THÈSE

Pour obtenir le grade de

Docteur

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

Préparée au sein de l'école doctorale 58
Et de l'unité de recherche EMMA (EA741)

Spécialité : **ÉTUDES DU MONDE ANGLOPHONE**

Présentée par **KATIA MARCELLIN**

TITRE DE LA THESE

FAIRE LE VIDE : PERFORMATIVITÉ DE LA MÉTALEPSE ET EXPRESSION DU TRAUMA DANS SIX ROMANS BRITANNIQUES CONTEMPORAINS.

***Toby's Room* de Pat Barker, *Skin Lane* de Neil Bartlett, *Even the Dogs* de Jon McGregor, *Anatomy of a Soldier* de Harry Parker, *The Accidental* d'Ali Smith et *The Night Watch* de Sarah Waters**

Soutenue le 2 décembre 2022 devant le jury composé de

Mme Vanessa GUIGNERY, Professeure, École Normale Supérieure de Lyon	Présidente
Mme Catherine BERNARD, Professeure, Université Paris Cité	Rapporteure
M. Jean-Michel GANTEAU, Professeur, Université Paul-Valéry Montpellier 3	Directeur de thèse
M. Georges LETISSIER, Professeur émérite, Nantes Université	Rapporteur
Mme Sandrine SORLIN, Professeure, Université Paul-Valéry Montpellier 3	Examinatrice

RÉSUMÉ ET MOTS-CLÉS

En se penchant sur le sujet du trauma, la littérature se donne pour but d'appréhender les répercussions d'un événement par définition insaisissable. Afin de saisir les enjeux qui se rapportent à cette représentation de l'irreprésentable, nous nous pencherons sur la figure de la métalepse, qui se définit comme une « espèce de métonymie » mettant en jeu des rapports temporels et ne conservant que l'un des termes d'une suite causale pour faire comprendre implicitement l'autre.

Notre travail entend montrer comment cette figure s'articule à l'expression du trauma et à la mise en scène de différentes formes de vulnérabilité, la métalepse permettant d'en saisir les multiples déclinaisons : le trauma est vulnérabilisant d'abord parce qu'il n'est pas saisi, dépossédant ainsi le sujet de lui-même ; ensuite, la survenue du trauma révèle ou augmente des formes de vulnérabilité préexistantes ; enfin, l'expression métaleptique du trauma ancre la vulnérabilité au cœur même de l'expérience de lecture.

Au fil de ce travail, la métalepse nous apparaîtra comme une figure performative, cette performativité se déclinant à plusieurs niveaux. Elle construit, en premier lieu, une performativité du trauma, matérialisant dans le texte le fonctionnement de la psyché traumatisée. Elle fait ainsi surgir le trauma au niveau de l'expérience de lecture en actant ses effets : en reproduisant ses mécanismes, la métalepse fait advenir de nouvelles images, de nouvelles perceptions, construisant une réalité traumatique. En second lieu, elle met en place une performativité à vocation politique, s'articulant ici avec la métonymie pour produire les effets d'effacement dont sont victimes les vies précaires : la fragilité de leur prise sur le monde est rendue tangible par la menace constante de disparition ou de censure que ces figures font peser sur les personnages. En produisant des écarts et des ruptures entre les termes d'une relation logique, ces figures ouvrent des espaces interstitiels par lesquels les hiérarchies perceptuelles sont reconfigurées : les points de vue marginaux présentés deviennent alors générateurs d'une réalité invisible et des invisibles. Par conséquent, une performativité éthique de la métalepse se dessine, engageant l'entreprise de lecture dans le maintien de sa forme résolument ouverte. En traçant des lignes de fuite et en appelant les lecteurs·trices à participer à leur mise en relation sans céder à la tentation d'en extraire un sens unique et univoque, la métalepse ancre l'altérité au cœur de l'entreprise représentationnelle. Ainsi, les effacements, ruptures et liens qu'elle construit élaborent une écriture — et une lecture — relationnelles.

Performativité – Trauma – Métalepse – Vulnérabilité – Littérature britannique contemporaine – Éthique

ABSTRACT AND KEYWORDS

By addressing the subject of trauma, literature aims to understand the repercussions of an event that is by definition ungraspable. In order to identify what is at stake in this representation of the unrepresentable, we will consider the figure of metalepsis, which can be defined as a "kind of metonymy" involving temporal relationships and retaining only one of the terms of a causal sequence in order to express the other implicitly.

Our work intends to show how this figure is linked to the expression of trauma and to the staging of different forms of vulnerability, metalepsis allowing us to capture its multiple manifestations: trauma causes vulnerability firstly because it is not grasped, thus leading to the subject being dispossessed of him/herself; secondly, the occurrence of trauma reveals or increases pre-existing forms of vulnerability; thirdly, the metaleptic expression of trauma places vulnerability at the very heart of the reading experience.

Throughout this work, metalepsis will appear to us as a performative figure, this performativity being expressed on several levels. First, it constructs a performativity of trauma, materialising in the text the workings of the traumatised psyche. As such, it makes trauma tangible on the level of the reading experience by acting out its effects: by reproducing its mechanisms, metalepsis brings about new images, new perceptions, thus producing a traumatic reality. Second, it introduces a political form of performativity which, combined with metonymy, produces the effects of erasure that affect precarious lives: the fragility of their hold on the world is materialised by the constant threat of disappearance or censorship that these literary devices place on the characters. By producing gaps and disruptions between the terms of a logical relationship, these figures open up interstitial spaces through which perceptual hierarchies are reconfigured: the marginal points of view presented then become generators of the invisible reality of those who are invisible. As a result, an ethical performativity of metalepsis emerges, asserting the act of reading as a resolutely open-ended experience. By tracing lines of flight and by endowing readers with the responsibility to establish links between them without giving in to the temptation to extract a single, univocal meaning, metalepsis situates otherness at the heart of the representational enterprise. Thus, the erasures, ruptures and links that it constructs elaborate a relational practice of writing and reading.

Performativity – Contemporaty british literature – Metalepsis – Vulnerability – Ethics - Trauma

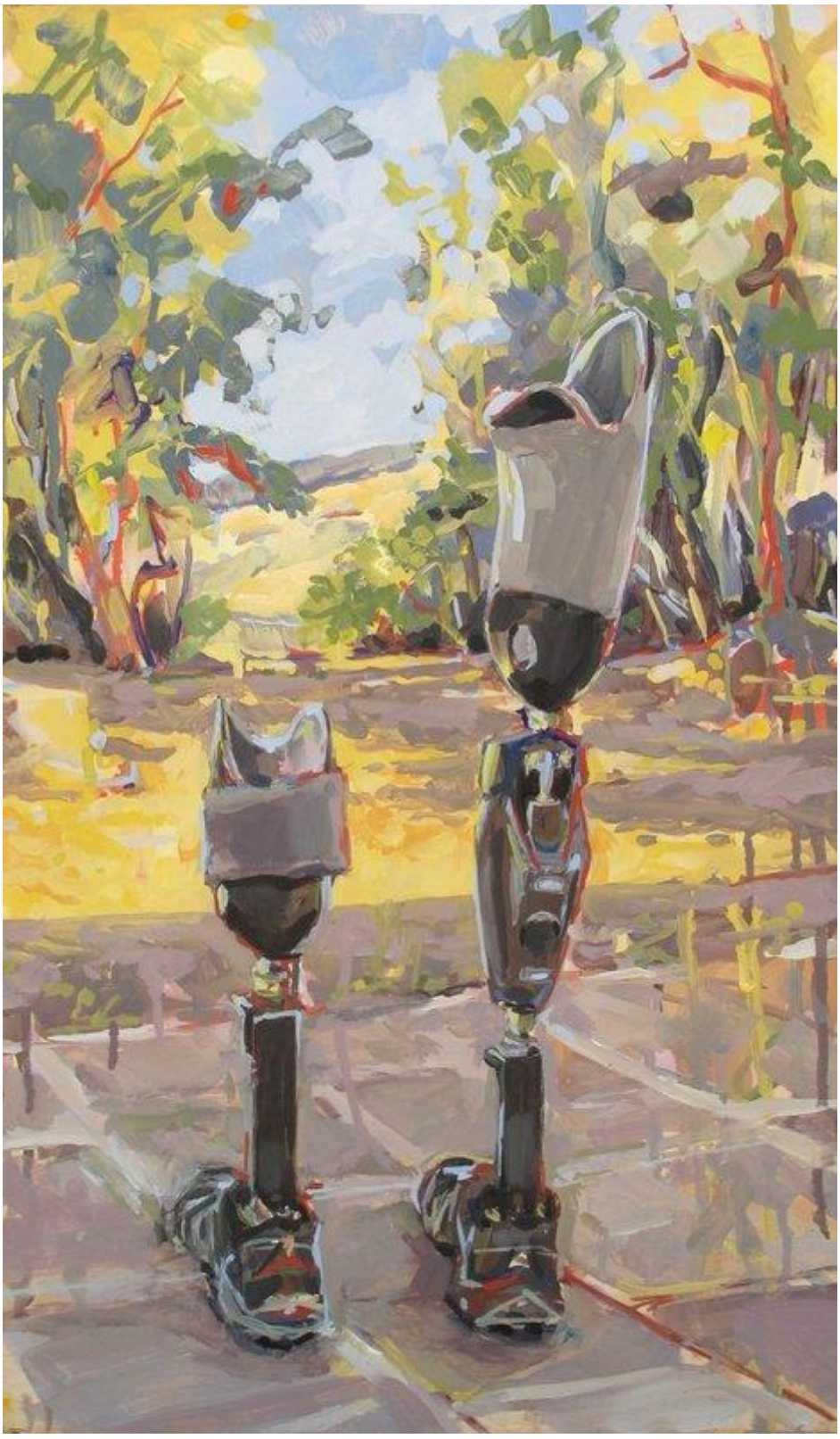

***Figure 1 : Legs* (2015), Harry Parker**

REMERCIEMENTS

Si quelques centaines de pages peuvent sembler peu pour rendre justice au travail de cinq années, il est encore plus frustrant de n'avoir que quelques lignes pour remercier toutes celles et tous ceux qui m'ont accompagnée au long de ce chemin parfois tortueux et sans le soutien desquel·le·s cette thèse, avant d'aboutir, n'aurait peut-être même pas commencé.

La première de ces personnes est Jean-Michel Ganteau, tout d'abord pour son extraordinaire suivi ainsi que pour son soutien et ses encouragements depuis mon mémoire de master 2 jusqu'à ce jour. Je tiens à le remercier pour tous ses précieux conseils théoriques et méthodologiques, son immense efficacité, ses relectures toujours si rigoureuses et la richesse de nos échanges. Je lui suis tout particulièrement reconnaissante de son incroyable bienveillance, de sa capacité à diriger sans aucun dirigisme et de la certitude qu'il m'a donnée, tout au long de ces années, de toujours pouvoir me fier à son jugement et à ses conseils.

Je remercie également les membres de mon jury, Catherine Bernard, Georges Letissier, Vanessa Guignery et Sandrine Sorlin de m'avoir fait l'honneur d'accepter de lire ces pages et de me donner l'opportunité d'échanger avec eux sur mon travail. Je souhaite en particulier exprimer ma gratitude à Vanessa Guignery pour m'avoir donné ma chance il y a toutes ces années, pour avoir accompagné mes premiers pas dans la recherche et pour avoir, même de plus loin, toujours suivi avec une grande bienveillance la suite de mes avancées.

Ma reconnaissance va également à Sandrine Sorlin pour ses précieux conseils ainsi que pour l'écoute dont elle et Jean-Michel Ganteau font preuve, en tant que directrice et directeur de l'équipe de recherche EMMA, envers les doctorant·e·s. Bénéficier d'un tel cadre de travail pendant ces années a été une chance précieuse et, si le confort des locaux d'EMMA a son importance, je pense surtout à tou·te·s celles et ceux qui les peuplent. Je souhaite remercier Christine Reynier pour son accueil et son suivi des doctorant·e·s, d'abord en tant que directrice d'EMMA puis comme directrice de l'École Doctorale 58. Un très grand merci à Isabelle Ronzetti pour toute son aide au long de ces années, pour sa capacité à mettre de la clarté dans des rouages administratifs obscurs, pour son efficacité, sa disponibilité et surtout son incroyable gentillesse. Merci également à l'ensemble des équipes d'EMMA et du département d'études anglophones de l'Université Paul Valéry pour m'avoir permis de me former à la fois en tant

que chercheuse et qu'enseignante. Merci aux collègues et modèles précieux qui m'aident à construire ma pratique de ce métier que j'espère toujours continuer à apprendre.

Ces années de thèse ont été éclairées par les collègues devenu·e·s ami·e·s et plus largement par tou·te·s celles et ceux qui ont rendu le quotidien de la recherche enthousiasmant et avec qui cela a pu être un réconfort de partager les moments d'inquiétude ou de doute. Je pense aux « traumatisé·e·s », Isabelle, Yahyia, Karine, avec qui c'est toujours un plaisir de parler de trauma ou de deuil ainsi qu'aux habitant·e·s plus ou moins régulier·e·s de la salle 120, grâce à qui les pauses ont toute leur saveur, Constance, Théo, Camille, Léa, Maroua, Charlotte. Merci à Isabelle Brasme, auprès de qui ce fut un plaisir de passer ces mois de rédaction, pour les discussions toujours riches et stimulantes, pour son amour de la recherche et de l'enseignement, pour ses conseils précieux et son immense gentillesse. Merci à Manon d'être là depuis la première année, d'organisations de Journées des Doctorant·e·s en conseils de labo mais, surtout, pour son incroyable connaissance des rouages de l'Éducation Nationale, ses références Kaamelott et son amour d'*Harry Potter*. C'est un immense plaisir d'avoir commencé et de finir ensemble.

Merci aux ami·e·s indéfectibles : à Alya, première rencontre salvatrice à Montpellier, à Thomas, dont la flamme révolutionnaire m'emporte depuis le premier conseil d'ED, et au Docteur Adrien, voix de la « science » au milieu de ce monde de littéraires — merci d'avoir été là dans tous ces moments si précieux de râleries, de réconfort, de rires et de joie. Merci à celles et ceux qui me suivent depuis plus longtemps, d'Aix-en-Provence à Londres en passant par Lyon : à Mathilda et Raphaël, les premiers à m'avoir fait partager leur amour de la littérature, de la psychanalyse et de la philosophie ; à Quentin, depuis la prépa et parfois de loin mais toujours là ; à Kévin, de cours de C/R en tournois de fléchettes. Merci à Soizick, mentor et amie qui m'a transmis son amour de l'enseignement et m'a formée, et merci à tou·te·s celles et ceux dont j'ai croisé la route, qui ont eu la bonne grâce de m'écouter parler de métalepse et de trauma, et qui, de loin ou de près, m'ont soutenue pendant toutes ces années.

Merci à mes étudiant·e·s qui me rappellent que la recherche n'a de valeur que si elle est transmise et grâce à qui je sais pourquoi j'aime ce métier.

Enfin, il y a celles et ceux qui ont toujours été là. Merci à mes parents dont les infatigables lectures de *J'aime lire* ont su faire naître mon amour de la littérature. Merci à ma mère pour les interminables discussions psychanalytiques qui ont nourri mes réflexions, à mon père pour l'extraordinaire cadre de travail qu'il m'a construit, à Lisa dont je suis si fière d'être la sœur.

Merci à ma famille qui accepte de ne pas toujours comprendre le métier étrange que j'ai choisi (promis, maintenant, les études sont terminées) et tout particulièrement à ma grand-mère pour tout son amour agrémenté d'ail et d'huile d'olive.

Pour finir, les mots ne suffisent pas pour exprimer ce que je dois à Éléna, sans qui rien de tout cela n'aurait même pu commencer. Merci d'avoir relu, écouté, discuté et validé inlassablement toutes les idées qui traversent cette thèse. Merci d'avoir partagé mon enthousiasme, parfois déroutant, pour la métalepse et le trauma, d'avoir bien voulu jouer à trouver avec moi dans chaque série, chaque film, chaque livre, des structures métaleptiques et pour nos interminables discussions. Merci d'avoir cru, avant moi, que je pourrai aller au bout de ce travail et merci pour la vie au sein de laquelle il s'est déployé.

NOTE SUR LE TEXTE

Les six œuvres du corpus ne font pas l'objet d'abréviations et sont référencées au format MLA avec le nom de l'auteur·trice quand nécessaire. Pour les auteurs·trices du corpus dont plusieurs œuvres sont citées, seules celles qui ne font pas partie du corpus principal sont signalées par leur date de publication.

Exemple : (Barker 258) pour *Toby's Room,* (Barker 2015 : 15) pour *Noonday*.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS 3

NOTE SUR LE TEXTE 7

TABLE DES MATIÈRES 9

INTRODUCTION 15

PARTIE 1 MÉTALEPSE ET TRAUMA : UN TEMPS À DÉCONSTRUIRE 37

CHAPITRE 1 Un trauma à la fois central et insaisissable 41

I. Effets de perspective : le trauma en contexte 42

A. Une toile de fond traumatique 42

B. Tisser l'entrelacs des traumas 54

II. Les lignes de fuite du trauma 64

A. The « missing of the 'when' » (Caruth 1996 : 39) : un trauma qui (s')échappe 68

B. « If he went away it wouldn't have happened » (Barker 77) : annonce et actualisation du trauma 74

CHAPITRE 2 Un temps saturé : les modalités de l'expression métaleptique du trauma 81

I. Structures métaleptiques : entre anticipation et enquête 81

A. Tendre vers le trauma 82

B. (En)quête de sens 95

II. Entre fuite en avant et retour vers le passé : quel présent ? 107

A. Un vide métaleptique : entre esthétique de l'écart et compulsion de répétition 109

B. Un « présent anachronique » et sans issue 116

CHAPITRE 3 Un temps ré-affecté/hanté 123

I. « Where have you come from? » (Bartlett 27) : la cause en question 126

A. Au commencement, le spectre 127

B. À la source du trauma : une impossible quête 137

II. De l'anamorphose au spectre : une hantise protéiforme 142

A. Entre portrait médical et homme-objet : mélange des genres et anamorphose temporelle 143

B. L'échange éthique : une anamorphose des affects 154

PARTIE 2 MÉTALEPSE ET PROCESSUS D'EFFACEMENT : POLITIQUE ET INVISIBILITÉ 169

CHAPITRE 4 La métalepse comme mécanisme d'invisibilisation 175

I. Invisibilité et violence : l'impossibilité du deuil comme effacement métaleptique 177

A. De la « vie paria » à la mort invisible 177

B. Vies censurées : auto-annihilation et pouvoir du biopolitique 183

II. Invisibilité et réification 189

A. Au service de… : guerre et obsolescence de l'héroïsme 189

B. De la chose à la « Chose » : être étranger à soi, être en-deçà de soi 192

C. Vies utiles, vies jetables 197

III. Vies imperceptibles : un effacement métaleptique de soi 202

A. Invisibilité et auto dis-qualification 202

B. Temps arrêté et espaces marginaux 205

CHAPITRE 5 De la métalepse à la métonymie, de la marge à l'interstice 217

I. Dans le cadre, hors du cadre 221

A. Incarcérations 222

B. Assimilations 227

C. Subversions 230

II. Dans les interstices du cadre 233

A. Métonymies-écran et euphémisation 233

B. « Nothing. That was the first impression » (Barker 186) : défiguration et dissolution de l'identité 238

C. Effets de cadrage 242

III. Renversements métonymiques : vers une esthétique de l'interstice 248
A. Des espaces (de) disparus 248
B. Cartographier l'invisible 255
C. Performativité de la métonymie et éthique 259
CHAPITRE 6 Structures métonymiques et reconfigurations perceptuelles 265
I. Métonymie et principe logique 266
A. Une « invisibilité sociale » métonymique 268
B. L'insoutenable (vu) par l'ordinaire 274
C. Métonymie et identités polysémiques 283
II. Métonymie et métalepse face à l'Histoire 289
A. Une tranche de réel ? La représentativité en question 289
B. Points de vue multiples et vérité plurivoque 297
C. Le dénouement mis en échec 302
PARTIE 3 LA MÉTALEPSE ENTRE ÉTHIQUE DE LA PERCEPTION ET POLITIQUE DE LA REPRÉSENTATION : CONFIGURER UN NOUVEAU « PARTAGE DU SENSIBLE » 309
CHAPITRE 7 Du corps au texte 315
I. Métalepse et corps étrangers 315
A. Du « monstre » à « l'abject » 315
B. Gémellité et fusion : un *autre* métaleptique 324
C. Du fragment au fantôme : faire sens de *l'excès* 332
II. Donner corps au récit : le texte comme matière organique 340
A. Métalepse narrative et corps étrangers textuels 340
B. « more limbs than we can account for » (Waters 212) : le texte et ses ramifications 342
C. *And*… : s'émanciper de la causalité 348
CHAPITRE 8 Un temps de l'autre 355
I. L'autre comme effraction 357

A. Solipsismes 358
B. Surgissements 363
II. « An encounter that retains, or does not fully erase, difference » (Caruth 1996 : 124) : admettre le temps de l'autre 371
A. Brèches métaleptiques et mouvement *vers* l'autre 372
B. Une éthique de la *présence :* entre incompréhension et acceptation 376
III. Une temporalité relationnelle 384
A. Temporalités individuelles, expérience collective 385
B. Un temps kaléidoscope 393
CHAPITRE 9 Une temporalité incarnée : la métalepse comme figure relationnelle 399
I. Des sujets relationnels 402
A. « From beast to beauty » (Bartlett 31) et inversement 403
B. Esthétique de la trilogie et relationnalité transtextuelle 413
II. Métalepse et éthique de l'oubli 420
A. Retour en arrière et re-commencement 421
B. L'oubli comme « dépossession » éthique 427
III. Une figure éthique : la métalepse comme opératrice de relationnalité 432
A. Relationnalité et hybridation 433
B. Vers un *lire* relationnel 437
CONCLUSION 443
BIBLIOGRAPHIE 453
INDEX DES NOMS 469
INDEX DES NOTIONS 471
TABLE DES ILLUSTRATIONS 475

INTRODUCTION

Dans *Never Let Me Go* (2005) de Kazuo Ishiguro, récit poignant sur les enjeux éthiques du clonage et, plus largement, sur la définition ontologique de l'humain, l'intrigue à peine voilée repose sur une langue épurée et presque entièrement dénuée d'affects. Seuls les euphémismes et détours qui saturent la narration à la première personne maintiennent le·la lecteur·trice dans une relative ignorance du destin qui attend les personnages. Ce n'est que dans la dernière partie du roman que nous prenons la pleine mesure de l'avenir sans issue de ces clones, voués à donner leurs organes à d'autres, plus « humains » qu'eux. Les termes « students », désignant les clones, et « to complete », indiquant le décès de ces dernier.e.s, font partie des nombreux euphémismes qui contiennent l'insupportable réalité de cet horizon barré dans un cadre référentiel « moralement acceptable ». Mais, par ces termes, c'est aussi le cadre temporel d'une existence marquée par son exploitabilité qui se trouve reconfiguré. Le statut des clones, ramené à celui « d'étudiant·e·s », gomme l'individualité des personnages et les maintient dans une stase temporelle qui, en occultant leurs origines, à savoir leur création artificielle, nie par là même leur vocation ontologique comme biens de consommation médicale. Le verbe « to complete », employé de manière intransitive, tend au contraire à réaffirmer cette finalité ontologique en la normalisant : en « terminant », les clones atteignent le terme naturel de leur existence tel qu'il a été prévu par les entités invisibles présidant à leurs destinées. L'ellipse du complément d'objet place l'accent sur l'au-delà de la fin de la vie, l'achèvement du processus de don plutôt que son corollaire, la mort. À cela s'ajoute, il faut le noter, la sémantique paradoxale du verbe lui-même qui, en soulignant la notion de « complétude », nie la soustraction imposée à des corps progressivement désubstantialisés, amputés de leurs organes jusqu'à atteindre leur point d'expiration.

Les détours qu'emprunte l'écriture pour exprimer une réalité à tous les sens profondément *inhumaine* n'atténuent en rien la violence de l'expérience des personnages et produisent ce que Peter Boxall appelle « [a] strange fall from a quotidian experience of the normal and the proper, into something that, even at the level of the sentence, is unspeakable, registered only in the repeated missing beat in the novel's tinny language » (2013 : 98-99). L'indicible de cette expérience n'en figure que plus efficacement un appel à la responsabilité éthique du·de la lecteur·trice qui doit ressaisir, par-delà l'étrange voile euphémistique d'une narration dés-affectée, la force de l'effraction traumatique. Car c'est bien de récit traumatique qu'il s'agit. La

vérité de leur vocation ontologique, jamais cachée aux personnages, ne cesse d'être évitée, contournée, jusqu'à se réimposer inévitablement à eux, ce qui fait admettre à Tommy : « Maybe I did know, somewhere deep down » (270). La connaissance de leur nature est précisément ce qui fait trauma chez ces personnages hantés par la prémonition de leur fin. Les stratégies d'évitement mises en scène par la narration sont symptomatiques d'une réalité inassimilable qui revient pourtant s'imposer à la conscience des personnages, et plus particulièrement de la narratrice. De la même manière que Tommy se rend compte qu'il avait « toujours su » qu'il ne pourrait échapper à son destin, Kathy, alors qu'elle se rend dans le Norfolk, terre des « choses perdues », croit entrapercevoir au loin le fantôme de Tommy comme horizon indépassable de son avenir condamné (282). La force de cette image spectrale finale réside dans le fait qu'elle incarne à la fois le trauma de la perte de l'être aimé et la hantise d'un futur déterminé. Enfin, au-delà de la dimension temporelle de l'émergence du fantôme, cette vision vient re-poser les questions ontologiques et éthiques qui traversent le roman : le fantôme, en effet, n'est-il pas le signe d'une présence qui ne peut se réduire à sa pure physicalité ?

Comme le rappellent notamment Peter Boxall, Roger Luckhurst (2006) ou encore Jacques Rancière (2000), le postmodernisme, en s'attachant à l'idée « d'un écart fondateur entre l'idée et toute présentation sensible » (Rancière 2000 : 43), à la mise en doute du lien entre représentation et univers référentiel (Luckhurst 2006 : 504), a entraîné non seulement la faillite de l'histoire en se donnant pour règle celle d'un changement perpétuel qui n'en est pas un (Jameson 1998 : 59) mais aussi celle de l'éthique. Dans « The Antinomies of Postmodernity », Jameson montre en effet comment le postmodernisme est corrélé à la standardisation croissante des sociétés occidentales qui, en érigeant la nouveauté et l'innovation en valeurs absolues, ont enfermé ces notions dans un cycle perpétuel déconnecté de toute historicité : « no society has ever been so standardized as this one, and […] the stream of human, social and historical temporality has never flowed quite so homogeneously » (59). Si le temps perd en substance, la mort elle-même ne peut plus avoir de sens (60-61), rendant ainsi caduque la pensée d'une éthique appliquée au vivant. L'obsession du deuil, de l'indicible et de l'irreprésentable, pointée du doigt par Rancière comme l'apanage de l'esthétique postmoderniste (43-44), est également soulignée par Luckhurst qui voit dans le « tournant éthique », initié notamment par le développement de la théorie du trauma, un moyen de lutter contre un relativisme forcené potentiellement dangereux : « In what has been called an 'ethical turn' in criticism, there was a sense that the radical scepticism associated with post-structuralist or postmodernist theory

risked becoming too easily caricatured as nihilistic » (2006 : 503). Le roman d'Ishiguro marque de façon évidente le rejet d'un tel relativisme, incarné par les directrices de l'institution de Hailsham, et notamment par Miss Emily qui, après avoir avoué aux protagonistes qu'ils n'étaient que les sujets d'expériences visant à déterminer leur degré d'humanité, les réconforte en ces termes : « it might look as though you were simply pawns in a game. It can certainly be looked at like that. But think of it. You were lucky pawns. […] You have to accept that sometimes that's how things happen in this world » (261). La souffrance, bien que contenue, qui traverse les dernières pages du roman est un éclatant démenti de cette assertion : la perte subie par la narratrice et l'identification des lecteurs·trices avec elle ne laissent aucun doute sur la dimension profondément humaine et incarnée de cette expérience traumatique. Ainsi, l'auteur ancre l'humain non pas dans la capacité à produire de l'art, comme le suggèrent les responsables de Hailsham, mais dans l'expérience relationnelle du deuil et du trauma, dans l'expérience partagée de la vulnérabilité qui permet de se reconnaître soi-même, et de reconnaître les autres, comme faisant partie d'une fragile et éphémère communauté.

