3], valorise

---

[1] V. Broqua, E. Vialle et T. Weets. « Introduction ». *La relation* (Paris : Michel Houdiard, 2008. 7-12).

[2] « D'abord l'idée de dialectique est toujours liée à celle d'une progression : dans tous ses usages historiques, elle se trouve décrire un passage, passage d'un terme (réel ou pensé) à un autre. Il n'y a pas de dialectique sans un tel passage, il n'y a pas de dialectique immobile ». Balibar, Etienne et Pierre Macherey. Art. « Dialectique ». *Encyclopaedia Universalis* <http://www.universalis-edu.com.ezpupv.biu-montpellier.fr/encyclopedie/dialectique/>.

[3] Adorno présente la dialectique négative comme une déconstruction d'une pensée par système qui privilégie les essences et la relation d'identité : « To change this direction of conceptuality, to give it a turn to non-identity is the hinge of negative dialectics » (12). Adorno, Theodor. *Negative Dialectics* (New York-

inversement l'inadéquation, la rupture avec la totalité, à partir de laquelle Levinas pense par exemple le désir « d'infini[1] ». En ne se conformant ni à l'un ni à l'autre de ces deux modèles, les livres d'Adam Thorpe déjouent la logique de l'opposition, pour entretenir un dialogue précaire, autrement dit, un entre-tien asymétrique entre l'inadéquation et l'adéquation, qui se manifeste par une tension irrésolue entre l'interruption du lien/fil et de sa reliaison postérieure.

En effet, interrompre ne signifie pas simplement couper en deux. La cause, c'est-à-dire le fait de « rompre », et la conséquence, le fait « d'être coupé », sont envisagées avec l'interruption simultanément et non dans une succession chronologique de l'avant et de l'après, comme c'est le cas avec la simple rupture. L'interruption peut dès lors se concevoir comme la traduction temporelle du clivage qui possède les deux acceptions de « fendre » et « d'attacher », comme le rappelle le verbe anglais « to cleave ». Ce n'est pas un hasard si la plupart des romans mettent en branle le processus de clivage par une frustrante interruption du contact avec l'événement. L'exemple le plus flagrant, mais aussi le plus tragi-comique, est offert par *Nineteen Twenty-One*. Alors que Joseph s'embarque dans le train qui le conduit au front, l'Armistice vient d'être signée, mettant brutalement fin à la Première Guerre mondiale. Tel un enfant, le personnage se met à pleurer, car le sort l'a privé de « son » événement, comme si on lui avait coupé l'herbe sous les pieds : « The war had been taken from him, whipped away——from right under his feet » (*NTO* 12). La métaphore trivialise la frustration et relègue le désir de Joseph à un caprice puéril. Bien qu'il ait été privé de l'occasion de participer à la guerre, il en porte toutefois les stigmates physiologiques. Ses capacités respiratoires ont été affectées pendant l'exercice d'entraînement, mais jamais aussi gravement que pour un vétéran. Cela suffit pourtant à rendre acceptable, aux yeux de sa famille et de ses voisins, la souillure du déshonneur :

> He had been gassed 'in France'——that was good enough for Ma and Pa and the neighbours. […] He still wheezed a bit and his lungs recovered to about three quarters capacity. It meant he was winded rather easily, nothing more. […] And he smoked, too. (*NTO* 13)

Londres : Routledge, 2004). S'est opéré ensuite un transfert de cette « dialectique négative » vers l'éthique levinasienne. Voir par exemple Cornell, Drucilla. « The Ethical Message of Negative Dialectics ». *The Philosophy of the Limit* (New York-Londres : Routledge, 1992).

[1] « L'inadéquation ne désigne pas une simple négation ou une obscurité de l'idée, mais en dehors de la lumière et de la nuit, en dehors de la connaissance mesurant des êtres, la démesure du Désir. Le Désir est le désir de l'absolument Autre » (23). Levinas, Emmanuel. *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité* (Paris : Le livre de Poche, 2000).

Bien qu'il se fasse passer pour vétéran, le mortel gaz moutarde n'a pas suffisamment altéré ses poumons pour l'empêcher de fumer ! L'interruption, ici présentée de manière tellement artificielle qu'elle en devient comique, est cependant au cœur même du développement de la relation clivée que le personnage entretient avec la mémoire de l'événement. Elle en est même le principe actif, fonctionnant de façon similaire à l'événement modificateur du schéma narratif. Honteux, Joseph met au secret son expérience manquée, en n'en parlant à personne. Ce que l'on pourrait interpréter dès lors comme un échec de rencontre pose en réalité les fondations d'une situation de l'écart, à partir de laquelle peut se construire le récit. Les romans sont presque tous construits de sorte à interrompre l'instant de la rencontre, suspendant ainsi la possibilité de faire expérience. Le découpage resserré des chapitres, la situation spatiale des personnages, leur vision tronquée et restreinte ou encore le montage temporel alterné, sont quelques-unes des techniques qu'Adam Thorpe a mises en place, d'*Ulverton* à *The Rules of Perspective*, pour infliger au déroulement linéaire une nécessaire interruption. C'est à cette seule condition que peut émerger l'écart. Il s'agit là d'une intention, manifeste dans les nombreux agencements structurels dont font état les romans successifs.

De manière assez sommaire, mais néanmoins parfaitement visible, le séquençage d'*Ulverton* relève d'un processus continuel de micro-interruptions. Entre chacun des chapitres, auxquels correspond peu ou prou le passage d'une génération, s'intercale une page blanche. Sans la transition de cette page blanche, le lecteur pourrait éprouver quelque difficulté à repérer quand se termine le chapitre précédent et quand commence le chapitre suivant. Plusieurs sections se terminent abruptement sur des paroles inachevées. Aucune transition logique n'est ménagée entre les sections autrement que par celle de l'entendre. Dans « Leeward 1743 », la lettre de Lady Chalmers s'interrompt sur des mots étranges : « ——save skin upon a candle——so—— » (*U*. 107). Dans « Stitches 1887 », le monologue de Jo Perry s'achève sur une répétition, en référence à la mémoire du petit Daniel Holland : « buggerin hell oh off wi' thee back home dreckly minut boy yea up this here dreckly minut » (*U*. 225). On pourrait encore multiplier à foison les exemples. L'interruption met en lumière l'oubli et la désignification des traces, séparant et liant les générations entre elles. À l'image d'*Ulverton*, les autres romans vont ériger l'interruption en principe organisateur du texte, quitte à encourager la frustration du lecteur. Dans *Still*, Rick passe son temps à s'excuser auprès du lecteur de ses omissions volontaires ou involontaires, provoquées par un

maniement parfois hasardeux de la coupe. Se jouant de ses maladresses, il émaille son discours d'excuses, comme s'il prenait plaisir à frustrer son lecteur/spectateur : « If you missed anything, don't worry. It was vital. But don't worry » (*S*. 326) ; « At some point she must have put down the glass, we missed it, I can't do everything » (*S*. 1) ; « I'm sorry. We've missed some » (*S*. 507). À la différence de *Still*, les romans suivants vont au fur et à mesure acquérir une plus grande habileté dans la pratique de l'interruption.

On se souvient que dans *No Telling*, ne sont offerts à lire et à voir que l'antériorité et la postérité de l'événement, sans que le lecteur ne puisse connaître ce qui se passe entre les deux extrémités de l'événement. Les manifestations du 1er mai 1968 sont en effet interrompues en leur milieu par les chapitres 21 et 22, consacrés à la rencontre entre les Gobain et leurs cousins. Peu de temps avant, Gilles et sa mère, ne comprenant pas la raison des embouteillages ni l'agitation qui les environne, décident au moment approprié de changer de direction. C'est par une simple phrase que le jeune garçon fait faux bond à l'événement, en coupant court aux discours réactionnaires de sa mère : « 'Turn left up there,' I shouted, interrupting her » (*NT* 381). En introduisant le thème de l'implication, *Between Each Breath*, *Hodd* et *Flight* s'acheminent vers le contact avec l'événement, mais interrompent systématiquement tout lien qui pourrait se nouer. Jack ne donne plus de signe de vie à Kaja et retourne à Londres, après lui avoir promis qu'il lui écrirait (*BEB* 271). De même, Bob veut couper tout lien qu'il aurait pu contracter avec le banditisme international, dont il a pu avoir un aperçu après avoir été impliqué dans une affaire de transport d'armes. Il est lié au passé, mais veut l'oublier, car sa devise se résume à ne jamais chercher à savoir : « Never probe, was his motto » (*F*. 191). En interrompant leur lien avec l'événement, les personnages font de cette brève rencontre l'élément modificateur qui déclenche la relation clivée. La honte, le non-dit et le secret instaurent l'écart qui va être dynamisé par la reliaison. Ce mouvement de reliaison, désiré dans les premiers livres, mais davantage subi dans les derniers, constitue le second volet de la relation précaire.

La reliaison permet de rassembler sous un même terme l'attachement que manifestent tous les romans à l'idée générale de « retour ». Cet ambigu retour doit se comprendre de manière à la fois thématique et structurelle comme un mouvement visant à combler, illusoirement, l'écart pour atteindre l'adéquation. Exprimant tour à tour la nostalgie vers l'hypothétique terre d'origine, la réparation de la filiation, ou encore la réaffiliation à la grande Histoire, tous les romans installent dans un premier temps l'écart,

pour, dans un second temps, le contrebalancer par son exact opposé, la reliaison destinée à renouer le lien interrompu. Tantôt objet de désir, tantôt objet de hantise, la reliaison se forme dans l'imaginaire d'un personnage isolé, projetant sur les événements du passé ses désirs et ses craintes du présent. Partiellement exposé aux suintements du secret, le personnage fictionnalise un événement dont il ne connaît le plus souvent que des fragments. Se met alors en place toute une chaîne signifiante, agglomérant les souvenirs de l'entendu, les croyances et les angoisses pour former ce « patchwork de fausseté » qu'est la mémoire, comme le dit Hugh dans *Pieces of Light* : « Memory is a patchwork of unreliability » (*PL* 173). L'intense activité projective intérieure à laquelle se livrent tous les personnages ne peut se dissocier de leur exposition partielle à l'événement ou à son récit. Ce qui se trouve entre la projection et l'exposition équivaut à l'espace occultant de l'*entre*, symbolisé par exemple par d'opaques et de minuscules fenêtres dans plusieurs romans.

Au début de *Still*, Rick ne voit le réel qu'à travers un hublot d'avion en plexigass, d'une épaisseur d'environ huit centimètres : « I'm guessing three inches, by the way. Three inches sounds dense enough because any less and I'd start to get worried » (*S.* 1). Dans *Pieces of Light*, Hugh ne voit que d'un œil et perçoit la réalité de manière tronquée. Dans *The Rules of Perspective*, Hoffer est terré dans la cave du musée et ne peut percevoir qu'indistinctement le bruit des bombes. Il profite de son abri souterrain pour rêver tout à son aise au passé mythique de l'Allemagne auquel il désire se réaffilier : « They all knew how old the vaults were, and the stones that made its walls and ceiling were large and solid. It was a little like burying oneself for safety in the distant German past, which could not be touched » (*TRP* 65). La récurrence de ces situations interstitielles entre la surface et le sous-sol, l'intérieur et l'extérieur, instaure un négatif représentationnel, favorisant en retour chez le témoin une oscillation entre l'imaginaire et le réel. Il témoigne ainsi d'une coexistence des contraires, assez proche des symptômes psychologiques de l'état-limite. Il n'est donc pas rare que ces narrateurs dits non fiables développent certains troubles du comportement, comme la paranoïa ou la schizophrénie, dont sont victimes, à divers degrés, tous les personnages d'Adam Thorpe. Presque tous les romans du corpus font correspondre la phase de reliaison avec les excès de la projection mentale, si bien que la reliaison se confond avec l'illusion.

Dépeints sous les traits d'artistes isolés, essuyant un certain nombre de déconvenues créatives, les narrateurs d'Adam Thorpe passent une grande partie de leur

temps à symboliser et projeter la représentation de l'événement dans l'intention de s'y affilier malgré l'écart temporel. Dans *Still*, Rick est pendant toute la durée du texte-film enfermé dans une chambre d'hôtel qu'il a louée pour fêter ses soixante ans, à la veille de l'an 2000. Il se distrait en symbolisant verbalement et en projetant imaginairement son film mental sur un mur blanc, afin de s'affilier à la famille Trevelyan et à la grande Histoire de l'Angleterre. Comme il le dit, il avance à contre-courant de la marche du temps : « I am wading against the clock » (*S.* 36). Dans *Pieces of Light*, le metteur en scène Hugh Arkwright est décrit comme étant un personnage tout aussi fantasque souhaitant remonter le temps : « He kept saying I was turning the clock back and why? I said I'm not turning the clock back, I'm taking it off the wall and mending it » (*PL* 146). Ici le personnage joue sur le double sens de « réparer », au sens matériel (« mend »), mais aussi au sens moral, à savoir réparer la catastrophe. Dans *Nineteen Twenty-One*, Joseph cherche justement à réparer le désastre collectif, en s'attelant à l'écriture de son « roman vrai » sur la Grande Guerre, tout en projetant ses rêves mythiques sur la mémoire de l'événement. Dans *No Telling*, le petit Gilles décide de mettre par écrit l'histoire d'une bataille oubliée ayant eu lieu à Bagneux pendant la guerre de 1870. Le désir de symbolisation lui a été inspiré par les restes de balles que son grand-père lui a montrées, après les avoir déterrées dans le jardin familial (*NT* 52). Dans *Between Each Breath*, Jack symbolise au moyen de notes de musique les échos de son histoire avec Kaja qu'il cherche à oublier en intitulant son œuvre musicale « Echo » (*BEB* 143). Dans *The Standing Pool*, Jean-Luc élabore une sculpture composite, réalisée à l'aide d'objets hétéroclites qu'il nomme la « poule mutante » en souvenir d'une anecdote qu'il a entendue à propos de son oncle (*TSP* 277). Symboliser sous forme de mots et d'objets et projeter à partir d'images constituent les deux activités principales de la fictionnalisation, se déployant au sein même de la fiction. De cette fictionnalisation, rares sont les personnages qui en sortent indemnes. Les traces de pré-Histoire(s) fournissent la matière principale à une représentation artistique et une symbolisation subjective, faisant osciller les personnages entre le réel et l'imaginaire.

En mettant très souvent en abyme le processus créatif de représentation se formant dans la conscience d'un sujet, les romans entretiennent un goût très prononcé pour l'articulation des déséquilibres, une coexistence précaire des extrêmes que seule l'ironie peut entretenir. Ce qui se détache de plusieurs livres, abstraction faite de l'intrigue, est le thème de la reliaison des extrêmes, rendue possible par une relation plus

que trouble entre le réel et la fiction. Les premiers romans, *Still* et *Pieces of Light*, expriment un désir mégalomaniaque d'unité en voulant réunir les extrêmes, par la médiation de l'esprit enfiévré de leurs personnages. L'Angleterre et l'Afrique, les préhistoires de famille et la Préhistoire collective, l'insignifiant petit événement et le cataclysme de la Première Guerre mondiale, l'individu solitaire et la nation, tiennent momentanément ensemble, malgré la disproportion des échelles. Les extrêmes tiennent, mais seulement le temps d'une fiction, car la reliaison se rompt en s'achevant sur une tragique illusion. La place prépondérante de l'illusion signale le triomphe moqueur d'un réel, révélant indirectement le caractère bancal et précaire d'un entre-tien inadéquat. Ce constant mouvement d'aspiration exaltante et de lourde retombée dans l'ordinaire, typique du *bathos*, représente le signe patent d'une relation précaire qui ne débouche sur aucune résolution. Néanmoins, les personnages récidivent, de livre en livre. Ils aspirent à renouveler l'expérience de la reliaison qui passe par l'écriture et, plus particulièrement, l'aveu.