Never Let Me Go est un exemple paradigmatique des interrogations et thématiques qui traversent la littérature britannique contemporaine. La réflexion sur le post-humain qui anime le récit est en effet au cœur des préoccupations de la société de la fin du vingtième et du début du vingt-et-unième siècles. Toutefois, c'est surtout, plus largement, parce qu'il aborde les enjeux de l'éthique scientifique, de la commercialisation des corps, de la déshumanisation comme corollaire d'une production à grande échelle, du rapport à l'autre, de la vulnérabilité et enfin de l'éthique de la narration, que ce roman est éminemment contemporain. Dans *Twenty-First Century Fiction*, Peter Boxall tente de saisir les changements opérés, à une échelle transnationale, par l'entrée dans un nouveau millénaire. Il identifie ainsi la mondialisation, la compression extrême de l'espace-temps, devenu immatériel et fluctuant, la fin de l'accumulation de biens durables, remplacée par l'instantanéité, comme autant de facteurs structurants qui influencent les évolutions du roman contemporain. Selon lui,

> the international novel today offers a response to a new kind of being in the world in the third millennium, one that emerges in the wake of the decline of national sovereignty, and with the development of a new set of cultural and technological protocols for the organisation of space and time. (8)

Cette « réponse », loin d'épouser pleinement ces évolutions, les interroge, précisément pour mettre en regard des réalités abstraites, intangibles, avec des expériences profondément matérielles et incarnées (11). Ce faisant, les auteurs·trices contemporain·e·s réinvestissent la dimension politique du roman dans son approche de l'histoire, du temps, du corps. Ainsi, les

notions de responsabilité et d'éthique se trouvent au cœur des préoccupations des romancier·e·s contemporain·e·s : « there has emerged a new commitment to the materiality of history, a fresh awareness of the reality of the past, and of our ethical obligation to bear witness to it » (12). Comme le résume en effet Catherine Bernard, « la représentation [a] toujours partie liée avec la conscience historique de notre être au monde. La forme — littéraire, artistique — est consubstantiellement prise dans une épistémè qu'elle contribue à mettre à distance et à réfléchir » (2018 : 15).

Ces évolutions du roman contemporain sont étroitement liées aux événements historiques qui ont marqué l'entrée dans le vingt-et-unième siècle et, de ce fait, interrogé notre rapport à l'histoire. Si la théorie du trauma, dont les concepts se trouveront au cœur de notre étude, s'est développée autour de l'école de Yale dès les années 1980-1990, elle a connu un essor sans précédent à la suite des attentats du 11 septembre 2001. De nombreux·ses auteurs·trices se sont emparé·e·s de cet événement, comme Ian McEwan dans *Saturday* (2005) ou, outre-Atlantique, Don DeLillo dans *Falling Man* (2007), pour ne citer qu'eux, mais on retrouve en filigrane le spectre des attentats ou des guerres contre le terrorisme dans bien d'autres œuvres. Ainsi, aux récits prenant directement pour toile de fond la guerre en Irak, comme *Yellow Birds* (2012) de l'auteur américain Kevin Powers, ou en Afghanistan, comme *Double Vision* (2003) de Pat Barker, font écho des romans qui, par le biais d'un déplacement historique, se penchent sur les enjeux non moins contemporains de la guerre et de la mémoire. On pensera notamment à des romancières comme Louisa Young dans *My Dear I Wanted to Tell You* (2011) ou Rachel Seiffert dans *A Boy in Winter* (2017) qui traitent respectivement de la Première et de la Seconde Guerre mondiale. Mais l'éventail de la littérature contemporaine ne se limite évidemment pas à ces seuls sujets, et plusieurs romancier·e·s ont proposé ces dernières années une réflexion presque simultanée avec et sur les crises qui traversent la société britannique et plus largement l'Occident, comme le Brexit dans *Autumn* (2016) d'Ali Smith ou *Middle England* (2018) de Jonathan Coe, ou encore le changement climatique, parfois par le biais de la science-fiction, comme dans *The Carhullan Army* (2007) de Sarah Hall ou *Austral* (2017) de Paul McAuley.

Dans l'introduction de son ouvrage consacré à la fiction du vingt-et-unième siècle, Boxall souligne la difficulté, voire l'impossibilité, caractéristique de toute réflexion sur le contemporain, d'avoir une perspective globale sur une littérature en train de s'écrire et qui échappe donc à toute tentative de définition au sein de catégories fixes. Il ajoute, se référant à Sartre, Barthes ou encore Agamben, que c'est là que réside le paradoxe de toute réflexion sur la contemporanéité qui ne peut penser son objet qu'en s'éjectant hors du présent dans lequel

elle s'insère. Si, comme il le suggère, « our own time is elusive to us » (3), on peut considérer que ce n'est pas seulement la tâche des critiques qui s'en trouve compliquée mais aussi celle des auteurs·trices qui ne pourraient alors saisir dans leurs romans une réalité propre à leur époque. Cependant, cette vision du présent doit s'enrichir, nous semble-t-il, de la pensée derridéenne de la contemporanéité telle qu'elle est développée dans *Spectres de Marx* (1993). En effet, si l'on considère une « non-contemporanéité à soi du présent vivant » (16) qui appelle nécessairement l'émergence du fantôme, du spectre, c'est cette non-contemporanéité qui doit nous intéresser en tant que critiques littéraires. La littérature contemporaine, comme toute littérature au moment où elle est produite, serait donc hantée par les spectres du passé et ceux du non encore advenu. Pareille hantise correspondrait à celle qui occupe notre présent, que nous expérimentons sans avoir la capacité de la mettre en perspective, à distance. Ces spectres sont aussi bien ceux du modernisme, du postmodernisme, des guerres et conflits du vingtième siècle que ceux de la menace des désastres écologiques, de la désintégration des démocraties occidentales… Les spectres et fantômes, dont l'émergence est souvent liée à celle du trauma, sont d'autant plus perceptibles qu'ils occupent une place thématique centrale dans le roman contemporain, chez Ali Smith dans *Hotel World* (2001) ou *Winter* (2017), chez Nicholas Royle dans *Quilt* (2010) ou encore dans *The Gathering* (2007) d'Anne Enright. La spectralité, comme le rappelle Derrida, propose une éthique qui a « à son principe le respect pour ces autres qui ne sont plus ou pour ces autres qui ne sont pas encore *là, présentement vivants*, qu'ils soient déjà morts ou qu'ils ne soient pas encore nés » (15, italiques dans l'original). Ainsi, la spectralité est au cœur des romans du vingt-et-unième siècle non seulement parce qu'elle met en jeu la présence anachronique du passé et de l'avenir se mêlant au présent, mais aussi en tant que préoccupation éthique, qui n'implique pas une simple notion de responsabilité intergénérationnelle mais cherche à décentrer le sujet humain pour le repenser comme entité relationnelle. En investissant la notion de responsabilité, en mettant l'éthique au cœur de l'expérience esthétique qu'elle propose, la littérature britannique contemporaine s'empare de la spectralité, se vit comme hantée et témoigne de cette hantise.

Les notions de hantise et de spectralité sont ainsi particulièrement mises en jeu dans les récits traitant de trauma. Dans *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Cathy Caruth définit le trauma en ces termes : « an event that […] is experienced too soon, too unexpectedly, to be fully known and is therefore not available to consciousness until it imposes itself again, repeatedly, in the nightmares and repetitive actions of the survivor » (4). Les symptômes du trauma se manifestent sous la forme d'une hantise : le sujet, pris au piège de sa

propre psyché, voit son présent contaminé par un passé sans cesse réactualisé qu'il ne peut saisir comme révolu. Le paradoxe temporel du trauma a été souligné par de nombreux psychanalystes, à commencer évidemment par Sigmund Freud qui, dans *Au-delà du principe de plaisir* (1920), note que « les rêves du malade atteint de névrose traumatique le ramènent toujours et régulièrement à la situation dans laquelle s'[est] produit le traumatisme » (30). Laplanche, dans la réflexion qu'il consacre à la *Nachträglichkeit,* ou « Après-coup », relève également la spécificité d'un passé qui, dans le trauma, se maintient comme « factualité » et ne peut véhiculer de sens tant qu'il n'est pas résorbé en souvenir (21). Cette symptomatologie temporelle du trauma soulève la question des modalités de sa représentation, tant pour comprendre son fonctionnement du point de vue de la psychanalyse que pour exprimer la spécificité d'une telle expérience en littérature. Dans son ouvrage fondateur sur les « névroses traumatiques », Freud marque déjà le lien privilégié entre trauma et littérature en se référant lui-même à un exemple littéraire, celui de Tancrède et Clorinde dans *La Jérusalem délivrée* du Tasse (1920 : 21). Bien que les visées de la psychanalyse et de la littérature soient différentes dans leur traitement du trauma, la première s'ancrant explicitement dans une approche curative tandis que la seconde a une portée qu'on pourrait qualifier de « représentationnelle », ces deux champs se nourrissent l'un l'autre. En effet, le travail de définition et de mise en visibilité du trauma comme phénomène psychique ou, pour prendre un exemple plus récent, du Trouble de Stress Post-Traumatique, inscrit dans le *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (DSM) seulement en 1980, a permis la légitimation et le développement d'une littérature fictionnelle consacrée à ces enjeux. En parallèle, les réponses apportées par les auteurs·trices de fiction à la question de la représentation d'un phénomène qui se définit précisément par son insaisissabilité ont permis une illustration précise, voire une meilleure compréhension, des mécanismes à l'œuvre dans le trauma. Les effets de déconstruction du récit, les jeux narratifs et les interrogations sur le rôle de la *mimesis* développés par le courant postmoderniste ont donné aux romancier·e·s contemporain·e·s une certaine forme de liberté pour traiter ces questions en utilisant une large gamme d'outils narratifs et stylistiques[1].

En se penchant sur le sujet du trauma, la littérature se donne pour but d'appréhender les répercussions d'un événement par définition insaisissable. Comme le signale Caruth, « [t]he shock of the mind's relation to the threat of death is […] not the direct experience of the threat,

[1] Cette réflexion est au cœur de l'ouvrage que consacre Michael Rothberg à la représentation de la Shoah, *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation* (2000). Il définit sa notion centrale de « réalisme traumatique » comme se trouvant au croisement des mouvements réaliste, moderniste et postmoderniste : « Traumatic realism mediates between the realist and antirealist positions in Holocaust studies and marks the necessity of considering how the ordinary and extraordinary aspects of genocide intersect and coexist » (9).

but precisely the missing of this experience, the fact that, not being experienced in time, it has not yet been fully known » (1996 : 62). L'histoire psychique du trauma est donc à la fois une histoire à rebours mais aussi l'histoire d'une absence, d'un insu. En ce sens, la démarche littéraire approche le trauma et le fait percevoir aux lecteurs·trices d'une manière qui n'est pas sans rappeler la méthodologie suivie par Freud dans *Au-delà du principe de plaisir*. Le contexte d'immédiat après-coup de la Première Guerre mondiale oriente la réflexion du psychanalyste et le second chapitre de l'ouvrage, consacré aux névroses traumatiques, débute ainsi :

> À la suite de graves commotions mécaniques, de catastrophes de chemin de fer et d'autres accidents impliquant un danger pour la vie, on voit survenir un état qui a été décrit depuis longtemps sous le nom de « névrose traumatique ». La guerre terrible, qui vient de prendre fin, a engendré un grand nombre d'affections de ce genre et a, tout au moins, montré l'inanité des tentatives consistant à rattacher ces affections à des lésions organiques du système nerveux, qui seraient elles-mêmes consécutives à des violences mécaniques. […] Jusqu'à ce jour, on n'a pas réussi à se faire une notion bien exacte, tant des névroses de guerre que des névroses traumatiques du temps de paix. (12-13)

On constate à travers ces lignes que la réflexion de Freud sur le trauma — englobant « névroses traumatiques » et « névroses de guerre » dans un même ensemble — se construit comme un après-coup. Tout d'abord parce que la névrose traumatique est un « état » qui se perçoit par ses symptômes. L'analyse de la première phrase est particulièrement révélatrice à ce sujet car l'auteur se garde de proposer immédiatement une interprétation et se contente d'un constat : la survenue d'un événement matériel brutal est suivie de l'apparition d'une névrose traumatique. Entre les deux pôles perceptibles que sont les « commotions mécaniques » d'une part et les symptômes de la névrose traumatique d'autre part, on constate donc la présence d'une « zone d'ombre » obscurcissant les mécanismes psychiques qui vont découler du premier pôle et conduire au second. Le travail du psychanalyste est d'élucider cette zone d'ombre. De la même manière, les récits fictionnels de traumas mettent souvent en scène l'un ou l'autre de ces deux pôles (ou bien les deux), nous faisant percevoir le trauma par l'événement qui est à son origine et/ou par ses symptômes. Par ailleurs, sur le plan historique, on constate que Freud fait état d'une même zone d'ombre qui s'organiserait entre un avant- et un après-guerre. Le passage d'un temps de paix à un temps de guerre, marqué par une profonde rupture assimilable à une effraction traumatique, et la récente mise en lumière des névroses de guerre permettent la réévaluation *a posteriori* des névroses traumatiques. L'histoire même de la pensée du trauma

serait donc celle d'un après-coup, d'une étude qui, comme son objet, est marquée par des périodes de latence et des retours réflexifs qui viennent s'en ressaisir[2].

Nous proposons de penser ces phénomènes de latence à travers la notion de métalepse, comme traduction, dans le champ de la représentation littéraire, du concept psychanalytique de *Nachträglichkeit*. Cette figure, dont l'histoire est elle aussi marquée par une forme de latence, apparaît notamment chez Quintilien, puis est reprise par les grammairiens Dumarsais et Fontanier avant de réapparaître sous un angle narratologique chez Gérard Genette. C'est aujourd'hui principalement dans cette dernière acception genettienne qu'est employée la métalepse en littérature et en pragmatique. Dans la pensée de Genette, d'abord dans *Figures III* (1972) puis dans *Métalepse : de la figure à la fiction* (2004), la définition de la métalepse se spécialise pour devenir ce qu'il nomme la « métalepse de l'auteur », à savoir « cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même » (2004 : édition numérique, non paginée). De nombreux·ses théoricien·ne·s, comme notamment John Pier (2005, 2014), se sont penché·e·s sur l'analyse narratologique de cette figure qui permet de penser les effets de mise en abyme dans leur complexité et leur diversité[3]. Nous n'aurons recours à cette acception de la métalepse que très ponctuellement au cours de notre étude. Toutefois, c'est bien la démarche méthodologique de Genette que nous allons tenter de déployer les applications et fonctions multiples de la métalepse. En repartant de la définition rhétorique de cette figure d'une grande malléabilité, nous verrons comment son champ d'application, dans les fictions contemporaines abordant le trauma, dépasse le seul cadre de l'effet stylistique.

En 1787, le grammairien Dumarsais définit la métalepse en ces termes :

> La métalepse est une espèce de métonymie, par laquelle on explique ce qui suit pour faire entendre ce qui précède ; ou ce qui précède pour faire entendre ce qui suit : elle ouvre, pour ainsi dire, la porte, dit Quintilien, afin que vous passiez d'une idée à une autre ; *ex alio in aliud viam proestat* ; c'est l'antécédent pour le conséquent, ou le conséquent pour l'antécédent, et c'est toujours le jeu des idées accessoires, dont l'une réveille l'autre. (104)

Il s'agit donc d'une « espèce de métonymie » mettant en jeu des rapports temporels et ne conservant que l'un des termes d'une suite causale pour faire comprendre implicitement l'autre.

[2] Cette analyse rejoint celle que propose Laplanche dans *Problématiques VI* à propos du concept de *Nachträglichkeit*, ayant lui-même une histoire marquée par des phénomènes d'après-coup, « une histoire à éclipses, avec des *fadings*, avec des moments d'effacement et avec des reprises » (14).

[3] Sur ce point, voir Daniel Jacobi (2004) : « cette figure est susceptible de devenir — par extension, au plan narratologique — l'une des formes les plus sophistiquées et des plus inventives de la mise en abyme ».

Littré résume cette définition ainsi : « figure par laquelle on prend l'antécédent pour le conséquent : il a vécu, pour, il est mort, ou le conséquent pour l'antécédent : nous le pleurons, pour, il est mort ». On voit donc d'emblée comment la métalepse s'articule à l'expression du trauma : d'une part, le trauma n'est perceptible que par ses symptômes, c'est-à-dire ses conséquences ou effets ; d'autre part, ce n'est qu'en saisissant l'avant du trauma, l'état « normal » du sujet traumatisé, que peut être perçue la rupture qui s'est opérée lors du choc traumatique. Mais c'est essentiellement dans le champ de la représentation littéraire du trauma que l'on peut appréhender toute la complexité de cette figure. Par ses effets d'évocation implicite, la métalepse se trouve en effet au cœur d'une dialectique d'effacement et de mise en visibilité.

Pour reprendre l'un des exemples cités plus haut, l'emploi du terme « student » dans *Never Let Me Go* est le résultat d'une double métalepse. L'emploi exclusif de ce mot pour qualifier les personnages lorsqu'ils sont à Hailsham invisibilise leur origine artificielle, tandis que sa récurrence dans la suite du roman, alors que les personnages ont quitté l'institution, tend à effacer leur terrible destinée : ils succomberont à la suite de multiples dons d'organes. Si, pour la narratrice, le mot « student » contient implicitement, par métalepse, toutes ces données, le·la lecteur·trice est maintenu·e dans l'ignorance pendant une longue partie du récit. La métalepse permet alors d'entretenir une zone d'ombre qui ne sert pas seulement le but de produire du *suspense* mais aussi de susciter un rapport d'empathie plus fort. La relation éthique qui se noue entre lecteur·trice et narratrice dans ce roman repose précisément sur la métalepse présentant Kathy comme un être ne se réduisant pas à sa vocation ontologique mais animé par des émotions, des désirs, des espoirs. Pour produire un tel effet, il est évident que la métalepse qui s'articule autour de ce terme ne peut être un cas isolé et, comme nous l'avons suggéré plus haut, elle fonctionne au sein de ce qu'on pourrait appeler un « réseau de sens métaleptique ».

De façon similaire, notre conception de la métalepse ne se limite pas à cette échelle « micro » de l'analyse stylistique et, au-delà des effets produits par le choix de certains termes se substituant à d'autres, nous entendons étudier la dimension structurante de la métalepse au sein de la fiction contemporaine consacrée au trauma. Ainsi, nous tenterons de mettre au jour une architecture de la métalepse qui se dessine à tous les niveaux des romans de notre corpus. En effet si, comme le souligne Cathy Caruth, le trauma induit une « profonde discontinuité » de part et d'autre de laquelle se trouvent un passé et un présent irréconciliables (1996 : 14), il nous faudra observer comment, à travers la métalepse, le trauma « contamine » l'ensemble du récit. En dépassant le simple champ de compréhension de la métalepse comme figure

stylistique, nous verrons comment elle construit une éthique du récit de trauma. Paradoxalement, c'est à travers des déstructurations que se déploie cette éthique car l'expérience du trauma confronte le sujet à la fragmentation du moi. Ainsi, la métalepse n'exprime pas uniquement une expérience qui reste en deçà du formulable : elle ne se résume pas à une ellipse narrative. Sa dimension structurante recouvre également l'organisation du récit et propose une narration qui ne peut se subsumer sous un récit linéaire. Comme le signale Georges Letissier à propos du roman d'Ian McEwan, *Atonement* (2001), une telle temporalité est doit elle-même être comprise en tant que symptomatique du trauma : « Instead of showing the fluid continuity of time, viewed from the vantage point of a sheltered present, novels like *Atonement* show a past that does not become past, and whose return into the present may be construed as symptomatic of traumatic time » (2011 : 213). À la conscience fragmentée du sujet traumatisé correspond donc une narration désarticulée faite de silences et de répétitions qui miment les symptômes du trauma comme la compulsion de répétition ou encore les trous de mémoire. Dans « Performing the Void: The Violence of the Unassimilated in Some Contemporary British Narratives », Jean-Michel Ganteau explique en effet :

> To write and figure out the remainder that characterises trauma, the dynamics of effect are tapped the better to avoid describing an aspect that remains unknown. The violence of trauma requires in turn the strength of a poetics based on the metalepsis that entraps both protagonist and reader in a re-enactment of the unassimilated event. (2017a : en ligne)

Enfin et surtout, sans prétendre que la métalepse viendrait, dans un terme à terme sans faille, coller au plus près de l'expérience du trauma, nous nous proposons de montrer comment l'expérience littéraire construite par la métalepse est celle d'une performativité du trauma. Il ne sera donc pas question de mettre au jour une *mimesis* parfaite du trauma à travers la métalepse mais bien plutôt de voir comment, par cette dernière, les œuvres au cœur de notre étude créent une expérience du trauma et de la vulnérabilité spécifiquement accessible par la lecture.

Notre corpus se compose de six romans britanniques, tous publiés au cours des vingt dernières années : *Toby's Room* (2012) de Pat Barker, *Skin Lane* (2007) de Neil Bartlett, *Even the Dogs* (2010) de Jon McGregor, *Anatomy of a Soldier* (2016) de Harry Parker, *The Accidental* (2005) d'Ali Smith et *The Night Watch* (2006) de Sarah Waters. Cet ensemble est d'une grande diversité à plusieurs niveaux, qu'il s'agisse des thèmes abordés, du contexte dans lequel le récit se déroule ou encore du style d'écriture et de l'architecture narrative. Tous présentent toutefois des personnages en crise dans un univers lui-même perçu comme instable. Le trauma est à la

fois le résultat et le signe de cette crise, qu'elle se produise au sein d'un microcosme familial bouleversé par l'arrivée d'une étrangère (*The Accidental*) ou qu'elle s'inscrive dans la trame de l'Histoire et de ses conflits géopolitiques (*Anatomy of a Soldier*). Parce qu'il peut ébranler tout autant un individu singulier que les fondations de toute une société, le trauma met en scène, de façon paradigmatique dans ces romans, les tensions entre l'individu et le collectif.

Dans *Toby's Room* et *The Night Watch*, le contexte de la guerre sert d'arrière-plan à une exacerbation des conflits sociaux et des phénomènes de marginalisation de certaines catégories de la société. Ces deux romans abordent la question de la place de l'expérience individuelle au sein de la mémoire collective d'un trauma historique et revisitent cette mémoire de façon métaleptique, par les marges. En se penchant sur des personnages en situation précaire, ces œuvres observent dans leur subtilité les répercussions d'une crise sociale, que celle-ci aggrave leur situation ou qu'elle soit au contraire vectrice d'une émancipation. Par ailleurs, la grande Histoire y est présentée sous un angle métaleptique car elle est précisément perçue à travers des personnages qui n'y prennent pas part. Il y a alors une relation dialectique d'inclusion et d'exclusion hors du temps historique : en dépit de leur refus ou de leur incapacité d'y prendre part, la guerre revient invariablement, comme un lointain écho, distiller ses répercussions sur ces existences marginales et marginalisées. Dans ces deux romans, c'est notamment autour de questions de genre et d'homosexualité que s'articule la situation marginale des personnages. Dans *Toby's Room*, Elinor, jeune artiste peintre qui se refuse à accorder la moindre importance à la Grande Guerre, notamment parce c'est « une affaire d'hommes », se trouve pourtant brutalement confrontée à la réalité du conflit lorsque son frère est déclaré « disparu, présumé mort » : « Missing, Believed Killed » (82). Dans sa quête pour comprendre ce qui est arrivé à Toby, le trauma de la relation incestueuse qu'elle entretenait avec lui est redoublé par la révélation que son frère s'est suicidé après que son homosexualité a été découverte par l'armée. *The Night Watch* explore pour sa part les existences de quatre personnages pendant la Seconde Guerre mondiale et dans les années qui suivent. Ce roman traite non seulement des expériences traumatiques traversées par les personnages au cours de la guerre, notamment du fait de leurs situations marginales (Duncan est en prison, Helen et Kay doivent cacher leur homosexualité, Viv entretient une relation adultère avec une homme marié), mais surtout de leur impossible réadaptation à un temps de paix qui restreint leur liberté.

Le sujet de l'homosexualité, du rapport aux normes et de l'invisibilisation sociale est également au cœur du troisième roman historique de notre corpus, *Skin Lane*. Ce dernier aborde, de manière encore plus frontale que les deux précédents, l'opposition entre individu et société,

entre « petite » et « grande » Histoire. En prenant pour contexte un événement bien moins totalisant que la guerre, le vote du Sexual Offenses Bill en 1967, il dépeint un personnage complètement ignorant de l'Histoire dans laquelle il est pris. Le rapport métaleptique met en scène le décalage temporel entre un homme découvrant son homosexualité à l'âge de quarante-sept ans, qui pense être le seul « monstre » entaché par ces penchants « contre-nature », et un moment de bouleversement sociétal qui, pour la première fois, pourrait lui donner une voix. À cette image d'un personnage tragiquement hors de son temps s'ajoute un rapport métonymique car Mr F devient, par l'entremise de la voix du narrateur, le représentant de toute une communauté invisibilisée, dépossédée de sa propre identité par l'intégration de normes oppressives.

Tout comme Mr F, les personnages de *The Accidental* sont confrontés aux normes sociales qui pèsent sur eux et à leur remise en question par l'arrivée d'un élément perturbateur : Amber. Cette dernière éveille chez les membres de la famille Smart — de la même manière que le jeune Beauty chez Mr F — des désirs et des fantasmes jusqu'alors insoupçonnés. Dans ces deux romans, le cataclysme est vécu dans un cadre strictement privé mais, dans *The Accidental* comme dans *Skin Lane*, le trauma intime se déploie au-delà de son contexte familial ou individuel pour proposer le diagnostic de toute une société. Ainsi, chez Smith, alors que la toile de fond de la guerre en Irak semble laisser les membres de la famille indifférents, le roman offre une réflexion subtile sur le pouvoir des images, la violence et la mise en récit de l'Histoire. La métalepse organise des effets de décalage, de disjonction entre les discours ou les points de vue des personnages. La trame du récit reste linéaire et va jusqu'à s'exhiber à travers les titres des parties, sobrement intitulées « The beginning », « The middle » et « The end », comme pour mieux remettre en question ces catégories. Smith déjoue ce faisant les attentes des lecteurs·trices en offrant un récit qui, loin de se structurer autour d'une entrée en matière, d'un point d'orgue et d'une résolution, nous laisse résolument en suspens. Le message de l'autrice s'avère ainsi politique. Contre les valeurs bourgeoises et l'obsession d'un temps normé qui semblent régir ses personnages, elle mène une révolution métaleptique : le temps se trouve « désajointé » (Derrida 1993 : 16) et émancipé des rapports de causalité qui le déterminaient.

Dans *Even the Dogs*, la communauté sur laquelle se centre le récit pourrait être considérée comme l'antithèse de la famille Smart. Loin des normes bourgeoises, ce groupe de sans-abris, toxicomanes ou alcooliques, est uni par des liens ténus, le point commun entre les différents personnages étant principalement leur relégation en marge de la société. Autour de la mort du protagoniste, Robert Radcliffe, convergent des traumas multiples qui hantent ce groupe. À

l'inverse du roman de Smith, qui prétend respecter les canons gouvernant le récit traditionnel pour mieux pointer du doigt leur artificialité, celui de McGregor s'emploie à déstabiliser les lecteurs·trices dès les premières pages. La narration fluctue tout au long du récit, tantôt pour suivre les différents membres de la communauté qui gravitent autour de Robert, tantôt pour donner la parole à la voix spectrale d'un « nous » chorique et désincarné. La temporalité s'émancipe de l'exigence de linéarité et fait des sauts, d'un personnage ou d'un passé à l'autre, avant de revenir dans un présent dont la synchronicité se révèle n'être qu'une illusion. On découvre en effet à la fin du roman que les personnages que l'on pensait suivre dans le présent de la narration sont en fait déjà morts et que leurs voix ont été subsumées sous celle d'un chœur prosopopéique de fantômes, seuls témoins invisibles accompagnant le corps de Robert, de sa découverte par la police à sa crémation.

La prosopopée est également au cœur du premier roman de Harry Parker, *Anatomy of a Soldier*, narré en quarante-cinq chapitres qui mettent en scène autant de voix différentes. Chacune d'elles appartient à un objet entré en contact, de manière directe ou indirecte, avec le protagoniste du récit, le capitaine Tom Barnes, ou avec l'un des autres personnages qui gravitent autour de lui. Ce roman, d'inspiration autobiographique, retrace l'histoire d'un jeune capitaine de l'armée britannique envoyé en Afghanistan et amputé de ses deux jambes après avoir marché sur un Engin Explosif Improvisé (EEI ou IED). On suit principalement le parcours de ce personnage, de son déploiement en zone de guerre jusqu'à sa rémission. Cependant, le récit croise aussi les trajectoires d'autres acteurs impliqués dans le conflit, comme les combattants opposés à la présence britannique ou la famille d'un chef local démuni face à l'affrontement de ces deux forces rivales. Tom Barnes, le jeune rebelle Latif ou encore Faridun, le fils du chef Kushan Hhan, incarnent donc par un rapport métonymique les différentes factions impliquées dans le conflit géopolitique, mais ils deviennent aussi tous trois les victimes collatérales d'une guerre qui les dépasse. Les nombreux objets que les personnages côtoient ou utilisent, à la fois témoins et acteurs de ce récit traumatique, semblent être autant de dépositaires de la conscience fragmentée du personnage principal. Le trauma subi par Tom Barnes est alors perceptible par métalepse, d'une part dans la façon dont il se répercute sur les objets, et d'autre part à travers l'organisation temporelle du récit.

Anatomy of a Soldier et *The Night Watch* sont en effet les deux romans de notre corpus qui présentent de la manière la plus évidente une structure qu'on qualifiera de métaleptique. Dans le texte de Parker, on peut identifier deux lignes temporelles qui s'entrecroisent tout au long du récit : l'une a pour point d'arrivée l'explosion de la bombe, tandis que l'autre la prend

pour point de départ. On parlera donc d'une double métalepse se déployant de part et d'autre de l'événement traumatique : on cherche dans les « antécédents » de l'explosion ses signes avant-coureurs, alors que la seconde ligne temporelle nous présente les symptômes du trauma psychique et le long processus de rémission traversé par le protagoniste. *The Night Watch* suit une organisation différente mais tout aussi métaleptique puisque les trois parties du roman remontent le temps au lieu de le dérouler. Comme le signale Ken Ireland, cela a une incidence sur la façon d'aborder le texte : « What drives the reader on […] is the need, propelled by clues scattered by the narrator, to ascertain the original springs of action, to learn how relationships were first formed, issues first broached: these facts are located not in the future but in the past » (34). Ainsi, on découvre les personnages en 1947 avant de les retrouver au cœur de la guerre en 1944 puis pendant le Blitz de 1941. Le roman dévoile alors progressivement les traumas qui hantent les personnages et dont on ne réinterprète les symptômes en tant que symptômes qu'à la lumière du passé qui se reconstitue sous les yeux des lecteurs·trices.

De manière plus ou moins marquée on peut noter que dans toutes les œuvres du corpus le trauma perturbe et désarticule la trame temporelle. Ces phénomènes peuvent mimer les effets du trauma sur la psyché à travers des répétions ou des retours en arrière correspondant au retour du refoulé ou plus simplement du souvenir. Cependant, la métalepse, par sa littérarité, est aussi productrice de sens, mais d'un sens qui ne se donne pas à lire de façon immédiate. Dans son ouvrage consacré à la littérature de la Grande Guerre, *The Great War and Modern Memory*, Paul Fussell note l'apparente vanité d'une tentative de mise en récit de la guerre dans la mesure où cet événement semble ontologiquement incompatible avec l'entreprise littéraire :

> More specifically, how are actual events deformed by the application to them of metaphor, rhetorical comparison, prose rhythm, assonance, alliteration, allusion, and sentence structures and connectives implying clear causality? Is there any way of compromising between the reader's expectations that written history ought to be interesting and meaningful and the cruel fact that much of what happens—all of what happens?—is inherently without 'meaning'? (215)

La vocation de la littérature de « produire du sens » et de construire des rapports de causalité lisibles irait alors jusqu'à nier la réalité de l'événement qu'elle prétend représenter car la Grande Guerre s'avère profondément dénuée de sens. La métalepse se distingue toutefois des figures énumérées par le critique parce qu'elle n'implique pas de rapports de causalité directs mais tend au contraire à les brouiller. À travers les effets de décalage et d'effacement qu'elle produit, la métalepse construit un sens autre, un sens qui justement ne répond pas à une quelconque exigence de rationalité causale. Comme l'explique Geneviève Salvan, « [l]a métalepse

réorganise […] le réel par écrasement (chrono) logique » (82). Elle crée des écarts, des désajointements ou des réagencements au sein de ces récits pour produire un sens qui lui est propre. En ce sens, nous tenterons de suivre un programme proche de celui de Catherine Bernard dans *Matière à réflexion* quand elle postule que « [c]ette idée d'écarts ouverts dans le matériau même de la représentation nous sera précieuse pour comprendre comment le texte […] réfléchit notre expérience au monde sans la reconduire de manière transitive » (15). Nous verrons donc comment le « court-circuitage » (Salvan 82) temporel au sein de la narration correspond à une performativité proprement littéraire qui incarne le trauma dans la chair même du texte.

À travers cette performativité du trauma, c'est donc aussi la trame du récit qui se fait vulnérable. Parce qu'elles s'impriment dans le texte, les déconstructions temporelles, les aposiopèses, les ellipses rendent cette temporalité vulnérable du trauma éminemment matérielle. Ainsi, notre analyse de la métalepse dans ces romans ne pourra s'en tenir à la seule dimension temporelle et il nous faudra explorer ses enjeux éthiques et politiques ainsi que sa matérialité. En 1920, Freud affirmait à propos des névroses de guerre que ces dernières n'avaient rien à voir avec la dimension proprement corporelle du trauma, dissociant ainsi le concept psychanalytique de son origine étymologique, *τραῦμα* signifiant « blessure » :

> Ce qui, dans les névroses de guerre, semblait à la fois éclaircir et embrouiller la situation, c'était le fait que le même tableau morbide pouvait, à l'occasion, se produire en dehors de toute violence mécanique brutale. Quant à la névrose traumatique commune, elle offre deux traits susceptibles de nous servir de guides, à savoir que la surprise, la frayeur semblent jouer un rôle de premier ordre dans le déterminisme de cette névrose et que celle-ci paraît incompatible avec l'existence simultanée d'une lésion ou d'une blessure. (13)

À l'inverse de cette assertion, les romans de notre corpus voient l'incarnation du trauma et de la vulnérabilité dans les corps des personnages ainsi que dans le corps du texte. Il peut s'agir des « corps vils » (Chamayou) de soldats traumatisés et devenus malgré eux le terrain d'expérimentation de la chirurgie réparatrice durant la Première Guerre mondiale (*Toby's Room*), de corps saturés d'un désir refoulé car considéré comme « contre-nature » (*Skin Lane*, *The Night Watch*, *The Accidental*), ou encore de corps meurtris, dépossédés d'une partie d'eux-mêmes (*Anatomy of a Soldier*, *Even the Dogs*). Métalepse et métonymie fonctionnent alors de pair pour exprimer la violence des transformations infligées à ces corps qui portent la trace du trauma subi par les personnages en même temps qu'ils sont le signe de leur propre étrangeté à eux-mêmes.

Les forces politiques et sociales qui travaillent à façonner les individus s'inscrivent sur les corps dans un processus souvent violent. Les personnages sont ainsi confrontés à des tentatives de normalisation de leur corps, sans quoi ils encourent une mise au ban de la société. Pourtant, c'est souvent la société elle-même qui a rendu ces corps hors-normes. Ainsi, les soldats défigurés dans *Toby's Room*, produits d'une guerre et d'un contexte social qui ont exigé d'eux héroïsme et sacrifice, sont contraints de dissimuler leur visage en public sous un masque. De la même manière, le corps de Robert Radcliffe dans *Even the Dogs* est mis au service de la nation par son engagement comme soldat avant d'être nié dans la souffrance qui en découle. C'est en effet parce que les maux de tête causés par un éclat d'obus ne sont pas reconnus comme tels que le personnage sombre dans l'alcoolisme, seule échappatoire à la douleur qui le taraude mais qui entraîne simultanément sa marginalisation. L'homosexualité des personnages dans *The Night Watch* ou *Skin Lane* les pousse également à se nier eux-mêmes pour mieux se fondre dans une société qui ne les reconnaît pas. Pour reprendre les termes de Butler,

> the logic of dispossession is interminably mapped onto our bodies, onto particular bodies-in-place, through normative matrices but also through situated practices of raciality, gender, sexuality, intimacy, able-bodiness, economy, and citizenship. It produces dispossessed subjectivities, rendering them subhuman or hauntingly all-too-human, binding them within calculable self-same identities, and putting them in their proper place—the only spatial condition of being that they can possibly occupy, namely one of perennial occupation as non-being and non-having. (Butler et Athanasiou 18-19)

La non-conformité entraîne ainsi la négation de l'existence de corps incompatibles avec le champ des représentations considérées comme admises et admissibles. Le prix à payer pour soumettre ces corps inintelligibles à des normes qui ne les admettent pas est l'effacement. Les corps sont dépossédés d'eux-mêmes ; ils ne peuvent trouver une place qui leur soit propre et sont comme condamnés à une existence interstitielle. Les fins tragiques subies par les personnages de *Toby's Room* ou *Skin Lane* semblent témoigner de ce phénomène d'intériorisation des normes qui, loin de se conclure par une révolte du sujet qui se ressaisirait lui-même pour affirmer son existence, se manifeste par un auto-effacement. Ainsi, en choisissant de se suicider plutôt que de voir son homosexualité révélée aux yeux de tous, Toby s'auto-annihile comme pour mieux renforcer la norme sociale. De même, Mr F semble vouloir effacer toute trace de son désir pour Beauty lorsqu'il met le feu à l'atelier de fourrures où il a rencontré le jeune homme. À travers ces actions, les personnages semblent donc contribuer à la « logique de la censure » décrite par Foucault dans le premier tome de son *Historie de la sexualité :*

> elle lie l'inexistant, l'illicite et l'informulable de façon que chacun soit à la fois principe et effet de l'autre : de ce qui est interdit, on ne doit pas parler jusqu'à ce qu'il soit annulé dans le réel ; ce qui est inexistant n'a droit à aucune manifestation, même dans l'ordre de la parole qui énonce son inexistence ; et ce qu'on doit taire se trouve banni du réel comme ce qui est interdit par excellence. (111)

Les corps mis en scène dans ces romans expriment donc des traumas qui se manifestent à plusieurs niveaux. Qu'ils en portent la marque physique, elle-même souvent perceptible sous la forme d'un manque (amputation, blessure), ou que leur effacement en soit la conséquence, ces corps en souffrance sont bien le signe de la matérialité du trauma.

La métalepse revêt alors une dimension politique car elle matérialise le vide produit par ce phénomène d'effacement. L'amputation d'un membre, d'un corps ou du texte lui-même ne résulte pas en un simple constat de non-existence. Au contraire, la performativité de l'effacement que la métalepse peut opérer (l'effacement du signifiant se traduit par un effacement du signifié) se présente comme un processus et non un simple état de fait. Ainsi, le lecteur est invité à ressaisir ce processus dans un geste éthique qui, en même temps qu'il prend acte de l'effacement, réaffirme la présence anachronique, spectrale de ce qui a disparu. La métalepse conserve donc la trace de ce qu'elle efface, la matérialise dans le texte et ce faisant engage notre

> responsabilité […] devant les fantômes de ceux qui ne sont pas encore nés ou qui sont déjà morts, victimes ou non des guerres, des violences politiques ou autres, des exterminations nationalistes, racistes, colonialistes, sexistes ou autres, des oppressions de l'impérialisme capitaliste ou de toutes les formes du totalitarisme. (Derrida 1993 : 16)

L'effacement des corps à l'œuvre dans ces romans ne se joue donc pas à un niveau purement symbolique ou idéologique. Il s'agit bien d'un processus concret de dés-incarnation de la chair amputée, censurée, rejetée. Ainsi, il nous faudra saisir le déploiement de la métalepse dans le cadre matériel où ces corps évoluent.

À la volonté d'invisibilisation des corps tabous dans l'organisation idéologique de la Cité correspond une invisibilité concrète mise en place par l'environnement dans lequel les personnages évoluent et disparaissent. Avant même de perdre leur corporéité et de se réincarner en spectres, les personnages de *Even the Dogs* habitent un espace liminal qui les rend invisibles au reste du monde. De squats en « Day Centres », ils évoluent dans un champ géographique qui, au sein même de la ville, traditionnellement perçue comme lieu de diversité et de rencontres, les maintient dans un univers clos et séparé des autres habitants. En renversant la focale pour adopter le point de vue de cette communauté marginalisée, McGregor souligne la

réciprocité de la relation d'invisibilité puisqu'aucune personne extérieure au groupe, hormis les membres d'associations caritatives ou d'organismes d'assistance sociale, ne semble passer le seuil de la conscience et de la perception des personnages :

> *Even the Dogs* utilises narrative perspective to establish an image of life on the margins of society in which the homeless are the centre of perception and evaluation, so that 'normal' (i.e. non-poor, 'established') society comes to occupy the margins and is shown as relevant only where it comes into contact with what it normally 'rejects'. (Korte 93)

Seul l'acte de lecture permet le franchissement de la barrière invisible qui sépare ces deux univers parallèles. Le monde des sans-abris, toxicomanes, alcooliques et autres « marginaux » apparaît ainsi comme séparé du « reste du monde » de manière tout aussi radicale que les vivants sont séparés des morts. L'allégorie du chœur spectral, témoin passif de la mort de Robert, ne fait donc que rejouer ce premier clivage entre deux univers apparemment irréconciliables.

Dans *The Night Watch* et *Skin Lane*, le statut des personnages dans la ville occupe également une place centrale. Leurs déambulations nocturnes, que ce soit dans le Londres du *Blitz* ou dans celui de la reconstruction d'après-guerre, leur offrent les seuls moments de liberté auxquels ils peuvent prétendre. C'est donc dans une ville « en négatif », au moment crépusculaire où les couleurs se confondent et s'annulent, que peuvent émerger les spectres refoulés d'une société conservatrice. Là encore, ce n'est que par l'acte de lecture que ces personnages sont arrachés un instant à l'obscurité qui les enveloppe.

L'effacement des corps doit être compris dans son articulation avec l'espace au sein duquel il se produit. L'analyse de ces phénomènes devra tenir ensemble métalepse et métonymie. Parce qu'elle repose sur des processus d'effacement de certains termes dans une suite causale ou temporelle, la métalepse est une figure hautement relationnelle. Il en est de même pour la métonymie : contrairement à la métalepse, elle pense des rapports synchroniques et non diachroniques mais, tout comme elle, elle met en jeu des rapports de contiguïté (Kovecses 175). Ainsi, l'espace, la ville, les bâtiments, les choses interagissent avec les personnages. Ils peuvent se modeler à l'image de ces derniers, porter sur eux les marques des violences infligées aux humains, se faire les ultimes témoins silencieux d'horreurs indicibles. Mais ces « choses » ne sont pas de simples réceptacles ou des extensions passives des personnages. Les objets et les lieux façonnent les personnages et sont façonnés par eux. Dans *The Night Watch*, le personnage de Kay semble faire corps avec la maison délabrée dans laquelle elle vit (4) : est-ce seulement Kay qui perçoit la maison comme une extension de sa

conscience torturée ? La maison, par son influence néfaste, est-elle responsable de l'état du personnage ? Ou bien la femme et son habitation sont-elles deux facettes d'un même phénomène — les destructions engendrées par la guerre —, unies dans une relation d'interdépendance, se reconnaissant l'une l'autre dans la souffrance et la dégradation qu'elles partagent ? De même, les flammes qui dévorent l'atelier de fourrures dans *Skin Lane* ne sont pas de simples agents de la pulsion destructrice de Mr F mais s'animent d'une volonté propre, reprenant à leur compte et décuplant la pulsion initiale. C'est enfin surtout dans le roman de Harry Parker que pourront s'observer ces rapports d'interdépendance et de contiguïté que Jane Bennett nomme « thing-power » et définit ainsi : « Thing-power gestures toward the strange ability of ordinary, man-made items to exceed their status as objects and to manifest traces of independence or aliveness, constituting the outside of our own experience » (xvi). Les objets-narrateurs de *Anatomy of a Soldier* peuvent en effet se substituer à la conscience du personnage, suppléer ses défaillances physiques, augmenter ses capacités ou au contraire être responsables de sa destruction. Dans tous les cas, la relation qui se noue entre les entités humaines et non-humaines de ces romans ne peut se subsumer sous de simples rapports de cause-conséquence, contenant-contenu, partie-tout. Ces couples conceptuels ne peuvent en effet être satisfaisants car ils impliquent une hiérarchie qui tendrait à placer le sujet humain à son sommet.

Or, ces romans mettent en scène la déconstruction du sujet en tant qu'entité souveraine et autonome (Butler et Athanasiou ix). Afin de saisir les liens qui sont tissés entre les entités vulnérables peuplant ces romans, nous retiendrons donc avant tout que métalepse et métonymie construisent des rapports de « contiguïté », qu'elles lient entre elles des « circonstances accessoires » (Salvan, 76) d'événements qui les dépassent. La déconstruction des rapports hiérarchiques et logiques permet de proposer une expérience de lecture qu'on qualifiera de vulnérable : en tant que lecteurs·trices, nous faisons nous-mêmes l'expérience d'un temps qui nous échappe, d'entités qui dépassent les limites qui leur sont traditionnellement posées. Cela nous amènera à postuler que la métalepse propose de nouvelles formes de relationnalité, un nouveau « faire-commun » qu'on peut définir ainsi :

> Being invariably in communities with other forms of life, in social realms of co-implicated and differently embodied bodies, serves in the first place as an unsettling of the fantasy of a self-sufficient human subject; it also offers a necessary means for comprehending being-in-common, beyond communitarianism and anthropomorphism, as a condition of new possibilities. (Butler et Athanasiou 37)

La métalepse ouvre en effet des failles dans la construction du sujet comme dans la trame du roman. Par le réagencement du réel qu'elle opère, elle se fait performative. D'une part, elle est

opératrice de déstabilisations, car l'implicite sur lequel cette figure repose ne peut être compris comme un simple « chaînon manquant » immédiatement appréhendable et qu'il suffirait de restituer à l'endroit laissé vide. Elle recrée et met en scène pour les lecteurs·trices les « trous » laissés dans la conscience des personnages par la survenue d'un événement traumatique mais, plus encore, elle crée des associations nouvelles productrices de sens. Ainsi, la première partie de *Toby's Room* se termine en 1912 sur la toute première rencontre entre Elinor et Paul, tandis qu'à la page suivante on retrouve Paul en 1917, blessé et de retour à Londres, son insouciance et ses aspirations artistiques entachées par les horreurs de la guerre. La confrontation entre ces deux états du personnage ne nous invite pas seulement à tenter de restituer les cinq années manquantes, décrites en partie dans *Life Class* (2007), le premier tome de la trilogie dont ce roman fait partie. Au contraire, elle nous incite à saisir le sens produit par cette juxtaposition et à chercher les traces laissées par une guerre qui, même si elle est cantonnée tout au long du récit dans un « ailleurs » distant, hante et contamine tous les personnages. D'autre part, la métalepse permet donc de repenser le sujet comme vulnérable, non seulement à travers les expériences violentes et traumatiques qu'il traverse, mais aussi parce qu'il se construit de manière non linéaire. Par les failles qu'elle ouvre dans la trame du roman, la métalepse entraîne le sujet vers un au-delà de lui-même, vers ce qui échappe à son contrôle ainsi que vers l'altérité, car les associations et le sens qu'elle produit constituent un continuum d'expériences traumatiques, une communauté humaine vulnérable.

Notre étude de la métalepse à travers ces six romans s'organisera donc dans un mouvement qu'on pourrait résumer à grands traits comme partant du trauma pour aller vers l'éthique. Toutefois, pour ne pas opérer de séparation artificielle entre ces deux notions, notre réflexion s'attachera sans cesse à étudier le lien entre trauma et éthique à travers les multiples manifestations et fonctions de la métalepse dans ces œuvres. Ainsi, notre étude mènera de front une réflexion sur métalepse, trauma, politique et éthique pour explorer le dialogue et les interdépendances entre ces notions dans un mouvement partant des enjeux de la représentation littéraire pour aller vers une réflexion portant sur la performativité et la politique de la littérature.

La première partie de ce travail tâchera de mettre au jour les liens complexes entre métalepse et représentation du trauma. À partir d'une analyse du trauma dans les romans de notre corpus, nous verrons que ce dernier y occupe une place paradoxale : thématiquement central, il est pourtant constamment mis en fuite par la représentation. Ces romans construisent

donc une « esthétique de l'inassimilable » qui repose sur une représentation métaleptique du trauma. Nous étudierons les modalités de cette esthétique qui, loin de se résumer à la seule expression d'un événement traumatique indicible contenu entre l'avant de l'anticipation et l'après des symptômes, structure toute une symptomatologie du trauma. De la trame globale aux subtilités grammaticales, de l'imbrication des traumas aux phénomènes de hantise et d'anamorphose, cette analyse mettra au jour la façon dont la métalepse organise une performativité du trauma qui rend tangible, dans la chair du texte, la présence des spectres qui hantent le récit.

La réflexion sur la spectralité nous amènera à poser la question plus spécifiquement politique de la marginalité et de l'invisibilité. Ces romans mettent en scène des existences hautement vulnérables, menacées par un contexte socio-politique qui vise leur effacement. Le lien entre politique, éthique et trauma est donc directement mis en jeu par la description de situations de vulnérabilité intimes et individuelles qui, dans un contexte de crise globale, sont porteuses d'une menace de destruction imminente. La dimension éthique de la métalepse est directement interrogée dans la mesure où la performativité de l'effacement qu'elle construit risque de contaminer ceux-là mêmes qu'elle vise à arracher à l'oubli. Elle se combine alors à la métonymie pour mieux mettre en scène les phénomènes de disparition des personnages au sein de certains espaces, mais aussi pour ouvrir des interstices où peut germer la possibilité d'une remise en question des cadres d'intelligibilité. En se faisant lui-même vulnérable pour mieux exprimer la vulnérabilité qu'il représente, le texte produit son propre échec épistémique. Le constat aporétique sur lequel les romans semblent se refermer permet alors de proposer une narration plurivoque, délinéarisée et déhiérarchisée.

Ainsi, comme nous le montrerons dans une troisième et dernière partie, l'aporie que ces romans mettent en scène n'est que celle du récit chronologiquement structuré et du sujet souverain. Nous verrons donc comment, si les déstabilisations opérées par la métalepse entraînent bel et bien un éclatement de la causalité, une démultiplication des points de vue et une abolition des hiérarchies, celles-ci ne traduisent pas pour autant un constat d'échec. Au contraire, ces déconstructions permettent une reconfiguration de notre perception de l'altérité et accordent une place centrale à la notion de relationnalité. En proposant une expérience vulnérable de la temporalité et du rapport à l'autre, la métalepse construit donc dans ces romans ce que l'on pourra appeler un nouveau « partage du sensible » (Rancière 2000, 2007) fondé sur la reconnaissance d'une communauté vulnérable, le constat de notre « dépendance fondamentale » (Butler 2004 : xii) à une multitude d'autres, connus et inconnus.

PARTIE 1

MÉTALEPSE ET TRAUMA : UN TEMPS À DÉCONSTRUIRE

La survenue d'un événement traumatique produit une fracture dans la trame du temps. Cette fracture intervient à plusieurs niveaux car l'événement traumatique n'engage pas que le temps intime de l'individu. L'ébranlement du moi subi par la victime d'un trauma a un effet totalisant : ce n'est pas seulement sa perception d'elle-même qui est affectée mais, comme par contagion, tout l'univers qui l'entoure. Parce que l'événement ne peut être médiatisé, et qu'il constitue une « annonce brutale d'un anéantissement immédiat », tout l'espace-temps s'en trouve saturé, comme le rappelle André Green : « L'innommable trauma occupe l'espace entier, comme s'il ne laissait plus au sujet la possibilité de trouver refuge en un lien quelconque de la psyché subjuguée » (2000 : 130). Ainsi, le temps historique dans lequel s'inscrit le sujet traumatisé perd de sa substance, se déréalise. Le temps ne s'écoule plus car le sujet est prisonnier d'un temps traumatique, d'un « temps qui ne passe pas » (Davoine et Gaudillère 280), qui le replonge dans le présent sans cesse réactualisé de la survenue de l'événement traumatique, à travers la compulsion de répétition, des *flashbacks*, des cauchemars... Dans *Trauma Fiction*, Anne Whitehead se réfère aux études de Pierre Janet sur le trauma, et plus particulièrement à la distinction qu'il propose entre « mémoire traumatique » et « mémoire narrative », la mémoire traumatique se caractérisant selon lui par sa nature inassimilable. Freud et Breuer, dans l'essai « Du mécanisme psychique de phénomènes hystériques » tiré de leurs *Études sur l'hystérie* (1895), expliquent en effet que « le trauma psychique — ou plus précisément le souvenir qu'on en a — agit à la manière d'un corps étranger, lequel doit avoir valeur, bien longtemps après son intrusion, d'un agent exerçant son action dans le présent » (26). La violence non médiatisée de l'événement traumatique en fait donc un élément à part dans la psyché, à la fois éminemment présent mais inassimilable, dont les effets se répercutent sur le long terme alors même que l'on pourrait croire qu'il a été effacé de la mémoire :

> a psychical trauma is something that enters the psyche that is so unprecedented or overwhelming that it cannot be processed or assimilated by usual mental processes. We have, as it were, nowhere to put it, and so it falls out of our conscious memory, yet is still present in the mind like an intruder or a ghost. (Luckhurst 499)

L'événement traumatique ne peut donc se fondre, d'après Janet, dans un temps linéaire qui le renverrait à son statut d'événement passé, révolu :

> Not fully integrated at the time that it occurred, the event remained unchanged and returned, in its exactness, at a later date. Janet contends that the traumatic cure comprises a transformation of traumatic memory into narrative memory, so that the event is integrated into a chronology of the past and into the individual's life history. Where traumatic memory repeats the past without consciousness, narrative memory recognises the past as past. (Whitehead 2004 : 140)

L'événement traumatique résiste ainsi à la mise en récit, ne peut être replacé dans une histoire. Ce faisant, il échappe à la compréhension du sujet qui ne peut le connaître pleinement, s'en saisir comme d'un objet et se trouve alors menacé dans son intégrité par le retour d'images non assimilées qui risquent à tout moment de le submerger. En effet, comme le signale Cathy Caruth, « the survival of trauma is not the fortunate passage beyond a violent event, a passage that is accidentally interrupted by reminders of it, but rather the endless inherent necessity of repetition, which ultimately may lead to destruction » (1996 : 62-63). La fracture temporelle induite par le trauma ne consiste donc pas uniquement en une modification de la perception du temps ; elle acquiert au contraire une réalité tangible, matérielle : de cette fracture dépendent la vie et la mort du sujet traumatisé.