D'*Ulverton* à *Hodd*, tous les personnages d'Adam Thorpe se placent dans la posture d'un scripteur, s'adressant à l'autre par-delà l'intervalle de la mort. L'aveu et la confession répondent au désir d'expier la dette, d'être pardonné et ainsi regagner une affection et une reconnaissance parentales qui ne pourront toutefois jamais être obtenues ni rendues. On retrouve ce thème dans presque tous les livres qui imitent fidèlement une rhétorique de la confession. Dans *Pieces of Light*, Hugh âgé envoie à sa mère disparue des lettres, comme s'il jetait des bouteilles à la mer. Il y avoue ses petits secrets honteux, en les amplifiant comme pour mieux être pardonné : « You're the only one I'm telling this to, Mother—— the only one I've ever told. You've no idea how painful all this is to me, and how blessed » (*PL* 205). Par cet aveu, on retrouve l'ambiguïté de tout acte confessionnel, procurant autant la souffrance que le plaisir chez celui qui s'y livre. Dans *Hodd* qui pousse cette logique jusqu'à ses extrémités, le moine confie au lecteur ses vues personnelles sur l'écriture qu'il juge être la meilleure et la pire des activités : « Word is best and worst » (*H*. 280). Offrant la possibilité de réparer le lien et le fil interrompus, le verbe ne peut se prononcer que dans un écart temporel, à l'image des mots s'écrivant sur le sable et que les vagues viennent aussitôt effacer :

> I was forever darting and swooping across the sea-cave's cliff-face as doth a gull, watching myself trace letters upon the sand of the marge, knowing e'en in my fever that the tide would come to erase my efforts: as might this very

> strigil on this parchment, that wipes away the efforts of my weary pen when the point is careless or splits. (*H*. 27)

Le dernier mot de ce passage est le plus éloquent. Le clivage relationnel (« splits ») explique la volonté de se relier, encore et toujours (« forever ») par l'écriture. Or les efforts sont impuissants devant l'écart qui, ici associé au mouvement de la marée, nourrit et frustre la finalité de l'écriture elle-même. La reliaison ne saurait aboutir à une resoudure du fil et du lien interrompus, ce qui explique la tension irréductible de la relation clivée, comparable à une sorte d'épreuve sisyphéenne. Tout au long des livres, est entretenu un rapport des plus fragiles entre la mythification et la démythification, l'idéalisation et l'humiliation, l'endettement et la réparation. Le grand événement historique est mythifié, puis démythifié, comme dans *Nineteen Twenty-One* et *No Telling* ; l'estime de soi en tant qu'artiste est exaltée, puis humiliée, comme dans *Still*, *Nineteen Twenty-One* et *The Rules of Perspective* ; la dette envers l'autre est reconnue, mais demeure irréparable, comme dans *The Standing Pool* et *Hodd*. L'instabilité foncière que suggère cette représentation n'est pas sans rappeler certains principes de l'art postmoderne qui, comme l'explique Brian McHale dans *Postmodernist Fiction*, se plaît à construire un monde fictionnel, pour mieux le déconstruire :

> The space of a fictional world is a construct, just as the characters and the objects that occupy it, are. […] Space here is less constructed than *deconstructed* by the text, or rather constructed and deconstructed at the same time. Postmodernist fiction draws upon a number of strategies for constructing/deconstructing space. (45)

Même si l'on retrouve un mouvement oscillatoire similaire dans l'entre-tien, il ne se confond pas à un mouvement de renversement, immédiatement suivi d'une substitution, car l'*entre* du négatif demeure. Hormis Gilles qui est trop jeune pour subir l'épreuve de la désillusion, la plupart des personnages voient la représentation qu'ils ont construite d'eux-mêmes, de l'autre, et de l'événement se déconstruire, sous les coups de la réfraction. Les mouvements simultanés de construction et de déconstruction, d'interruption et de reliaison, affectent non seulement la représentation projective de l'objet esthétique mais également la représentation réflexive du sujet éthique. Fragilisés et humiliés par la déconstruction imposée par le réel, ils voient leur rêve de reliaison s'éteindre. Ainsi, dans la première moitié de *Still*, Rick prend soudain conscience que son film n'est qu'une projection illusoire, comme l'indique le passage suivant :

> What a waste of days. Even symbolically. I'm making a film that doesn't exist. Maybe no one'll come to the party. Maybe this film that doesn't exist will play to an empty room. Empty except for myself, which is really empty. What a great metaphor for the brain. I am gripped by a sense of my total isolation. Maybe I'm dreaming. (*S*. 232)

L'incertitude de son état, perceptible par l'accumulation de tous ces « peut-être » (« maybe »), placés en début de phrase, traduit le caractère précaire d'une représentation se construisant et se déconstruisant au même rythme que son créateur. Après avoir copieusement enchaîné les passages descriptifs, le cinéaste dévalue sa propre création (« a film that doesn't exist »), la comparant à une perte de temps (« waste of days »). Objet invisible et inaccessible à un public autre que lui-même, le film est réduit à son support de projection, le mur/écran, qui demeure à la toute fin résolument « blanc », comme si les images n'avaient pu s'y imprimer : « I've been looking at this blank wall […], it's stayed blank surprisingly » (*S*. 529). L'adverbe final laisse entendre une persistante note d'ironie tragique qui est la marque de fabrique de l'entre-tien des extrêmes. Prenant conscience de la démesure de son projet et de l'insignifiance de sa petite personne, Rick s'auto-dévalue et sombre dans un état de dépression qu'allège comiquement le polyptote : « I'm not even significant enough to make my insignificance significant » (*S*. 389). Cette très grande disparité entre les échelles, faisant alterner la folle démesure avec une écrasante humilité n'est pas propre à *Still*. On peut dire qu'elle sous-tend toute la relation précaire qu'un chétif petit témoin/sujet entretient avec les événements auxquels ils ne participent jamais, si ce n'est par la fiction. C'est pour cette raison que l'on peut parler à juste titre d'un témoin/sujet dont le caractère précaire se mesure à un irréductible écart entre la projection intérieure et l'exposition extérieure, le déni et le dire, le réel et la fiction.

L'écart confère aux personnages cette position bancale entre l'exposition extérieure et la projection intérieure. De cette instabilité se comprend plus aisément le clivage interne, tel qu'on le retrouve à l'œuvre dans la représentation et dans la personnalité du témoin/sujet. Les personnages d'Adam Thorpe sont des individus de l'*entre* et apparaissent, à ce titre, hautement précaires. Situés dans une inconfortable situation ne pouvant se résoudre ni dans une adéquation rassurante ni dans une inadéquation rebelle, ce sont des êtres clivés oscillant entre deux postures contradictoires, ce qui leur interdit de se stabiliser dans un état soit positif soit négatif. Cette approche de la précarité subjective, à travers le prisme psychologique, rappelle sur certains points

l'analyse qu'a proposée par exemple Mehdi Ghassemi à propos de la « subjectivité précaire » des personnages de John Banville. Adoptant une grille de lecture lacanienne, il situe la précarité dans le rapport instable entre le « Réel » et « l'Imaginaire[1] ». Chez Adam Thorpe, l'oscillation entre le réel et l'imaginaire assure une fonction d'entre-tien entre les extrêmes, liant et déliant un personnage solitaire, naïf, et fragile qui aspire à la reliaison, mais se confronte toujours à l'intervalle de l'écart. De là émerge un omniprésent sentiment de clivage interne. De nombreux textes d'Adam Thorpe, des plus anciens aux plus récents, confirment cette interprétation. Double vie, dédoublements, divisions, décalages, autant de signes extérieurs d'un clivage qui, par sa répétition, devient l'alpha et l'oméga de la relation précaire. On ne compte plus le nombre de personnages se décrivant divisés dans leurs relations. Ainsi, dans *Between Each Breath*, Jack se trouve clivé à cause de sa relation entre deux vies, deux femmes et deux pays :

> Don't you ever wish you could live two parallel lives at once? I knew I would not be leaving Milly. And yet I also knew that I would spend all of the time left to me with Kaja. The two times were at different levels of my being. (*BEB* 72-73)

Dans *Flight*, Bob décrit également sa vie comme « divisée » en deux parties :

> he felt his life had divided itself into two versions which were running in parallel: the normal version whose emotional centre was a hole once occupied by his ex-wife […]; the other a patently absurd one in which a deadly secret service or one of its acolytes thought him important enough to break into his apartment and possibly do him harm. (*F*. 61)

Dans ces deux passages, le sentiment de division s'exprime à travers l'image de droites parallèles qui peuvent s'entrecroiser, mais ne pourront jamais se rejoindre dans un rapport d'identité stable. Faire de l'*entre* un lieu d'entrecroisement entre l'oubli des préhistoires et le réveil du souvenir, l'interruption et la reliaison, la fiction et la désillusion, l'endettement et la réparation, tel est le parti-pris esthétique des romans d'Adam Thorpe. Si cet art de l'entre-tien confère aux livres du corpus leur instabilité précaire, cette instabilité affecte également la réception en souffrance de l'œuvre.

[1] « The central thesis is that Banville creates a narrative universe in which his protagonists are in oscillation beween the Lacanian triad (the Symbolic, the Imaginary and the Real), where the power of the Real (and at times the Imaginary) wins over the Symbolic, resulting in a precarious sense of self and reality » (24). Ghassemi, Mehdi. *Precarious Subjectivity in the Works of John Banville : a Lacanian Reading*. Thèse, Université Lille 3, 2015.

Si l'on décèle dans ce jeu d'équilibrisme un des aspects les plus caractéristiques du style de l'auteur, le risque inhérent au maintien de l'entre-tien est, à terme, de perdre les bonnes faveurs du lecteur. Ce dernier peut légitimement ressentir un déconcertant sentiment de perplexité à la lecture de livres qui suspendent la possibilité de la délimitation et, avec elle, la possibilité de l'identification empathique. Au lecteur est rarement offert le plaisir de l'évasion, car appelé à compenser et à relier les multiples écarts inscrits dans la structure même des romans, il n'a d'autre choix que de s'engager dans un entre-tien précaire et laborieux avec les livres. Même si ces derniers ne présentent pas le même degré de difficulté, on constate en règle générale que l'auteur attend un travail conséquent de la part de son lecteur. L'auteur lui-même est tout à fait conscient des exigences qu'il lui impose, lorsqu'il déclare en 1995 que la lecture n'a aucun intérêt si le lecteur ne consent pas, de son côté, à collaborer activement :

> But yes, I don't see much point in writing a novel unless the reader works, because there's so much in life and in culture that's just for easy consumption. Writing difficult books is not particularly popular, perhaps, with publishers, because they don't sell as well, although *Uverton* is selling well and is continuing to. (Hagenauer 231)

Le ton peut paraître prétentieux et reflète en partie l'état d'esprit de l'auteur, au milieu des années 1990, à un moment où ses deux romans les plus ambitieux, *Ulverton* et *Still*, venaient d'être achevés. Si, depuis cette époque, une œuvre s'est entre-temps constituée, on peut dire qu'Adam Thorpe n'a que très légèrement revu à la baisse ses attentes vis-à-vis du lecteur. Devant rétablir les déséquilibres de la représentation et mesurer la cohabitation des extrêmes, le lecteur se voit attribué l'immense tâche d'articuler les clivages de la relation entre le témoin et l'événement. Il va de soi que tous les lecteurs ne montrent pas le même désir ni la même aptitude à l'accomplissement des diverses tâches à effectuer, ne serait-ce que pour donner sens à l'acte de lecture : accommodation de la myopie des personnages, confrontation des points de vue obliques, rectification des excès de projection, mémorisation des suintements visuels et auditifs, interprétation des non-dits de la parole, élucidation de la chaîne des signifiants…Au vu de cette liste non exhaustive, on comprend mieux pourquoi les livres d'Adam Thorpe figurent rarement au palmarès des livres à succès. En voulant toujours articuler les extrêmes, sans offrir à son lecteur des appuis l'aidant à identifier une quelconque prise de position, l'auteur prend le risque de perdre l'adhésion de son lecteur. Comprendre le rôle spécifique du lecteur revient donc à éclairer également les raisons de l'insuccès.

3.3.3) Impliquer, égarer le lecteur

On aurait tort de considérer l'entre-tien comme une forme esthétique qui n'aurait d'autre fin qu'elle-même. Il ne s'agit pas ici de perpétuer le vieux mythe de l'art pour l'art, car parler de forme narrative n'a pas de sens si l'on n'étudie pas en parallèle le point de vue esthétique, c'est-à-dire l'effet que procure l'expérience de lecture. Le sens qui sera réservé ici à « l'esthétique » s'inspire de l'acception que lui donne Iser, le théoricien de la réception. Pour lui, l'expérience esthétique se décrit en termes d'oscillation entre l'observation critique et le plaisir de l'illusion :

> In the oscillation between consistency and 'alien associations', between involvement in and observation of the illusion, the reader is bound to conduct his own balancing operation, and it is this that forms the aesthetic experience offered by the text[1]. (291)

On peut dire que les romans du corpus radicalisent cette « oscillation », propre à l'expérience de lecture, en impliquant activement le lecteur, mais en l'égarant simultanément. La réception reflète cette étrange cohabitation. Tantôt boudeuse, tantôt élogieuse, la réception de l'œuvre d'Adam Thorpe oscille entre les extrêmes, à l'image de textes qui entretiennent pareillement le guidage très lâche et l'obligation de travail. Il existe sur ce point une concordance flagrante, ce qui est suffisamment rare pour être non seulement mentionné, mais aussi étudié de plus près.

Comme il a déjà été dit, l'art de l'entre-tien se perçoit dans le fragile équilibre maintenu entre les extrêmes. Si le mérite de construire une histoire sur l'*entre* revient à l'art du romancier, revient au lecteur la tâche d'articuler cet *entre* par la lecture. Cet échange tronqué, en ne prédisposant guère à la communication simultanée et réciproque, est tout à fait adapté à l'échange littéraire qui se nourrit de l'indirection, des zones d'ombre, et de l'oblique, au point que Philippe Hamon se demande si l'ironie ne se confond pas avec la définition de la littérature elle-même[2]. La question de l'ironie, ou

---

[1] Iser, Wolfgang. *The Implied Reader. Patterns in Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (Baltimore : The Johns Hokins UP, 1974).

[2] « La complexité de la la communication ironique en littérature ne fait peut-être que symboliser exemplairement la complexité même de la littérature en général. Au point qu'on peut parfois se demander si la question de l'ironie ne tend pas, plus on la travaille, à se diluer dans une question plus vaste, si l'ironie ce n'est pas la *littérature elle-même*, toute la littérature, voire une sorte de « comble » de la littérature ». (41). Hamon, Philippe. *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique* (Paris : Hachette, 1996).

plutôt de l'ironisation, constitue l'un des fils rouges de l'étude de l'œuvre d'Adam Thorpe. S'il fallait repérer une évolution chronologique dans l'ensemble du corpus, elle tiendrait assurément dans l'ironisation de l'*entre* et de l'écart, à l'origine de la relation clivée entre le témoin précaire et l'événement. Parler d'ironisation plutôt que d'ironie permet de mettre en valeur le processus créateur provoquant l'effet ironique, dont on peut retracer la progression à travers les multiples agencements et modifications, dont témoigne la structure des livres. Tous ces changements servent le même but, à savoir impliquer davantage le lecteur afin qu'il reconstitue l'élaboration d'un drame qui se développe, non à partir de la rupture de l'événement, mais à partir d'une coexistence des extrêmes. En ne se concluant pas sur l'exclusion pure et simple du personnage hors de la scène, le drame tragique se présente chez Adam Thorpe dans une fondamentale irrésolution. Le personnage n'est pas la victime désignée de l'injustice sociale ni la proie des forces du destin. Il est le plus souvent victime d'un clivage indépassable. C'est ainsi que peuvent se comprendre les divers problèmes liés à la réception des livres qui donnent l'impression de cultiver en permanence les ambiguïtés, sans apporter de réponse claire et définitive à un lecteur en manque de certitude. La raison en est l'origine même du drame qui place les romans dans une position précaire, quand vient la question de leur interprétation. Il en ressort la conséquence paradoxale que plus le drame présente un haut degré d'élaboration, plus les ambiguïtés augmentent, car le lecteur est toujours laissé seul juge pour articuler les extrêmes.

Dès les premiers romans se fait sentir le besoin de communiquer avec le lecteur dans le but de le faire participer à la reconstitution d'un drame qui ne peut s'effectuer sans sa coopération. C'est là sans aucun doute la raison pour laquelle Rick ne cesse d'apostropher ce lointain lecteur, dont il cherche désespérément à se concilier les bonnes grâces, mais en vain. Dans *Still*, le lecteur ne joue qu'un rôle minimal, car sa fonction n'est pas encore clairement définie par l'auteur. Pourtant, les contours du drame que projette Rick sont, eux, suffisamment bien délimités pour anticiper la situation d'ironie tragique des romans suivants. Ces derniers présentent des personnages isolés et ordinaires qui n'ont pas conscience de se trouver au bord des grands événements, comme c'est le cas dans *No Telling* et, surtout dans *The Rules of Perspective*. Ces deux textes mettent en situation dramatique ce que le cinéaste avait déjà imaginé dans *Still*, à savoir une tragédie ordinaire, figurant un des membres de la famille Trevelyan, fatalement impliqué dans la Première Guerre mondiale. Faisant encore une fois figure de texte archéologique, le

deuxième roman anticipe ses successeurs en interrompant la rencontre, pour présenter, dans un basculement vertigineux, l'antériorité et la postérité de l'événement, l'innocence et l'oubli :

> Someone's laughing. I know why it is, it's Giles's joke about Princip having no princips. They're laughing because actually they're not really aware of the situation. They're not really aware that this conversation about the Balkans and where exactly Sarajevo is and what's the difference between Servia and Bosnia makes me want to cry because they're quite enjoying it, […] they don't realise that this conversation has about seven million phantoms listening in, including a pair of spectral teeth in a jawbone, which is all anyone ever found of Willo, although they didn't know it was Willo's jawbone. (*S.* 479)

Dans ce passage, Rick dépeint l'insouciante naïveté de la famille Trevelyan qui ignore les futures répercussions mondiales que l'assassinat de l'archiduc François-Ferdinand déclenchera bientôt. Ne relatant pas les circonstances de la mort de son aïeul, Rick anticipe immédiatement l'après de l'événement, sans s'intéresser à ce qui se produit entre l'avant et l'après. Le lecteur sait seulement que la mémoire de William est tombée dans l'oubli, car ne subsistent de son corps que les os de sa mâchoire. En lisant ces quelques lignes, on ne peut être que frappé par l'entrechoc de ces deux échelles, que sont l'individu minuscule et le grand événement, dont l'articulation ne dépend pas de l'épreuve corporelle, de ce que Catherine Bernard appelle par exemple la « topique de l'expérience sensible[1]» (78). Si certains romans du corpus souscrivent à la mode actuelle des micro-récits individuels, en dépeignant des personnages ordinaires n'ayant rien de l'envergure du héros, ils se distinguent par le fait qu'ils suspendent toute médiation par l'expérience. Dès lors, ce qui est exigé du lecteur est une articulation de l'*entre*, né de cet intervalle de temps coïncidant avec une absence du récit de l'expérience.

Bousculant l'impératif du devoir de mémoire, centré sur le corps souffrant, Adam Thorpe manifeste une fois de plus sa fidélité envers le réel. Comment en effet un simple individu pourrait acquérir une quelconque expérience de l'événement qu'il ne comprend pas et qui cause sa mort ? Pensons à la réflexion de Joseph dans *Nineteen Twenty-One*. Voulant être trop honnête dans la représentation de l'événement, il se rend compte de l'illisibilité de son projet de roman vrai. Pour être en accord avec le réel, le jeune écrivain

[1] « Il faut s'ouvrir à ce qu'avec Theodor Adorno, il [Lyotard] définit comme des « micrologies », car seule cette attention au récit menu, interstitiel, peut défaire la discipline du récit et laisser entrevoir, deviner l'histoire — anti-métaphysique, anti-essentialiste — qui se chuchote dans les failles de la grande histoire, au plus près de la topique sensible de l'expérience » (78). Bernard, Catherine. *Matière à reflexion. Du corps politique dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains* (Paris : PUPS, 2018).

suppose que le personnage devrait mourir au bout des cinq premières pages. Or, le problème est que si l'on suit ce principe, il n'y aurait plus matière à histoire :

> The true great book of life would be, he realised, unreadable; it would drive the reader to distraction, cut-up bits and torn pieces, the sympathetic hero killed by a shell within five pages——that would be honest. (*NTO* 310)

Honnête envers la banale vérité du réel, Adam Thorpe veut, à n'en pas douter, l'être, quitte à faire travailler son lecteur. Dans le prolongement de *Still*, *The Rules of Perspective* concrétise les intuitions de Rick en agençant les chapitres de sorte à faire alterner l'avant et l'après de l'événement, tout en occultant ce qui se trouve *entre*. Ce montage alterné oblige le lecteur à articuler les extrêmes de la vie et de la mort, de la croyance et de l'illusion, de la grandeur et de la faiblesse et ce, pour une raison simple : l'instant du toucher de l'événement n'est jamais représenté.