Par ailleurs, la survenue d'un événement traumatique dépasse le seul champ de la vie individuelle qu'elle bouleverse pour s'inscrire dans une trame temporelle et historique plus large. Le trauma recoupe des réalités très diverses, qu'il se manifeste chez un soldat de retour du front, chez une victime de crime haineux ou de violences sexuelles, ou encore chez une personne rescapée d'un accident de la circulation. Dans tous les cas, il serait artificiel de vouloir séparer la dimension personnelle du trauma de ses implications plus larges. S'il apparaît indéniable que le trauma d'un ancien combattant s'ancre dans un contexte historique et politique dont on ne peut le dissocier, cela semble moins évident dans le cas de traumas se produisant dans la sphère de l'intime et dont la survenue pourrait être vue comme relevant de l'aléatoire ou de la malchance. Toutefois, ces traumas-là sont tout aussi indissociables du contexte dans lequel ils se produisent que le précédent. En effet, nous avons vu que le trauma se manifestait de façon totalisante, affectant tous les aspects de la vie du sujet ; réciproquement, le contexte social et historique dans lequel ce dernier s'insère influe sur le fonctionnement du trauma et ses manifestations. On pourra même aller jusqu'à soutenir, avec Jeffrey C. Alexander, que le trauma est socialement et culturellement construit : « Events are not inherently traumatic. Trauma is a socially mediated attribution. The attribution may be made in real time, as an event

unfolds; it may also be made before the event occurs, as an adumbration, or after the event has concluded, as a post-hoc reconstruction » (in Alexander et al. 8). Ainsi quand, en 1920, Freud réévalue la « névrose traumatique » à la lumière de ce qu'il appelle les « névroses de guerre », ce sont bien des symptômes similaires qu'il identifie même si le contexte socio-culturel d'émergence de ces traumas fait que leur ampleur, leur intensité, leurs causes et leurs manifestations diffèrent.

Notre étude du trauma devra donc tenir compte à la fois des répercussions profondément intimes d'un événement traumatique sur l'existence qu'il traverse et du contexte plus large auquel il s'adosse. De même, dans l'analyse de la représentation du trauma que cette première partie proposera, il s'agira d'articuler différentes échelles narratives et de mobiliser plusieurs définitions des symptômes du trauma afin d'observer les diverses manières dont celui-ci est exprimé par la métalepse. La temporalité se démultiplie ainsi pour rendre compte de la dimension kaléidoscopique et fragmentaire des expériences présentées dans ces récits. De cette manière, la métalepse illustre également les diverses *affections* temporelles (au sens étymologique) du trauma, allant du vide irréconciliable à l'enfermement dans un présent figé en passant par l'anachronisme des figures spectrales. Nous verrons alors non seulement comment cette figure matérialise toute une symptomatologie du trauma dans les œuvres de notre corpus mais aussi comment elle produit des effets de hantise s'attachant tout autant au corps individuel qu'au corps collectif.

CHAPITRE 1 UN TRAUMA À LA FOIS CENTRAL ET INSAISISSABLE

L'entremêlement de deux temporalités, l'une « individuelle », l'autre « historique », est particulièrement visible dans les romans de notre corpus. Il s'agira donc tout d'abord, dans ce premier chapitre, de détisser et d'explorer les liens complexes par lesquels le trauma se trouve inséré dans le tissu de l'Histoire qui s'écrit autour de lui tout en se manifestant chez les sujets qu'il affecte comme un phénomène radicalement anachronique qui, pour ainsi dire, les place hors du temps. Il nous faudra pour cela analyser les articulations et les tensions entre trauma individuel et trauma collectif. Comme le signale Kai Erikson, le trauma a des effets ambivalents sur les rapports entre individu et communauté puisque le sentiment de solitude profonde induit par une expérience traumatique peut aussi configurer une nouvelle communauté fondée sur la reconnaissance de souffrances, certes singulières, mais partagées :

> trauma has both centripetal and centrifugal tendencies. It draws one away from the center of group space while at the same time drawing one back. The human chemistry at work here is an odd one, but it has been noted many times before: estrangement becomes the basis for communality, as if persons without homes or citizenship or any other niche in the larger order of things were invited to gather in a quarter set aside for the disfranchised, a ghetto for the unattached. (in Caruth 1995: 186)

Il sera également nécessaire de dépasser l'opposition entre ces deux catégories pour examiner, plus précisément, comment les multiples traumas individuels qui habitent ces romans se font écho et construisent l'idée d'une souffrance partagée même lorsque celle-ci n'est pas reconnue comme telle par les sujets. Nous verrons ainsi comment les traumas mis en réseau à travers ces romans, qu'ils acquièrent une dimension collective ou, au contraire, qu'ils ne soient présentés que comme des phénomènes individuels se croisant sans jamais se rencontrer, permettent de dessiner le portrait d'une humanité vulnérable.

La suite de ce chapitre sera consacrée à l'exploration plus approfondie du paradoxe mentionné plus haut, à savoir le statut du trauma à la fois dans et hors du temps. Nous verrons comment la métalepse permet d'exprimer le fonctionnement de la mémoire traumatique, plus particulièrement en ce qui concerne les effets de latence ou d'après-coup qui la caractérisent. La métalepse sera ainsi abordée sous un angle herméneutique en ce qu'elle mime la compréhension retardée, sans cesse mise en fuite de l'événement traumatique, mais aussi la façon dont ce dernier peut être appréhendé de biais, par ce qui le précède ou le suit, sans toutefois être complètement saisi. L'inassimilable se matérialise alors dans le texte et contamine

l'écriture. Nous verrons donc comment la métalepse organise au fil du récit ce statut à la fois central et insaisissable du trauma.

I. Effets de perspective : le trauma en contexte

Le trauma et ses multiples répercussions sur la vie de celles et ceux qu'il affecte constituent un motif central des six romans de notre étude. Cependant, notre analyse de la place du trauma dans ces œuvres ne pourra se contenter du singulier et nous explorerons dans cette première partie de chapitre comment chaque récit met en scène une multiplicité d'expériences traumatiques qui se jouent à différentes échelles. En effet, à travers l'entrecroisement des traumas individuels ainsi que leur enchâssement dans une histoire collective traumatique, ces romans témoignent non seulement de l'absence d'univocité du trauma mais aussi de son caractère hautement relationnel.

A. Une toile de fond traumatique

Les œuvres de notre corpus présentent une grande diversité en ce qui concerne le contexte spatio-temporel dans lequel chaque récit se déploie. En revanche, elles ont toutes été écrites au cours des vingt dernières années et appartiennent en cela à ce qu'on pourrait considérer comme un même moment historique de l'après-11 septembre et de l'engagement du Royaume-Uni dans la lutte contre le terrorisme au-delà de ses frontières. Bien que ces questions ne soient évoquées directement que dans deux des romans du corpus, on constate que tous sont hantés par le spectre de guerres passées, à venir ou se déroulant dans des contrées lointaines. À ces enjeux s'ajoutent des préoccupations socio-politiques qui traversent le récit, qu'il s'agisse du statut des minorités, de l'individualisme croissant de la société britannique corrélé à une augmentation de la précarité, ou encore de l'inquiétude plus large de la possibilité de donner une voix à celles et ceux qui n'en ont pas, de les arracher à l'oubli avant que l'Histoire ne se referme sur elles et sur eux.

Comme nous l'avons évoqué, deux des romans de notre étude se situent explicitement dans le contexte de l'après-11 septembre et en évoquent les répercussions. *Anatomy of a Soldier* a en effet pour cadre la guerre en Afghanistan. Le pays n'est à aucun moment nommé directement mais le caractère autobiographique du roman — Parker ayant lui-même perdu ses jambes en Afghanistan où il était engagé en tant que capitaine dans l'armée britannique — ainsi que la nature du conflit qui y est décrit permettent de situer l'action. Au fil du récit, la guerre

apparaît tantôt de manière frontale et abrupte, dans les chapitres qui se déroulent avant l'événement traumatique et se situent sur le lieu du conflit, tantôt comme lointaine et oubliée, quand le protagoniste est de retour au Royaume-Uni et se consacre à sa rééducation. Mais cette dualité n'est pas si nette et ne recoupe pas exactement la double temporalité ni la double localisation du roman. En effet, dans certains chapitres consacrés à des scènes de la vie quotidienne des soldats, la guerre semble très lointaine, par exemple lorsque Barnes rêve sur son lit de camp (137) ou plaisante avec ses hommes (250-251), tandis qu'elle acquiert à d'autres moments une présence et une matérialité insurmontables après son retour en Angleterre, comme lorsqu'il participe aux cérémonies militaires (264-265) ou est accosté par des inconnus qui le remercient pour son engagement au service de la nation (269).

Le contexte géopolitique de l'après-11 septembre est également présent dans le roman d'Ali Smith, publié dix ans avant celui de Parker, puisqu'à travers le récit, on suit en filigrane certains événements de la guerre en Irak. Dans *The Accidental*, la guerre est mise à distance de manière très concrète. D'une part, l'intrigue se déroule en Angleterre et aucun des personnages n'a de lien direct avec le conflit militaire ; d'autre part, l'ancrage dans un contexte temporel spécifique ne semble avoir que peu d'incidence sur la façon dont ce récit peut être lu. Contrairement au roman de Parker qui met en scène des personnages incarnant les différentes factions politiques impliquées dans un conflit à grande échelle et qui décrit sans concession les horreurs de la guerre, *The Accidental* présente avant tout un huis clos se déroulant dans l'entre-soi intime d'une famille anglaise bourgeoise. Les événements de la guerre en Irak, évoqués de loin en loin au fil du roman, peuvent donc au premier abord apparaître comme purement contextuels, comme lorsque Eve analyse la transformation de son fils en un jeune homme qu'elle ne reconnaît plus :

> a boy so strange and unfamiliar that he even announced himself, one night at the dinner table earlier this year, as pro the Iraq war—a war about which Eve still felt a bit guilty, albeit in a measured way, about not doing more, about not having concentrated on more, what with being so busy worrying about being unable to start the new book. (91)

Comme le souligne de façon mordante Ali Smith dans la seconde partie de la phrase, le clivage entre la mère et le fils ne repose pas sur une prise de conscience plus ou moins forte des implications d'une telle guerre. Pour Eve elle-même, ce conflit se déroulant sur autre continent n'a qu'une réalité ténue, rapidement supplantée par des inquiétudes d'ordre individuel et bien plus concrètes pour elle, comme l'écriture de son livre. On peut d'ailleurs noter le flou de la formulation « not doing more », qui se précise dans la proposition suivante — « not having concentrated on more » — et souligne une conception extrêmement superficielle de

l'engagement pour ou contre une cause. Aucune action n'est évoquée et l'engagement repose donc uniquement sur le fait de dégager du temps pour « penser » à la guerre. Comme le signale Susan Sontag dans son essai *Regarding the Pain of Others,* c'est justement parce qu'aucune action ne semble possible que l'émotion s'altère et se transforme en indifférence :

> Compassion is an unstable emotion. It needs to be translated into action, or it withers. The question is what to do with the feelings that have been aroused, the knowledge that has been communicated. If one feels that there is nothing 'we' can do—but who is that 'we'?—and nothing 'they' can do either—and who are 'they'?—then one starts to get bored, cynical, apathetic. (101)

La position de Magnus n'est pas plus portée vers l'action que celle de sa mère et il se contente de déclarations cyniques en se disant « pro-guerre » sans pour autant envisager le moindre engagement concret pour se conformer à ses propos. Ainsi, l'horreur qui semble étreindre Eve face à la découverte des positions politiques de son fils ne relève pas d'une compréhension précise des enjeux de la guerre en Irak. Il s'agit plutôt de la mise en question par Magnus du système de valeurs incarné par ses parents, des intellectuels bourgeois progressistes pour qui l'opposition à la guerre va de soi.

Cependant, au-delà de la pique moqueuse à l'encontre de ses personnages, Ali Smith accorde une véritable importance au contexte géopolitique dans lequel ils évoluent. La narration construit des jeux de focale, tantôt reléguant la guerre à l'arrière-plan, tantôt produisant l'effet d'une loupe, comme pour rappeler son omniprésence. À travers ces effets, l'autrice diagnostique les répercussions d'un trauma historique sur des personnages qui y sont en apparence insensibles[4]. Ainsi, au cours d'une de ses longues réflexions sur la mort, Astrid semble inéluctablement ramenée au conflit en train de se dérouler et se pose la question de sa responsabilité individuelle face à la mort d'autrui :

> Or the people who are in that war that's supposed to be happening, though not very many people seem to have died in it, not as many as in a real war.
> Died 2003.
> Astrid tries to imagine a person, a child maybe, or someone Astrid's own age, in the dusty-looking places from tv, dying because of a bomb or something. (128)

Ce passage illustre la difficulté à saisir la réalité d'un conflit et de morts se déroulant à des milliers de kilomètres, d'autant plus qu'ils ne peuvent être perçus que par le biais artificiel, dépersonnalisé, d'un écran de télévision. En ce sens, Astrid rejoint les considérations de sa mère et va jusqu'à mettre en doute la vérité même des événements :« supposed to be happening »,

[4] Plusieurs critiques ont justement étudié ces effets et voient la situation de crise comme une métaphore de la crise géopolitique en Irak, faisant ainsi du roman un « roman de guerre » (Horton ; MacDonald ; Mohr).

brouillant ainsi la frontière entre réalité et fiction (Fischer 45). Toutefois, la phrase lapidaire, mise en évidence au sein d'un unique paragraphe, « Died 2003 », met fin au scepticisme de l'adolescente. À travers ces deux mots en forme d'épitaphe, l'image de la mort s'impose dans toute sa brutalité devant les yeux du personnage et du de la lecteur·trice. Dans la phrase suivante, c'est le verbe « imagine » qui est employé pour décrire l'effort de visualisation produit par Astrid, et non « remember ». Le choix de ce verbe distingue clairement les « dusty-looking places from tv », souvenir d'images attrapées au vol et pâle reflet de la réalité, de l'effort conscient et éthique que fournit l'adolescente pour se représenter la mort. La guerre, comme un retour du refoulé, vient se réimposer à la conscience des personnages car, comme le signale Cathy Caruth dans *Trauma : Explorations in Memory*, « [t]o be traumatized is precisely to be possessed by an image or event » (4-5).

De manière similaire, à la fin du roman, Eve est comme happée par les images des maltraitances perpétrées dans la prison d'Abu Ghraib alors qu'elle regarde la une du journal qu'elle vient d'acheter : « She was holding the newspaper she'd bought earlier that day in New York. There was a picture on the front of it of a man in a bodybag » (285). La narration accompagne alors le regard du personnage et détaille avec une minutie chirurgicale les scènes de torture décrites et représentées dans le journal, mimant ainsi le mélange de fascination et d'horreur qui empêche Eve de détourner les yeux. Sontag pose justement la question de la nature du regard que l'on peut porter sur des images de violence et souligne la position éthiquement intenable dans laquelle celles-ci nous placent :

> there is shame as well as shock in looking at the close-up of a real horror. Perhaps the only people with the right to look at images of suffering of this extreme order are those who could do something to alleviate it […] or those who could learn from it. The rest of us are voyeurs, whether or not we mean to be. (42)

La réflexion d'Eve rejoint les propos de Sontag quand elle se penche sur le statut des images et le rôle ambigu du·de la spectateur·trice, à la fois voyeur·se et témoin : « She didn't know what to do about the looking, whether to keep on looking or to stop looking. There was no answer to it. It was itself the answer » (Smith 286). L'absence de réponse devient la seule réponse admissible face au trauma que représente la prise de conscience collective de l'existence de telles atrocités. L'image pose le défi éthique d'être à la fois regardée et non regardée, mais elle constitue également un défi pour l'entendement car elle ne peut être autre chose que vue et non-vue à la fois. Elle est en effet bien perçue par le regard mais échappe à la compréhension du sujet. Le regard de la spectatrice est mis en échec par son incapacité à faire sens de ce qu'elle a sous les yeux, non pas qu'elle ne parvienne pas à lire l'image en tant que telle mais parce qu'elle

échoue à faire sens des implications éthiques et historiques des images qu'elle considère. La conclusion qu'elle tire est la suivante : « She was living in a time when historically it was permissible to smile like that above the face of someone who had died a violent death » (286). Cependant, la présence du terme « historically » ne signifie pas une compréhension historique de l'événement mais seulement un commentaire du personnage sur l'époque qu'elle traverse. La portée historique de ces images lui échappe car leur violence est d'ordre traumatique. Eve ne peut saisir la réalité des photos ni celle de l'histoire traumatique dans laquelle elle est prise car, comme le signale Caruth, « [f]or history to be a history of trauma means that it is referential precisely to the extent that it is not fully perceived as it occurs; or to put it somewhat differently, that a history can be grasped only in the very inaccessibility of its occurrence » (1996 : 18). Cependant, contrairement au passage cité plus haut, où Eve se reproche de ne pas avoir plus « pensé » à la guerre, on observe ici une véritable prise de conscience de l'horreur du conflit, et ce même si elle est médiatisée — dans un sens littéral *et* figuré — par des images :

> That we are not totally transformed, that we can turn away, turn the page, switch the channel, does not impugn the ethical value of an assault by images. It is not a defect that we are not seared, that we do not suffer enough, when we see these images. Neither is the photograph supposed to repair our ignorance about the history and causes of the suffering it picks out and frames. Such images cannot be more than an invitation to pay attention, to reflect, to learn, to examine the rationalizations for mass suffering offered by established powers. (Sontag 116-117)

Ainsi, bien que la réalité des souffrances qu'elle observe ne puisse être entièrement saisie, le fait de s'en rendre témoin, d'accepter de regarder, suscite chez le personnage une réaction éthique d'indignation politique qu'on peut considérer comme une première étape vers la reconnaissance d'un trauma de portée historique : « Eve's final narrative relates a self-conscious redirection of perspective, including a restored Iraq War consciousness and a new sense of ideological awareness » (Horton 649). Par le regard qu'elle porte sur ces images, Eve prend en charge une certaine part de responsabilité face aux horreurs commises en Irak et, ce faisant, elle contribue à « élargir le cercle du nous », pour reprendre les propos de Jeffrey C. Alexander, et donc à redéfinir cet événement comme trauma collectif :

> Insofar as they identify the cause of trauma, and thereby assume such moral responsibility, members of collectivities define their solidary relationships in ways that, in principle, allow them to share the sufferings of others. Is the suffering of others also our own? In thinking that it might in fact be, societies expand the circle of the we. (Alexander : 1)

Le roman de Harry Parker, comme celui d'Ali Smith, présente des personnages aux prises avec notre — et leur — contemporanéité et, au-delà des traumas individuels qui traversent le

récit, la narration tente de faire sens d'un moment historique qui résiste à toute tentative d'interprétation. Parmi les romans de notre corpus, *Toby's Room* et *The Night Watch* expriment la même difficulté à saisir la portée historique d'un présent traumatique (alors qu'elle est rendue tangible pour les lecteurs·trices par le décalage temporel de l'intrigue). Les deux autrices reconnaissent l'impact qu'ont eu sur leur écriture les attentats du 11 septembre.

Toby's Room est le second roman d'une nouvelle trilogie consacrée, comme *Regeneration* (1991-1995), à la Première Guerre mondiale. Toutefois, dans une interview avec John Brannigan, l'autrice refuse de voir ce réinvestissement d'une période qu'elle a déjà traitée comme un retour en arrière. Elle affirme au contraire la continuité entre cette nouvelle trilogie et son roman précédent, *Double Vision* (2003), qui se déroule dans le contexte contemporain de l'après-11 septembre et de la guerre en Afghanistan :

> I look at the novel I'm writing at the moment and I see links between that *and Double Vision*. It's set actually just before the First World War and into the war. So it'll be linked with the [*Regeneration*] trilogy in everybody's minds, I know, inevitably, but in fact for me the links will be with *Double Vision*. There's a much more overt than normal preoccupation with how things should be represented, with the ethics of representation, rather than the ethics of action. (Brannigan 370)

Le lien thématique qui relie *Life Class* (2007) — et par extension *Toby's Room* ainsi que *Noonday* (2015) — à *Double Vision* est donc la réflexion sur l'éthique de la représentation et la dimension visuelle du trauma. Ces considérations apparaissent clairement à travers le choix de personnages de l'autrice : un photographe de guerre dans *Double Vision*, de jeunes artistes peintres dans la nouvelle trilogie. De la même manière que, dans *The Accidental*, Ali Smith s'interroge sur la dimension éthique regard du·de la spectateur·trice face à des images d'une extrême violence, Pat Barker se pose la question de l'impact traumatique du voir et de sa répétition *ad nauseam* imposée par les médias[5]. Pour elle, les attentats du 11 septembre, ou encore l'extrême violence du meurtre de James Bulger, qu'on retrouve dans *Another World* (1998), incarnent parfaitement la nature inassimilable de certaines images :

> It's the image of trauma for which there is no talking cure. You get the towers falling, the planes crashing in, and the most you get by way of a talking cure is a speech by President Bush, which doesn't quite do it. And there's this whole business of dealing with trauma essentially by translating it into language. […] And the fact that 9/11 is known to us as a visual image, just as the death of James Bulger is known to us by that image, is a reason why it hasn't gone away. It doesn't become something that people

[5] Izabela Curyłło-Klag note également ce changement de démarche de l'autrice : « While *Regeneration* was a book about translating horrible experiences into language, in the shape of war poetry or 'the talking cure' offered by doctor Rivers to the Craiglockhart patients, Barker's recent writing focuses on the image of trauma which cannot be contained in words » (102).

> can assimilate and control at all. It is simply there, and the horror is just a fact. (Brannigan 383-4)

La dimension visuelle inaltérable de ces images immortalisées à travers photos et vidéos semble donc rendre le trauma d'autant plus indépassable. Comme le signale en effet Sontag, les images de guerre constituent des médias sans medium ; elles ne proposent pas une compréhension de ce qu'elles représentent mais assaillent nos sens : « Narratives can make us understand. Photographs do something else: they haunt us » (89). La technologie et les phénomènes médiatiques de masse qui l'accompagnent viennent en effet prendre le relai de — ou se substituer à — la mémoire traumatique individuelle. Les images qui, selon Caruth, « possèdent » le sujet traumatisé alimentent ainsi une mémoire traumatique collective, sans compter que, comme les *flashs* qui hantent la victime de trauma, la récurrence de ces images se fait le symptôme d'une compulsion de répétition généralisée à l'échelle de toute une société.

Les propos de Sarah Waters au sujet de l'écriture de *The Night Watch* ne sont pas sans rappeler ceux de Barker et elle souligne également la dimension traumatique du retour incessant des images des attentats. Dans son texte « Romance among the Ruins » (2006), écrit pour le *Guardian*, Waters retrace son processus d'écriture et ses recherches pour ce roman. Elle explique ainsi ses difficultés à saisir la réalité du Blitz de Londres et comment elle a réussi à les surmonter :

> As for the bombs themselves, I very quickly realised that I wasn't much better informed than the Finsbury residents described by warden Barbara Nixon—who, until they saw an unexploded incendiary, thought that 'all bombs were round, with a stick jutting out of the top, like those of Guy Fawkes's day'. But, as it happened, I started my first serious research into the Blitz on September 11 2001; after that, bombs or the threat of bombs seemed to be everywhere. (en ligne)

Le bombardement d'images des attentats semble se substituer au bombardement concret subi par les habitants de Londres à partir de 1940, produisant le même effet d'une menace constante et totalisante. La nouvelle compréhension que les attentats ont conférée à l'autrice n'est pas de l'ordre d'un savoir technique, comme pourrait le sous-entendre la première partie de la citation, mais bien plutôt de l'ordre d'une connaissance intime de ce qu'auraient pu éprouver ses personnages. Par l'acte d'écriture, les deux expériences traumatiques se rejoignent et c'est depuis le point de vue contemporain et anachronique de l'après-11 septembre que les deux autrices réinvestissent et tentent de ressaisir le trauma des Première et Deuxième Guerres mondiales.

Dans ces quatre romans, l'ancrage du moment de l'écriture dans une temporalité bouleversée par un trauma historique est fortement souligné par les auteurs·trices. Ce faisant, Parker, Smith, Barker et Waters semblent affirmer la nécessité d'une communication entre les traumas et, si l'inspiration autobiographique du roman de Parker place de manière évidente l'origine du récit dans une expérience traumatique de l'auteur, cela n'est pas moins vrai pour les trois autres romans. De même, si Smith, Barker et Waters soulignent explicitement le rapport de continuité entre leurs romans et les événements du début du vingt-et-unième siècle, cela ne signifie pas que *Skin Lane* et *Even the Dogs* sont détachés du contemporain.

Au contraire, le roman de Jon McGregor se déroule dans un temps contemporain de celui de l'écriture et traite d'enjeux sociétaux directement liés aux grands événements collectifs des vingtième et vingt-et-unième siècles. On suit en effet, au sein de la communauté de sans-abris qui peuple le roman, plusieurs anciens soldats, comme Robert, Ant ou Steve, qui ont trouvé dans l'alcool ou l'héroïne un palliatif aux traumas physiques ou psychiques qui les assaillent. Il est d'ailleurs nécessaire de s'interroger sur la nature particulière des traumas de ces personnages qui, bien que tous liés à des conflits armés, présentent un certain nombre de différences. En effet, chez Robert, le trauma de la guerre s'incarne matériellement sous la forme d'un éclat d'obus logé dans son crâne et dont on découvre à la fin du roman qu'il était responsable de son alcoolisme. Ant, pour sa part, se rapproche du personnage principal de Parker : lui aussi a perdu sa jambe dans une explosion lors d'un déploiement en Afghanistan. Le choc traumatique, ponctuel, inattendu et brutal correspond à la définition donnée par Freud qui observe la survenue de « névroses traumatiques » « [à] la suite de graves commotions mécaniques, de catastrophes de chemin de fer et d'autres accidents impliquant un danger pour la vie » (1920 : 12). La violence de la déflagration entraîne une perte de conscience momentanée et l'événement traumatique est rendu perceptible pour les lecteurs·trices précisément du fait que le personnage se trouve incapable de saisir la réalité de ce qui vient de lui arriver :

> None of the pain he would have expected. Not yet. None of the screaming and panic and flailing around for something to be done. Only this whispering numbness, this stunned state in which it takes him a moment to understand where he is. To understand that some homemade bomb has thrown their Land Rover into the air, has blown another hole in the road, has probably killed one or more of his mates and done who knows what to him. (McGregor 114)

Comme dans le roman de Parker, l'esprit du personnage semble momentanément dissocié de son corps, puisqu'il ne parvient pas à percevoir la douleur physique comme telle : « Sensation

exploded from the bridge of your nose, overwhelming synapses and neurotransmitters and buzzing through you, too vast to be pain yet » (Parker 301). Dans les deux passages, on retrouve l'emploi de l'adverbe temporel « yet » qui souligne ce décalage, ce temps de retard de l'esprit dans le traitement des données transmises par le corps, qui montre bien que, comme le dit Caruth, l'événement est *manqué* dans son immédiateté même : « The shock of the mind's relation to the threat of death is thus not the direct experience of the threat, but precisely the *missing* of this experience, the fact that, not being experienced *in time*, it has not yet been fully known » (1996 : 62). De même, la compréhension de l'événement est mise en échec, se produit avec un temps de retard et reste extrêmement limitée. Dans l'exemple ci-dessus, on peut lire : « it takes him a moment to understand where he is » ; tandis que chez Parker on trouve : « All you knew was that something was wrong » (301). Ainsi, il ne s'agit même pas de saisir la portée de ce qui vient de se produire mais d'une interprétation *a minima*, d'un simple repérage spatio-temporel que l'esprit parvient à peine à effectuer.

Pour le personnage de Steve, en revanche, le trauma n'est pas induit par un événement violent et semble au contraire constituer ce qu'on pourra appeler, avec Andrés Romero Jódar, un « trauma politique » (151). En effet, au mantra de Steve, « My country lied to me » (McGregor 69), à propos de son service dans l'armée aux Malouines ou en Irlande du Nord, s'ajoute une effraction traumatique plus tardive. Cette dernière ne se produit pas au cœur des combats, à l'inverse de celles subies par Ant et Robert, mais lors d'une mission humanitaire en Bosnie : « Weren't exactly a war-zone anyway, where they were going. He looked into it a bit, read the news reports, studied the maps. The fighting had finished, if you could call it fighting, what had happened » (102). Avant même l'arrivée du personnage sur les lieux, l'épanorthose à travers laquelle il se corrige, cherchant à définir la nature du conflit, nous indique un décalage entre le vocabulaire officiel et désaffecté trouvé dans les bulletins d'information et la réalité que Steve a pu observer sur place. Ici se donne déjà à percevoir un second « mensonge d'État » qui réactive chez le personnage le premier mensonge qu'a été l'engagement militaire.

Cette seconde effraction traumatique n'est donc pas liée à une « grave commotion mécanique », pour reprendre le vocabulaire freudien, mais à la découverte de la monstrueuse réalité des charniers bosniaques, édulcorée par les médias et les rapports officiels. C'est dans les propos du policier qui arrête le camion de Steve à un point de contrôle que cette réalité se fait jour : « No. You do not go. There is nothing for you there. There, even the dogs are dead » (113). À travers ce discours paratactique, les effets de concaténation (avec les reprises de « no » par « not » puis « nothing », « you » par « for you » et la répétition de « there ») illustrent la

construction progressive et hachurée d'un sens insoutenable. La phrase finale, qui fait directement référence au titre du roman (en plus de la référence biblique sur laquelle nous reviendrons plus tard), révèle l'horreur des massacres à travers une métalepse hyperbolique. En effet, le policier propose un point de vue « décalé » sur la réalité décrite : il sélectionne l'une des « circonstances accessoires » (Salvan 76) du massacre de la population (les chiens — qui permettent aussi par métonymie de faire référence à leurs propriétaires) et un point de vue postérieur, insistant sur le résultat (« dead ») au lieu de l'action meurtrière. Cependant, il ne s'agit pas là d'un euphémisme mais bien d'une hyperbole, comme le souligne l'emploi de « even » : l'évocation du massacre des chiens sert presque d'argument d'autorité, l'énonciateur s'emparant d'un exemple extrême pour insister sur la destruction totale qui vient d'avoir lieu (personne, jusqu'aux chiens, n'a été épargné).

Cette image, qui semble à première vue métaphorique, déplaçant le regard du destinataire vers les chiens pour ne pas dire l'horreur des destructions humaines, peut toutefois prendre un sens très concret si on la compare à celle qu'on trouve dans le poème « The Black Swans » de Simon Armitage. Le recueil *The Not Dead* (2008) est constitué de poèmes écrits à partir des témoignages d'anciens soldats dans le cadre d'un documentaire du même nom réalisé par Brian Hill. « The Black Swans » relate l'expérience de l'un deux, Casque bleu en Bosnie, condamné à l'impuissance face aux « escadrons de la mort » responsables des massacres comme celui décrit par Steve :

> Then one day the Black Swans drive by in a van—
> a death squad of Bennies in bobble hats, wielding Kalashnikovs,
> smirking, running their fingers across their throats.
> Not to be checked or blocked. A law unto themselves.
>
> Walk in the valley. Walk in the shadow of death
> in the wake of the Black Swans, treading the scorched earth.
> Houses trashed and torched. In a back yard
> a cloud of bluebottles hides a beheaded dog.

Dans ces vers, le sens potentiellement métaphorique des propos rapportés par Steve est puissamment littéralisé et devient le signe d'une folie meurtrière absolue qui détruit toute forme de vie sur son passage. La voix narrative du poème, tout comme Steve, constate l'impunité totale des forces armées locales : qu'il s'agisse des brigades spéciales des « Black Swans » ou des policiers (Steve se demande d'ailleurs : « If he was even a policeman » [105]) qu'il faut soudoyer pour obtenir un droit de passage, ces deux groupes sont des émanations d'un pouvoir politique corrompu et monstrueux. Cependant, le trauma ne surgit pas seulement de l'horreur

constatée par ces deux individus, l'un fictif, l'autre réel, mais aussi de leur sentiment de s'en être rendus complices. En effet, même pour Steve qui n'est pas à ce moment-là engagé sur place comme militaire, la soumission à la toute-puissance de ces soi-disant policiers et surtout le fait d'être témoin de l'aveu à peine masqué qu'il a en face de lui les auteurs du massacre constituent un insupportable cautionnement des horreurs commises. En se pliant au pouvoir de ces hommes, mais aussi en acceptant de ne pas se rendre dans la ville où le massacre a eu lieu, Steve renonce à se faire témoin ou lanceur d'alerte dévoilant la réalité aux yeux de tous. De même, à son retour, il est ensuite lui-même écarté, rejeté par sa compagne — pourtant à l'initiative de ce voyage humanitaire — comme incarnation d'une réalité que personne ne veut voir : « Then when he came back from that roadtrip to bloody Bosnia she didn't want to know. Said things had changed. Said Steve had changed, said he was too moody and it was too hard being around him any more. Too right he'd changed, what else did she expect » (140). Cette réalité est non seulement celle des charniers, mais aussi celle de l'impact qu'une telle découverte a pu avoir sur Steve et c'est donc le trauma du personnage, réactivé par cet événement, qui est également nié. La prise de conscience renouvelée que la société n'est pas prête à entendre et à reconnaître son trauma constitue en elle-même une effraction traumatique qui, vécue comme une trahison, consomme la rupture entre Steve et le reste du monde. On peut en ce sens reprendre à notre compte les analyses d'Andrés Romero Jódar et définir ce trauma comme trauma politique :

> [the character] is mentally shocked and psychically injured neither by an unexpected event of the type described in Caruth's definition of trauma, nor by a collective experience in line with Erikson's or Alexander's definition of collective and cultural traumas. He is shocked and traumatized […] due to his inability to cope with the terrible lies coming from the political system, government, and people in power he has backed. (152)

L'ultime prise de conscience que son trauma n'a pas vocation à être entendu, considéré, reconnu aboutit chez Steve à une conclusion résolument individualiste et cynique : « Never lean on no one. Never trust no bastard » (140). Paradoxalement, les traumas qui hantent le personnage, profondément ancrés dans des expériences collectives (conflits militaires, actions humanitaires) sont précisément les raisons de son exclusion hors des collectivités auxquelles il appartenait. On pourra donc voir Steve comme une victime d'un « trauma collectif » tel que le définit Kai Erikson dans *Everything in its Path*, à savoir comme un événement qui dissout les liens d'une communauté plutôt que comme un « trauma culturel » au sens où l'entend Jeffrey C. Alexander, comme expérience fondatrice d'une identité commune : « 'I' continue to exist, though damaged and maybe even permanently changed. 'You' continue to exist, though distant and hard to relate

to. But ‘we’ no longer exist as a connected pair or as linked cells in a larger communal body » (Erikson 154).

Dans *Skin Lane*, Neil Bartlett dépeint également un personnage oublié par l’histoire et nous pousse à nous interroger sur le rapport entre dimension individuelle et collective du trauma. Le cadre chronologique du roman, qui se déroule au cours de l’année 1967, se présente comme une période de transition dont l’auteur souligne les ambivalences : Londres entre dans la modernité alors que les vestiges du Blitz sont encore visibles et le protagoniste, présenté comme l’héritier d’un savoir-faire séculier de travail de la fourrure, est aussi une relique d’un temps voué à disparaître. De manière similaire, alors que le passage du Sexual Offenses Bill coïncide avec la découverte par Mr F de ses désirs homosexuels, ce dernier semble ignorer le moment historique dans lequel il se situe, de même qu’il ne se reconnaît pas comme membre d’une communauté homosexuelle[6] et semble incapable d’envisager que d’autres puissent partager les mêmes désirs que lui. Dans ce cas précis, le « we » dont parle Erikson n’a pas été détruit puisqu’il n’a jamais existé pour le protagoniste. En revanche, on peut identifier dans ce récit ce que Jeffrey C. Alexander nomme « cultural trauma », à savoir un trauma qui va précisément permettre *l’apparition*, l’institution d’un « nous ».

Dans ce roman, le jeu métaleptique de ce qu’on pourrait appeler des « temporalités politiques » est double. En effet, Mr F est d’une part métaleptiquement omis de l’Histoire qu’il traverse : son histoire est une histoire en creux qui nous permet de saisir les avancées politiques de la situation des homosexuel·le·s justement à travers l’ignorance totale qu’il en a. D’autre part, son histoire ne prend une portée politique qu’*a posteriori*, c’est-à-dire pour les lecteurs·trices contemporain·e·s. Mr F apparaît alors comme une des innombrables victimes d’une société puritaine et normative qui proscrit toute forme de sexualité non conforme à ses principes. En ce sens, Bartlett fait de son personnage l’incarnation d’un trauma culturel autour duquel peut se rassembler la communauté homosexuelle, notamment grâce au contexte historique du roman qui donne à l’expérience traumatique de Mr F une dimension identitaire. Jeffrey C. Alexander explique en effet :

> For traumas to emerge at the level of the collectivity, social crises must become cultural crises. Events are one thing, representations of these events quite another. Trauma is not the result of a group experiencing pain. It is the result of this acute discomfort entering

[6] Représentée à l’époque par divers mouvements associatifs et politiques, comme le North Western Homosexual Law Reform Committee fondé en 1964 à Manchester ou encore le Homosexual Law Reform Society and Albany Trust fondé en 1958. Bien que forts d’un nombre limité de membres, ces groupes militaient pour obtenir la légalisation des relations entre personnes de même sexe et promouvoir l’égalité pour les personnes homosexuelles et bisexuelles.

> into the core of the collectivity's sense of its own identity. Collective actors 'decide' to represent social pain as a fundamental threat to their sense of who they are, where they came from, and where they want to go. (Alexander et al. 10)

La représentation des tourments de Mr F prend ainsi non seulement un sens politique mais aussi une coloration tragiquement ironique car son trauma, vécu de manière éminemment individuelle, a lieu au moment même où le Sexual Offenses Bill semble poser les fondements d'un « nous » enfin reconnaissable. C'est donc par le travail d'écriture que l'auteur investit de sens, *a posteriori*, l'histoire et l'Histoire de Mr F, qui lui échappent au moment où il les vit. C'est aussi par ce travail d'écriture que Bartlett nous rappelle l'existence d'un « nous », qu'il jette des ponts à travers le temps entre la communauté LGBT contemporaine et Mr F, réaffirmant la filiation entre celle-ci et cet homme timide, dépolitisé, terrifié par son propre désir.

B. Tisser l'entrelacs des traumas

Ces six romans mettent donc en scène les rapports complexes entre événement traumatique et histoire collective. Plus précisément, il nous faut maintenant nous pencher sur la façon dont s'articulent, au sein de ces récits, les traumas individuels et le cadre historique dans lequel ils se situent. Comme nous venons de le voir à travers l'exemple de *Skin Lane*, cette relation est loin de reposer sur des rapports de causalité simples : trauma et histoire peuvent être intimement corrélés mais ils peuvent aussi totalement s'ignorer l'un l'autre ou encore ignorer qu'ils sont liés. Par ailleurs, le fait de désigner plusieurs traumas doit aussi nous amener à nous interroger sur la notion de collectivité : plusieurs traumas individuels se produisant dans le cadre commun de la guerre suffisent-ils pour qu'on puisse parler de trauma collectif ? Quel est le lien, s'il y en a un, entre les multiples existences, traversées par des traumas divers, que ces romans explorent ?

Ces six romans croisent de multiples existences qui sont, à des niveaux divers, traversées par des traumas. Il est vrai que *Skin Lane* et *Anatomy of a Soldier* se concentrent essentiellement sur un personnage en particulier : Mr F d'une part et Tom Barnes de l'autre. Toutefois, ces personnages sont mis au contact d'autres dont les traumas permettent la mise en perspective du trauma central et constituent une trame dans laquelle celui-ci s'insère. On observe ainsi une sorte de paradoxe, car ces œuvres illustrent l'extrême solitude éprouvée par la victime d'un trauma mais elles soulignent également la totale impossibilité pour l'observateur·trice de

dissocier cet événement et ses répercussions des multiples réseaux dans lesquels ces phénomènes sont pris.

Ainsi, pour le protagoniste du roman de Bartlett, l'indicibilité du désir qui l'habite ne relève pas uniquement du caractère socialement tabou de l'homosexualité. À ce facteur s'ajoute en effet la honte, transmise par son père, face à l'expression de toute forme d'émotion. Quand ce dernier apprend la mort d'un de ses fils, il s'enferme dans sa chambre avant de hurler son désespoir :

> That night, Mr F again found himself sitting on the stairs, with his head on one side, wondering what the noises meant. Wondering why the door had to be closed before they could be spoken. (46)

La position du protagoniste dans cette scène est à l'image de la façon dont il semble vivre sa vie, donnant l'impression qu'il se maintient à l'écart des autres, des événements, et même de ses propres émotions ou, pour le dire avec les mots du narrateur, « this impression that [his life] was always lived more or less on one side of everybody else's » (43). Ce passage n'illustre pas la transmission d'un tabou social qui condamne l'homosexualité mais plutôt la communication non verbale, passant du père au fils, d'une incapacité à exprimer ses émotions. Ce faisant, le jeune homme se transforme en « crypte » du trauma de son père, pour reprendre le concept développé par Nicolas Abraham et Maria Torok :

> Tous les mots qui n'auront pu être dits, toutes les scènes qui n'auront pu être remémorées, toutes les larmes qui n'auront pu être versées, seront avalées en même temps que le traumatisme, cause de la perte. Avalés et *mis en conserve*. Le deuil indicible installe à l'intérieur du sujet un *caveau secret*. (266, italiques dans l'original)

Il ne faut donc pas chercher un lien de causalité direct entre ce mutisme, ancré dans l'enfance du personnage, et le trauma qui le hante dans le reste du roman, de même que la mort de sa mère ou celle de son frère ne sont pas présentées comme des justifications de ce qui suit. Cependant, le protagoniste semble avoir *incorporé* les cris inintelligibles de son père et, à travers eux, le trauma qui se communique n'est pas uniquement celui de la douleur de perdre un enfant mais aussi celui, plus mystérieux, de la honte qu'il semble éprouver face à sa propre souffrance. Comme le souligne Colin Davis, on peut parler à ce state-là d'une communication traumatique inconsciente entre les personnages :

> Abraham and Torok assume the possibility of transgenerational communication from one unconscious to another. […] Through the gaps and euphemisms in the discourse of relatives, a story may be transmitted without ever being openly told or consciously understood. So the haunted subject hides away a secret it never knew. (78-79)

Les raisons de la honte — de la pudeur du père — ne sont jamais élucidées, mais ces émotions non formulées semblent hanter le fils. Celui-ci se révèle en effet par la suite incapable non seulement de mettre en mots ce qu'il ressent mais aussi de comprendre la nature même des sentiments qui le traversent. Ainsi, le trauma du père et celui du fils se font écho en dépit de leur nature différente et à plus de trente ans d'intervalle.

Tout comme le trauma de son père, c'est derrière une porte fermée — celle de sa salle de bain — et derrière ses paupières closes que se manifestent les désirs refoulés de Mr F qui, comme les cris de son père, restent à l'état de bruits inintelligibles ne pouvant prétendre à la légitimité du statut de mots. Voici en effet comment il décrit le jeune homme qui hante ses rêves : « he thinks the sight of this young man slumped in his bath, the dark target of his pubic hair set against the white marble of his unmarked fleshed, is probably the most » (61). La phrase reste en suspens alors que le personnage se trouve dans l'incapacité de formuler ce qu'il éprouve à la vue de ce corps. À la fin du roman, c'est la frustration de cette inaptitude à mettre en mots son désir que Mr F exprime à l'encontre du jeune Beauty alors que l'on croit qu'il va l'égorger (296-305). Cette scène finale n'est pas exclusivement centrée sur Mr F mais explore les deux points de vue et, à travers eux, illustre la rencontre de deux traumas, de deux terreurs, chaque personnage se trouvant sans le savoir à la merci de l'autre — Beauty sur le plan physique, Mr F sur le plan émotionnel.

On trouve, dans *Anatomy of a Soldier*, un phénomène similaire de mise en relation des traumas de plusieurs personnages sans qu'on puisse pour autant les percevoir comme découlant vraiment les uns des autres. Parker n'a pas seulement pris le parti de présenter des personnages qui incarnent les différentes factions impliquées dans le conflit afghan, il a également choisi de les dépeindre comme hautement vulnérables. En effet, bien que le roman soit narré du point de vue des objets, on peut identifier trois centres de focalisation humains principaux dont les objets répercutent les pensées, à savoir Tom Barnes, Latif et Faridun. Ces trois personnages incarnent la jeunesse, voire l'enfance dans le cas des deux derniers, et tous trois sont victimes de la guerre : Latif et Faridun meurent dans une explosion causée par une attaque aérienne des soldats britanniques, tandis que Barnes est grièvement blessé par une bombe posée par les rebelles. Il est intéressant de relever que le roman tisse des interactions complexes entre les personnages ainsi qu'entre les différents objets qui passent entre leurs mains et qui vont mener à leur perte. Ainsi, le sac d'engrais qui prend la parole dans le second chapitre est d'abord acheté par Faridun, le fils du chef Kushan Hhan, puis lui est dérobé par les rebelles, parmi lesquels se trouve Latif : « Faridun glanced up at them and recognised his friend Latif » (4). Alors même

qu'on ne se trouve ici qu'au début du roman, on comprend que la violence infligée à l'adolescent par les rebelles dans cet épisode achève de creuser le fossé qui sépare les deux anciens amis. Le sac d'engrais, témoin de la scène, change de main et, ce faisant, de fonction. Il n'est plus perçu au regard de son utilité première, cultiver la terre, mais selon sa composition chimique : « I contain NH4NO3 » (5). C'est en effet le nitrate d'ammonium dont se compose l'engrais qui est utilisé, deux chapitres plus loin, pour la constitution de la bombe, qui raconte :

> They cut open a bag and weighed fertiliser on old mechanical scales. They soaked cloth in petrol. […] They mixed the cloth with the fertiliser and then wrapped this part of me in a plastic sheet and then more tightly with black tape.
> This was my beginning but I was not yet complete. (13)

Au cours de ce chapitre, la bombe, comme un monstre de Frankenstein moderne, retrace les étapes qui mènent à sa « naissance » et à son « éveil »[7]. À la fin du chapitre quatre, la bombe accomplit sa destinée ontologique en explosant sous le poids — on le comprend implicitement — du jeune capitaine Tom Barnes. Ainsi, le sac d'engrais est l'un des multiples objets au sein du roman qui, par leur changement de propriétaire puis leur transformation, entrent en contact avec les différentes factions en jeu dans le conflit, avec les différents personnages, et avec leurs traumas. À travers l'engrais puis la bombe, le·la lecteur·trice est en effet témoin des violences physiques et psychologiques infligées à Faridun, que le chef rebelle Aktar menace de son arme à bout portant, de l'angoisse de Latif qui, en préparant les bombes, craint de perdre la vie mais redoute aussi de ne pas être à la hauteur des attentes de ses aînés et, enfin, de la violente mutilation du personnage principal. L'enchaînement des événements permet bel et bien d'identifier une suite logique à l'origine de l'explosion, et pourtant aucune notion de responsabilité ne semble entrer en considération dans cette suite d'événements. Loin de dessiner une ligne de démarcation de part et d'autre de laquelle s'affronteraient les combattants, le parcours de ces objets trace ainsi une trajectoire vulnérable qui relie plus qu'elle n'oppose les acteurs du conflit.

[7] Les rapprochements possibles entre la bombe et le monstre sont en effet nombreux. Dans le roman de Mary Shelley (1818), la créature se remémore l'éveil soudain de ses sens et les efforts qu'elle a dû fournir pour parvenir à les apprivoiser et les contrôler : « A strange multiplicity of sensations seized me, and I saw, felt, heard, and smelt, at the same time ; and it was, indeed, a long time before I learned to distinguish between the operations of my various senses » (1869 : 80). Les considérations de la bombe, objet purement mécanique, sont plus immédiatement techniques mais elle propose, tout comme le monstre, un récit de son éveil progressif jusqu'à sa mise en action : « This was the next part of me » (14) ; « I had more potential now. […] I was complete » (15) ; « I functioned » (19). Par ailleurs, comme pour la créature, la puissance de la bombe finit par excéder celle de ses créateurs, même si aucune de ces deux créations ne peut finalement s'émanciper de la volonté initiale de ces derniers, à l'origine de leur existence.

Ce sont des trajectoires similaires que dessinent, de manière peut-être encore plus frappante, les autres romans de notre corpus. *The Accidental* et *The Night Watch* proposent en effet une alternance stricte et régulière entre les points de vue des différents personnages. Ces deux romans semblent se donner pour but, de façon assez explicite, l'exploration de réactions individuelles multiples face à une même situation de crise. Comme nous l'avons vu, le texte de Smith organise la crise à l'échelle de l'intime en prenant pour cadre la famille. Les trois sections du romans présentent chacune les points de vue des quatre membres de la famille, toujours dans le même ordre : on commence par la benjamine, Astrid, suivie de son frère, Magnus, puis du beau-père, Michael, pour finir par la mère, Eve. *The Night Watch* est organisé de manière moins systématique, mais on retrouve tout de même, au sein de chaque chapitre, les points de vue des quatre personnages qui constituent les points focaux du roman : Kay, Helen, Viv et Duncan. Les liens qui les unissent ne sont pas marqués de façon aussi évidente que dans le roman de Smith, mais la crise que constituent la guerre et son après-coup les font entrer en contact les uns avec les autres. Duncan et Viv sont frère et sœur, cette dernière étant secourue après un avortement qui tourne mal par Kay, ambulancière, dont la compagne pendant la guerre est Helen ; après la guerre, Helen et Viv travaillent ensemble au sein d'une agence matrimoniale tandis que Duncan observe la mystérieuse Kay qu'il voit apparaître à sa fenêtre.

Dans *The Accidental*, la crise est incarnée par une jeune inconnue, Amber, dont l'arrivée dans la vie des personnages éveille en eux stupeur, fascination, amour ou encore colère. En traversant ainsi l'existence des membres de la famille Smart, la jeune femme met en lumière les angoisses qui les habitent et se font écho. Ainsi, on découvre que l'obsession d'Astrid pour l'archive, qui se manifeste à travers son besoin compulsif de tout filmer et enregistrer, rejoint l'angoisse de la page blanche d'Eve qui ne parvient plus à écrire ses romans à succès fictionnalisant la vie de personnes mortes durant la Seconde Guerre mondiale. C'est en effet le même souci de véracité et de fidélité historique qui habite la mère et sa fille bien qu'elles soient incapables de communiquer ou de s'entraider sur ce point.

Par ailleurs, Ali Smith développe une esthétique du quiproquo, faisant d'Amber le réceptacle des fantasmes des personnages mais aussi le prisme réfléchissant de leur incapacité à communiquer. Ainsi, son intrusion dans la famille est permise par les non-dits qui rongent le couple : Eve est persuadée qu'Amber est une étudiante de Michael avec laquelle il a certainement une liaison, tandis que ce dernier la prend pour une critique littéraire venue pour un entretien avec sa femme. L'incompréhension entre les personnages atteint un paroxysme d'humour noir quand la jeune femme annonce à Eve la tentative de suicide de son fils : « The

comment the girl had made about Magnus in the bathroom. 'I found him trying to hang himself.' She was no fool, the girl, to see so clearly, to be able to sum up so well, the special mourning period that being teenage was » (97). L'aveuglement du personnage est mis en évidence dans ce passage par son incapacité à percevoir le sens purement littéral des propos d'Amber. L'ironie — reposant sur l'opposition entre sens littéral et figuré — est redoublée par les termes « mourning period ». S'ils s'appliquent en effet à Magnus, ces mots sont une fois de plus employés dans un sens métaphorique ignorant le véritable problème : le jeune homme est bel et bien en train de porter le deuil de sa camarade de classe qui s'est suicidée — sans compter sa culpabilité puisqu'il se pense responsable de cette mort.

De semblables quiproquos traversent le roman de Waters et, parmi eux, on peut notamment relever celui qui se trouve au cœur du triangle amoureux formé par les personnages de Kay, Helen et Julia. Dans la première partie de *The Night Watch*, construit selon une chronologie rétrospective, Helen vit avec Julia en 1947, tandis que la seconde partie, située en 1944, retrace les origines de la relation entre les deux femmes. Helen est alors la compagne de Kay et se persuade, par une série d'inférences, que cette dernière était amoureuse de la magnétique Julia qui l'aurait repoussée. La relation secrète entre les deux femmes se noue autour de ce malentendu et le désir grandissant d'Helen pour Julia est médiatisé par celui, qu'elle suppose éconduit, de Kay. À la fin de cette seconde partie, on découvre que les rôles étaient en fait inversés et que le désir de Julia pour Helen, mêlé de jalousie, était, lui aussi, médiatisé par celui de Kay, Julia ayant été l'amante éconduite de cette relation au profit d'Helen. Comme l'observe Lynne Pearce, on peut d'ailleurs voir dans ces relations la manifestation d'une compulsion de répétition freudienne : « their attraction to each other has been fuelled by a desire to repeat the earlier relationship with Kay » (83). À travers les relations complexes qui se tissent au sein de ce triangle amoureux, Waters explore la puissance des fantasmes mais elle dessine aussi un faisceau de traumas qui s'entrecroisent sans pour autant se rencontrer ou se comprendre vraiment. À tour de rôle ces personnages contribuent à se détruire mutuellement et provoquent la souffrance des unes et des autres : Kay et Helen celle de Julia, Helen et Julia celle de Kay, Julia celle d'Helen (quand, à la fin de la première partie, cette dernière se rend compte que Julia ne l'aime plus et se prend à regretter l'adoration que Kay lui vouait). Dans *The Night Watch* comme dans *The Accidental*, les tentatives de communication entre les personnages semblent vouées à l'échec et les quiproquos qui en découlent soulignent la ténuité du lien qui les unit ainsi que leur incapacité à dire les traumas qui les habitent : Magnus est dans l'impossibilité d'expliquer la culpabilité qui le ronge suite au suicide de

Catherine Mason, de même que Julia ne peut se résoudre à mettre en mots la violence que le rejet de Kay signifie pour elle.

Pourtant, ces multiples personnages sont unis au sein d'une expérience commune, que ce soit la crise familiale ou celle de la guerre, et ces crises font se côtoyer les traumas, les font converger. Dans *Even the Dogs*, le groupe de sans-abris toxicomanes ou alcooliques que présente le roman semble uni par la force des circonstances de façon si conflictuelle, intéressée et individualiste que parler de communauté semble antinomique. Cependant, toutes ces existences isolées et marginales convergent autour de la mort de Robert Radcliffe pour lui rendre un dernier hommage. La voix chorique qui traverse le roman se livre à un semblant d'enquête pour retracer les derniers jours de la vie de Robert, pendant la période des fêtes de fin d'année. Ce faisant, le narrateur choral suit les différents membres du groupe et fait ressurgir les fantômes qui hantent les personnages même si, comme le souligne Catherine Emmott, il est omniscient sans pour autant tout savoir, sa vision étant conditionnée par les espaces et les personnes auxquelles elle s'attache : « their vantage point seems to be linked largely to where they are waiting and who they can follow at any particular point » (160). On voit ainsi apparaître l'ex-femme et la fille de Robert dans la maison délabrée où gît le cadavre : « We never met Yvonne but we see her now. We see things differently now » (McGregor 9) puis « They scoop their daughter from the bath. This is Laura, we realise » (12). Le chœur invisible semble doté d'une vision nouvelle. La voix narrative ne se contente pas de raviver les couleurs passées de ces deux femmes, dont les vies ont été profondément affectées par la plongée dans l'alcoolisme de Robert. Le pouvoir visuel du chœur n'est en effet pas seulement rétrospectif mais aussi panoramique et synchronique. On a donc ici ce que Laplanche identifie dans sa réflexion sur l'après-coup comme un « temps spirale », qui « est aussi le temps de l'après-coup. Un 'temps spirale' est fait de récapitulation et d'événement, puisqu'à chaque tour est pris en compte le tour précédent. Chaque tour est à la fois *récapitulation* de x spires et en même temps *événement* au point x » (89, italiques dans l'original). Ainsi, le « point x » de la mort de Robert présente l'intersection de plusieurs moments de la vie des personnages qui reviennent doublement après coup — après les faits et après la disparition de Robert. Ces moments, loin de proposer la reconstruction linéaire d'une temporalité artificielle font au contraire émerger « un temps qui n'est pas linéaire mais cyclique, avec des éclipses et des moments forts » (21). Ce faisant, la voix chorique « joue donc entre un passé considéré comme factualité, contingence, et un sens à donner à ce passé, un sens à construire rétroactivement, un sens servant à *réordonner un passé considéré comme factualité* » (21, italiques dans l'original). Ici, le réordonnancement n'a pas

tant une valeur curative qu'éthique : la voix narrative nous incite à ré-humaniser ce cadavre qui, au début du roman, nous apparaît comme anonyme et en décomposition et, en refusant la linéarité, nous interdit de lire la vie de Robert comme l'histoire d'une simple déchéance. Le « temps spirale » qui se déploie dans le roman réinjecte du sens dans les trajectoires de Robert et ses camarades et tisse entre eux les liens qui unissent ce groupe vulnérable. Ainsi, alors que la narration accompagne le corps du protagoniste dans l'ambulance qui le transporte jusqu'à la morgue, elle s'autorise des détours pour suivre les autres personnages qui gravitent autour de Robert.