Empruntant son titre à une technique de l'art pictural, le roman se plaît à inverser les règles de la perspective mathématique de la Renaissance, prônées par Alberti. En entrecroisant trois points de vue obliques et minuscules, le roman parodie toute idée de juste proportion visuelle et de point central, comme s'en fait ironiquement l'écho l'esthète Heinrich Hoffer :

> What a discovery that was the rules of perspective! Or were they laws? No, Alberti took the laws and made rules out of them. The rule comes after the law. Three dimensions out of two dimensions, all because of rules that come out of where? The eye? Nature? God? (*TRP* 326-327)

Si l'idéal de la perspective linéaire consiste à construire une image en trois dimensions pour donner l'impression d'une claire totalité, Adam Thorpe s'amuse à briser les lignes de force, à opacifier le point de fuite, et à tronquer la trajectoire des faisceaux visuels. Cette courbure interrompue de la ligne droite vise à rendre de manière encore plus réaliste le point de vue minuscule des personnages qui n'ont même pas conscience d'être au bord de l'événement. Le SS Bendel semble confirmer cette interprétation, lorsqu'il annonce, haut et fort, à un Hoffer médusé que le simple soldat ne voit de l'événement que ce qu'il perçoit à travers le viseur de son arme : « 'So you won't know', Bendel said, 'that the average soldier does not know the first shit about anything bigger than what he can see in his gun sight, despite the maps' » (*TRP* 264). Bien qu'ils ne tirent jamais à bout portant, tous les personnages ont en commun une myopie que le lecteur doit accommoder en faisant confiance à sa mémoire.

L'absence de tout narrateur impersonnel autonomise l'acte de lecture, obligeant le lecteur à effectuer de constants va-et-vient entre les chapitres. C'est au lecteur que revient la tâche de reconnecter les fils d'une intrigue entrecroupée par la non-expérience de l'événement. De cette interruption centrale émerge la nécessité de rectifier les erreurs de jugement des personnages et de réfracter l'ironie tragique. La plupart du temps les grandes révélations sont réduites à des suintements s'échappant de conversations anodines. Or c'est seulement à partir de ces suintements que peut se construire l'interprétation du texte. Plus que tout autre livre du corpus, *The Rules of Perspective* laisse au lecteur le soin de reconstituer le basculement vertigineux entre les extrêmes, allant de l'idéal vers l'illusion, de l'estime à l'humiliation de soi. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, Parry se fait critique d'art, au début du livre, en commentant le tableau de Christian Vollerdt qu'il vient d'arracher aux décombres du musée. Il ne tarit pas d'éloges sur cet artiste dont il ignorait le nom quelques heures auparavant : « Mr. Christian Vollerdt. Great painter. The greatest. Maybe. You don't always know » (*TRP* 11). Pour un lecteur qui découvre ce passage pour la première fois, il est difficile de spontanément attribuer à ces propos un sens d'ironie tragique. Ce n'est que cent cinquante pages plus loin qu'un suintement s'échappe de la bouche de Bendel, révélant la douloureuse vérité. Le tableau de Vollerdt est un faux sans valeur, l'original se trouvant dans le musée de Magdebourg :

> 'He thinks our charming Jacob Beck, *Hausandacht*, should not be hung next to the Johann Christian Vollerdt, *Landschaft mit Ruinen*.'
> 'An indifferent copy of the original, which is in Magdeburg,' Bendel explained. 'The Vollerdt, not the Beck.' (*TRP* 155)

Seule la mémoire du lecteur peut relier ces deux passages, dont la valeur signifiante peut vite passer inaperçue. Pourtant, c'est à partir de tels suintements, fort distants les uns des autres dans le temps de lecture, que peut s'engager l'interprétation de l'ironie tragique. Incapable de connaître la vérité sur l'authenticité du tableau sur lequel il projette tous ses idéaux, Parry apparaît comme un personnage tragiquement humilié. Pourtant, ce n'est pas toujours l'image que l'on retient de ce personnage. Considérant le tableau comme une relique, il entretient avec cet objet un rapport fétichique qui le rend égoïste. Indifférent au monde qui l'entoure, il se réfugie dans la contemplation narcissique de l'image : « He loved this painting, more and more. Mr Christian Vollerdt. You and I » (*TRP* 116). La conséquence de l'ironie tragique est de maintenir une oscillation des extrêmes entre la projection et l'humiliation, qui se vérifie également pour le personnage de Hoffer. Assailli

par la peur de mourir, mais ignorant tout de l'événement à venir, il craint que son refuge souterrain ne se transforme en tombeau : « Suddenly, and without meaning to, Herr Hoffer felt very afraid. The vaults were like a tomb. It would be extremely easy for the inanimate matter of stones and mortar to shift and become a tomb » (*TRP* 33). Cet aveu de vulnérabilité prend une coloration éminemment tragique, lorsque le lecteur connaît le destin de Hoffer. Plusieurs pages auparavant, il peut constater combien ses craintes se sont révélées justes. Mort dans le bombardement du musée, l'ancien sous-directeur n'est plus qu'une « pierre » (« stone ») inanimée, indifférente aux rires de Parry : « And he laughed again, almost crazily, while the four burnt corpses sat there open-mouthed and safe as stone » (*TRP* 12). Humilié jusque dans la mort, Hoffer apparaît comme un personnage faible et tragique, n'ayant pas conscience que ses espoirs opportunistes sont condamnés d'avance. Le lecteur peut mesurer l'écart creusé par l'ironie tragique entre la mort anonyme du personnage et sa fierté présomptueuse, visible à plusieurs reprises, lorsqu'il s'imagine par exemple le rôle qu'il entend jouer devant les vainqueurs américains, une fois la guerre terminée :

> my name is Hoffer, Heinrich Hoffer. Please don't believe what you hear from certain quarters. I did what I thought was best. Most of us, especially myself, prayed for your arrival every day. (*TRP* 179)

L'hypocrisie du personnage qui transparaît dans ce passage révèle l'une des conséquences indirectes de l'ironie tragique, à savoir la difficile délimitation de « l'état » du personnage par rapport à l'événement. N'étant ni des héros ni des victimes, les personnages d'Adam Thorpe oscillent entre le pathétique et le ridicule, le tragique et l'ironique, mais ne peuvent bénéficier du statut de stabilité que confère le privilège de l'expérience. Bien qu'apparaissant comme des figures tragiques, ils peuvent difficilement entrer dans la catégorie de « victimes », au sens contemporain du terme. Didier Fassin et Richard Rechtmann ont analysé l'établissement de cette condition de victime qui ne peut faire l'objet d'une reconnaissance sociale que si la victime témoigne de la souffrance provoquée par le choc de l'événement, comme ils l'expliquent :

> The question is not whether or not an individual who has experienced or been exposed to a dramatic event is suffering from post-traumatic stress and hence whether he or she merits psychological care and financial compensation. Our goal is rather to understand how we have moved from a realm in which the symptoms of the wounded soldier or the injured worker were deemed of

> doubtful legitimacy to one in which their suffering, no longer contested, testifies to an experience that excites sympathy and merits compensation[1]. (5)

Les mots-clés sont ici l'« expérience » et « l'empathie » qui, au-delà des présupposés empiriques et éthiques que ces termes véhiculent, sous-tendent un modèle de la coïncidence, contre lequel s'écrivent les romans d'Adam Thorpe.

Fondé sur l'idéal d'adéquation, ce modèle conçoit la relation entre le témoin et l'événement à l'aune de la simple rupture d'une limite. Or, il s'agit d'une construction conceptuelle qui transforme le témoin en sujet et l'événement en objet, au sens quasiment grammatical du terme. Si une telle construction syntaxique offre l'avantage de donner une cohérence logique au chaos du réel, ce dernier ne se présente jamais sous une forme aussi ordonnée. L'emploi de l'ironie tragique, qui donne à *The Rules of Perspective* sa structure entrecroisée, vise à faire prendre conscience de l'existence d'un fondamental *entre*, annulant la modalité logique de la possibilité ou de l'impossibilité à faire expérience. Raisonner en termes de possible ou d'impossible revient à réinstaurer une limite différenciante entre un état positif et un état négatif. Or, c'est parce qu'il existe un *entre* que l'état des personnages ne peut se stabiliser dans un état garanti par l'expérience. Comme le résume avec une grande concision Jonathan Heawood, la leçon que l'on peut tirer de *The Rules of Perspective* est qu'il n'existe pas de limite départageant la rencontre de l'absence de rencontre, le centre de la périphérie de l'événement. Plus le personnage est proche de l'événement dans le temps et l'espace, plus il en est éloigné visuellement et cognitivement : « One of Thorpe's rules of perspective is that the closer anyone stands to events of historical magnitude, the less reliable their witness statement is likely to be » (30). Ce commentaire est criant de vérité. Il condense en une phrase l'impression générale que le lecteur peut retenir de la lecture de *No Telling* et *The Rules of Perspective*. Tous deux mettent en scène des témoins minuscules se situant à une très grande proximité de l'événement, mais choisissent de ne pas représenter le vécu de l'événement. Ce dernier fait figure de véritable trou noir, formant cet *entre* à partir duquel se construit le récit et se justifie le rôle du lecteur.

Tous les romans attestent une restriction délibérée du champ visuel qui, couplée à l'interruption temporelle de la rencontre, produit un effet des plus atypiques sur l'interaction entre le texte et le lecteur. Fortement sollicité pour compenser les écarts de

[1] Fassin, Didier et Richard Rechtmann. *The Empire of Trauma : An Inquiry into the Condition of Victim* (Princeton : Princeton UP, 2009).

la représentation, le lecteur ne reçoit pas toujours de récompense pour le prix de ses efforts. L'effet d'opacification entretenu par le choix de narrateurs dits non fiables vise à faire sentir au lecteur l'indépassable présence du négatif, inscrit au creux de la relation clivée entre le témoin précaire et l'événement. Pour le dire de manière plus métaphorique, c'est comme si, se substituant au point de fuite du tableau, un point aveugle bouchait constamment l'horizon perceptif du personnage et du lecteur. De cette obscurité peut naître un sentiment de frustration qui ne doit pas être minimisé, car il fait partie intégrante de l'effet esthétique. Plusieurs commentateurs ont fait à ce sujet des remarques similaires, comme James Urquhart à propos des parts d'ombre dans l'histoire de Hugh que le lecteur doit reconstituer :

> The intrigue of Hugh's life and discoveries, wrapped as they are in the fumbling logic of his fond letters, is never quite so fascinating as these glimpsed histories. I remain tantalised, and curiously unsatisfied[1]. (38)

De même, pour Ahmed Fatema à propos de *The Standing Pool* : « *The Standing Pool* is a distractedly plotted book and each plot strand is unsatisfying, for remaining unexplored[2] » (53). Les deux auteurs expriment la même insatisfaction devant les parts d'ombre, l'absence de lien manifeste, et les brefs aperçus qui n'apportent pas la clarté que l'on attendrait. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, ce n'est pas le non-dit qui est la cause de la frustration. C'est plutôt le fait qu'un certain nombre de livres cryptent sciemment le récit de l'expérience vécue, en forçant le lecteur à reconstituer ce récit, mais la révélation que l'on espérerait n'arrive pas. *The Rules of Perspective* fournit à cet égard un intéressant cas d'étude. Aucun des personnages n'est capable de prendre la mesure de la réalité de l'événement, car aucun d'eux ne se trouve devant lui ni pour le reconnaître ni pour le vivre. Il est remarquable de constater que le seul passage où est décrite la bombe détruisant le musée est narré en focalisation externe et non interne. La voix d'un narrateur impersonnel décrit, sur un mode panoramique, les situations distinctes et simultanées dans lesquelles se trouvent les divers personnages, à l'instant même où la bombe explose :

> At the very moment Herr Hoffer was being threatened with Herr Wolmer's rifle in the janitor's room, his wife was being blown off her feet in the back bedroom and his daughters were screaming in fear. (*TRP* 247)

Le passage à la focalisation externe, maintenu seulement sur quelques pages, a pour effet de désubjectiver l'événement. Ce choix n'est certes pas innocent. Il témoigne d'une

[1] Urquhart, James. « The Juju Beneath Ulverton ». Rev. de *Pieces of Light*. *The Independent*, 16 août 1998.
[2] Fatema, Ahmed. « Not Clever Enough ». Rev. de *The Standing Pool*. *The New Statesman*, 25 août 2008.

inversion des codes représentatifs de l'événement. La plupart des romans contemporains de guerre, comme *Birdsong* de Sebastian Faulks, décrivent le vécu de l'événement en focalisation interne, pour dramatiser l'expérience individuelle et, l'absence d'événement, en focalisation externe. Or, *The Rules of Perspective* fait exactement le contraire. Ce faisant, il dédramatise le vécu de l'expérience et le relègue dans un hors-texte. En ne connaissant que l'avant et l'après de l'événement, le lecteur peut, au mieux, identifier les différences et les ressemblances dans la réaction des trois personnages, mais reste néanmoins séparé de l'hypothétique « cœur » de l'événement. *No Telling* utilise une stratégie narrative inverse, en conservant la perception microscopique de Gilles. N'ayant pas conscience qu'il se trouve très proche de l'événement — les manifestations du 1er mai 1968 —, il reste prisonnier en quelque sorte de sa subjectivité. Alors que les sirènes des ambulances retentissent à tue-tête, Gilles décrit le vacarme ambiant comme un « tout » (« everything ») informe. Il ne voit dans ce tout qu'une cause de désagrément personnel. C'est qu'il va arriver en retard au spectacle :

> Her words were drowned by the siren of a passing ambulance which was having to prod its way slowly through everything.
>
> '—and is so mad,' she finished, gripping the wheel, her spectacles moving up and down with each heavy blink of her eyes. 'Really. It's not the same as in my day. Madder and madder. Too many young people. I just wish you hadn't insisted on coming, Gilles—'
>
> 'Turn left up there,' I shouted, interrupting her, a feeling creeping into my heart like a big empty room. Twenty past six. Everything always turned out for the worst. It was because I hadn't done good, simple deeds of charity. (*NT* 381)

Il est intéressant de remarquer qu'au moment où la mère s'apprête à généraliser leur situation en parlant des étudiants (« too many young people »), Gilles l'interrompt brusquement pour recentrer l'attention sur leur situation présente (« turn left up there »). Alors que l'on pourrait supposer que Gilles est assailli par la peur de la police, sa seule crainte se borne à arriver en retard (« twenty past six »). Conscient toutefois du contre-temps que provoque cet événement imprévu, il s'en attribue comiquement la responsabilité. C'est parce qu'il a manqué à son devoir de bon chrétien qu'il est puni par la Providence : « It was because I hadn't done good, simple deeds of charity ». En décryptant l'ironie sous-jacente, le lecteur ne fait rien d'autre qu'articuler les échelles extrêmes de la situation. Or ce qu'il manque est une référence au vécu de l'événement dont Gilles subit les conséquences indirectes une centaine de pages plus loin. One ne peut toutefois pas dire qu'il l'ait vécu au sens propre du terme. Cette perspective perturbe

indubitablement les codes contemporains de représentation, plus prompts à dépeindre les souffrances de l'expérience subjective que son occultation distanciée. En fragilisant la possibilité d'identification empathique du lecteur, l'art de l'entre-tien reproduit dans l'expérience même de lecture les conditions de la relation clivée entre le témoin et l'événement. Appelé à relier tous les fils interrompus avec l'événement à force de recoupements, le lecteur s'approche toujours plus près du vécu du témoin, mais le récit de l'expérience lui est refusé. C'est parce que cette expérience est simultanément distante et proche, faisant semblant d'avoir lieu, sans avoir lieu, que le lecteur ne ressent envers les personnages ni la frayeur ni la pitié, caractéristiques du genre tragique depuis Aristote[1].

Alors que le choix d'un narrateur aussi ingénu qu'un enfant pourrait faciliter l'empathie du lecteur, le décalage immense existant entre ses préoccupations prosaïques et la situation dramatique de l'événement empêche l'adhésion complète du lecteur. Exposés à l'événement, mais ne prenant jamais conscience de sa réalité, les témoins d'Adam Thorpe sont représentés en situation de dé-coïncidence. Face à une telle représentation qui se veut délibérément déstabilisante, le lecteur peut facilement être déconcerté, voire perdu. Ne sachant pas dans quelle direction regarder, ni comment interpréter une situation tenant à la fois du tragique et du comique, il peut avoir l'impression d'être égaré et berné par l'auteur. Ce dernier a pleinement conscience des effets désarçonnants que son récit peut susciter sur son public. En guise de preuve, il cite lui-même la réaction d'un commentateur, Adam Mars-Jones qui, à la lecture de *The Rules of Perspective*, a avoué ne pas comprendre où voulait le mener l'auteur :

> I was very happy when Adam Mars-Jones said on an arts and books programme on the radio, reviewing *The Rules of Perspective* : 'What I really like about this book is that you really feel that Adam Thorpe didn't really know where he was going' […]. I think this is tremendously perceptive and very unusual for a critic. […] My aim is for the reader to feel they do not quite know where the next sentence is going, where the next page is going. (Broders 198-199)

La réaction d'Adam Mars-Jones reflète l'impression de n'importe quel lecteur qui, pour donner sens à ce qu'il lit, projette une intention sur la figure de l'auteur. Or, ici l'intention étant difficilement identifiable, il affirme que l'auteur ne sait pas où il va. C'est sans doute aller vite en besogne car, à en juger par le commentaire satisfait d'Adam Thorpe, on peut

[1] « Le plaisir que doit produire le poète vient de la pitié et de la frayeur » (53b10). Aristote. *Poétique* (Paris : Seuil, 1980).

déduire que son intention est de ne pas guider son lecteur, au point de vouloir délibérément l'égarer : « My aim is for the reader to feel they do not quite know where the next sentence is going ». En allant à l'encontre des souhaits du lecteur, Adam Thorpe sacrifie la nécessité du guidage au désir d'écrire le « livre de la vie » (« book of life »). Cette expression, empruntée à D. H. Lawrence, revient fréquemment sous la plume de l'auteur. Elle exprime son profond attachement au réalisme et à la volonté de représenter la vie dans toute sa complexité, au risque d'égarer le lecteur :

> We novelists attempt to write what D. H. Lawrence termed 'the one bright book of life[1]'. Life in all its complexity, both light and dark and the grey in-between. We do not say that life is easy, we say that life is difficult and demands effort, but is not without light. (Thorpe 2010 : 19)

Cette complexité est particulièrement visible dans la représentation dé-coïncidante du témoin et de l'événement. Donner l'illusion de la coïncidence, pour mieux révéler par contraste son caractère artificiel et inopératoire, revient à reproduire dans la fiction le propre de l'existence qui, selon François Jullien, ne peut que se concevoir dans un similaire mouvement de dé-coïncidence :

> En quoi dé-coïncidence est un concept qui dit la vocation non seulement de l'art mais bien — d'abord — de l'existence. Si dé-coïncider, c'est sortir de l'adéquation d'un « soi », de son adaptation en un monde, et cela par soi-même, c'est là ce que signifie proprement exister. Ou si « ex-ister », c'est littéralement « se tenir hors » (du latin théologique : *ex-sistere*), cela signifie d'abord hors de l'adéquation-adaptation qui, se comblant, s'obstrue ; qui, se saturant, ne laisse plus advenir et s'inventer. (2017 : 17-18)

La contrepartie de cette déstabilisation, érigée en forme esthétique, est qu'elle met le lecteur dans une position hautement inconfortable. À l'image de la situation flottante du personnage, le lecteur ne peut s'immerger durablement dans sa lecture, car il est constamment mis à distance de ce qu'il lit. Chaque fois que pourrait naître le désir d'empathie et de proximité, un effet occultant de distanciation bloque le « tressaillement » (« tremulation ») émotionnel, pour reprendre une autre expression utilisée par Lawrence. Cet effet de distanciation, déjà repéré à plusieurs reprises, n'est pas sans rappeler le principe du *Verfremdung*, associé au théâtre de Brecht. Même si le drame chez Adam Thorpe ne se veut pas didactique, il ressort que la distanciation avec l'événement fragilise

[1] Voici la phrase complète dont est extraite la citation : « The novel is the one bright book of life. Books are not life. They are only tremulations on the ether. But the novel as a tremulation can make the whole man alive tremble » (207). Lawrence, D. H. « Why the Novel Matters ». *Selected Critical Writings* (Oxford, Oxford UP, 1998. 204-210).

la possibilité de l'identification, contre laquelle Brecht a précisément conçu son théâtre[1]. Féru d'art dramatique qu'il a pendant longtemps pratiqué, Adam Thorpe n'est sans doute pas étranger aux théories de Brecht. Tout ce qui touche au débordement affectif, éveillé par le choc impressif de la rencontre avec l'événement, est par conséquent mis en suspens, en raison du fait que la rencontre est médiatisée par un *entre* opaque. Comment dès lors susciter chez le lecteur des émotions d'une force égale à celle provoquée par la violence inattendue de la coïncidence ? Ne pouvant jamais durablement s'identifier aux personnages, un lecteur lambda peut, au fil des pages, perdre de l'intérêt envers le contenu des livres et s'en lasser. Le caractère fragmentaire des intrigues, se construisant à partir d'une diffusion intermittente de suintements, se veut fidèle au réel qui n'offre que rarement des révélations fracassantes. La retranscription de son caractère diffus et opaque exige toutefois du lecteur une grande attention, peu propice au divertissement. Bien que suscitant sa curiosité, les suintements parviennent difficilement à l'impliquer émotionnellement sur la longue durée. On touche ici à l'une des faiblesses de l'art de l'entre-tien, dont Rick avait conscience dès *Still*. Dans son franc-parler habituel, il avoue que ses premiers films péchaient par leur trop grande proximité avec le réel, au point de devenir ennuyeux :

> Life is shit. You know the trouble with all my films? They were deliberately B. B as in Bad. B as in Bloody. B as in Bollocks. B as Boring. In other words, they were lifelike, they were exactly like life. Not like life out there, I mean life as filtered by your Brain. (*S*. 289)

Filtrer le réel à travers une conscience individuelle est certainement ce qui rapproche le plus Adam Thorpe des modernistes, mais l'attention qu'il accorde aux détails concrets du quotidien et à l'ébruitement discret des choses le place dans le camp des réalistes. La fidélité envers le réel ne saurait, toutefois, suffire à expliquer une représentation si peu conventionnelle de l'événement et du témoin. Si celui-ci est distant de l'événement, il s'en tient simultanément à proximité, de sorte qu'il entretient avec lui une relation clivée, à la fois liante et non reliée, qui ne peut procurer à son lecteur de satisfaction résolutoire à travers la fameuse et si complexe catharsis.

[1] « C'est par l'identification, comme chacun sait, que le contact entre la salle et la scène s'établit d'ordinaire. Le comédien traditionnel concentre si exclusivement ses efforts sur la recherche de cet acte psychique qu'on peut dire qu'il y voit le but essentiel de son art […]. Ces quelques remarques liminaires montrent déjà que la technique de la distanciation est diamétralement opposée à celle qui vise l'acte d'identification » (335). Brecht, Bertold. *Écrits sur le théâtre 1* (Paris : L'Arche, 1963).

En interrompant dans un premier temps le moment de la rencontre, pour construire dans un second temps la reliaison, les romans s'articulent sur un écart avec l'événement et non sur sa rupture. Ce changement de paradigme a de lourdes conséquences sur les effets que suscite le drame chez le lecteur. Sa visée ne consiste plus à provoquer chez le spectateur une décharge émotionnelle que résorberait le dénouement. Les récits d'Adam Thorpe ne se conforment pas aux mouvements d'intégration et d'exclusion qui définissent respectivement le dénouement de la comédie et de la tragédie. La plupart des textes donnent l'impression de court-circuiter le dénouement qui, dans sa forme classique, se définit, selon Lionel Ruffel, comme un « temps de résolution qui clôt une pièce[1] » (11). Le critique précise un peu plus loin que la fonction résolutoire du dénouement s'articule sur une temporalité « tout à la fois tournée vers le passé qu'il transforme et le futur qu'il autorise » (11). Faisant cohabiter l'ironique et le tragique, le réel et l'imaginaire, le drame n'opère pas de passage transitoire du passé vers le futur. Il se nourrit au contraire d'un équilibre alternatif entre la prolepse et l'analepse, le désir de reliaison et l'humiliation du réel, mais ne garantit aucune stabilisation ni dans un registre univoque ni dans un état unique. À cela il est une raison simple. Depuis *Ulverton*, le futur et le passé ne sont ni liés, ni déliés mais disjoints dans ce temps non grammatical qu'est le passé-futur de la hantise. Le temps chez Adam Thorpe est disjoint, hors de ses gonds, « out of joint », comme dirait Hamlet[2]. De là se comprend cette ambiguïté impossible à trancher entre le désir et le réel, le spectral et l'hallucination qui clôt la plupart des livres, comme par exemple *The Rules of Perspective*, où Hoffer croit apercevoir, comme dans une hallucination, une silhouette casquée, ayant les traits de Parry : « He had closed his eyes. He must have dropped off; on opening them again, he was surprised by the extraordinary smell of burnt things, bitter in his nose. There was a man in front of him, a soldier » (*TRP* 333). Or, les deux personnages ne se rencontreront jamais dans les faits. Le lien non reliant, tel est le sens du tragique que promeut la relation clivée.

Ce n'est pas l'instant de la perte qui fournit au drame son acmé tragique car, comme on l'a déjà vu, la relation clivée se présente essentiellement sous la forme d'une disjonction, à l'intérieur de laquelle se joue la lutte dramatique opposant l'écart à la

[1] Ruffel, Lionel. *Le dénouement* (Lagrasse : Verdier, 2005).
[2] Lire à ce sujet le commentaire de Derrida : « Ce qui se dit ici du temps vaut aussi, par conséquent ou du même coup, pour l'histoire, même si cette dernière peut consister à réparer, dans des effets de conjoncture, et c'est le monde, la disjointure temporelle : « The time is out of joint », le temps est désarticulé, démis, déboîté, disloqué, le temps est détraqué, traqué et détraqué, dérangé, à la fois déréglé et fou » (42). Derrida, Jacques. *Spectres de Marx* (Paris : Galilée, 1996).

reliaison. Le tragique se mesure à la tentative différée de soudure d'un lien et d'un fil irrémédiablement interrompus. C'est l'une des raisons pour lesquelles les romans se terminent sur un effet persistant d'inaboutissement, ce qui donne au dénouement son aspect relativement artificiel. À l'instar de la double fin métafictionnelle de *The Standing Pool*, le dénouement présente une certaine dose d'artificialité qui, tantôt masque, tantôt renforce le caractère profondément irrésolu du drame tragique. La double fin du huitième roman est à cet égard emblématique d'un maintien des extrêmes entre le réel et l'imaginaire, le désir de réparation et l'impossible réparation, qui fait de Jean-Luc un être partagé en deux — précisément schizophrène —qui apparaît de ce fait tragique. Situé à mi-chemin entre le passé et le futur, il ne peut se couler dans un état ni positif ni négatif, mais se tient dans l'*entre*. Pareillement à ce dernier cas, *Pieces of Light* entretient une ambiguïté entre la fiction et l'imaginaire, en faisant de Hugh un personnage bipolaire, parvenant difficilement à distinguer ce qui, dans sa reliaison spirituelle et interculturelle, tient lieu de réel ou d'illusoire. C'est pourquoi un critique a jugé le dénouement peu satisfaisant, notamment à cause de la pseudo-intrigue policière qui sert à dissiper, assez sommairement, les illusions du personnage :

> There is no real comparison between the brilliantly assured opening of *Pieces of Light* and its over-long and confusing denouement. It is the difference between fiction of the highest and most serious quality and what occasionally feels like mere plot-making; between characterisation of delicate subtlety and characters who might have escaped from a Ruth Rendell; between imaginative writing that hauntingly evokes the mystery of childhood and mystery-writing that sometimes reads like an off-form Wilkie Collins[1]. (27)

Entre le début et la fin de tous les livres se joue en effet l'évolution d'un drame intérieur qui, s'il emprunte au mouvement tragique sa déclivité descendante, se conclut sur le clivage du personnage. Cultivant intérieurement des idéaux démesurés, mais qui s'avèrent vains, le personnage type d'Adam Thorpe est un individu insignifiant qui, malgré sa position d'écart par rapport à l'événement, aspire à s'y relier. Or un irréductible *entre* fait obstacle. Ce noyau minimal de drame, d'essence éminemment tragique, se retrouve dans tous les livres. On y retrouve le vieux thème de l'humiliation de l'hybris qui constitue l'un des soubassements du tragique, si l'on en croit Frye :

> The tragic hero usually belongs of course to the *alazon* group, an impostor in the sense that he is self-deceived or made dizzy by hybris. In many tragedies, he begins as a semi-divine figure, at least in his own eyes, and then an

[1] Crane, David. « Patches of Darkness ». Rev. de *Pieces of Light*. *The Spectator*, 29 août 1998.

> inexorable dialectics sets to work which separates the divine pretence from the human actuality. (217)

Frye utilise ici deux mots extrêmement intéressants, « dialectique » et « séparation ». La dialectique se résume à un passage d'un état à un autre qui s'effectue grâce à l'opération de reconnaissance. Le héros tragique, occupant une position élevée, reconnaît trop tard ses erreurs et acquiert ainsi une dignité que sa chute rehausse. Chez Adam Thorpe, cette reconnaissance est condamnée à l'impossible, car c'est souvent au lecteur que revient le travail de séparation entre l'élévation et l'humiliation. Ne faisant presque jamais l'épreuve frontale de l'événement, le témoin précaire apparaît pathétique, en se réfugiant dans le déni, et ridicule, à vouloir maintenir ses illusions. Seul le lecteur peut reconnaître le décalage ironique entre la grandeur illusoire et la petitesse insignifiante d'un personnage apparaissant profondément tragique, sans jamais avoir l'étoffe d'un digne héros. *The Rules of Perspective* fait figure d'exemple remarquable d'une tragédie des extrêmes qui ne peuvent s'articuler que grâce à l'imagination et la mémoire du lecteur. On comprend dès lors mieux le rôle central joué par le lecteur dans cet art précaire de l'entre-tien qui ne promet aucune catharsis.

Ce terme, dérivé de l'art dramatique, a fait couler beaucoup d'encre et il n'est nul besoin de revenir à toute la littérature critique consacrée à cette notion. Il faut néanmoins concéder que ce terme est inévitable, lorsque l'on aborde la question de la construction du drame et de son effet esthétique sur le public. En proposant un entre-tien instable avec son lecteur, Adam Thorpe suspend la valeur intrinsèque de la catharsis qui repose sur l'identification. Par ce terme, il faut entendre non seulement le sens commun de projection affective sur le personnage, mais également le sens symbolique de reconnaissance intelligible. Il serait réducteur de séparer l'affect de l'intelligible, car les deux sont sollicités à égalité par l'acte de lecture. Pouvoir s'identifier revient par conséquent à pouvoir identifier les choses et les êtres. Telle est pour Catherine Naugrette l'une des fonctions de la catharsis :

> Il ne s'agit pas ainsi de « s'identifier » et d'éprouver les sentiments du personnage, mais d'éprouver des émotions pour « identifier » l'être ou la chose, la reconnaître, partant la « connaître ». Comme le souligne Paul Ricœur, la *catharsis* se révèle au final « moins relative à la psychologie du spectateur qu'à la composition intelligible de la tragédie ». On pourrait ajouter : à la compréhension du monde[1]. (85)

[1] Naugrette, Catherine. « De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique ». *Tangence* 88 (2008) : 77-89.

Or quelle claire identification peut promettre un art de l'entre-tien qui travaille plus la fragilité de la relation elle-même, que l'identité des êtres ? Le constat le plus lucide que l'on puisse tirer est que l'art de l'entre-tien est éminemment précaire, car il échappe à l'identification, pour montrer la complexité et la fragilité d'une relation qui se construit et se déconstruit à partir d'un lien non liant, non seulement entre le témoin et l'événement, mais également entre le texte et le lecteur. C'est durant l'activité de lecture que peuvent momentanément se maintenir les déséquilibres de la représentation, ne pouvant tenir ensemble que par l'entremise d'un diligent lecteur qui est, à tout moment, mis à distance de la représentation. Dans ce constant mouvement de proximité et de distance, d'implication et d'égarement, le lecteur peut ressentir l'effet le plus palpable de la volonté d'échapper à une pensée de l'opposition qui, en confortant les identités, laisse de côté la fragilité de la relation elle-même. À l'image de la réception en souffrance des livres d'Adam Thorpe, on mesure l'aspect éminemment précaire d'un entre-tien qui ne promet pas de dépassement ni de « meilleure » compréhension du monde, mais qui assurément déstabilise la logique de l'opposition et sa confrontation sous-jacente entre le positif et le négatif. C'est précisément à cela que tient l'effet généralisé et diffus du précaire qui, à la possibilité d'identification et de stabilité, substitue un espace irrésolu de tensions.

***

Partie III : conclusion

Tout en renouant avec des genres plus connus du large public, les romans tardifs d'Adam Thorpe n'abandonnent pas moins leur singularité. Cette troisième partie a tenté de circonscrire les constantes d'une œuvre, dont la particularité est de se construire sur les clivages indépassables de la relation, non seulement avec l'événement, mais aussi avec l'autre. Si la littérature moderniste a légué à la postérité la problématique de la linéarité et de la fragmentation, les romans du corpus invitent à repenser cette question en termes d'écart et d'articulation. Telle est la vocation ultime de l'art de l'entre-tien qui recompose en profondeur la plupart des lieux communs du genre romanesque, tels que l'événement, la rencontre, et l'action. Tous ces passages obligés sont arrachés à l'articulation de la rupture pour osciller entre les extrêmes de l'irrésolution. L'événement n'arrive pas, mais se fait entendre. La rencontre avec l'autre a lieu, mais est interrompue. L'action donne l'illusion de l'immédiateté, mais s'avère en réalité médiate. Au centre de cette

représentation dé-coïncidante se trouve un témoin/sujet précaire, au statut plus qu'indéterminé. N'étant ni agent ni patient, ni héros ni victime, le témoin précaire est un individu ordinaire qui se situe toujours à l'écart de l'acquisition et de la transmission de l'expérience. Telle est l'une des raisons qui pourraient expliquer l'originalité de la communication ironique entre un narrateur dit non fiable et un lecteur qui doit compenser le négatif de l'*entre* creusé par une expérience que le témoin précaire ne peut s'attribuer. Appartenant le plus souvent à la génération précédente, l'expérience de l'événement est à la fois proche et distante, susceptible d'être connue, mais impossible à connaître entièrement. C'est pourquoi l'art de l'entre-tien est purement linguistique, dans la mesure où le récit se développe sur une fragile communication non dialoguée entre le dire et le non-dit.