On croise d'abord la route de Danny, le premier personnage à découvrir le corps de Robert. Le « we » spectral qui narre l'histoire est à ce moment-là dans le véhicule qui transporte le corps et le premier chapitre se termine comme ceci : « They start the engine, and the tyres slip and squeak as we drive away down the hill. We look back, and we see the garage roof behind the flat, where Danny jumped and slipped and ran off for someone to tell. And we see Danny » (15). La phrase est laissée en suspens, sans marque de ponctuation et le chapitre suivant retrace le parcours mais aussi l'histoire de Danny. À ce moment-là, les deux temporalités, qu'on sait pourtant distinctes, de la découverte du corps par Danny et de son transport jusqu'à la morgue, se fondent l'une dans l'autre et, comme dans l'exemple cité plus haut, le jeune homme apparaît comme une imagine résiduelle que seule la voix narrative peut percevoir : « we turn on to the exit road and see Danny climbing the steps back up to the street » (19). L'errance de Danny au fil de ces pages est en premier lieu liée au choc de la découverte qu'il vient de faire : « We've all known people dead but aint many ever seen it. Thought he'd look asleep or something but weren't nothing like that at all » (18). Le trauma de la vision de ce corps en décomposition est à l'origine de la panique du personnage. Cependant, d'autres angoisses et d'autres traumas se font jour, comme le révèle le monologue intérieur au style indirect libre :

> Two days to get back from his brother's […]. And this was the welcome he got, no cunt anywhere and Robert laid out dead […]. Had to find Mike was the thing, Mike would sort it […]. But had to find Laura as well, had to tell Laura before some other cunt got there first. […] Had to find somewhere to score. And his own brother had shut the door on him, had said (19)

La succession frénétique des pensées du personnage revient obsessionnellement vers la mention de son frère, marque d'un trauma qui le hante, sans compter l'aposiopèse finale qui marque l'incapacité d'aller au bout de sa pensée, de son souvenir. Alors que quelques lignes plus haut, l'état du cadavre est décrit en détail, indiquant la capacité de Danny à faire sens presque

immédiatement de ce qu'il a vu et de ce qu'il doit faire (trouver de l'aide, annoncer à Laura que son père est mort), le souvenir de la confrontation avec son frère reste informulé et informulable. Il n'est d'ailleurs pas anodin que l'évocation du manque — « Had to find somewhere to score » — qui revient de façon lancinante tout au long de l'errance de Danny, soit accolée à la mention de son frère : la mémoire traumatique du rejet qu'il vient de subir, et à travers lui celle de son enfance, comme le besoin irrépressible d'héroïne, se réimpose sans cesse à lui. Au fil du récit, la narration explore les vies des différents personnages évoqués dans ces premières pages : Mike, Laura, Steve, Heather, Ant ou encore Ben. Les trajectoires désarticulées des membres de cette communauté désunie explorent d'une part des aspects de la vie du protagoniste, comme pour lui rendre une sorte de dernier hommage, mais elles plongent d'autre part les lecteurs·trices dans les traumas de ces personnages, passant de l'un à l'autre et tissant ainsi un réseau traumatique.

Un réseau semblable se dessine dans *Toby's Room* dont la narration s'articule elle aussi autour de la mort d'un personnage. Les relations complexes qui unissent les trois jeunes artistes peintres que sont Elinor Brooke, Paul Tarrant, et Kit Neville prennent un tour tragique quand ils se trouvent confrontés à l'expérience de la guerre et à la mort du frère d'Elinor, Toby. Autour de cette mort se cristallisent en effet plusieurs traumas individuels, à commencer par celui de la jeune femme. En dépit des efforts de cette dernière pour ignorer la guerre, dans un rejet idéologique des destructions qu'elle cause et de son pouvoir totalisant sur les existences des individus, l'horreur du conflit la rattrape brutalement quand son frère est déclaré disparu. Elle admet amèrement son échec lors d'une conversation avec son ancien professeur de dessin, Henry Tonks : « I was determined I was going to ignore the whole thing. […] It gets you in the end » (140). La nouvelle de la disparition de Toby réactive ce qu'on pourrait qualifier de « double trauma » chez Elinor même si, comme le rappelle Laplanche, dans une perspective freudienne, une telle expression est pléonastique : « Il n'y a pas de traumatisme sans deux temps. On ne peut pas parler d'un événement qui, à lui seul, serait psychiquement traumatisant, s'il n'est pas l'écho d'un autre événement ou s'il ne trouve pas son écho dans un autre événement » (135). Ici, ces deux temps sont très nettement marqués et rendus explicites par la narration : d'une part, il y a la guerre dans laquelle elle se trouve elle aussi prise et qu'elle avait tenté de refouler ; d'autre part et de façon plus intime, il y a la relation incestueuse qu'elle a eue avec son frère[8]. Le deuil de Toby ne peut s'effectuer pour elle sans une prise en compte de ces

[8] Comme le signale Jessica Gildersleeve, il y a d'ailleurs une relation continuité dans l'attitude de déni d'Elinor face à ce double trauma : « Importantly, Elinor's attitude to the collective trauma figures a repetition of her

deux aspects : accepter sa mort n'est possible qu'en admettant l'existence et l'horreur de la guerre, tandis que la perte de ce frère, de cette relation à la fois trop et pas assez fraternelle, implique une dé-fusion brutale. La quête de la jeune artiste pour comprendre la disparition de son frère l'amène alors à renouer avec ses anciens amis et camarades de classe du Slade, Paul et Kit, tous deux revenus du front. Les retrouvailles réactivent les sentiments amoureux, amicaux, de jalousie et d'inimitié qui unissent ces personnages en même temps qu'elles ravivent la rivalité entre les deux hommes.

La figure spectrale de Toby hante tout le roman et, à travers l'enquête d'Elinor, son absence oppressante fait ressurgir traumas chez les deux autres personnages. Kit, qui était membre de la même unité que Toby et pourrait en savoir plus sur sa mort, est de retour en Angleterre où il est hospitalisé suite à une grave blessure au visage. Il refuse cependant de voir Elinor ou de lui donner plus d'informations. Celle-ci se tourne alors vers son ancien amant, Paul, lui aussi de retour après une blessure à la jambe, et sollicite son aide pour convaincre Kit de lui fournir des explications sur la mort de Toby. L'enquête ainsi menée pousse les deux hommes à se confronter à leurs souvenirs traumatiques, comme lorsque Paul est frappé par l'inquiétante précision avec laquelle les peintures d'Elinor, en hommage à Toby, représentent ses propres souvenirs de la guerre :

> At one level these were firmly traditional landscape paintings, but there was something unsettling about them. Uncanny. Oddly enough, he recognized the feeling. It was the paradox of the front line: an apparently empty landscape that is actually full of men. How on earth had she managed to get that? (96)

De la même manière qu'Elinor semble avoir été « contaminée » par le trauma de Paul — et à travers lui le trauma de tous les rescapés des tranchées —, il se trouve lui-même progressivement happé par le trauma de son amante. Elle semble en effet vouloir lui faire prendre la place de son frère mort, lui faisant notamment porter son manteau. Le malaise de Paul est éminemment palpable : « The coat's silk lining, warmed by his body, had produced an unpleasant clamminess, like the touch of skin on skin » (105). C'est bien la peau de Toby que Paul revêt à travers cette comparaison et il devient ce faisant l'incarnation des traumas d'Elinor.

Chez Kit, les questionnements d'Elinor sur la mort de Toby produisent un effet plus violent encore car la relation entre les deux hommes dépasse l'ordre du symbolique et les trouve tous deux impliqués dans des événements traumatiques bien tangibles. À travers le délire de

response to an event of individual trauma, her incestuous relationship with her brother, and in this way provokes an interpretation of her affective response from the perspective of complicity and responsibility » (118).

rêves hallucinés qui taraudent Kit ainsi que dans les confessions sans doute déformées qu'il livre à Paul, le·la lecteur·trice découvre les multiples traumas auxquels Toby est lié pour Kit. En tant qu'officier supérieur, il est tout d'abord responsable du *shell-shock* et de la peur maladive de Kit, forcé d'obéir et d'aller chercher les cadavres dans le *no man's land* sous les tirs d'obus. Aux pulsions à la fois meurtrières et suicidaires que Toby suscite chez Kit s'ajoute un trauma d'ordre sexuel puisque l'homosexualité du jeune médecin provoque chez son subalterne, quand il la découvre, une réaction de dégoût si forte qu'elle en est suspecte. Paul, en écoutant le témoignage de Kit se remémore en effet ceci : « Neville had an extrême hatred of what he described as 'effeminacy' or 'degeneracy', whether in life or in art » (249). Cependant, en écoutant la description péjorative que son ami fait de l'amant de Toby, un simple garçon d'écurie, il se demande aussi : « Was that jealousy ? » (249). Le refoulement probable de son homosexualité par Kit Neville semble alimenter le mélange de haine et de fascination qu'il éprouve à l'égard de son supérieur. Toutefois, ce sont les circonstances troubles entourant la mort du jeune médecin qui affectent le plus profondément Kit, dont la part de responsabilité n'est jamais totalement élucidée. L'aveu fait à Paul — il aurait dénoncé Toby qui aurait ensuite choisi de se suicider plutôt que d'affronter une condamnation publique — est remis en question presque immédiatement après par l'une de ses toiles : « Paul knew he was looking at the moment of Toby Brooke's death, though not exactly as Neville had related it » (254). La mise en doute des propos de Neville suggère une autre version des faits : il aurait tué son officier. Le roman laisse la vérité en suspens, non sans avoir souligné les souvenirs traumatiques qui semblent sans cesse ramener Neville vers l'image de son supérieur, tout comme sa silhouette hante les paysages peints par Elinor ou contamine sa relation amoureuse avec Paul. L'absence de Toby et sa mort, se déroulant dans le hors-champ du roman, occupent ainsi une place paradoxalement centrale. De même, le jeune homme constitue le quatrième terme dans ce que l'on prend — ce que Paul et Kit prennent — pour un triangle amoureux : sa présence se love dans les interstices des relations entre les personnages et les contamine, les relie autour d'un même événement aux répercussions traumatiques multiples.

II. Les lignes de fuite du trauma

La dialectique de la présence et de l'absence que nous venons d'observer dans *Toby's Room* est au cœur de la définition de la métalepse qui structure les romans de notre étude. Dans l'article « Dire décalé et sélection de point de vue dans la métalepse », Geneviève Salvan revient à la définition de la métalepse donnée par Quintilien qui la voit comme une figure permettant le

passage d'une idée à l'autre. De là, elle explique la centralité de la notion d'altérité dans cette figure :

> Fonctionnant sur un principe d'altérité, elle associe deux idées sur la base d'une double manipulation : une des deux idées est effacée au profit de l'autre et le passage entre les deux est assuré par un lien — temporel ou logique — nécessaire certes mais implicite, d'où l'effet de raccourci produit par cette figure. (79)

Dans le roman de Barker, Toby est cet autre absent dont l'effacement est certes mis en scène par la narration mais qui parvient pourtant toujours à « passer » dans le monde des vivants. Le lien entre lui et les autres personnages est maintenu au-delà de sa disparition.

L'absence ou l'effacement ne sont donc pas synonymes — dans ces romans comme dans la définition que les stylisticiens donnent de la métalepse — de mise à l'écart et encore moins de disparition. En effet, dans la mesure où la métalepse repose sur l'effacement d'un terme qu'elle fait comprendre par inférence, on peut considérer qu'elle donne à ce dernier plus de poids encore. De même, c'est bien parce que Toby a disparu que sa présence se pose comme un obstacle indépassable sur la route des autres personnages. Dans l'exemple donné par Littré, où « il a vécu » peut se substituer à « il est mort », la dimension *a priori* euphémisante du premier énoncé ne doit pas nous tromper car le détour qu'elle emprunte renvoie bien au non-dit, au tabou de la mort qui ne peut se dire directement, et dont l'indicible réalité est écrasante.

Dans son article, Salvan identifie deux traditions de pensée au sujet de la métalepse : la première, héritée de Dumarsais, considère cette figure essentiellement comme une figure de mot, une métonymie temporelle qui substitue un mot à un autre comme dans l'exemple cité plus haut. La seconde tradition, à laquelle Salvan veut se rattacher, est tirée de la définition de Fontanier qui « range la métalepse dans les figures de pensée » (Salvan 75) et considère qu'elle peut s'appliquer à des propositions ou des expressions. Selon elle, on peut donc aller jusqu'à considérer que « le processus métaleptique de ré-ordonnancement chronologique — et, plus globalement, associatif — peut s'envisager aussi bien au niveau local du lexème qu'au niveau plus global de l'énoncé et de l'énonciation » (76). C'est à cette conception de la métalepse que notre analyse se rattache également puisque nous entendons observer la dimension structurante de la métalepse dans les récits de trauma qui nous occupent. En effet, si le trauma qui se joue dans ces œuvres reste non-dit, insaisissable, il n'en est pas moins central : tout comme le terme effacé sur lequel repose la métalepse, elle-même figure de l'insaisissabilité, cet événement indicible est essentiel à la compréhension de l'énoncé global du récit.

Pour mieux comprendre le rôle joué par la métalepse dans ces œuvres, il est nécessaire de revenir à la distinction janetienne entre mémoire traumatique et mémoire narrative. La présentation, citée plus haut, qu'en fait Anne Whitehead mérite d'être analysée de façon approfondie en lien avec la métalepse :

> Janet contends that the traumatic cure comprises a transformation of traumatic memory into narrative memory, so that the event is integrated into a chronology of the past and into the individual's life history. Where traumatic memory repeats the past without consciousness, narrative memory recognises the past as past. (Whitehead 2004 : 140)

L'emploi de l'adjectif « narrative » pour qualifier la mémoire « saine », guérie du trauma, pourrait prêter à confusion dans le cadre d'une analyse de textes « narratifs » consacrés au trauma. On serait en effet tenté de mettre l'entreprise narrative fictionnelle du côté de cette « mémoire narrative », non seulement en raison de la proximité lexicale mais aussi parce que seule cette mémoire semble pouvoir se prêter à une mise en récit. La mémoire traumatique, parce qu'elle est le fruit d'un événement survenu de façon trop brutale pour être saisi — « an event that […] is experienced too soon, too unexpectedly, to be fully known » (Caruth 1996 : 4) — constitue une donnée brute, inassimilable par la littérature. Sans transformation, sans — pour ainsi dire — métabolisation, la mémoire traumatique serait alors résolument indigeste pour la littérature. Cependant, l'emploi de la métalepse dans ces récits de trauma va à l'encontre de toute tentative pour replacer l'événement traumatique dans une chronologie facilement appréhendable : le passé n'est pas « reconnu comme passé » et la confusion chronologique est au contraire accrue par les nombreux sauts temporels mis en scène par la métalepse. Un paradoxe semble apparaître ici puisque ces récits rendent certes compte d'un trauma nécessairement *médiatisé* par l'entreprise littéraire (il n'est donc pas question ici de mémoire traumatique « brute »), mais ils n'appartiennent pas pour autant à la « mémoire narrative » identifiée par Janet.

Ces œuvres présentent donc une étape intermédiaire entre les deux états de la mémoire identifiés : cette étape serait celle du premier *témoignage* d'un trauma. Un tel témoignage, comme le rappellent Dori Laub et Shoshana Felman, fait principalement état d'une absence :

> Massive trauma precludes its registration; the observing and recording mechanisms of the human mind are temporarily knocked out, malfunction. The victim's narrative—the very process of bearing witness to massive trauma—does indeed *begin with someone who testifies to an absence*, to an event that has not yet come into existence, in spite of the overwhelming and compelling nature of the reality of its occurrence. (57, nous soulignons)

La mise en récit du trauma ne consiste ainsi ni en une série de données brutes, telles qu'elles s'inscrivent dans la mémoire traumatique de l'individu, ni en une présentation cohérente et chronologique des événements appréhendés dans un récit débarrassé de sa charge traumatique. À travers la métalepse, c'est d'abord le processus d'effacement, l'insaisissable et, pour reprendre les mots de Marc Amfreville, la logique de « l'écart » (15) au cœur du trauma qui sont rendus perceptibles. En se faisant témoignages, ces récits deviennent la « première inscription » du trauma, faisant participer les lecteurs·trices à la « prise de connaissance » de l'événement et à la co-construction du sens à lui donner : « The emergence of the narrative which is being listened to—and heard—is, therefore, the process and the place wherein the cognizance, the 'knowing' of the event is given birth to. The listener, therefore, is a party to the creation of knowledge *de novo* » (Felman et Laub 57). Ils acquièrent une dimension éthique qu'il nous faudra explorer, de même qu'en refusant de présenter une « mémoire narrative », c'est-à-dire le « produit fini », le résultat de la cure psychanalytique, ils nous poussent à mettre en question l'assertion d'un pouvoir curatif de la littérature. Simultanément, ils refusent de céder à la tentation voyeuriste d'un récit qui chercherait à « tout montrer », « tout dire ». En ce sens, les œuvres de notre étude mettent en scène la « pensée de l'écart » (15) décrite par Marc Amfreville, qui appelle à se méfier du mimétisme pour, au contraire, favoriser la dimension éthique des récits de trauma :

> La littérature porte en elle la promesse d'une perpétuation du souvenir telle qu'on ne saurait par oukase se priver de ce vecteur. Il est néanmoins essentiel de se poser la question de la nature de l'émotion suscitée et d'insister pour que soient valorisées les stratégies de détournement, d'indirection, d'ellipses, plutôt que les discours apparemment réalistes qui, au moment même où ils prétendent tout dire, mentent le plus. En d'autres termes, sur le terrain mimétique, la fiction avoisine l'outrage, alors qu'en se donnant les moyens de sa propre mise à distance, elle peut espérer faire œuvre d'approche respectueuse. […] [L]a distance éthique [est] indispensable au traitement fictionnel de pareil sujet. (24-25)

Notre propos est justement de montrer que la métalepse permet de tenir cette ligne de crête entre empathie et voyeurisme, entre description et perception du trauma. Au-delà de « l'outrage » contre lequel Amfreville met en garde, nous voulons prolonger cette réflexion sur la dimension éthique de la mimétique dans le champ de la performativité, comme nous le verrons plus avant dans les prochains chapitres. Si la métalepse peut à première vue donner l'impression d'une simple *mimèsis* du trauma — elle représente le vide laissé par l'événement traumatique — elle propose surtout une *performativité* du fonctionnement du trauma. Loin de prétendre représenter avec fidélité la psyché du sujet traumatisé, cette figure propose une expérience qui est avant tout une expérience de lecture à travers laquelle les effets de

dislocation, de perte de repères propres au trauma peuvent être perçus, faisant ainsi traverser aux lecteurs·trices les manifestations mentales de ce phénomène psychique[9].

En ce sens, on observe que ces romans enregistrent non seulement la violence de l'événement traumatique mais aussi ce qui, dans sa dimension inattendue et brutale, nous échappe. Par les effets d'effacement qu'elle organise, la métalepse produit une herméneutique de l'événement traumatique en ce qu'elle saisit le moment précis où la compréhension est mise en échec par la violence du choc.

A. The « missing of the 'when' » (Caruth 1996 : 39) : un trauma qui (s')échappe

Dans *Anatomy of a Soldier*, la puissance de la déflagration est perçue, dès la première page, dans l'immédiat après-coup de l'explosion. Ce chapitre est narré par un « tourniquet » — le garrot utilisé pour stopper l'hémorragie du personnage principal — et l'événement traumatique est décrit en un paragraphe, dans les termes suivants :

> At 0618 on 15 August, when I was sliding alongside BA5799's thigh, I was lifted into the sky and turned over. And suddenly I was in the light. There was dust and confusion and shouting. I was on the ground beside him. He was face down; he was incomplete. I was beside him as rocks and mud fell around us. (1)

La position de l'objet est, d'une part, annonciatrice de son rôle : rangé dans la poche du soldat, il « glisse » le long de la cuisse à laquelle il va ensuite devoir « s'agripper » (« I clung to him » [2]) pour maintenir Barnes en vie. Le rattachement du garrot à sa fonction est souligné par le double-sens possible des mots « I was in the light » : il a été libéré de la poche qui le contenait, mais c'est aussi le moment où il va passer à l'action, se trouver « sous le feu des projecteurs » en sauvant la vie de son propriétaire. D'autre part, la proximité physique entre l'objet et le personnage associe leurs expériences dans un rapport d'équivalence qui tente de saisir le choc traumatique. Dans la première phrase, le mouvement décrit par le garrot est certainement le même que celui effectué par le corps de Barnes : tous deux sont soulevés dans les airs et retournés sur eux-mêmes. Cependant, à partir de là, leurs expériences divergent : pour l'objet,

[9] Nous reprenons ici à notre compte l'analyse que fait Catherine Bernard des effets de dislocation du texte dans *The Burning Book* de Maggie Gee : « On pourra objecter que cette dislocation même renoue avec la mimésis, certes contrefaite, mais qui ne renonce pas à penser une forme mimétique, dont la dislocation formelle serait analogique de l'expérience de cette expérience a-formelle. Mais c'est plus dans la matière, la texture de ce moment que dans sa grammaire, toute disloquée soit-elle, que se situe la force de défamiliarisation de l'apocalypse » (2018 : 36).

le choc est de se trouver « soudain […] dans la lumière » ; on comprend dans les lignes suivantes que, pour Barnes, le choc est la perte soudaine de sa jambe.

En dépit de l'apparente précision que suggère la datation militairement rigoureuse des premiers mots, l'événement traumatique se perd dans un mélange de sensations confuses. La « lumière » évoquée par le garrot renvoie à un aveuglement soudain. Les sensations physiques s'accumulent avec d'abord la vue (« light »), puis le toucher (« dust ») et l'ouïe (« shouting ») mais le sens peine à s'établir, comme le souligne l'emploi du présentatif « there was » exprimant une incapacité à identifier la source de ces perceptions. Le premier constat est celui d'une séparation — « I was […] beside him » — qui mime de façon très concrète les effets de dissociation propres à la survenue d'un événement traumatique et que l'objet lui-même semble éprouver à travers son incapacité à identifier clairement les sensations qui l'assaillent. Comme l'explique en effet Pierre Janet, « un phénomène psychologique peut être conscient et ne pas être rattaché par association au groupe de sensations et de souvenirs qui constituent l'idée du moi » (1887 : 462). D'ailleurs, la répétition, deux phrases plus loin, de la phrase « I was beside him » traduit une incapacité de la voix narrative à enregistrer les événements qui se sont produits. Il y a un « un défaut complet d'adaptation à une situation » traumatique (Janet 1904 : 444).

Pourtant, le trauma décrit ici n'est pas celui du narrateur. Ce dernier n'est que le témoin de l'événement, un « témoin second » (Amfreville 18), et on retrouve à travers cette mise en récit la « pensée de l'écart » identifiée par Amfreville. L'incapacité de l'objet à faire sens de ce qu'il constate propose en miroir une lecture du vécu du personnage. La violence du choc, qui induit sans doute la perte de conscience de Barnes, lui impose une dissociation, lui fait *rater* l'événement traumatique. Si l'on se penche sur la trame chronologique de ce paragraphe, on constate d'ailleurs que le moment de l'explosion échappe même au narrateur. Ce moment correspondrait en effet aux mots « I was lifted in the sky and turned over ». Le champ de perception réduit de l'objet dans ce segment tend cependant à effacer la réalité de l'événement comme pour l'atténuer : aucune violence ne transparaît dans ces mots et les sensations de l'objet se résument à la perception d'un mouvement, comme si tout le reste était en suspens. Les caractéristiques sensorielles qu'on associe avec l'image d'une explosion (la lumière, la poussière, le bruit) n'apparaissent qu'après, comme en écho à ce qui vient de se produire. Il y a un retard, comme un saut de battement, entre la survenue de l'événement et sa perception, de sorte que le trauma exprimé ici est celui d'un raté, d'une menace perçue après-coup et qui, pour le personnage, ne pourra jamais être connue en tant qu'événement vécu mais seulement comme

donnée factuelle, enregistrée *a posteriori*. Caruth analyse un phénomène similaire dans *Hiroshima mon amour* à propos de la perception de la mort de son amant par la femme : « This missing of the 'when' within the shock of sight is also experienced as a confusion of the body » (1996 : 39). Dans l'exemple qui nous occupe, le moment de l'événement ne disparaît pas dans le choc de la vision mais dans celui du mouvement ; toutefois, il s'agit bien du même phénomène : l'instant vécu échappe à la perception dans le moment exact où il se produit, le corps se trahissant ainsi lui-même. L'expérience vécue ne menace ainsi pas seulement l'intégrité du corps mais aussi celle de la conscience en bouleversant les perceptions temporelles du sujet :

> Unlike the body, however, the barrier of consciousness is a barrier of sensation and knowledge that protects the organism by placing stimulation within an ordered experience of time. What causes, trauma, then, is a shock that appears to work very much like a bodily threat but is in fact a break in the mind's experience of time. (Caruth 1996 : 61)

Dans le choc de l'explosion, témoin et victime sont arrachés à eux-mêmes et, par conséquent, à la trame temporelle qui se trouve au fondement d'une perception de soi cohérente et unifiée. La béance qui s'ouvre ici n'est donc pas la simple illustration d'une violence physique telle qu'elle entraîne une perte de connaissance. Elle est aussi la brèche dans laquelle le sujet tout entier risque de s'abîmer. Par ce bouleversement des perceptions temporelles, la psyché perd son emprise sur la réalité et se trouve confrontée à une expérience de vulnérabilité totale qui résulte non pas de la prise conscience d'une perte de contrôle mais du fait que cette prise de conscience survient trop tard : qu'aurait-il pu se produire dans ce laps de temps ?

L'effet de latence qui caractérise le trauma apparaît donc bien, comme le suggère Caruth, au sein de l'expérience vécue elle-même et non pas simplement dans la façon dont le retour du souvenir se manifeste : « The experience of trauma, the fact of latency, would thus seem to consist, not in the forgetting of a reality that can hence never be fully known, but in an inherent latency within the experience itself » (1996 : 17). Cette latence s'exprime ici dans la grammaire du texte à travers la métalepse. L'événement fort, sur lequel le narrateur attire notre attention, est exprimé dans la phrase « And suddenly I was in the light », comme le souligne l'adverbe « suddenly ». Cependant, ce moment se situe déjà dans l'après de l'événement, et l'emploi de « suddenly » crée un sentiment de malaise parce qu'il arrive avec un temps de retard. L'énoncé que les lecteur·trices sont en effet encouragé·e·s à reconstruire est plus complexe que dans les exemples de métalepse cités plus haut mais il se situe bien entre le mouvement dans les airs de la première phrase et l'arrivée « soudaine » de la lumière après le point. Une indication sur le

sens concret de cet énoncé est donnée dans la première phrase où l'objet est situé « contre la cuisse » du personnage. La libération soudaine du garrot, traduite par son exposition au grand jour, est le résultat de la destruction du corps du protagoniste : la déflagration a réduit à néant chair et textile, libérant l'objet. Contrairement à ce qu'on peut lire quelques lignes plus loin, où la narration de l'objet prend le relai de la conscience du personnage — « I clung to him when the machine read no output, when there was no pulse against him » (2) —, l'emploi de « suddenly » souligne que l'effet de latence, et la frayeur qui l'accompagne, est partagé par la victime et le témoin. Ainsi, l'expérience de vulnérabilité que ce passage met en évidence apparaît comme totale puisqu'en échappant même à la perception d'un témoin (qui n'est pas une victime), l'événement se présente comme radicalement insaisissable.