Le statut écrit du genre romanesque est troublé dans ses limites, en raison du fait que les intrigues de tous les romans tirent leur matière poreuse d'un récit oral inachevé entre les générations et les cultures. L'oralité est le mode principal par lequel se fait entendre la préhistoire intermittente d'une expérience, plus coupable que blessante. Le fameux « trauma transgénérationnel » se voit ainsi ébranlé dans sa transitivité négative, car tous les romans d'Adam Thorpe problématisent la signification de la transmission et de la communication entre les générations. C'est parce qu'il n'y pas transmission que la relation se construit dans un mouvement non dialectique d'interruption et la reliaison. En se construisant intentionnellement sur un clivage relationnel, l'œuvre d'Adam Thorpe prend évidemment le contre-pied de l'essentialisation du négatif à laquelle conduit la plupart des études contemporaines sur la précarité.

Définie la plupart du temps comme une condition de l'invisibilité, marquée par le manque et la privation, la précarité est très souvent abordée dans son versant esthétique comme une traduction, une translation, un passage vers plus de visibilité, plus de proximité, plus de reconnaissance. Ce sont surtout les études théâtrales qui ont travaillé cet aspect, la scène étant traditionnellement le lieu de la contestation politique, de la monstration et de la visibilité[1]. Judith Butler est la première à avoir ouvert la voie en proposant, avec Athena Athanasiou, la notion de « performativité politique » (« performative in the political ») afin de rapprocher les manifestations de rue dénonçant la précarité sociale, nombreuses entre 2012 et 2013, avec l'exhibition de corps souffrant.

[1] Pewny, Katharina. *Das Drama des Prekären. Über die Wiederkehr der Ethik in Theater und Performance* (Bielefeld : Transcript Verlag, 2011).

Dans tous les cas, la performance est destinée à rendre visible l'être précaire de l'autre que le spectateur est amené à reconnaître[1]. C'est parce qu'ils revendiquent l'impérieuse nécessité de passage du « moins » vers le « plus » que l'on comprend que tous les discours contemporains sur la précarité restent encore attachés à une pensée dialectique, fondée sur la corrélation libérale que pour être, il faut avoir. Loin de convoquer à nouveau les spectres hégeliens d'une lutte mortelle pour la reconnaissance, l'œuvre d'Adam Thorpe donne une image complexe du précaire, fait d'indétermination, d'oscillation, de lien non liant, et d'entre-tien. Autant de caractéristiques qui servent à décrire la fragilité d'une relation qui ne pourra jamais se stabiliser dans un état. S'il existe un rapport synonymique entre le précaire et l'entre-tien, c'est essentiellement en raison du fait que la relation intersubjective et narrative est habitée par un espace de l'*entre*, ne pouvant ni se combler vers l'inclusion ni s'agrandir vers l'exclusion. En d'autres termes, la limite est incompatible avec le précaire.

Le « précaire » ne doit pas être confondu avec la « précarité » dont le suffixe en « -ité » est le signe habituel d'une abstraction et donc d'un état, d'une condition qui présente le risque de réintroduire une stabilité. Cette instabilité sémantique du précaire trouve son origine dans l'étymologie elle-même. Comme le rappellent Frédéric Regard et Barbara Korte dans leur introduction, « précaire » provient de l'adjectif latin *precarius*, lui-même dérivé du verbe *precor*, qui signifie littéralement « prier » et « supplier » :

> 'Precariousness' comes from the Latin adjective 'precarius': "given as a favour, depending on the favour of another". Its meaning derives from the verb 'precor', which means to pray, or to supplicate, and it survived in a now obsolete definition of the English 'precarious' with the meaning "supplicant, supplicating; importunate". The *OED* illustrates this notion by quoting from an article written by Dr Johnson in 1753: a precarious being, he explains, is a being "incessantly soliciting [sic] the assistance of others[2]. (9)

Toutefois, ce qu'omettent de mentionner les deux auteurs est que le sens originel de *precor* n'est pas « supplier », mais plutôt « chercher à obtenir » oralement, en adressant une prière aux dieux, comme le rappelle Emile Benvéniste :

> *precor*, *prex* doivent être rapprochés du nom d'agent *procus*, « celui qui demande en mariage », *prex* est la demande exclusivement verbale, spécialement adressée aux dieux en vue d'obtenir ce qu'on attend d'eux. Tel

[1] Butler, Judith et Athena Athanasiou. *Dispossession. The Performative in the Political* (Cambridge : Polity Press, 2013).
[2] Korte, Barbara et Frédéric Regard (eds.). *Narrating "Precariousness" : Modes, Media, Ethics* (Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2014).

> est le trait distinctif de **prek-*, c'est une demande orale, adressée à une autorité supérieure et qui ne comporte pas d'autre moyen que la parole[1]. (159)

La situation de l'orant place l'essence du précaire dans la non-réciprocité de l'échange, dans un écart entre la langue et la parole, entre la demande et la réponse, entre la recherche et la satisfaction de la requête. Quoi donc de plus précaire que le fait de « tenir l'*entre* » sous forme d'entre-tien ? Le précaire se présente donc comme un mode relationnel inconfortable, qui peut causer souffrance et frustration, mais qui instaure une relation clivée à l'autre.

[1] Benvéniste, Emile. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes* (Paris : Minuit, 1969).

CONCLUSION GÉNÉRALE

> 'Not necessarily in the Resistance,' said Nick, raising a finger. 'Let's not jump to conclusions on the basis of slender evidence.' (*TSP* 74)

Malgré une apparence de très grande disparité thématique entre les romans, on peut dire, au terme de ce parcours, qu'il existe une cohérence au sein de l'œuvre d'Adam Thorpe. L'hypothèse qui a été retenue, puis développée au fil de ces pages, a reposé entièrement sur l'idée d'un entretien de l'écart dans la relation entre le témoin et l'événement. Le choix de la perspective chronologique a permis de dégager les constances et les différences dans la manière dont chacun des romans cherche à donner forme à ces écarts, sans les dépasser. Le caractère profondément irrésolu de cette relation en vient à modifier l'idée même de dénouement, ce qui met à mal la possibilité de conclure. L'achèvement que l'on attendrait ne saurait venir, car c'est comme si la boucle ne pouvait jamais se boucler. Cet effet tenace d'irrésolution, qui se répète de roman en roman, trouve — chose assez rare — l'occasion d'être repensé en s'articulant à l'idée de progression. Tandis que la forme est évolutive, les thèmes changent peu. Ainsi, il n'est pas contradictoire de dire qu'il y a progression, mais sans résolution. Ce qui pourrait apparaître comme une contradiction résume en réalité la dynamique répétitive de la relation précaire.

La construction de cette relation précaire a fourni à cette étude sa problématique essentielle et en même temps son principe d'organisation. Les trois parties principales ont mis au jour l'existence d'une progression formelle à travers laquelle l'échelonnement temporel des romans révèle une direction, un sens qui se traduit par un plus grand effet de maîtrise. On peut donc réutiliser la fameuse métaphore organique qui veut qu'à la germination des années de jeunesse succède la croissance des années de formation jusqu'à l'épanouissement de la maturité. Les récits intermédiaires, tels que *No Telling* et *The*

Rules of Perspective, n'auraient sans doute pas pu s'écrire sans que *Still* ne les y ait précédemment aidés. Toutes les expérimentations pratiquées dans ce livre laissent entrevoir, comme par anticipation, les caractéristiques majeures des romans qui suivront. L'ironie permanente, les interpellations en direction du lecteur, le réglage de focale, l'entrechoc des échelles, tout y est déjà, mais dans un état avancé de désorganisation. L'évolution la plus notable que l'on puisse observer à l'échelle du corpus est l'effort constant en direction du lecteur, dont les attributions et le rôle s'affinent à mesure que la structure des romans gagne en cohérence. Cela étant, il faut se garder de voir dans cette progression le signe d'une quelconque téléologie. Les clivages demeurent et empêchent toute résolution. La construction de la relation précaire n'évolue pas selon un schéma ascensionnel, mais au fil des tentatives « d'entre-tenir », dont les matériaux et les techniques varient en fonction des romans et des modes d'écriture, du textualisme postmoderne des années 1980 au récit plus classique des années 2000. Si nous avons utilisé l'image de la construction qui pose une analogie entre l'architecture et le récit, déjà employée par Ricœur[1], c'est par commodité.

Ce serait faire preuve d'un certain réductionnisme que de penser que le récit se construit de la même manière qu'un bâtiment habitable, occupant par sa seule présence un espace auparavant laissé vide. Par construction, il faut davantage entendre un ensemble de stratégies pour faire tenir l'*entre* de la relation précaire. Or cet *entre* se voit au fil des romans successifs ceint d'une structure narrative adaptée dont les murs poreux sont construits de sorte à le laisser circuler. En d'autres termes, il est essentiel de remarquer une transition importante à l'échelle de tout le corpus qui tient au passage de la spatialité et de la métaphore à la temporalité et à la structure narrative. Pour bien comprendre ce passage, il ne faut pas l'aborder en termes de colmatage du vide ou de mise en ordre du chaos, mais en termes de *réduction irréductible* de l'*entre*, si bien que la relation précaire, paradoxalement, se perfectionne, atteignant dans les romans tardifs le seuil de la « dé-coïncidence ». Cette attention portée à la forme narrative vise à montrer que tout le problème de la construction ne provient pas tant de la difficulté de se conformer à une forme romanesque conventionnelle que d'adapter les lieux communs du genre à une

[1] « Récit et construction opèrent une même sorte d'inscription, l'un dans la durée, l'autre dans la dureté du matériau. Chaque nouveau bâtiment s'incrit dans l'espace urbain comme un récit dans un milieu d'intertextualité. La narrativité imprègne plus directement encore l'acte architectural dans la mesure où celui-ci se détermine par rapport à une tradition établie et se risque à faire alterner novation et répétition » (Ricœur 2000 : 187).

relation clivée. Ce n'est qu'à ce titre que l'on peut modestement proposer, sous forme de bilan et non de synthèse, quelques pistes de réflexion, sur un mode plus interrogatif qu'affirmatif.

Ne se prêtant pas aux classifications toutes faites, l'œuvre d'Adam Thorpe, assurément, déconcerte. Elle interroge d'abord la capacité communément admise de « faire expérience » de l'événement, en troublant la délimitation spatiale du dedans et du dehors. La retranscription fictionnelle de l'expérience acquiert un degré inégalé de problématisation, car c'est elle qui détermine l'interaction si déstabilisante entre le texte et le lecteur. Bien qu'impliqué, ce dernier peut être mis en difficulté par une écriture ironique qui brouille la possibilité d'attribution d'une intention d'auteur. De fait, c'est une œuvre qui, sans être intentionnellement provocante, ne peut que déranger certaines habitudes de lecture, en mettant au défi les capacités d'identification et de reconnaissance. Enfin, il faut souligner le fait que c'est une œuvre qui pose avec acuité la question de son affiliation. Peut-on rattacher les écrits d'Adam Thorpe à la très vaste catégorie du contemporain ? Rien n'est moins sûr. Quoiqu'écrite par un auteur vivant, l'œuvre ne se conforme pas à l'image que l'on se fait habituellement de la littérature contemporaine, à laquelle on réserve trop souvent le devoir exclusif de traiter de sujets dits « contemporains ».

1) Retranscrire l'expérience du témoin ?

Le principal apport de la figure du témoin précaire est de questionner ce que signifient « retranscrire » et « transposer » l'expérience individuelle. Profondément liée aux émotions, à la matérialité de la chair, et au vécu de la sensation, l'expérience individuelle trouve aujourd'hui son mode d'expression privilégié dans l'incarnation. Elle s'affiche de manière parfois spectaculaire à travers la parole du témoignage et la mise en visibilité de la souffrance corporelle. L'expérience de l'événement n'a jamais autant donné l'illusion de la proximité, mais n'a simultanément jamais semblé aussi banale et distante en raison de sa surmédiatisation. La littérature et les arts en général se nourrissent de toutes les formes d'expérience, même lorsque celle-ci ne fait l'objet que d'une acquisition partielle et d'une transmission incomplète. Dans l'introduction de son essai sur le roman historique européen, Emmanuel Bouju pose même la transposition de l'expérience comme le principe de l'écriture fictionnelle :

> Je partirai de la notion commune de « transposition » de l'expérience dans la littérature : de l'idée toute simple que la littérature se nourrit de l'expérience (directe ou indirecte) et la transforme en texte, souvent en récit, la plupart du temps en fiction. (15)

Or, à la lecture des romans, on se rend compte que transposer l'expérience est une idée tout sauf « simple ». Elle devient même hautement complexe, car suffit-il de rencontrer un événement pour en faire l'expérience ? De cette question en découle une autre : que signifie faire la rencontre de l'événement ? L'impression suffit-elle à décrire la rencontre ? L'un des grands mérites de l'œuvre est de faire prendre conscience au lecteur que l'expérience ne saurait être un bien que l'on acquiert par la rencontre immédiate, que l'on transmet oralement et que l'on transpose en récit grâce au médium mémoriel. Adam Thorpe a construit une œuvre fictionnelle sur un écart entre le vécu et le dire de l'expérience. De fait, il s'agit moins de « re-trans-crire » une expérience passée que « d'entre-tenir » un écart dans l'expérience elle-même. Les modes conventionnels de la retranscription en apparaissent durablement troublés, car ils ne font plus dépendre leurs effets sur une épreuve qui touche, mais sur une relation précaire. L'étude de cette relation a permis de mieux identifier une technique d'écriture *en tension*. À l'image de deux aimants qui s'attirent l'un vers l'autre, mais ne peuvent se rejoindre sous l'effet d'une force extérieure, la tension résiste à toute adéquation. Pour le commentateur admiratif qu'est James Hynes, il y a dans cette manière si peu conventionnelle de représenter l'événement une profonde vérité réaliste :

> How can an artist use imaginary people to tell us something true about real people? It's the irresistible force/immovable object at the heart of any art that hopes to represent human experience, and Adam Thorpe's career so far is the record of one awesomely talented writer's attempt, whether self-consciously or not, to wrestle with that conundrum. (n. p.)

Comme tout écrivain réaliste, Adam Thorpe cherche à retranscrire l'hypothétique vérité de l'expérience, quitte à bousculer les conventions et les attentes de lecteurs en manque de divertissement. De là peut se comprendre la réputation d'intellectualisme attachée à une œuvre qui sacrifie l'expression émotionnelle à la vérité. Ne s'offrant jamais en pur spectacle, l'émotion se voit bridée ou mise à distance par l'écart. On ne saurait donc trouver dans les écrits d'Adam Thorpe une quelconque preuve d'une éthique de l'affect, si souvent attachée au tournant précaire, si l'on en croit le critique littéraire Jago Morrison :

> In the works of writers as diverse as Philip Roth, Kazuo Ishiguro, Sarah Waters and J. M. Coetzee, I would suggest, one notable aspect of this transition is seen in the resurgence of affect as a central concern in fiction […]. As Adam Kelly says, there is a widespread interest in the idea of historical transitions and aftermaths, but also, in a way that his work does not fully recognise, with ideas of vulnerability and fragility, both personal and social. (12)

Chez Adam Thorpe, l'affect ne constitue pas un enjeu majeur, car sa nature réactive est inhibée par la problématisation de l'adéquation avec le réel. Ce que l'éthique de l'affect valorise est la réactivité face au visible. Loin de contester la stabilité du face-à-face, elle affermit encore plus ce modèle. À une époque où les impératifs de proximité, d'affectivité, de contact et de visibilité n'ont jamais été aussi exigeants, les choix d'écriture de l'auteur peuvent presque paraître dérangeants. On pourrait dès lors se demander si le qualificatif « en souffrance » ne pourrait justement pas provenir du contenu dérangeant d'une œuvre dite inclassable. En démythifiant les mythes nationaux fondateurs, en déstabilisant le confort du lecteur, en ne décrivant jamais le cœur de l'événement, les romans cultivent un certain goût pour le non-conformisme et une forme silencieuse de provocation.

2) Une œuvre dérangeante ?

Même si la volonté de provoquer ne s'exprime jamais sur un ton agressif ou revendicatif, force est d'admettre que les romans cherchent à incommoder, voire à déranger les habitudes de lecture. L'état de la réception en fait foi. La polémique suscitée par l'interprétation ambivalente d'*Ulverton*, la perplexité ressentie par de nombreux commentateurs face à des livres déroutants, et la prédilection pour l'oblique et l'équivoque sont autant de signes de la perturbation du contrat de lecture. Cette perturbation est à mettre sur le compte du style ironique d'Adam Thorpe qui ne laisse que rarement échapper le ton sarcastique de la moquerie. Ce type d'ironie cultive le décalage parodique, mais ne l'instrumentalise jamais dans un but de dénonciation moralisante. Le principal revers de cette pratique discrète de l'ironie est qu'elle suspend l'attribution d'une intention précise d'auteur, ce qui met le lecteur dans une position d'inconfort.

Invoquer l'intention peut certes paraître aujourd'hui daté, voire naïf, à une époque où la restitution de la supposée intention authentique et originelle de l'auteur est devenue un mythe. Pourtant, il faut admettre que tout lecteur projette sur ce qu'il lit une intention, dans le seul but de dégager une orientation, une direction et donc, un sens. Or, la direction qu'oblige à prendre l'œuvre d'Adam Thorpe est celle d'avancer dans un certain sens,

mais aussi à contre-sens. Ce mouvement ambivalent porte un coup fatal au principe de non-contradiction, d'où les paradoxes et les incompréhensions qui suivent la publication de chaque livre. Pour David Robson, Adam Thorpe essuie les affronts normaux de l'auteur qui a du talent. Il est donc mal lu, mal compris et mal jugé : « Thorpe may suffer the true indignity of the brilliant : being misread, misunderstood and misjudged[1] » (31). En effet, les commentateurs et les critiques professionnels ne se sont pas montrés tendres envers des livres qui prennent un malin plaisir à suspendre les conditions favorables à l'interprétation. Quoiqu'on en dise, l'interprétation repose sur l'identification et la reconnaissance d'une intention. Or, la pratique de l'ironie est parfois si subtile qu'elle jette le doute sur la possibilité d'identifier et de reconnaître une intention manifeste. Il faut dire que l'oscillation des extrêmes ne permet en rien de décider et donc de trancher sur l'interprétation à donner. L'auteur lui-même entretient le doute en n'ayant jamais fait explicitement part de ses véritables intentions, dans aucun des entretiens qu'il a jusqu'ici accordés. Bien que souffrant d'un mal de reconnaissance, il n'a jamais facilité le travail de ses commentateurs qui éprouvent des difficultés à identifier et à reconnaître où se situe exactement l'intention d'auteur. Il ne faut pas interpréter cette attitude comme un refus de coopérer, mais comme la volonté de ne pas influencer son lecteur et de lui laisser une liberté suffisante d'interprétation. Le lecteur n'a donc d'autre recours que de lire et de relire pour se forger sa propre opinion. Toutefois, lorsqu'il a été invité dans les locaux d'EMMA en juin 2018 dans le cadre d'un séminaire qui était consacré, il n'a pas hésité à apporter sa caution aux interprétations qui ont été proposées et développées tout au long de ce travail. Il a manifesté oralement son adhésion à l'idée que le clivage et la reliaison constituent les deux pôles d'une relation précaire qu'il n'a cessé de retravailler tout au long de sa carrière d'écrivain. On peut bien sûr voir dans ce thème fédérateur le reflet de la propre situation existentielle de l'auteur.

Vivant en France depuis plus de trente ans, Adam Thorpe est un exilé volontaire qui cherche à s'affilier à la langue, à l'héritage littéraire et à l'histoire de son pays, sans que le fil ne puisse s'enrouler ni se serrer dans un nœud. Le clivage relationnel, l'interruption du lien, la volonté empêchée de reliaison sont autant d'appellations pour évoquer une relation précaire, un entre-tien qui fait concorder l'œuvre de fiction avec la vie de l'auteur. Construire tous les récits sur cette problématique révèle une très grande

[1] Robson, David. « Here is a Cad we Can Feel For ». Rev. de *Between Each Breath*. *The Sunday Telegraph*, 31 mai 2007.

cohérence dans l'intention esthétique, mais laisse également entrevoir de nombreux tourments personnels qu'il ne faut pas minimiser. La sécurité qu'apporte le sentiment d'appartenance est fragilisée par le fait de se sentir étranger dans sa propre culture. La certitude d'avoir une place reconnue dans la filiation est compromise par la diffusion intermittente et éparse de bribes cachant de honteux non-dits. La stabilité qu'apporte la permanence d'un état est mise à mal par un balancement entre les extrêmes qui empêche de se situer. Il n'est jamais agréable ni confortable de se sentir ballotté entre l'attachement et le détachement, la proximité et la distance, car cette position défie toute identification et, de là, toute reconnaissance identitaire, sociale et culturelle. Ce qui est promu est donc une situation de l'*inter* qui remet en question l'usage des préfixes habituels comme le « néo- », le « multi- », le « trans- » et le « post- ». Ne pouvant s'affilier à aucun de ces préfixes, on peut se demander si l'œuvre peut être encore rattachée à ce qui fait le contemporain. Les thèmes actuellement à la mode tels que l'empathie, l'éthique, le corps, l'écologie, la critique anti-capitaliste n'occupent qu'une place mineure dans la fiction d'Adam Thorpe. Même si celui-ci a délibérément développé sa carrière à l'écart des modes littéraires du moment, son œuvre ne cultive pas pour autant l'exceptionnalisme. Comme chez de nombreux autres romanciers contemporains, tels que Zadie Smith ou Ian McEwan, elle affiche sa reconnaissance envers l'héritage moderniste. Il n'y a là rien d'étonnant, car qui pourrait aujourd'hui écrire un roman dit littéraire sans nulle trace de l'influence moderniste ? Comme le dit l'auteur lui-même, le modernisme est désormais inscrit, de manière irréversible, dans le patrimoine génétique de l'écrivain contemporain : « We are the children of modernism; it has modified our genes. To write a literary novel devoid of any modernist traces would be a self-conscious parody——itself a modernist trait » (Thorpe 2012 : 268).

3) L'affiliation au contemporain ?

N'ayant pas fait partie en 1993 de la très convoitée liste des treize écrivains les plus prometteurs de leur génération, Adam Thorpe n'a jamais pu être reconnu comme un auteur appartenant à l'institution du « contemporain ». Malgré le succès commercial de son premier livre qui l'a propulsé au rang d'auteur, il n'a jamais bénéficié de cette distinction qui lui aurait permis de figurer parmi les contemporains. Dès lors, on peut dire que s'est développée entre l'institution littéraire et l'auteur une autre forme de relation

clivée. Ayant été reconnu par ses pairs, comme John Banville et Hilary Mantel, mais n'ayant jamais appartenu au groupe des contemporains, il ne peut affirmer avec certitude son inclusion ou son exclusion du groupe des contemporains. À l'image de la situation précaire de ses personnages, Adam Thorpe occupe la position non identifiable de l'*entre* dans le paysage littéraire britannique actuel. Toutefois, ne retenir que cette image serait pour le moins réducteur.

En effet, le succès retentissant d'*Ulverton* a montré que l'auteur n'est pas aussi éloigné qu'on voudrait le croire des problématiques contemporaines. La déconstruction des mythes de l'anglicité, auquel se livre le roman, laisse apparaître en filigrane le désir de s'inscrire dans un idéal de culture commune. Un grand nombre de lecteurs se sont sans nul doute reconnus dans cette ambivalence. L'œuvre reflète ainsi les doutes, les contradictions et les questionnements propres à l'époque contemporaine. Adam Thorpe ne saurait certes se décrire comme un écrivain pleinement engagé dans ce qui fait l'actualité, mais il n'en demeure pas moins au fait des grands enjeux politiques contemporains, notamment dans cette période incertaine qu'a enclenchée le vote en faveur du Brexit. Le dernier roman en date, *Missing Fay*, publié en 2017, n'a pas été inclus dans cette étude, car il a été publié bien après la constitution du présent corpus. Or, ce dernier livre situe son action dans une petite ville du Lincolnshire, en 2012, durant les quelques mois ayant précédé la décision prise par David Cameron d'organiser le fameux référendum. Avec ce onzième roman, Adam Thorpe s'inscrit dans la toute nouvelle vogue des « Brexit novels », dans laquelle s'est également illustré Jonathan Coe avec son dernier livre *Middle England* (2018).

Dans *Missing Fay*, Adam Thorpe reproduit l'une de ses structures favorites, à savoir le récit interconnecté qui entrecroise divers personnages, issus de milieux sociaux-culturels différents. Pour la plupart des commerçants travaillant dans la même rue, les personnages se côtoient, s'observent, et se jugent, sans véritablement se rencontrer. Comme dans *Ulverton*, *No Telling* et *The Rules of Perspective*, l'auteur s'attache à suggérer les transformations silencieuses d'un événement dont l'ampleur est, en mai 2012, encore insoupçonnable. L'exemple du Brexit illustre bien le caractère diffus et non disruptif d'un fait qui, bien que proclamé événement, voit son impact sans cesse différé dans le temps. Son avant et son après se diluent tellement que ses limites deviennent indiscernables. L'atténuation de la rupture au moyen de l'intermission s'avère être fidèle au réel, jusqu'à pouvoir s'adapter à un sujet ultra-contemporain.

BIBLIOGRAPHIE

1) Sources primaires

1.1) Romans

Thorpe, Adam. *Ulverton*. 1992. Londres : Vintage Classics, 2012.

————. *Still*. 1995. Londres : Minerva, 2011.

————. *Pieces of Light*. 1998. Londres : Vintage, 1999.

————. *Nineteen-Twenty One*. 2001. Londres : Vintage, 2002.

————. *No Telling*. 2003. Londres : Vintage, 2004.

————. *The Rules of Perspective*. 2005. Londres : Vintage, 2006.

————. *Between Each Breath*. 2007. Londres : Vintage, 2008.

————. *The Standing Pool*. 2008. Londres : Vintage, 2009.

————. *Hodd*. 2009. Londres : Vintage, 2010.

————. *Flight*. 2012. Londres : Vintage, 2013.

1.2) Poésie

————. *Mornings in the Baltic*. Londres : Secker & Warburg, 1988.

————. *Birds With a Broken Wing*. Londres : Jonathan Cape, 2007.

————. *Voluntary*. Londres : Jonathan Cape, 2012.

1.3) Autres productions d'Adam Thorpe : articles et essais

————. *On Silburry Hill*. Toller Fratrum : Little Toller Books, 2014.

————. « Epilogue: Finding the Dreadfully Real ». *The Legacies of Modernism : Historicising Postwar and Contemporary Fiction*. Ed. D. James. Cambridge : Cambridge UP, 2011. 264-282.

————. « Turning the Confusion into Art : History and Fiction ». *History is Mostly Repair and Revenge, Discourses of/on History in Literature in English*. Ed. L. Sikorska. Francfort : Peter Lang, 2010. 13-24.

————. « The Book that Changed my Life : *Mercian Hymns* by Geoffrey Hill ». *The New Statesman*, 19 juillet 2009. 51.

————. « The Great War : Theirs and Mine ». *The Telegraph*, 2 juin 2001.

————. « Towards a Little Theatre ». *Areté Magazine* 4 (2000) : 105-113.

————————. « Sur le mal de pays ». Trad. G. Villeneuve. *Cahier de la Villa Gillet* 4 (1996) : 95-119.

1.4) Entretiens avec Adam Thorpe

Alden, Natasha. « "History with the shatter-marks": Adam Thorpe in conversation with Natasha Alden ». Ed. A. L. Macfie. *The Fiction of History*. New York-Londres : Routledge, 2015.

Broders, Simone. « "Writing the Book of Life" — An Interview with Adam Thorpe ». *As if a building was being constructed. Studien zur Rolle der Geschischte in den Romanen Adam Thorpes*. Berlin : LIT Verlag, 2008. 194-200.

Cooke, Rachel. « Adam Thorpe : 'One can Hardly Say I've Been Unambitious' ». *The Guardian*, 16 décembre 2012. <http://www.theguardian.com/books/2012/dec/16/adam-thorpe-interview-ulverton-flight>.

Hagenauer, Sabine. « 'I Don't See Much Point in Writing a Novel Unless the Reader Works'. An Interview with Adam Thorpe ». *'Do You Consider Yourself a Postmodern Author? : Interviews with Contemporary English Writers'*. Eds. R. Freiburg et J. Schnitker. Münster : LIT Verlag, 1999. 219-235.

Martin, Tim. « Adam Thorpe : Home Truths from Abroad ». *The Telegraph*, 24 mai 2008. <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3673634/Adam-Thorpe-home-truths-from abroad.html>.

Reinecke, Bertram. « Adam Thorpe: Interview with Bertram Reinecke », 2 septembre 2009. <http://www.poetenladen.de/bertram-reinecke-adam-thorpe-english.html>.

Tamanini, Laurent. « Entretien avec Adam Thorpe ». *De la cinéphilie en littérature : poétique historique de la filmicité dans le roman anglo-américain.* Thèse, Université de Poitiers, 2012. 501-518.

Wroe, Nicholas. « Narratives of Life Caught on the Wind ». *The Guardian*, 20 janvier 2001. <https://www.theguardian.com/books/2001/jan/20/fiction>.

2) Sources secondaires

2.1.) Comptes-rendus de presse

Ulverton

Banville, John. « Big News from Small Worlds ». *The New York Review of Books*, 8 avril 1993.

Bilston, John. « Chronicles of Albion ». *The Times Literary Supplement*, 8 mai 1992.

Clark, Ross. « A Tale of One Village ». *The Spectator*, 16 mai 1992.

Coe, Jonathan. « Palimpsest History ». *The London Review of Books*, 11 juin 1992.

Fowles, John. « Thank the Gods for Bloody Mindedness ». *The Guardian*, 28 mai 1992.

Mantel, Hilary. « Not Your Everyday Story of Country Folk ». *Independent on Sunday*, 10 mai 1992.

Naugrette, Jean-Pierre. « Ulverton, le temps d'un village ». *Revue des Deux Mondes*, novembre 1994.

Pons, Anne. « Envoûtantes lueurs d'*Ulverton* ». *L'Express*, 22 septembre 1994.

Porée, Marc. « La paille et le grain ». *La Quinzaine littéraire*, novembre 1994.

Robinson, Marc. « Field Work ». *The New Republic*, 26 avril 1993.

Taylor, D. J. « Voices of the Village People ». *New Statesman and Society*, 1er mai 1992.

Tizón, Eloy. « De Viva Voz ». *Revista de libros de la Fundación Caja Madrid*, novembre 2001.

Still

O'Toole, Laurence. « Cut! » *The New Statesman and Society*, 21 avril 1995.

Shippey, Tom. « English accents ». *The Times Literary Supplement*, 21 avril 1995.

Fowles, John. « The Sound of a Voice that Continues ». *The Spectator*, 29 avril 1995.

Pieces of Light

Burnside, John. Non titré. *The Scotsman*, 1er août 1998.

Crane, David. « Patches of Darkness ». *The Spectator*, 29 août 1998.

Eder, Richard. « Hearts of Darkness ». *The New York Times*, 6 février 2000.

Kinsella, John. « How to Spot an Englishman? He's the One with the Bag of Fetishes ». *The Observer*, 9 août 1998.

Jordan, Justine. « I'm Not Turning the Clock Back, I'm Taking It Off the Wall and Mending It ». *The London Review of Books*, 29 octobre 1998.

McLaurin, David. « Living Kaleidoscope ». *The Tablet*, 17 octobre 1998.

Thorpe, Michael. « Cast Out of Eden ». *World and I*, mars 2000.

Todd, Tamsin. « Musing on the Millennium ». *The Times Literary Supplement*, 31 juillet 1998.

Urqhart, James. « The Juju Beneath Ulverton ». *The Independent*, 16 août 1998.

Nineteen Twenty One

Beaumont, Matthew. « Corroded by a culture of futility ». *The Times Literary Supplement*, 11 juin 2001.

Griffiths, Joanna. « How I missed the War ». *The Observer*, 24 juin 2001.

Hopkin, James. « War of Words ». *The Guardian*, 14 juillet 2001.

Taylor, D. J. « A Veteran with a Secret ». *The Spectator*, 28 juillet 2001.

No Telling

Catling, Patrick Skene. « Little Boy Lost ». *The Spectator* 292, no. 9119, 17 Mai 2003.

Mangan, Gerald. « An Evening at the Ballet ». *The Times Literary Supplement*, 23 mai 2003.

Mars-Jones, Adam. « Paris 68: Tear Gas, Riots, The Beatles——and That Very Odd Business with the Vacuum Cleaner ». *The Guardian*, 8 juin 2003.

Patterson, Christina. « The Past is Another Country ». *The Independent*, 17 mai 2003.

The Rules of Perspective

De Falbe, John. « The Shooting Gallery ». *The Guardian*. 28 mai 2005.

Derbyshire, Jonathan. « In Search of the Sublime ». *The Financial Times*, 13mai 2005.

Heawood, Jonathan. « Squeak ». *The London Review of Books*, 18 août 2005.

Kerrigan, Michael. « Blitzkrieg and Kitsch ». *The Times Literary Supplement*, 27 mai 2005.

Merritt, Stephanie. « His and Herr's ». *The Observer*, 22 mai 2005.

Lezard, Nicholas. « The Allure of Dead Certainties ». *The Guardian*, 24 juin 2006.

Robson, David. « Saved by Art ». *The Sunday Telegraph*, 12 juin 2005.

Thorne, Matt. « What's More Precious to You: Life or Art? ». *The Independent*, 22 mai 2005.

Between Each Breath

Byrt, Anthony. « The Boy Done Bad ». *The New Statesman*, 4 juin 2007.

Lichtig, Toby. « Hampstead Easy ». *The Times Literary Supplement*, 1 juin 2007.

Fischer, Tibor. « Farewell, Hampstead Heath ». *The Guardian*, 19 mai 2007.

Robson, David. « Here is a Cad we Can Feel For ». *The Sunday Telegraph*, 31 mai 2007.

Sansom, Ian. « How a Trying Time Became a Tragic Time ». *The Telegraph*, 31 mai 2007.

Taylor, D. J. « Part of the Wreckage ». *The Spectator*, 26 mai 2007.

The Standing Pool

Arditti, Michael. « The Standing Pool, by Adam Thorpe ». *The Independent*, 15 juin 2008.

Beckmann, Jonathan. « The Intelligentsia Head South ». *The Spectator*. 4 juin 2008.

Fatema, Ahmed. « Not Clever Enough ». *The New Statesman*, 25 août 2008.

Lichtig, Toby. On Holiday with the Smug Family ». *The Guardian*, 15 juin 2008.

Roberts, Michèle. « The Standing Pool ». *The Financial Times*, 2 juin 2008.

Robson, David. « Culture Clash in the Languedoc ». *The Sunday Telegraph*, 15 juin 2008.

Hodd

Harrison, John M. « Copse and Robbers ». *The Guardian*, 20 juin 2009.

Hemming, Martin. « *Hodd*, by Adam Thorpe ». *The New Statesman*, 15 juin 2009.

Power, Henry. « Who loves to lie at ease ». *The Times Literary Supplement*, 5 juin 2009.

Flight

Forbes, Malcolm. « Plenty Stuff you Don't Talk About ». *The Times Literary Supplement*, 8 octobre 2012.

Martin, Andrew. « Thrill in the Air ». *The Financial Times*, 12 mai 2012.

Taylor, D. J. « *Flight* by Adam Thorpe ». *The Guardian*, 4 mai 2012.

2.1) Articles et chapitres d'ouvrages sur l'œuvre d'Adam Thorpe

Alden, Natasha. « *In Parenthesis* Revisited : Adam Thorpe's Ecological Re-Reading of David Jones ». *International Journal of Welsh Writing in English* 1.1 (2013) : 45-59.

Aykol, Ece. « "We Must be Still and Still Moving": Re-Imaging and Re-Imagining the Past in Adam Thorpe's *Still* ». *Image & Narrative* 1.17 (2016) : 69-78.