De manière plus frappante encore, la métalepse enregistre l'amputation subie par le personnage quelques phrases plus loin quand l'objet-narrateur le décrit : « He was face down; he was incomplete ». La vulnérabilité de Barnes est exprimée par sa position physique, allongé contre terre, mais surtout par son état « d'incomplétude ». L'emploi du verbe d'état « be », suivi d'un adjectif, met en exergue la dimension constative de l'énoncé : il ne s'agit pas de revenir sur le processus de destruction qui vient d'avoir lieu mais simplement de rendre compte du *résultat* de l'explosion. C'est donc le préfixe privatif *in-*, dans le mot « incomplete », qui porte à lui seul la charge métaleptique de l'expression : en pointant du doigt le manque, l'absence, la déviation par rapport à la norme, ce préfixe enregistre et conserve la trace de l'explosion. À travers ce mot, c'est en effet le passage d'un état à l'autre — de « complet » à « incomplet » — que les lecteurs·trices doivent reconstituer dans toute sa violence. Il n'est toutefois pas question d'euphémisme ici. Comme le souligne Salvan à propos des derniers vers du poème de Rimbaud, « Le Dormeur du val », les « deux trous rouges au côté droit » — tout comme les mots « he was incomplete » chez Parker — expriment un état connexe de l'événement — la mort, l'explosion — sans pour autant viser une atténuation euphémisante de la réalité décrite. En effet, « l'euphémisme est une figure d'atténuation et de convenance et […] est fondé sur un dialogisme interdiscursif qui en fait une figure de la convention linguistique et sociale. Nulle trace de convention chez Rimbaud… » (76) — et il en va de même chez Parker.

La métalepse permet donc de mettre en scène, dans l'articulation même du texte, une herméneutique de l'événement traumatique en exprimant d'une part la façon dont il échappe à la compréhension et d'autre part le gouffre qu'il produit dans la perception du moi et de la temporalité. L'événement traumatique crée en effet une « profonde discontinuité » entre passé et futur (Caruth 1996 : 14).

L'extrait de *Anatomy of a Soldier* cité plus haut est un exemple paradigmatique d'événement traumatique tel que le décrit Freud dans *Au-delà du principe de plaisir*. Il s'agit d'une « grave commotion mécanique » (12) qui répond à la logique de l'accident : la violence physique de l'explosion n'a d'égale que l'absence de préparation du protagoniste à cet événement. À travers le récit du garrot, témoin indemne de l'événement, les lecteurs·trices saisissent, comme nous l'avons montré, la mise en échec de la compréhension face à un spectacle d'une telle violence. Comme l'explique Caruth, l'accident constitue la meilleure illustration possible pour se représenter le fonctionnement du trauma :

> the recurring image of the accident in Freud, as the illustration of the unexpected or the accidental, seems to be especially compelling, and indeed becomes the exemplary scene of trauma *par excellence*, not only because it depicts what we can know about traumatizing events, but also, and more profoundly, because it tells of what it is, in traumatic events, that is *not* precisely grasped. (1996 : 6)

C'est la dimension inattendue, surprenante de l'événement qui fait trauma : l'esprit n'est pas préparé à la scène à laquelle il va assister et ce *witnessing* — cet acte d'être témoin — contient une latence inhérente, se fait avec un temps de retard. Caruth rappelle en effet ce paradoxe de l'événement traumatique : « that the most direct seeing of a violent event may occur as an absolute inability to know it; that immediacy, paradoxically, may take the form of belatedness » (91-92). Cependant, l'accident brutal et inattendu n'est pas l'unique modèle à partir duquel le trauma doit se comprendre, et il est surtout nécessaire de préciser que ce qu'on entend par l'idée d'une absence de préparation de l'esprit se distingue nettement de la notion d'anticipation. En effet, ce n'est pas forcément la surprise qui fait trauma mais plutôt l'incapacité de l'esprit à faire sens d'un événement au moment où il se produit, même si ce dernier a été « prévu » ou annoncé.

Ce phénomène est illustré de manière frappante dans *The Night Watch*. À la fin du roman, construit selon une structure analeptique, les lecteurs·trices assistent à la scène de 1941 qui, en 1944, a conduit Duncan en prison et qui le hante encore en 1947 : le suicide de son ami Alec. Ce dernier vient de recevoir son ordre de mobilisation et se rend, paniqué et furieux, chez Duncan. Le rejet viscéral de la guerre chez le jeune homme et son refus catégorique d'y prendre part poussent les deux amis à envisager une échappatoire. Le suicide finit par s'imposer à eux comme seule solution possible. Au long des dix-huit pages que dure le récit de cette scène, Waters illustre à la fois l'immaturité adolescente et la détresse tragique des deux garçons qui énumèrent les différentes manières de mettre fin à leurs jours (gaz, arsenic, pendaison…) mais pensent aussi à soigner leur apparence et notamment à l'importance symbolique de porter une cravate : « There might be photographs. It'll make more of an impression » (490). Au fil du

passage, la détermination d'Alec se consolide et il finit par s'emparer d'un rasoir avec lequel il prévoit de se trancher la gorge. Duncan, dont la volonté est plus vacillante, cherche à retarder le moment où ils se donneront tous deux la mort, dans l'espoir que ce geste soit interrompu à temps : « He didn't want Alec to do it, now. The whole thing had raced forward too quickly. Again he almost wished that his father would wake up, come out, and stop them » (492). Cependant, le moment inéluctable arrive. Le passage — et avec lui la dernière section du roman consacrée à Duncan — s'achève sur le paragraphe suivant :

> Alec drew in his breath. The pulse in his neck began to beat more quickly, to almost jump against the blade. But when he spoke, he spoke as if casually, so that Duncan thought he was joking, and almost laughed. He said, 'See you then, Duncan.' And he tightened his grip and raised his elbows, as if about to swing a bat; and then he cut. (492-493)

Ce passage met en évidence l'échec de la compréhension face à un événement dont la violence défie l'entendement. Duncan, témoin de la scène, semble trahi par ses propres perceptions, incapables de saisir le geste et les paroles qui lui sont associées pour ce qu'ils sont. L'emploi des comparaisons « as if casually » puis « as if about to swing a bat » illustrent la faille référentielle qui s'ouvre sous lui : ce geste et ces mots ne *peuvent pas* être des annonces de la mort d'Alec. La scène lui échappe dans son immédiateté même et le décalage entre l'apparence anodine de ces actions et ce qu'elles sont réellement contribue au trauma du personnage qui ne saisit que trop tard la réalité de ce qui s'est passé. La longue préparation qui a précédé n'est d'aucune utilité à Duncan au moment de cette confrontation avec la mort : son esprit n'est pas *préparé* à ce à quoi il va devoir assister.

Par ailleurs, les deux occurrences de l'adverbe « then » dans ce passage mettent en évidence les décalages temporels produits par le suicide d'Alec autour d'une double métalepse. Dans la bouche du jeune homme, le « see you then » renvoie à l'après de l'événement qui va avoir lieu, à l'au-delà de la mort, et fait référence aux propos que les deux amis ont échangé un instant plus tôt : « And if there is a place [after death], then we'll be there together, anyway » (492). Alec sélectionne un point de vue postérieur au suicide et le « then » employé ici contient de manière implicite l'énoncé suivant : il va se trancher la gorge et Duncan, à sa suite, s'emparera du rasoir et l'imitera. La métalepse permet ici de passer sous silence la violence de l'acte que les deux jeunes hommes s'apprêtent à commettre mais elle construit aussi un écart, un vide entre un avant et un après du suicide — le moment de l'énonciation et les retrouvailles dans l'au-delà —, soulignant ainsi l'irréconciliabilité entre ces deux moments.

À l'inverse, le second « then » exprime l'incapacité du témoin à dépasser l'événement : « and then he cut ». Comme nous l'avons vu, la première partie de la phrase manifeste — à travers la comparaison avec le geste d'un sportif — un décalage des perceptions de Duncan par rapport au réel. Le point-virgule qui sépare le dernier segment matérialise le retour brutal à la réalité et l'adverbe « then » rend ici tangible l'impossible enchaînement reliant les deux gestes du personnage : c'est comme si l'on voyait, à travers les yeux de Duncan, la batte imaginaire se transformer soudain en rasoir. La phrase — et avec elle la narration de ce passage — s'arrête sur le verbe « cut » dont l'emploi intransitif semble suspendre le geste d'Alec en pleine action. En faisant l'économie de l'objet, la narration souligne l'impossibilité pour Duncan de relier l'action au corps qui la subit. La métalepse ainsi construite fonctionne donc à rebours de la première : il n'est plus question de se positionner au-delà de la mort mais au contraire de l'arrêter au moment précis où elle survient. On sait d'ailleurs déjà, grâce à la narration rétrospective, que le souhait exprimé par Alec ne se réalisera pas : Duncan ne parvient pas à le suivre. L'intransitivité du verbe « cut » contient donc implicitement toute la violence de la scène qui suit mais aussi toute la culpabilité du survivant. Ce n'est pas la mort mais le geste qui est indépassable car c'est lui qui contient de manière embryonnaire les images qui hanteront Duncan par la suite : « Duncan had another, violent glimpse of the scartlet kitchen in his father's house » (434). Cette métalepse n'est donc pas rétrospective, comme la première, mais prospective : « he cut » contient implicitement non seulement la mort d'Alec mais aussi les images de la cuisine ensanglantée dont Duncan ne pourra par la suite se débarrasser.

L'ellipse de l'objet (« his throat ») exprime donc la dimension indépassable de l'événement traumatique, mais l'association des deux métalepses que nous avons identifiées produit un effet supplémentaire car elles illustrent très précisément la rupture que Caruth identifie au cœur du trauma : « the future is no longer continuous with the past but is united with it through a profound discontinuity » (14). Le « then » d'Alec et celui de Duncan sont irréconciliables : l'un s'élance vers un futur au-delà de la mort tandis que l'autre reste prisonnier du moment où elle survient.

B. « If he went away it wouldn't have happened » (Barker 77) : annonce et actualisation du trauma

Le trauma instaure donc une rupture profonde et brutale que la métalepse permet d'appréhender. Dans les romans de notre corpus qui traitent de conflits militaires, il est frappant de constater que les personnages semblent profondément conscients de cette rupture et l'anticipent. Dans

Anatomy of a Soldier et *Toby's Room*, le contexte de la guerre se prête particulièrement à ce type d'anticipation puisque la menace d'un choc traumatique imminent plane constamment au-dessus d'eux comme une épée de Damoclès. C'est principalement du côté des familles, à l'arrière, que ce phénomène peut s'observer : ces dernières, réduites à une impuissante passivité, redoutent et anticipent l'annonce de la disparition d'un être aimé. Ici, ce n'est donc pas la mort elle-même mais, par métalepse, l'annonce de celle-ci, qui fait trauma. L'accident a beau s'être déjà produit, à travers l'annonce, la parole se fait performative, au sens illocutoire (Austin), et fait advenir l'événement comme pour la première fois.

Comme dans l'exemple précédent tiré de *The Night Watch*, l'anticipation n'atténue en rien la violence du choc traumatique et on observe, dans les romans de Harry Parker et de Pat Barker, qu'elle produit même un effet pervers dans la mesure où, avant même que l'annonce ait été faite, la seule identification du messager suffit à faire trauma. On trouve dans les deux romans des scènes d'une similitude frappante. Dans *Toby's Room*, Elinor voit arriver de loin le « telegraph boy », porteur de la nouvelle de la disparition de son frère. Son statut de simple relai d'un événement déjà survenu ne parvient pas à l'exonérer, aux yeux de la jeune femme, de sa responsabilité : c'est lui qui fait entrer la disparition de Toby dans le champ du réel. La volonté d'Elinor tente alors de s'opposer à l'inexorable progression du messager et, avec lui, à l'arrivée du choc traumatique :

> At one point his head disappeared behind the hawthorn hedge—the lane dipped sharply there—and she convinced herself, standing motionless at the window, that he would never reappear. She had willed him away; even when, slowly, his peaked cap reappeared and then his head and shoulders and he stopped to mount his bicycle, even then, she knew it was in her power to prevent the telegram from being delivered […]. Listening to the doorbell chime, she almost shouted out: *Don't answer it, he'll give up, he'll go away.* If he went away it wouldn't have happened. (77)

La désespérante passivité du personnage se transforme en une tentative — déjà vouée à l'échec — de passage à l'action pour empêcher la matérialisation de l'événement : empêcher l'homme d'entrer reviendrait à sauver Toby. Cependant, parce qu'elle a pu deviner le contenu du télégramme, le choc traumatique a déjà eu lieu pour Elinor. Par un effet combiné de métalepse et de métonymie, l'événement traumatique se réalise déjà par les signes qui l'annoncent et le messager incarne de manière implicite le message qu'il transporte. L'illusion qu'elle a de pouvoir agir sur l'événement a pour seul effet d'ajouter de la culpabilité au trauma. En laissant entrer le postier, en lisant le télégramme et, pour reprendre les termes de Laub et

Felman, en devenant témoin du témoignage de la mort de Toby, elle se rend complice de sa disparition[10].

Dans *Anatomy of a Soldier*, la mère de Tom Barnes n'a pas vraiment le temps d'anticiper l'annonce et apparaît plus résignée qu'Elinor, mais on retrouve chez elle aussi le refus de laisser entrer la réalité — littéralement et métaphoriquement — au moment où l'on sonne à sa porte :

> It was a man and a woman. He was wearing a regimental tie. They said her name. She nodded. They asked if they could come in. She gripped the door and didn't open it any wider and asked what had happened. She didn't want them to come in. […]
> Maybe she could just take the dog for a walk and they wouldn't be here when she came back. She didn't want to face this on her own.
> They asked again if they could come in. She let them in but wanted them to go away and never to return—to have never existed. She put the kettle on and told them they would want a cup of tea. It wasn't real until they said it. (40-41)

La mère du protagoniste lit immédiatement les signes qui s'offrent à elle et comprend la situation. La cravate indiquant l'affiliation militaire de l'homme et le besoin des deux inconnus de s'assurer de son identité signalent la raison de leur présence. La question qu'elle pose aussitôt — « [she] asked what had happened » — témoigne plus d'une prise de conscience des raisons de cette visite que d'une réelle volonté de savoir. Comme dans le passage cité plus haut, le refus de faire place à la réalité traumatique qui va faire irruption dans la vie des personnages se manifeste par un refus de laisser entrer les porteurs de la nouvelle. À travers ces deux scènes fonctionnant en miroir, Barker et Parker allégorisent la notion d'effraction traumatique en lui donnant une réalité tangible : c'est par des inconnus se frayant un passage contre le gré des personnages dans l'enceinte protégée de la maison familiale — symbole de la conscience — que le message porteur de la charge traumatique est communiqué. Cependant, contrairement à l'extrait de *Toby's Room*, où l'ouverture de la porte coïncide presque exactement avec la transmission de la nouvelle, celle-ci met plus longtemps à se faire jour dans *Anatomy of a Soldier*.

Il est d'ailleurs intéressant de relever que, dans *Toby's Room*, Elinor — et, avec elle, les lecteurs.trices — ne prend pas connaissance de la nouvelle directement mais seulement par inférence à partir d'un réseau de signes : d'abord, la vue du porteur du télégramme, puis le cri poussé par sa mère à la lecture de ce dernier : « She, too, disappeared into the porch and, a

[10] « To bear witness is to bear responsibility for the truth » (Felman et Laub 204). Le témoignage fait ici doit être compris dans son sens le plus limité : il s'agit d'une simple donnée factuelle et non du récit d'un témoin de l'événement. Cependant, en admettant de lire le télégramme, Elinor deviendra témoin de la mort de Toby et elle refuse précisément de porter la responsabilité de cette réalité.

minute later, Elinor heard a thin, despairing cry » (77). Elle n'est pas un témoin direct de la nouvelle. Ainsi, le choc traumatique est comme dilué à travers le passage avant qu'Elinor puisse lire le télégramme. Toutefois, loin d'atténuer la violence du choc, cette dilution représente l'effet de latence du trauma. À aucun moment, dans ce passage, la mort de Toby n'est évoquée directement et c'est l'arrivée du « telegraph boy » que la protagoniste veut empêcher à tout prix, pas la mort elle-même : « She'd have swept all three Smeddle boys off the face of the earth without a second thought if by doing so she could have prevented Dodds coming through the gate and crunching up the gravel drive » (77). Alors même que sa position physique, à la fenêtre de sa chambre, lui donne la capacité d'anticiper la scène, et que le choc traumatique est pour elle déjà survenu, son point de vue se focalise sur les éléments concrets qui entourent la révélation du contenu du message — le cheminement du postier, l'ouverture de la porte, la réaction de sa mère — sans qu'elle semble capable de les relier directement à ce contenu lui-même. Elinor semble donc avoir compris sans comprendre, perçu sans intégrer la disparition de Toby.

Dans *Anatomy of a Soldier*, la mère de Barnes fait face à la situation d'une manière qui rappelle l'attitude d'Elinor même si, dans ce cas, l'entrée des inconnus dans sa maison n'est qu'une étape vers l'annonce à proprement parler de ce qui est arrivé à son fils. Comme pour Elinor, le déni de la réalité qui va se faire jour parcourt tout le passage, ainsi que l'indique la répétition des tournures négatives : « didn't want », « wouldn't be », « wasn't real ». On relève également la récurrence du verbe « want » : « She didn't want them to come in », « She didn't want to face this on her own » et « [she] wanted them to go away ». Comme pour Elinor, la volonté de la femme se bande contre une effraction traumatique à la fois imminente et déjà survenue au moment précis où elle a identifié les deux inconnus. De même, elle tente de retarder le moment de l'annonce, ici par diverses stratégies de diversion : « she could take the dog for a walk », « She put the kettle on ». Ces gestes constituent autant de barrières mentales érigées contre l'événement mais, comme pour Elinor, le combat mené par la mère de Barnes ne s'attaque pas à l'accident subi par son fils mais au message lui-même et à ses porteurs. Le déni du personnage se transforme ainsi, à travers cet effet de métalepse qui substitue les messagers à l'événement qu'ils vont annoncer, en volonté d'annihilation des deux inconnus : « [she] wanted them […] to have never existed ».

Au moment même où il est communiqué, l'événement traumatique reste donc insaisissable. Ces deux passages font état d'un trauma à la fois central, indépassable et impossible à appréhender. Alors même que les deux femmes se sont préparées à la nouvelle, le

moment précis de son énonciation semble leur échapper : celle-ci arrive à la fois trop tôt, contre leur gré, et trop tard puisqu'elles ont saisi son sens avant qu'elle soit formulée. La suite du passage déjà cité de *Anatomy of a Soldier* illustre d'ailleurs l'incapacité du personnage à enregistrer ce que viennent de lui dire les deux inconnus. Son esprit ne parvient pas à s'adapter à l'irruption de ces nouvelles données — son fils est grièvement blessé et il a perdu une jambe — dans le champ du réel. Ainsi, l'image mentale par laquelle elle tente de se le représenter échappe à son contrôle et anéantit le soulagement initial de le savoir en vie :

> Suddenly she knew the relief might be unfounded, that her son might already have died on an operating table. She thought of him dying—perfectly formed—and desperately far away, without her. And then she remembered the man had said he'd lost a leg and she adjusted the image on the operating table, and her imagination went too far and added injury after injury. It deformed him and he wasn't her son any more […]. (42)

Cette scène illustre précisément ce que Caruth définit comme une des caractéristiques du trauma quand elle explique : « To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event » (1995 : 4-5). Il ne s'agit certes pas ici d'une possession issue de la compulsion de répétition, ou du moins pas encore puisque l'événement traumatique vient d'avoir lieu, mais on peut tout de même bien parler de « possession » dans la mesure où le personnage se trouve dans l'impossibilité de contrôler l'image qui se construit dans son esprit. Les indications temporelles soulignent bien les effets d'asynchronie, de compréhension retardée produits par le choc traumatique. On observe en effet une incapacité à habiter dans le temps du présent, comme si elle était « tombée » dans la faille ouverte « entre passé et futur » (Caruth 1996 : 14) par l'événement. La mère de Barnes se trouve ainsi prisonnière soit de l'anticipation d'un nouveau choc traumatique — « her son might already have died » — soit du souvenir de la nouvelle qui vient de lui être annoncée : « she *remembered* the man had said he'd lost a leg » (nous soulignons).

L'effort herméneutique fourni pour saisir l'événement est mis en échec par l'incommensurabilité de ce dernier. Les images fragmentaires d'un corps d'abord indemne puis se déformant de plus en plus se succèdent à toute vitesse. Le processus de déconstruction du corps mis en évidence dans ce passage mime non seulement l'anéantissement des efforts du personnage pour se saisir de l'événement mais aussi la fragmentation du moi induite par le trauma que celui-ci subit. Dans la troisième phrase, la polysyndète, marquée par la répétition de la conjonction « and », témoigne d'une saturation référentielle : l'ajout trop rapide d'informations que l'esprit ne parvient pas à traiter met le sens en déroute. À la fin du passage, les termes « he wasn't her son anymore » soulignent cette aliénation du sens, mais aussi celle

subie par la femme elle-même puisque son incapacité à reconnaître son propre fils est un signe de la fragmentation que sa psyché traverse.

Face à un événement traumatique, l'entendement se dérobe, mais le corps et les perceptions sensorielles sont également mis en échec, de sorte que la continuité du moi est privée de point d'ancrage stable. L'angoisse herméneutique qui saisit les personnages se manifeste au moment précis où leur capacité d'agir les trahit. En dépit de leur volonté de fuir ou d'empêcher le message d'être transmis, Elinor et la mère de Barnes sont comme tétanisées, rendues impuissantes par la force de l'inéluctable, de même que Duncan est incapable d'arrêter le geste d'Alec. Cette incapacité d'agir découle de la vacance temporaire des fonctions cognitives et sensorielles provoquée par l'événement traumatique, d'où l'effet de latence qui caractérise le trauma. Comme nous venons de le voir, la compréhension et la perception décalées de l'événement ne se manifestent pas simplement dans l'après du choc traumatique mais lui sont consubstantielles et simultanées. Au moment précis où il survient, l'événement traumatique crée une brèche, une bifurcation temporelle qui le place hors du temps normé et linéaire dans lequel la capacité d'action du sujet peut se réaliser.

La dissociation temporelle que nous avons étudiée dans cette deuxième partie de chapitre se produit à l'échelle de l'individu témoin ou victime de l'événement traumatique. Les personnages sont comme arrachés à leur propre temporalité et la métalepse, loin de servir un but mimétique voyeuriste exhibant le trauma dans ses moindres détails, permet de rendre compte de la disjonction temporelle par laquelle ces individus sont rendus à la fois sujets d'une expérience, témoins d'un événement qui défie la compréhension et objets sur lesquels s'impose une violence extérieure. Ces caractéristiques de la perception individuelle du trauma trouvent leur pendant dans sa dimension collective, explorée en première partie de chapitre. En effet, les romans de notre corpus mettent en évidence les correspondances entre l'impact d'un événement traumatique sur le temps de l'individu et la marque qu'il laisse dans la trame historique. De la même manière que l'événement traumatique produit chez le sujet une vacance du moi, un moment d'absence à soi-même, les existences traversées par des traumas historiques semblent irréconciliables avec le contexte qui les a produits comme si, là aussi, l'événement provoquait une dissociation temporelle. L'individu ne se reconnait plus dans une histoire qui semble l'ignorer.

Le trauma produit donc un éclatement et une fragmentation de la temporalité qui se jouent à plusieurs niveaux. Nous verrons dans le chapitre suivant comment ces phénomènes se donnent à lire dans la trame des romans par le biais d'imbrications de métalepses. Ces dernières permettent ainsi de saisir la façon dont la fragmentation du moi induite par le trauma se répercute à travers toute la structure des romans.

CHAPITRE 2 UN TEMPS SATURÉ : LES MODALITÉS DE L'EXPRESSION MÉTALEPTIQUE DU TRAUMA

Le chapitre précédent nous a permis d'établir la centralité thématique du trauma dans les œuvres de notre corpus à travers les histoires individuelles des personnages mais aussi du fait du contexte historique et social dans lequel elles s'insèrent. Ainsi, il ne nous faudra pas parler de trauma au singulier mais prendre en compte la multiplicité des traumas qui s'imbriquent les uns dans les autres au sein de chaque roman. Nous avons pu commencer à saisir, dans les pages précédentes, le statut paradoxal du trauma, à la fois comme « horizon sans cesse perceptible et à jamais repoussé », pour reprendre les mots de Jean-Michel Ganteau dans « Horizons de l'inassimilable : du réalisme traumatique dans le roman britannique contemporain » (2011), et comme obstacle insurmontable dressé devant ce même horizon. Le trauma échappe — aux lecteurs·trices, aux personnages — en même temps qu'il entrave (la psyché, la narration…).

Les multiples traumas qui habitent ces romans fracturent la temporalité, la dilatent ou la compressent, ou encore la bouleversent totalement. Ces phénomènes participent, d'une part, d'une certaine mimétique du trauma dans la mesure où ils expriment la fragmentation du moi, subie par le sujet, qui vient contaminer tous les aspects du récit. D'autre part, et de façon plus importante encore, ces phénomènes produisent, pour chaque roman, une grille de lecture et d'écriture du trauma qui lui est propre. Loin d'être simplement un miroir sur lequel la conscience traumatisée est projetée puis explicitée, l'écriture propose, par l'entremise de la métalepse, une expression proprement littéraire du trauma. En refusant exhaustivité et linéarité, la métalepse produit des réagencements et des télescopages temporels qui perturbent la stricte causalité, et elle ouvre des failles, des écarts à travers lesquels la force déstabilisatrice du trauma se donne à lire.

I. Structures métaleptiques : entre anticipation et enquête

Au moment où il survient, l'événement traumatique échappe à la compréhension et se maintient hors de la portée de celles et ceux qui en sont témoins ou victimes. C'est autour de ce vide, de cette latence initiale que le trauma émerge. Nous postulons que ce vide organise également la structure des romans, ces derniers construisant toute une symptomatologie du trauma qui s'articule sous la forme des deux lignes asymptotiques de l'avant et de l'après de l'événement traumatique. Ainsi, l'enjeu herméneutique du trauma ne se pose pas uniquement au niveau de

la survenue de l'événement traumatique qui n'est en soi que ponctuel. La conflagration de la première effraction ébranle tout ce qui l'entoure et c'est à travers les répercussions de l'événement que le trauma lui-même peut être appréhendé. Comme l'explique en effet Caruth dans la lecture qu'elle propose de Freud, « trauma is not locatable in the simple violent or original event in an individual's past, but rather in the way that its very unassimilated nature—the way it was precisely not known in the first instance—returns to haunt the survivor later on » (1996 : 4). La métalepse permet de faire état de l'effet de hantise qui accompagne le trauma, de la façon dont la brèche ouverte par l'événement initial se diffracte et contamine toute la structure du récit. Par ailleurs, elle rend appréhendable à une échelle plus large la discontinuité produite par l'effraction traumatique.

Ainsi que le signale Maurice Blanchot dans *L'écriture du désastre* (1980), le désastre, auquel on peut assimiler l'événement traumatique, bouche l'horizon, empêche l'avenir. Le futur s'annihile dans le trauma qui n'est qu'un après de l'événement traumatique :

> Quand le désastre survient, il ne vient pas. Le désastre est son imminence, mais puisque le futur, tel que nous le concevons dans l'ordre du temps vécu, appartient au désastre, le désastre l'a toujours déjà retiré ou dissuadé, il n'y a pas d'avenir pour le désastre, comme il n'y a pas de temps ni d'espace où il s'accomplisse. (7-8)

Cet après n'a donc pas de valeur en soi. Il ne peut faire sens qu'à l'aune de l'avant de l'événement et ce n'est donc pas vers un avenir, un au-delà du trauma, qu'il tend mais bien plutôt vers un en-deçà : s'enroulant sur lui-même tel un serpent, l'après de l'événement traumatique n'a de cesse de pointer vers ce qui l'a précédé. Seul l'avant du trauma permet de faire sens de ce qui se joue dans l'après. La quête menée par le récit dans le temps post-traumatique[11] ne serait alors qu'une tentative désespérée pour se ressaisir d'un avant du désastre, désormais devenu inatteignable. L'existence des sujets traumatisés semble ainsi tenir en équilibre entre deux impossibles pôles : un avant irrécupérable et un après dénué d'avenir.