Broders, Simone. *As if a building was being constructed. Studien zur Rolle der Geschichte in den Romanen Adam Thorpes.* Berlin : LIT Verlag, 2008.

————. « Nationale *memoria* vs. individuelle Ethik im Zweiten Weltkrieg. Geschichts und Identitätskonstruktionen in Adam Thorpes *The Rules of Perspective* ».

Ethik, Anerkennung, Gerechtigkeit. Philosophische und gesellschaftliche Perspektiven. Eds. M. Schönleben, A. Kley, A. Böhm. *Ethik, Text, Kultur*. Munich : Fink, 2011. 253-269.

Cooper, Brenda. « Hybrid Landscapes : Adam Thorpe's *Pieces of Light* ». *Weary Sons of Conrad : White Fiction Against the Grain of Africa's Dark Heart*. New York-Francfort : Peter Lang, 2002. 240-290.

Einhaus, Ann-Marie. « Adam Thorpe and the Impossibility of (not) Writing About the First World War ». *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 59.4 (2017) : 1-14.

Gunby, Ingrid. *Postwar Englishness in the Fiction of Pat Barker, Graham Swift and Adam Thorpe*. Thèse, Université de Leeds. 2002.

————————. « History in Rags : Adam Thorpe's Re-Working of England's National Past ». *Contemporary Literature* 44 (2003) : 47-72.

————————. « "Dying of England": Melancholic Englishness in Adam Thorpe's *Still* ». *The Revisions of Englishness*. Eds. D. Rogers et J. McLeod. Manchester : Manchester UP, 2004. 107-118.

Hynes, James. « Adam Thorpe's One-Man Show ». *Boston Review*, 1er juin 2003. <http://bostonreview.net/fiction/james-hynes-adam-thorpe%E2%80%99s-one-man-show>.

Lenhert, Florian. « Adam Thorpe's Experiment of a Virtual History: Gilles Deleuze pervading *Ulverton* » *Erlangen Centre for Contemporary English Literature*, Erlangen 1997. <http://www.anglistik.phil.uni-erlangen.de/eccel/artleh.html>.

Mengham, Rod. « Fiction's History: Adam Thorpe ». Eds. P. Tew et R. Mengham. *British Fiction Today*. Londres : Continuum, 2006. 177-185.

Nicolosi, Maria-Grazia. « Memoria discontinua e voci intermittenti nel romanzo postmoderno di Adam Thorpe ». Eds. E. Creazzo, S. Emmi, G. Lalomia. *Racconto senza fine. Per Antonio Pioletti*. Soveria Mannelli : Rubbettino Editore, 2011. 237-257.

————————. « "And to defeat that shadow…he had to take it in *homeopathically*, in minute quantities of conscious reparation": Adam Thorpe's Unsentimental Romances ». *Trauma and Romance in Contemporary British Literature*. Eds. J.-M. Ganteau et S. Onega. New York-Londres : Routledge, 2013. 239-269.

Puchner, Hans Martin. « Textual Cinema and Cinematic Text: The Ekphrasis of Movement in Adam Thorpe and Samuel Beckett ». *Erfurt Electronic Studies in English* (1999). <http://webdoc.sub.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic99/puchner/4_99.html>.

Reinfandt, Christoph. « 'Putting Things Up Against Each Other': Media History and Modernization in Adam Thorpe's *Ulverton* ». *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 52.3 (2004) : 273-286.

Schäbler, Daniel. « Framing the Myth : Adam Thorpe's *Hodd* ». *Framing Strategies in English from Romanticism to the Present*. Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2014. 182-216.

Sikorska, Liliana. « Adam Thorpe : An Introduction ». *History is Mostly Repair and Revenge*. *Discourses of/on History in Literature in English*. Francfort : Peter Lang, 2010. 9-11.

———————. « Reading and Writing a Medievalist Text : Adam Thorpe's *Hodd*. An Advertisement in Five acts ». *Thise Stories Beren Witnesse: The Landscape of the Afterlife in Medieval and Post-Medieval Imagination*. Francfort : Peter Lang, 2010. 109-120.

———————. « Sacred Spaces : Journeys of Self-discovery in Medieval and Contemporary Literature ». Eds. A. Ciuk et K. Molek-Kozakowska. *Exploring Space: Spatial Notions in Cultural, Literary and Language Studies*. Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2010. 20-38.

Todd, Richard. « Voice, Text and Literacy in the English Georgic of Adam Thorpe's *Ulverton*: a Postmodern Interrogation of the Country-City Debate ». *European Studies* 18 (2002) : 75-89.

2.3) Littérature britannique

2.3.1) Auteurs modernistes et contemporains

Ackroyd, Peter. *Albion. The Origins of the English Imagination*. Londres : Chatto, 2004.

Ford, Madox Ford. « De l'impressionnisme ». Trad. C. Reynier. *Les grands mouvements littéraires anglo-américains*. Paris : Michel Houdiard, 2009.

Forster, E. M. *Aspects of the Novel*. 1927. New York : Rosetta Books, 2002.

James, Henry. « Preface to *What Maisie Knew* ». *The Art of the Novel. Critical Prefaces*. Chicago : The University of Chicago Press, 2011.

Johnson, B. S. *Omnibus : Albert Angelo, House Mother Normal & Trawl*. New York-Londres : Picador, 2004.

Lawrence, D. H. « Why the Novel Matters ». *Selected Critical Writings*. Oxford, Oxford UP, 1998. 204-210.

Lodge, David. *The Art of Fiction*. Londres : Penguin, 1992.

McEwan, Ian. *Atonement*. Londres : Vintage, 2004.

Swift, Graham. *Waterland*. Londres : Vintage, 1992.

Woolf, Virginia. « Modern Fiction ». *Collected Essays*. Londres : The Hogarth Press, 1966. 103-110.

2.3.2) Critique sur la littérature moderne, moderniste et contemporaine

Alden, Natasha. *Reading Behind the Lines : Postmemory in Contemporary British War Fiction*. Manchester : Manchester UP, 2013.

Artese, Brian. *Testimony on Trial. Conrad, James and the Contest of Modernism*. Toronto : Toronto UP, 2011.

Audigier, Jean-Pierre. « La crise de l'Histoire : de G. Swift à P. Lively ». *Caliban* 27 (1990) : 99-112.

Bell, Michael. *Literature, Modernism and Myth*. Cambridge : Cambridge UP, 1997.

Bentley, Nick. *Contemporary British Fiction*. Edimbourg : Edinburgh UP, 2008.

Bernard, Catherine. « Forgery, Dis/possession, Ventriloquism in the Works of A. S. Byatt and Peter Ackroyd ». *Miscelánea* 28 (2003) : 11-24.

———————. *Matière à réflexion. Du corps politique dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains*. Paris : PUPS, 2018.

Bouju, Emmanuel. *La transcription de l'Histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle*. Rennes : PUR, 2006.

Bradbury, Malcolm. *The Modern British Novel*. Londres : Penguin, 1993.

Bray, J., A. Gibbons, et B. McHale (eds.). *The Routledge Companion to Experimental Literature*. New York-Londres : Routledge, 2012.

Bricout Shirley. *Politics and the Bible in D. H. Lawrence's Leadership Novels*. Montpellier : PULM, 2014.

Broqua, Vincent, Elisabeth Vialle et Tatiana Weets. *La relation*. Paris : Michel Houdiard, 2008.

Cassigneul, Adèle. *Voir, observer, penser. Virginia Woolf et la photo-cinématographie*. Thèse, Université de Toulouse, 2014.

Cavalié, Elsa. *Réécrire l'Angleterre. L'anglicité dans la littérature britannique contemporaine*. Montpellier : PULM, 2015.

Demanze, Laurent. « Possédés et dépossédés ». *Études françaises* 45.3 (2009) : 11-23.

Gąsiorek, Andrzej. *A History of Modernism*. Oxford : Blackwell, 2015.

Guignery, Vanessa. *Postmodernisme et effets de brouillage dans la fiction de Julian Barnes*. Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2001.

———————. (ed.). *Voices and Silence in the Contemporary Novel in English*. Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2009.

Ganteau, Jean-Michel. *Peter Ackroyd et la musique du passé*. Paris : Michel Houdiard, 2008.

———————. *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction*. New York-Londres : Routledge, 2015.

Ganteau, Jean-Michel, Christine Reynier et Isabelle Brasme (eds.). *The Humble in 19th-century to 21st-century British Literature and Art*. Montpellier : PULM, 2017.

Gibson, Andrew. *Postmodernity, Ethics and the Novel*. New York-Londres : Routledge, 1999.

Gutleben, Christian. *Nostalgic Postmodernism. Victorian Tradition and the Contemporary Novel*. Amsterdam : Rodopi, 2001.

Gutleben, Christian et Susana Onega. *Refracting the Canon in Contemporary British Literature and Film*. Amsterdam : Rodopi, 2012.

Head, Dominic. *The Cambridge Introduction to Modern British fiction (1950-2000)*. Cambridge : Cambridge UP, 2002.

————. « Mapping Rural and Regional Identities ». *The Cambridge Companion to British Fiction 1945-2010*. Ed. David James. Cambridge : Cambridge UP, 2015. 1-15.

Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. 1989. New York-Londres : Routledge, 2002.

————. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York-Londres : Routledge, 1988.

————. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. New York-Londres : Routledge, 1994.

Hutchinson, Ben. *Lateness and European Modern Literature*. Oxford : Oxford UP, 2016.

James, David. *The Legacies of Modernism: Historicising Postwar and Contemporary Fiction*. Cambridge : Cambridge UP, 2011.

————. *Contemporary British Fiction and the Artistry of Space: Style, Landscape, Perception*. Londres : Continuum, 2011.

Jameson, Fredric. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Londres-New York : Verso, 1991.

Krockel, Carl. *War Trauma and English Modernism*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2011.

Lee, Alison. *Realism and Power. Postmodern British Fiction*. Londres-New York : Routledge, 1990.

McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York-Londres : Routledge, 1987.

Mellet, Laurent. *L'œil et la voix dans les romans d'E. M. Forster et leur adaptation cinématographique*. Montpellier : PULM, 2012.

Mendes, Ana Christina. « Salman Rushdie's "Epico-Mythico-Tragico-Super-Sexy-High-Masala-Art", or Considerations on Undisciplining Boundaries ». Ed. A.-C. Mendes. *Salman Rushdie and Visual Culture*. New York-Londres : Routledge, 2012. 1-12.

Orr, Leonard. *Problems and Poetics of the Non-Aristotelian Novel*. Lewisburg : Brucknell UP, 1991.

Perl, Jeffrey M. *The Tradition of Return. The Implicit History of Modern Literature*. Princeton : Princeton UP, 1984.

Rennison, Nick. *Contemporary British Novelists*. Londres-New York : Routledge, 2005.

Robert, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. Paris : Grasset, 1972.

Ryan, Judith. *The Vanishing Subject. Early Psychology and Literary Modernism*. Chicago : University of Chicago Press, 1991.

Said, Edward W. *The World, the Text and the Critic*. Cambridge, MA : Harvard UP, 1983.

Sayeau, Michael. *Against the Event. The Everyday and the Evolution of Modernist Narrative*. Oxford : Oxford UP, 2013.

Scott, Jeremy. *The Demotic Voice in Contemporary British Fiction*. Basingstoke : Palgrane Macmillan, 2009.

Stevenson, Sheryl. « With the Listener in Mind: Talking About the *Regeneration* Trilogy with Pat Barker ». Eds. S. Monteith, M. Jolly, N. Yousaf, et R. Paul. *Critical Perspectives on Pat Barker*. Columbia : U of South Carolina P, 2005. 175-186.

Stewart, Paul. *Zone of Evaporation. Samuel Beckett's Disjunctions*. Amsterdam : Rodopi, 2006

Tew, Philip. *The Contemporary British Novel*. Londres : Continuum, 2007.

Tollance, Pascale. *Graham Swift. La scène de la voix*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2011.

Tréguer, Florian. *Terreur, trauma, transferts. L'écriture de l'événement dans* Falling Man *de Don DeLillo*. Paris : PUF, 2015.

Su, John. *Imagination and the Contemporary British Novel*. Milwaukee: Marquette UP, 2013.

Viart, Dominique. « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" ». *Etudes françaises* 45.3 (2009) : 95-120.

Vinet, Dominique. *L'ombre du père dans la littérature anglo-saxonne contemporaine*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2002.

Waugh, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York-Londres : Routledge, 1984.

2.4) Trauma, témoin et subjectivité

Amfreville, Marc. *Écrits en souffrance*. Paris : Michel Houdiard, 2009.

Campos, Lucie. *Fictions de l'après. Coetzee, Kertész, Sebald. Temps et contre-temps de la conscience historique*. Paris : Garnier, 2012.

Caruth, Cathy (ed). *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore : The Johns Hopkins UP, 1995.

————. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*. Baltimore : The Johns Hopkins UP, 1996.

Coquio, Catherine. *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*. Paris : Armand Colin, 2015.

De Man, Paul. « Criticism and Crisis ». *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1983. 3-19.

Dulong, Renaud. *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation*. Paris : éditions de l'EHESS, 1998.

Engdahl, Horace (ed.). *Witness Literature. Proceedings of the Nobel Centenial Symposium*. New York : World Scientific, 2002.

Fassin, Didier et Richard Rechtmann. *The Empire of Trauma : An Inquiry into the Condition of Victim*. Princeton : Princeton UP, 2009.

Felman, Shoshana et Dori Laub. *Testimony : Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York-Londres : Routledge, 1992.

Fontanille, Jacques. *Corps et sens*. Paris : PUF, 2011.

Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia : Columbia UP,1997.

————————. « The Generation of Postmemory ». *Poetics Today* 29.1 (2008) : 103-128.

Jackson, John E. *Passions du sujet : essais sur les rapports entre psychanalyse et littérature*. Paris : Mercure de France, 1990.

Leys, Ruth. *Trauma: A Genealogy*. 2000. Chicago : University of Chicago Press, 2010.

Luckhurst, Roger. *The Trauma Question*. New York-Londres : Routledge, 2008.

Pierron, Jean-Philippe. *Le passage de témoin. Une philosophie du témoignage*. Paris : Editions du Cerf, 2006.

Rowner, Ilai. *The Event. Literature and Theory*. Nebraska : Nebraska UP, 2015.

Schwab, Gabrielle. *Haunting Legacies. Violent Histories and Transgenerational Trauma*. New York : Columbia UP, 2010.

Schulte Nordholt, Anne-Lise. *Perec, Modiano, Raczymow : la génération d'après et la Shoah*. Amsterdam : Rodopi, 2008.

Simms, Karl (éd.). *Ethics and the Subject*. Amsterdam : Rodopi, 1997.

Tadié, Jean-Yves et Marc Tadié. *Le sens de la mémoire*. Paris : Gallimard, 1999.

Weissman, Gary. *Fantasies of Witnessing. Postwar Efforts to Experience the Holocaust*. Ithaca : Cornell UP, 2004.

Whitehead, Anne. *Trauma Fiction*. Edimbourg : Edimburgh UP, 2004.

Wieviorka, Annette. *L'ère du témoin*. 1998. Paris : Plon, 2013.

Zeitlin, Froma I. « The Vicarious Witness: Belated Memory and Authorial Presence in Recent Holocaust Literature ». *History and Memory*, 10.2 (1998) : 5-42.

2.5) Théorie : philosophie, psychanalyse, histoire

2.5.1) Philosophie et linguistique

Agamben, Giorgio. *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*. 1989. Trad. Y. Hersant. Paris & Rivages : Payot, 2001.

———————. *Ce qui reste d'Auschwitz, l'archive et le témoin, Homo sacer III*. Trad. P. Alferi. Paris : Payot & Rivages, 1999.

Badiou, Alain. *Logiques des mondes. L'être et l'événement 2*. Paris : Seuil, 2006.

———————. *À la recherche du réel perdu*. Paris : Bayard, 2015.

Benjamin, Walter. *Expérience et pauvreté*, suivi de *Le conteur* et *La tâche du traducteur*. Trad. O. Mannoni. Paris : Payot, 2011.

———————. *Le livre des passages*. *Paris capitale du XIXe siècle*. Paris : Editions du Cerf, 2006.

Benveniste, Emile. *Vocabulaire des institutions indo-européennes*. Paris : Minuit, 1969.

Blanchot, Maurice. *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Mille plateaux*. Paris : Minuit, 1980.

Derrida, Jacques. *Mal d'archive : une impression freudienne*. Paris : Galilée, 1995.

———————. « Demeure. Fiction, témoignage ». *Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida*. Paris : Galilée, 1996.

Ducrot, Oswald et Tzvetan Todorov. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil, 1972.

Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976.

———————. *L'origine de l'herméneutique de soi*. Paris : Vrin, 2013.

Jullien, François. *Les transformations silencieuses, Chantiers I*. Paris : Grasset, 2010.

———————. *L'écart et l'entre : leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*. Paris : Galilée, 2012.

———————. *Cinq concepts proposés à la psychanalyse*. Paris : Grasset, 2012.

———————. *Dé-coïncidence. D'où viennent l'art et l'existence*. Paris : Grasset, 2017.

———————. *Si près, tout autre. De l'écart et de la rencontre*. Paris : Grasset, 2018.

Lecercle, Jean-Jacques. « Il y a événement et événement ». *Polysèmes* 7 (2004) : 249-264.

———————. « Théorie de la hantise ». *Tropismes* 14 (2007) : 5-31.

Levinas, Emmanuel. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. La Haye : Nijhoff, 1978.

———————. « Énigme et phénomène ». *En découvrant l'existence avec Heidegger et Husserl*. Paris : Vrin, 2002.

Libera de, Alain. *Archéologie du sujet*. Paris : Vrin, 2008.

———————. *La quête de l'identité*. Paris : Vrin, 2008.

Marin, Louis. *De la représentation*. Paris : Minuit, 1994.

Merleau-Ponty, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1988.

Nancy, Jean-Luc. « Récit, récitation, récitatif ». Ed. B. Clément. *Aux confins du récit*. Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, 2014. 12-32.

Rancière, Jacques. *Les écarts du cinéma*. Paris : la Fabrique, 2011.

Ricœur, Paul. *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique. Tome 1*. 1983. Paris : Seuil, 1993.

———————. *Temps et récit. Le temps raconté. Tome 3*. 1985. Paris : Seuil, 1993.

———————. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990.

———————. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000.

———————. *Parcours de la reconnaissance. Trois études*. Paris, Stock, 2004.

Romano, Claude. *L'événement et le temps*. Paris : PUF, 1998.

Rosset, Clément. *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*. Paris : Gallimard, 1984.

———————. *Impressions fugitives : l'ombre, l'écho, le reflet*. Paris : Minuit, 2004.

Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale. Tome 1*. Wiesbaden : Otto Harrassowitz, 1989.

Suhamy, Henri. « Le dit et le non-dit : dilemmes et classifications ». *Le dit et le non-dit*. *Tropismes* 6 (1993) : 7-32.

2.5.2) Psychanalyse

Abraham, Nicolas et Maria Torök. *L'écorce et le noyau*. Paris : Flammarion, 1987.

Assoun, Paul-Laurent. « La transmission traumatique. Du 'pourquoi ?' préhistorique à la 'vérité historique' ». *Revue française de psychanalyse* 78.2 (2014) : 347-362.

Davoine, Françoise et Jean-Max Gaudillière. *Histoire(s) et trauma : la folie des guerres*. Paris : Stock, 2006.

Eiguer, Alberto (éd.). *Le générationnel. Approche en thérapie familiale psychanalytique*. 1997. Paris : Dunod, 2013.

Freud, Sigmund. *Au-delà du principe de plaisir*. 1920. Trad. J. Laplanche et J.-B. Pontalis. Paris : Payot, 2010.

———————. *Deuil et mélancolie*. 1917. Trad. A. Weill. Paris : Payot, 2010.

———————. « Le clivage du moi dans le processus de défense ». 1940. *Résultats, idées, problèmes II*. Trad. R. Lewinter et J. Laplanche. Paris : PUF, 1985. 283-286.

———————. « La perte de la réalité dans la névrose et la psychose ». 1924. *Névrose, psychose et perversion*. Trad. D. Guérineau. Paris : PUF, 1973. 299-303.

Green, André. *La folie privée*. Paris : Gallimard, 1990.

———————. *Le travail du négatif*. Paris : Minuit, 1993.

Jung, Carl Gustav. *Psychologie de l'inconscient*. 1916. Trad. R. Cahen. Paris : Gallimard, 1996.

Lacan, Jacques. *Le séminaire*. *La relation d'objet*. *Livre IV*. Paris : Seuil, 1994.

———————. *Le séminaire. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. *Livre XI*. Paris : Seuil, 1973.

———————. *Le séminaire. Le moi dans la théorie de Freud. Livre II.* Paris : Seuil, 1978.

———————. *Écrits*. Paris : Seuil, 1966.

Laplanche, Jean et Jean-Bertrand Pontalis. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : PUF, 2004.

Rouchy, Jean-Claude. « Identification et groupes d'appartenance ». Ed. F. de Rivoyre. *Psychanalyse et malaise social*. Toulouse : Eres, 2001. 121-135.

Sami-Ali, Mahmoud. *Corps et âme. Pratique de la théorie relationnelle*. Paris : Dunod, 2003.

Tisseron, Serge. « Les secrets de famille, la honte, leurs images et leurs objets ». Ed. J.-C. Rouchy. *La psychanalyse avec Nicolas Abraham et Maria Torok*. Toulouse : Eres, 2001. 53-68.

———————. « L'image comme processus, le visuel comme fantasme ». *Cahiers de psychologie clinique* 20 (2003) : 125-135.

———————. *La honte. Psychanalyse d'un lien social*. Paris : Dunod, 2007.

———————. *Psychanalyse de l'image. Des premiers traits au virtuel*. Paris : Fayard, 2010.

———————. *Les secrets de famille*. Paris : PUF, 2011.

2.5.3) Histoire et guerres

Certeau, Michel de. *L'Écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard, 2002.

Davies, Alistair. « British Culture and the Memory of the First World War ». *Confrontations and Interactions: Essays on Cultural Memory*. Eds. Bálint Gárdos. Paris-Budapest : l'Harmattan, 2011. 21-33.

Farge, Arlette. *Le Goût de l'archive*. Paris : Gallimard, 1997.

———————. « Histoire, événement, parole ». *Socio-anthropologie* 1.2 (1997) : 5-25.

Fussell, Paul. *The Great War and Modern Memory*. 1975. Oxford : Oxford UP, 2000.

Hamel, Jean-François. *Revenances de l'Histoire. Répétition, narrativité, modernité*. Paris : Minuit, 2006.

Hartog, François. *Evidence de l'histoire*. Paris : Gallimard, 2005.

Holton, Robert. *Jarring Witnesses : Modern Fiction and the Representation of History*. Londres : Harvester Wheatsheaf, 1994.

Hynes, Samuel. *A War Imagined : The First World War and English Culture*. Londres : Pimlico, 1992.

Löschnigg, Martin et Marzena Soklowska-Paryz (ed.). *The Great War in Post-memory Literature and Film*. Berlin-Boston : De Gruyter, 2014.

Olivier, Laurent. *Le sombre abîme du temps : mémoire et archéologie*. Paris : Seuil, 2008.

2.5.4) Précarité

Barbier, Jean-Claude. « La précarité, une catégorie française à l'épreuve de la comparaison internationale ». *Revue française de sociologie* 46.2 (2005) : 351-371.

Bourdieu, Pierre. « La précarité est aujourd'hui partout ». *Contre-feux : Propos pour servir à la résistance contre l'invasion néo-libérale*. Paris : Liber, 1998. 95-101.

Butler, Judith. *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. New York-Londres, Verso, 2004.

Butler, Judith. *Frames of War*. New York-Londres : Verso, 2009.

Butler, Judith et Athanasiou, Athena. *Dispossession : the Performative in the Political*. Cambridge : Polity Press, 2013.

Le Blanc, Guillaume. *Vies ordinaires, vies précaires*. Paris : Seuil, 2007.

———. *L'invisibilité sociale*. Paris : PUF, 2009.

———. *Dedans, dehors. La condition d'étranger*. Paris, Seuil, 2010.

———. *L'insurrection des vies minuscules*. Montrouge : Bayard, 2014

Korte, Barbara et Frédéric Regard (eds). *Narrating Poverty and Precarity in Britain*. Eds. Barbara Korte et Frédéric Regard. Berlin-Boston : De Gruyter, 2014.

———. *Narrating "Precariousness" : Modes, Media, Ethics*. Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2014.

Morrison, Jago. « The Turn to Precarity in Twentieth-Century Fiction ». *American, British and Canadian Studies* 21.1 (2014) : 10-29.

Peretti, Gaël de. « Précaire : une catégorie instable et fragile ». *Empan* 60.4 (2004) : 14-23.

Standing, Guy. *The Precariat. The New Dangerous Class*. Londres : Bloomsbury, 2011.

Thélot, Jérôme. *La poésie précaire*. Paris : PUF, 1997.

2.6) Poétique, réception et narratologie

Bakhtin, Mikail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Trad. Caryl Emerson et Michael Holquist. Austin : University of Texas Press, 1981.

Baroni, Raphaël. *L'œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*. Paris : Seuil, 2009.

————. *Les rouages de l'intrigue*. *Les outils de la narratologie post-classique pour l'analyse des textes littéraires*. Genève : Slatkine, 2017.

Barthes, Roland. *Mythologies*. 1957. Paris : Seuil, 1970.

————. « La chambre claire : note sur la photographie ». *Œuvres complètes 1977-1980*. Paris : Seuil, 2002.

————. « Littérature et discontinu ». *Œuvres complètes 1962-1967*. Paris : Seuil, 1993.

Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago : The University of Chicago Press, 1961.

————. *A Rhetoric of Irony*. Chicago : The University of Chicago Press, 1975.

Brémond, Claude. *La logique du récit*. Paris : Seuil, 1972.

Bresson, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris : Gallimard, 1995.

Brooks, Peter. *Reading for the Plot*. *Design and Intention in Narrative*. Harvard : Harvard UP, 1992.

————. *Troubling Confessions. Speaking Guilt in Law and Literature*. Chicago : University Press of Chicago, 2000.

Budick, Sanford et Wolfgang Iser. *Languages of the Unsayable: the Play of Negativity in Literature and Negative Theory*. New York : Columbia UP, 1989.

Cave, Terence. *Recognitions: A Study in Poetics*. Oxford : Clarendon Press, 1990.

Chatman, Seymour. « Characters and Narrators: Filter, Center, Slant and Interest-Focus ». *Poetics Today* 7.2 (1986) : 189-204.

Cohn, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton : Princeton UP, 1978.

Didi-Huberman, Georges. *Génie du non-lieu: air, poussière, empreinte, hantise*. Paris : Minuit, 2001.

————. *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme, modernité de l'empreinte*. Paris : Minuit, 2008.

Fludernik, Monika. *An Introduction to Narratology*. Trad. P. Häusler-Greenfield et M. Fludernik. New York-Londres : Routledge, 2009.

Fry, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton UP, 1971.

Hamon, Philippe. *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris : Hachette, 1996.

————. *The Politics of Postmodernism*. 1989. Londres-New York : Routledge, 2002.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.

————. *Palimpsestes : la littérature au seconde degré*. Paris : Seuil, 1992.

Iser, Wolfgang. *The Implied Reader. Patterns in Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore, The Johns Hokins UP, 1974.

Journot, Marie-Thérèse. *Le vocabulaire du cinema*. Paris : Armand Colin, 2015.

Lakoff, George et Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago : University of Chicago Press, 1980.

Lukács, Georg. *The Historical Novel*. Trad. Hannah et Stanley Mitchell. Londres : Merlin Press : 1962.

Naugrette, Catherine. « De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique ». *Tangence* 88 (2008) : 77-89.

Phelan, James. « Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita* ». Eds. E. D'Hoker et G. Martens. *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Narrative*. New York-Berlin : De Gruyter, 2008. 7-28.

Rabaté, Dominique. *Vers une littérature de l'épuisement*. Paris : José Corti, 2004.

————. *Le chaudron fêlé. Ecarts de la littérature*. Paris : José Corti, 2006.

Rapak, Waclaw. « Entre langage et silence : le discours allusif ». *L'allusion en poésie*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002. 49-58.

Ruffel, Lionel. *Le dénouement*. Lagrasse : Verdier, 2005.

Rousset, Jean. *Forme et signification*. Paris : José Corti, 1964.

————. *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*. Paris : José Corti, 1973.

INDEX DES NOTIONS

A

ANGLICITE, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 26, 29, 76, 93, 129, 130, 140, 141, 142, 144, 146, 218, 222, 267, 395, 409

ARTICULATION, 40, 57, 58, 73, 90, 135, 136, 140, 147, 151, 161, 168, 170, 172, 174, 178, 180, 182, 184, 188, 191, 210, 219, 227, 238, 239, 242, 260, 266, 268, 278, 283, 328, 329, 332, 338, 361, 379, 380, 381, 384, 417, 418, 421, 427, 428, 429, 436, 445, 450, 458, 471

C

CINEMA, 26, 42, 47, 49, 50, 54, 56, 57, 60, 67, 69, 103, 120, 132, 142, 145, 147, 174, 195, 277, 298

CLIVAGE, 102, 121, 124, 134, 162, 164, 174, 179, 184, 198, 205, 212, 229, 266, 299, 462

E

EXPOSITION, 157, 183, 187, 189, 191, 197, 198, 227, 232, 268, 278, 284, 285, 295, 298, 362, 365, 389, 422, 449

F

FOCALE, 48, 49, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 172, 182, 245, 282, 292, 338, 476

H

HANTISE, 28, 110, 112, 118, 119, 120, 121, 127, 155, 252, 325, 327, 362, 382, 385, 389, 422

HUMILIATION, 61, 64, 65, 73, 87, 178, 221,275, 312, 369, 420, 452, 460, 468, 470

I

IDENTITE, 17, 22, 26, 32, 68, 69, 113, 128, 131, 137, 142, 173, 185, 202, 211, 231, 243, 251, 253, 261, 270, 282, 317

IMPLICATION, 75, 86, 190, 206, 302, 303, 305, 306, 309, 312, 321, 333, 337, 348, 360, 361, 363, 375, 376, 395, 409, 410, 418, 419, 433, 440, 441, 448

INACTION, 48, 74, 75, 77, 78, 81, 82, 87, 135, 172, 179, 213, 321, 362, 376, 393

INTERMISSION, 44, 89, 91, 111, 119, 183 198 199, 234, 244, 329, 365, 366, 383, 388, 393, 414, 482

IRONIE TRAGIQUE, 121, 149, 155, 156, 158, 258, 304, 305, 306, 311, 312, 315, 325, 326, 391, 416, 453, 457, 460, 461

M

MELANCOLIE, 76, 77, 80, 81, 134, 179, 268

MYTHIFICATION, 34, 143, 184, 220, 231, 241, 251, 260, 271, 275, 422, 452

N

NON-DIT, 34, 43, 90, 101, 102, 107, 108, 109, 111, 112, 114, 119, 125, 131, 134, 167, 170, 173, 177, 179, 183, 184, 187, 188, 189, 190, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 205, 206, 209, 210, 211, 213, 225, 228, 233, 239, 247 249, 251, 253, 276, 284, 362, 362, 365, 375, 383, 385, 389, 395, 400

O

OBLIQUE, 157, 175, 244, 250, 261, 267, 269, 272, 277, 279

OUBLI, 44, 59, 74, 77, 86, 102, 103, 109, 112, 115, 117, 126, 130, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 153, 154, 155, 156, 168, 186, 195, 196, 229, 279, 281, 295, 304, 305

P

PROJECTION, 47, 59, 61, 67, 68, 69, 70, 71, 77, 105, 119, 120, 132, 133, 139, 140, 220, 221, 228, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 242, 243, 246, 247, 249, 251, 252, 253, 254, 255, 257, 259, 260, 261, 263, 265, 266, 270, 272, 273, 277, 317, 328, 337, 338, 340, 341, 343, 345, 346, 347, 392, 407, 408, 449, 453, 455, 460, 470

R

RELATION CLIVEE, 136, 171, 173, 182, 184, 188, 218, 219, 225, 227, 281, 317, 329, 337, 334, 360, 361, 380, 395, 396, 405, 415, 428, 445, 447, 452, 457, 465, 467, 468

REPARATION, 74, 75, 78, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 119, 158, 177, 255, 278, 333, 337, 382, 397, 404, 405, 406, 416, 418, 420, 421, 428, 452, 454, 469

TEMOIN PRECAIRE, 33, 43, 54, 60, 180, 182, 187, 196, 254, 281, 286, 289, 294, 296, 300, 301, 302, 304, 305, 308, 310, 314, 316, 317, 375, 379, 382, 393, 396, 401, 422, 441, 443, 457, 463, 470, 472, 477

TRACE, 34, 35, 73, 114, 115, 120, 136, 140, 150, 151, 154, 158, 159, 161, 162, 173, 178, 187, 194, 197, 249, 285, 294, 295, 296, 298, 315, 318, 326, 363, 371, 389, 392, 407

INDEX DES NOMS

A

ABRAHAM, Nicolas et Maria TOROK, 110, 111, 112, 131, 206, 209

AGAMBEN, Giorgio, 61, 154, 335, 358, 425

ALDEN, Natasha, 30, 31, 60, 81, 129 130, 134, 207, 256, 392, 430, 431

B

BADIOU, Alain, 143, 153, 283, 310, 441, 442

BARTHES, Roland, 142, 130, 172, 400, 445

BENJAMIN, Walter, 61, 159, 175, 437

BERNARD, Catherine, 129, 260, 458

BOOTH, Wayne C., 55, 209, 237, 434

BRODERS, Simone, 27, 166, 190, 232, 244, 297, 277, 340, 432, 465

BROOKS, Peter, 244, 384, 417, 418

BUTLER, Judith, 35, 320, 396, 440, 463

C

CARUTH, Cathy, 194, 201

COE, Jonathan, 51, 96, 117, 153, 482

COOPER, Brenda, 20, 49, 88, 96, 113, 148, 203, 249

COQUIO, Catherine, 188, 202, 216

D

DELEUZE, Gilles, 98, 201, 206, 283, 284

DERRIDA, Jacques, 46, 62, 159, 468

DORRIT, Cohn, 69, 263

F

FELMAN, Shoshana, 32, 201

FOUCAULT, Michel, 216, 365, 417, 418

FOWLES, John, 14, 15, 50, 53, 89, 147, 165, 176, 404

FREUD, Sigmund, 45, 67, 81, 141, 220, 226, 246, 255, 341, 364, 442

G

GENETTE, Gérard, 48, 57, 94, 105, 125, 252, 387

GREEN, André, 341, 440

H

HAMON, Philippe, 135, 287, 456

HIRSCH, Marianne, 31, 118, 188, 407, 408

HUTCHEON, Linda, 19, 63, 145, 147, 433

I

ISER, Wolfgang, 169, 291, 456

J

JULLIEN, François, 89, 92, 102, 232, 233, 273, 361, 381, 443

L

LACAN, Jacques, 46, 85, 86, 140, 141, 143, 218, 219

LE BLANC, Guillaume, 126, 195, 196, 339, 425

LEVINAS, Emmanuel, 179, 187, 196, 336, 337, 338, 341, 371, 446

M

MANTEL, Hilary, 14, 15, 95, 128, 482

MERLEAU-PONTY, Maurice, 426, 427

R

RABATE, Dominique, 111, 172, 214

RICŒUR, Paul, 112, 153, 154, 217, 274, 356, 383, 470, 476

ROSSET, Clément, 126, 231, 254, 270

T

TISSERON, Serge, 139, 209, 210, 211, 214, 357, 358, 359, 416, 440

W

WAUGH, Patricia, 27, 60, 380

WOOLF, Virginia, 53, 65, 172, 191, 219, 256, 298