A. Tendre vers le trauma

Au sein de notre corpus, deux romans se démarquent par l'originalité de leur traitement de la temporalité. En effet, si toutes les œuvres de notre étude présentent des déconstructions et des jeux temporels, *The Night Watch* et *Anatomy of a Soldier* ont la particularité d'être rigoureusement structurés selon une chronologie qui prend le contrepied de la linéarité conventionnelle. Une telle organisation permet de mesurer la portée de l'effraction traumatique

[11] Désignant l'après de l'événement traumatique et non celui du trauma.

en mettant en scène une temporalité qui, comme un papier buvard, s'est imprégnée du trauma au point d'en être totalement saturée. Ces romans nous donnent ainsi à percevoir le vide béant ouvert par l'événement traumatique qui, à la façon d'un trou noir, semble absorber et attirer à lui l'ensemble de la narration.

The Night Watch, et plus précisément la première partie du roman, écrit une histoire « post-catastrophique ». Le début du récit se situant en 1947, cette catastrophe est avant tout celle, vécue collectivement, de la Seconde Guerre mondiale et du Blitz de Londres. Dans l'article « Romance Among the Ruins », Sarah Waters retrace son processus d'écriture pour ce roman et notamment son intention initiale d'écrire sur la période de l'après-guerre. Cependant, elle explique que cette tentative s'est soldée par un échec, principalement à cause de la dimension indépassable du conflit qui semblait sans cesse ramener son écriture vers le passé :

> 'Don't let's talk about the war,' my characters were muttering to each other, authentically; but the fact was, they had nothing else to talk about, no events to live through that were half as vivid as the experiences I imagined they'd had in the previous six years. At last I saw there was no getting away from it. It was not my characters' futures that would make them interesting to me; it was their pasts. […] I saw that the novel might work best if I put its action in reverse—if I kept its opening in the post-war setting of 1947, but then plunged back into the trauma and excitement of the war itself.

Ainsi, le roman se structure à rebours de la chronologie conventionnelle mais, paradoxalement, et comme l'observe Georges Letissier, ce mode d'écriture participe d'une forme spécifique de fidélité au passé historique : « Waters inaugurated a new way of coming to terms with the past, by maintaining a balance between the historical imagination and a constant faithfulness to a degree of factuality » (2013 : 34). À l'image des souvenirs traumatiques qui hantent les survivant·e·s, le récit nous conduit donc inexorablement vers cette guerre « à laquelle on ne peut échapper ». Il est d'ailleurs intéressant de noter que dans *Life Class* (2008), premier roman de la trilogie à laquelle appartient *Toby's Room*, Pat Barker met très exactement ces mêmes mots dans la bouche d'Elinor (242). Il ne s'agit pas de la même guerre mais le sentiment est le même : comme les personnages de Sarah Waters, Elinor refuse de se laisser définir par cette expérience et, alors même que le conflit est en cours, elle tente d'oublier les souffrances qu'il apporte. Cependant, comme Waters, la jeune peintre est elle aussi inexorablement ramenée vers la guerre qui, en lui arrachant son frère, la force à intégrer la communauté vulnérable des rescapé·e·s du conflit, de celles et ceux qui, après que le bruit des bombes s'est éteint, sont à la fois toujours et plus tout à fait là.

Au-delà de l'expérience collective du conflit, le récit de Sarah Waters explore les traumas individuels des personnages s'adossant aux événements historiques : la trahison de Kay par Helen et Julia, le suicide d'Alec sous les yeux de Duncan, l'avortement illégal de Viv. À mesure que la narration remonte le temps, on découvre les épreuves traversées par ces personnages ; cependant, la véritable catastrophe survient dans les dernières pages du roman. C'est en effet dans la dernière partie, se déroulant en 1941, que l'on découvre les personnages dans un état d'avant le trauma[12]. La catastrophe n'est alors pas celle d'une « fin tragique » ou d'un évènement terrible qui nous laisserait suspens, le souffle coupé. Au contraire, la catastrophe, le désastre de cette fin de roman, se matérialise pour les lecteurs·trices par la prise de conscience de l'incommensurabilité de la perte. La découverte de l'état pré-traumatique des personnages nous permet de saisir *a posteriori* la violence du trauma subi et l'impossible retour à un état qui lui serait antérieur. Ainsi, si le roman lui-même propose bien un « retour » en arrière à travers l'artifice de la construction narrative, il affirme en même temps l'inaccessibilité d'un passé que l'on sait — grâce au reste du récit — irrémédiablement perdu et *présenté* comme tel pour la première fois à ce moment-là. Au lieu de mettre en narration — ou de faire verbaliser à Kay — l'horreur de la perte, cette construction nous propose d'en faire l'expérience : les lecteurs·trices éprouvent elles et eux aussi la perte d'Helen même si cette expérience n'est pas synchrone avec celle de Kay.

Pour Kay, personnage sur qui se conclut le récit, les derniers mots de la narratrice sont pleins d'optimisme puisqu'elle vient de rencontrer Helen dont la fraîcheur et l'innocence la fascinent :

> Kay brushed a little longer, then moved her hand to the curve of Helen's jaw and cupped it with her palm—not wanting to leave her, after all; gazing at her in a sort of wonder; unable to believe that something so fresh and so unmarked could have emerged from so much chaos. (503)

Toutefois, pour les lecteurs·trices, que la structure du roman place en position de prophètes, l'émerveillement de Kay est entaché de deuil et cette phrase ne fait que renvoyer au personnage telle qu'on la découvre en 1947, seule et réduite à hanter les rues délabrées de Londres. L'image d'Helen dans ce passage, apparaissant à Kay comme un joyau miraculeusement épargné par l'horreur des bombardements, fait écho à celle de la bague rendue par Viv sur laquelle se conclut la première partie du roman. Kay, incapable de supporter les souvenirs traumatiques auxquels la renvoie le bijou, finit par jeter la bague dans un cendrier : « But it lay there gleaming,

[12] Sur la travail de « détective » que cette structure particulière requiert de la part des lecteurs·trices pour dévoiler les traumas des personnages, voir Stewart 428-430.

undimmed by ash; it kept drawing her eye, and after a minute she fished it out again and rubbed it clean. She put it back on her slender finger; and she closed her fist, to keep it from slipping » (171). Tout comme Helen, la bague conserve son éclat au milieu des cendres et Kay ne peut en détourner son regard.

Cependant, le bijou semble briller d'une lueur presque malfaisante, rappelant à Kay la vivacité des souvenirs traumatiques qui la hantent et l'impossibilité de s'en débarrasser, de les rejeter au loin. Ainsi, le geste final avec lequel elle remet la bague à son doigt est ambigu : est-ce le geste éthique d'une acceptation des traumas passés en vue d'une éventuelle rémission, ou du moins en direction d'un au-delà de ces traumas ? Ou au contraire s'agit-il d'un geste de défaite, d'un assujettissement à la toute-puissance de la mémoire traumatique, la bague prenant alors possession de Kay et non l'inverse ? Par ailleurs, puisque l'enjeu pour Kay est bien celui d'un deuil (car même si Helen n'est pas morte, elle l'a irrémédiablement perdue), on pourrait également voir le refus même de laisser se faire le travail du deuil comme un geste éthique. En effet, comme le rappelle Colin Davis dans *Haunted Subjects*, la pensée de Derrida nous permet de dépasser l'opposition freudienne, décrite dans *Deuil et mélancolie* (1917), qui trace une ligne de démarcation pathologique entre ces deux pôles. Le critique résume ainsi la pensée freudienne :

> For Freud, mourning can normally be brought to an end after what he calls 'a certain lapse of time'. It is a readily comprehensible reaction to the loss of a loved one which gradually loses its traumatic force as the grieving subject learns to detach its affect from the deceased. Melancholia, on the other hand, occurs when for some reason the normal process of mourning is blocked; affect remains attached to the lost object and time's healing properties do not function to the expected degree. (Davis 132)

Kay semble avoir sombré dans la mélancolie, incapable de surmonter le deuil de la femme aimée et son « affect », toujours attaché à cet objet, est déplacé vers la bague qui s'est substituée à l'individu. La présence du bijou dans sa main incarne le fonctionnement paradoxal de la mélancolie car, alors même que l'objet perdu — dont elle était endeuillée — lui revient, sa présence est entachée de l'absence plus profonde, plus définitive, d'Helen car, comme le rappelle Davis, « [t]he melancholic subject is mourning *some other loss* than the one it says and thinks it has suffered » (134, italiques dans l'original). Le poids de la bague dans sa main se fait justement insupportable parce que l'objet incarne une présence absente : il signale la perte d'Helen. Toutefois, la mélancolie de Kay n'est pas nécessairement le signe d'une incapacité pathologique à faire le deuil de son ancienne amante et le geste par lequel elle se ressaisit de la bague peut être perçu comme le geste éthique d'une fidélité à la perte qu'elle a endurée et

endure, comme le refus de subsumer l'autre en une icône idéalisée et reléguée dans un coin de sa mémoire. Selon une conception derridéenne, la mélancolie apparaîtrait alors comme la seule position éthiquement tenable face à la perte d'un être aimé car elle seule se refuse à faire disparaître l'autre une seconde fois, le ou la maintenant dans son altérité en gardant béant le gouffre ouvert par sa disparition :

> The 'abnormal' melancholic position […] entails a refusal to terminate the process of grieving; the dead other-in-the-self cannot be subsumed into the survivor's re-found autonomy. The only way of not killing the dead again is, then, to protest against the amnesia of mourning and to accept melancholia as an ethical obligation to the deceased other. (Davis 148)

Ainsi, le poing serré du personnage pour empêcher la bague de glisser pourrait exprimer une tentative désespérée pour ressaisir l'état pré-traumatique depuis lequel le bijou lui revient (la nuit où elle a cru perdre Helen puis découvert sa trahison), mais ce geste n'est pas pour autant une tentative d'effacement de la perte, de négation de l'événement. Au contraire, consciemment voué à l'échec, il manifeste une fidélité à la perte d'Helen, une reconnaissance, voire une acceptation du gouffre qui sépare son moi d'alors de celui du présent.

Les expériences traumatiques de Kay et de Viv se rencontrent au cours de la même nuit : la première, ambulancière, est envoyée secourir la seconde, atteinte d'une grave hémorragie après un avortement clandestin. Avant son entrée dans l'hôpital, Viv, à moitié consciente, supplie Kay de garder son secret et de l'aider à se faire passer pour une femme mariée. Pour apaiser le délire paniqué de la jeune femme, Kay finit par lui donner sa propre bague. La sensation physique produite par la perte du bijou mérite d'être mise en regard avec celle citée plus haut : « the fact was, she was already rather regretting having given the ring up. Her hand, where it gripped the steering-wheel, felt naked and queer, unlucky » (441). Le terme « unlucky » produit un effet d'annonce doublé d'ironie dramatique : quelques pages plus loin Kay apprend que son appartement a été touché par des bombardements et s'y précipite, persuadée qu'Helen y a trouvé la mort. Toutefois, les lecteurs·trices savent qu'Helen ne court pas de danger puisqu'elle se trouve chez Julia, son amante. L'ironie dramatique — « [when] words […] have a meaning intelligible to the audience but of which the speaker is unaware » (Gibbs et al. 189) — atteint son paroxysme à la fin de cette deuxième section du roman quand Kay, voyant apparaître Helen et Julia, s'exclame, bouleversée par le soulagement de découvrir sa compagne en vie : « Thank God ! I thought I'd lost her » (454). Kay a alors déjà, sans le savoir, perdu Helen et la « prophétie » de la bague manquant à son doigt s'est réalisée.

L'évolution du rapport de Kay à la bague entre les deux passages cités est intéressante car on observe un double effet d'aliénation. Dans le second passage — chronologiquement le plus ancien des deux —, l'absence de l'anneau à son doigt crée chez Kay une sensation d'étrangeté à elle-même : « [she] felt naked and queer ». Bien que la bague n'ait pas pour ce personnage la fonction normative qu'elle prend pour Viv (en tant que symbole d'un mariage), elle est un marqueur identitaire fort : sans elle, Kay se sent dépossédée de son identité, se sent « queer ». On notera au passage le jeu de Waters qui emploie cet adjectif dans son sens étymologique « d'étrange » pour mieux souligner le rapport de ses personnages à leur identité sexuelle : pour Kay, la bague est tout autant le marqueur d'une identité lesbienne affirmée (signe d'un refus de se marier, d'un engagement amoureux auprès d'Helen) qu'elle est, chez Viv, le signe du respect de l'institution hétéronormative du mariage. Comme le signale Adele Jones, le symbolisme hétéronormatif de la bague est dévoyé du fait même que celle-ci est donnée par Kay : « Paradoxically, however, the ring, as a signifier of heterosexuality and marriage, is emptied of all meaning through its possession and giving by Kay. It actually becomes a symbol of the threat posed by autonomous female sexuality (such as Kay's) » (36). La bague devient donc un symbole de l'identité *queer* de Kay et son absence fait précisément que l'ambulancière se sent « queer », privée d'une part d'elle-même.

Comme un coup du sort, le retour de la bague entre les mains de Kay produit la même sensation d'étrangeté à elle-même que sa disparition : « It felt bulky to her touch, and the finger on which she'd used to wear it was too slim, now, to keep it in place » (170). La transformation physique du personnage (son amaigrissement) redouble la brisure du lien identitaire qui l'unissait à l'objet : la présence de la bague est désormais vectrice de sensations inédites et négatives. Le retour du bijou, dans cette partie où les lecteurs·trices ignorent encore le passé de Kay, nous permet d'entre-apercevoir la profondeur du deuil que porte le personnage. C'est en effet la perception du décalage entre un avant — encore inconnu de nous mais impliqué par le « now » qui s'y oppose — et un après, dans lequel Kay a perdu tous ses repères, qui suggère la survenue du trauma. La bague matérialise ainsi l'écart entre des états antérieur et postérieur au trauma, mais elle vient également souligner l'impression, qui traverse toute la première partie du roman, d'un effacement progressif du personnage. En devenant pour Kay une présence oppressante, l'anneau acquiert une épaisseur et une vitalité qui éclipsent celles du personnage et accroissent sa fragilité.

En terminant cette première partie du roman — et donc la section chronologiquement la plus tardive — sur cette image, Waters fait état d'une quête vouée à l'échec : le temps d'avant

le désastre est irrémédiablement perdu et, du moins pour Kay, le trauma reste indépassable. Ainsi, en nous ramenant en arrière dans le temps, la narration ne nous propose, tout au plus, qu'une quête de sens pour nous permettre de saisir la profondeur de la faille ouverte par le trauma. Kay se fait d'ailleurs elle-même la porte-parole de l'autrice, encourageant les lecteurs·trices à tourner leur attention vers les parties du roman consacrées à la guerre, lorsqu'elle décrit à Mickey ses sorties au cinéma : « Sometimes I sit through the films twice over. Sometimes I go in half-way through, and watch the second half first. I almost prefer them that way—people's pasts, you know, being so much more interesting than their futures. Or perhaps that's just me… » (106). L'aveu final, « perhaps that's just me », semble volontairement ambigu : Kay n'énonce pas seulement une préférence personnelle mais affirme se reconnaître dans ce qu'elle vient de décrire, son passé lui semblant plus riche que ce que l'avenir lui réserve. Ainsi, le roman se conclut sur une note particulièrement amère en ce qui concerne ce personnage car la découverte de la scène de rencontre entre Kay et Helen renvoie nécessairement au début du roman. Il ne semble alors pas y avoir d'échappatoire car le passé de Kay a fini de livrer ses secrets tandis que son avenir apparaît comme irrémédiablement barré.

Bien que la structure du roman ne présente pas réellement de circularité (elle trace plutôt une « ligne de fuite » vers le passé), cette dernière se construit dans l'esprit des lecteurs·trices par les effets d'écho qui traversent le roman. On peut dès lors considérer que le récit fonctionne selon un principe de double métalepse : la fin de la première partie passe sous silence le passé de Kay mais nous appelle à ressaisir les données manquantes, tandis que la dernière partie du roman contient implicitement l'avenir du personnage, déjà connu. Le récit pointe ainsi à la fois vers le passé et vers l'avenir, mais un avenir déterminé d'avance, de sorte que le roman semble se refermer sur lui-même sans offrir d'échappatoire, l'ensemble de la temporalité apparaissant comme complètement saturé par le trauma.

La structure de *Anatomy of a Soldier* semble, de manière plus évidente encore, enrouler le roman sur lui-même. Les chapitres qui le composent alternent en effet de façon assez rigoureuse deux espace-temps différents. Dès les deux premiers chapitres, on peut distinguer deux lignes temporelles. Le premier, nous l'avons vu, décrit l'après-coup immédiat de l'explosion qui coûte à Barnes l'usage de ses jambes. Le second chapitre, thématiquement proche du premier puisqu'il est narré du point de vue du sac d'engrais qui sera utilisé pour fabriquer la bombe, nous renvoie vers l'antériorité de l'événement traumatique. Les deux chapitres suivants se situent également dans l'avant de l'événement mais présentent des perspectives différentes tout en conservant comme lien thématique l'explosion et la destruction

des jambes de Barnes : le troisième chapitre est consacré à la chaussure portée par le protagoniste tandis que le suivant est écrit du point de vue de la bombe.

Si ces deux chapitres se situent dans le temps qui précède l'explosion, on observe cependant déjà des ruptures de la continuité temporelle. La chaussure qui, à l'aune des précédents chapitres, est immédiatement perçue dans la perspective de la destruction qu'elle va subir, arrête pourtant son récit au moment de l'arrivée du jeune capitaine en Afghanistan : « he walked me across the tarmac towards a city of white tents and cream hangars, floating on that shimmering desert mirror » (12). Le quatrième chapitre prend en revanche la suite immédiate du chapitre deux. À la fin de ce dernier, le sac d'engrais entré en possession des rebelles conclut sa narration ainsi : « I am a bag of fertiliser. I contain NH4NO3 and I waited in that dark room until I was opened and used » (5). Au début du chapitre quatre, la bombe attribue sa naissance à ce même sac et reprend le récit là où il l'a laissé : « They cut open a bag and weighed fertiliser on old mechanical scales » (13). Il est difficile de situer clairement le moment de la création de la bombe au sein de la chronologie du roman, mais on peut supposer qu'il coïncide à peu près avec l'arrivée de Barnes dans le pays. Ainsi, l'attente de la bombe — « I waited in the blackness » (19) — couvre implicitement l'ensemble des événements du récit qui précèdent l'explosion. C'est son action qui met fin à cette période et, simultanément, ouvre la faille entre les deux temporalités autour desquelles s'articule le roman : « I functionned » (19).

La dernière phrase du chapitre quatre renvoie métaleptiquement au premier et permet aux lecteurs·trices de ré-établir le lien de causalité entre les événements. Cependant, l'écart de trois chapitres ainsi que le renversement chronologique (le déclenchement de la bombe apparaît dans la narration après l'explosion) permettent de marquer la rupture entre l'avant et l'après de l'événement traumatique. En effet, l'explosion survient, pour les lecteurs·trices comme pour le personnage, sans qu'on ait pu s'y préparer : la violence de l'image de Barnes étendu sur le sol et « incomplet » (1) efface tout ce qui a pu la précéder. Ce n'est que par la description des conséquences visibles de l'explosion que l'on peut identifier métaleptiquement ce qui vient de se produire. À l'inverse, les derniers mots de la bombe, qu'on suppose immédiatement suivis de sa désintégration dans l'explosion, s'arrêtent au seuil de l'événement : c'est uniquement par métalepse que le·la lecteur·trice saisit la portée implicite du verbe « fonctionner ». Ainsi, en dépit de l'enchaînement temporel presque immédiat entre les deux moments décrits dans les chapitres un et quatre, les deux métalepses qui les encadrent matérialisent la faille ouverte par l'événement traumatique. Même si l'entendement peut rationnellement reconstruire la suite causale qui a mené à l'explosion (les rebelles ont volé un sac d'engrais dont ils se sont servis

pour construire une bombe sur laquelle un jeune capitaine de l'armée britannique a marché), le sens réel de l'événement (comment une fraction de seconde peut-elle détruire un corps, bouleverser une existence, reconfigurer un rapport au monde ?) se dérobe.

Les chapitres qui suivent présentent une alternance plus marquée entre ces deux temporalités, notamment à mesure que les trames chronologiques s'éloignent de l'explosion. D'une part, on suit Barnes après son accident, de salles d'opérations en lits d'hôpitaux, à travers les multiples épreuves qu'il traverse pour surmonter son trauma et recouvrer l'usage de ses jambes (remplacées par des prothèses). D'autre part, on retrace le parcours du soldat depuis la réception de son ordre de déploiement jusqu'à son évacuation. Ainsi, le contraste entre les chapitres cinq et six est particulièrement perceptible. Le premier, narré du point de vue du cathéter inséré dans sa gorge, décrit un Barnes entre la vie et la mort, d'abord opéré en urgence sur place puis rapatrié en Angleterre pour enfin miraculeusement revenir à lui-même : « Seven days and four thousand miles after I had been inserted into you, you changed. They weren't expecting it but your eyes flickered and your tongue started to push against me as you gagged around my pipe » (30). À l'inverse, le chapitre suivant, narré par le sac à dos du personnage, présente une version de Barnes en pleine possession de ses moyens, s'entraînant et rejouant par anticipation des scènes similaires à celle qu'on le voit traverser dans les chapitres précédents : « He was killed and wounded a number of times and joked with other men as he was carried through the casualty evacuation chain. He drank tea until exercise control told him he was alive again » (31). La juxtaposition des deux scènes — le réveil inespéré de Barnes après ses multiples blessures et le « jeu » où on le voit faire semblant de mourir puis ressusciter — met violemment en évidence la rupture temporelle entre l'avant et l'après. Cependant, la portée de cette juxtaposition n'est pas seulement de produire un choc mais de mettre en regard les deux identités de Barnes, dissociées par la force de l'événement traumatique.

Dans le chapitre six, on voit le personnage quitter son camp d'entraînement et effectuer le voyage qui le mène jusqu'à ses quartiers dans le camp militaire où il est stationné. Ainsi, les chapitres cinq et six fonctionnent en miroir à plus d'un titre. D'une part, ils présentent le personnage sous deux noms différents : « you » dans le chapitre cinq et « BA5799 » dans le suivant (on retrouve cette distinction entre les deux noms, les deux statuts de Barnes à travers tout le roman : d'un côté comme patient rendu à son individualité par le tutoiement familier, de l'autre comme militaire identifié par un matricule, rouage trouvant sa place au sein de la grande machine qu'est l'armée britannique). À ces deux identités correspondent évidemment les différents états corporels du personnage : amputé et amoindri ou exerçant sa pleine capacité

d'agir avec un corps au maximum de ses capacités. Enfin, ces deux chapitres se répondent surtout dans la mesure où ils présentent le trajet aller-retour de Barnes : on le voit d'abord revenir, inconscient et dans un état critique, avant d'assister à son départ à la fois nerveux et impatient. Une fois de plus, l'ordre d'apparition des événements comporte une ironie dramatique certaine pour les lecteurs·trices qui savent que les inquiétudes de Barnes sont justifiées.

À partir de ce point dans le roman, la séparation des lignes temporelles est redoublée par une dissociation géographique qui renforce la dualité du personnage : patient en rémission en Angleterre, officier en Afghanistan. L'éloignement à la fois chronologique et spatial des chapitres consacrés à l'avant de l'explosion contribue ainsi à déréaliser les expériences de Barnes antérieures à son amputation. La juxtaposition systématique entre ces passages et ceux dédiés aux répercussions de l'événement traumatique guident en effet la lecture et n'offrent aucune échappatoire : impossible de lire l'avant sans avoir constamment à l'esprit la conclusion dévastatrice de cette première ligne temporelle.

Bien qu'il se situe narrativement à la marge du roman, puisqu'il vient d'avoir lieu au moment où débute le premier chapitre, l'événement traumatique plane ainsi au-dessus de l'ensemble du récit. Par ailleurs, l'effet de circularité identifié dans *The Night Watch*, produit par les échos constants entre les parties du récit qui renvoient inlassablement au trauma, apparaît également dans le roman de Parker où il est toutefois renforcé par le dédoublement de la temporalité. En effet, si la ligne temporelle initiée par le premier chapitre nous éloigne progressivement de l'événement traumatique, celle qui commence avec le déploiement de Barnes nous y ramène. L'antépénultième chapitre, dont la narration est prise en charge par la plaque d'identité militaire (*dog tags*) du personnage, fait une nouvelle fois le récit de l'explosion. On peut voir dans la réitération narrative de l'événement traumatique une manifestation de la compulsion de répétition propre au trauma, un retour du refoulé qui viendrait démontrer sa persistance en dépit de l'apparente rémission du personnage dans la seconde ligne temporelle. On aurait en effet ici une illustration très nette des phénomènes identifiés par Feud pour décrire la névrose traumatique dans *Au-delà du principe de plaisir :*

> Le malade ne peut pas se souvenir de tout ce qui est refoulé ; le plus souvent, c'est l'essentiel même qui lui échappe, de sorte qu'il est impossible de le convaincre de l'exactitude de la construction qu'on lui présente. Il est obligé, pour acquérir cette conviction, de *revivre* dans le présent les événements refoulés, et non de s'en souvenir, ainsi que le veut le médecin, comme faisant partie du passé. (18, italiques dans l'original)

La scène, saturée de détails et présentée pour la première fois depuis une perspective interne — la plaque d'identité s'adresse ici directement au personnage et décrit ses sensations et ses pensées —, suggère une replongée de Barnes dans l'expérience traumatique. Le retour de cette scène force également les lecteurs·trices à revivre ce moment sans le semblant de confort qu'offrait la dissociation des points de vue dans le premier chapitre du roman. Ce chapitre saisit littéralement au vol l'omission narrative de la première page, reconstruisant le lien brisé entre les deux phrases successives qu'on y trouve : « I was lifted into the sky and turned over. And suddenly I was in the light » (1). Les *dog tags* accompagnent l'envolée de Barnes, propulsé dans les airs, et éprouvent avec lui la violence de la déflagration :

> Rock, mud and bone thrashed past me as I swung out around your neck on my chain. Your face was stretched in shock next to me as we existed inside the shaft of violence. It flogged through us and you bent with it, flipping over so my chain was across your cheek and my metal discs floated up next to your helmet. All you felt was the flash, the dull thump, and being spun and airborne in an instant. All you knew was that something was wrong. (301)

À l'inverse de l'accélération elliptique du premier chapitre, le temps de l'explosion semble ici s'étirer, mais comme pour mieux nous faire toucher du doigt l'impossibilité de saisir l'événement traumatique. En effet, la description douloureusement détaillée qui se donne ici à lire n'est ni plus ni moins précise que l'ellipse de la première page. On relève dans ce passage une alternance entre perspective interne et externe, cherchant à exprimer la complexité du phénomène : la voix narrative décrit d'abord ses propres sensations puis se fait témoin de la manifestation visuelle de l'événement chez Barnes (« your face was stretched ») avant de nous faire part de ce qu'éprouve le personnage. Dans la seconde phrase, l'événement se dilate et se fige comme dans un arrêt sur image : le visage de Barnes, déformé par le choc, existe certes « dans » ce « couloir de violence » mais aussi *hors* du temps. L'image ainsi décrite revêt alors un caractère immuable : elle est arrachée au cours normal des choses pour se fixer comme image traumatique chez l'objet qui en est témoin. Dans ce passage, chaque phrase semble partir dans une direction différente, comme pour saisir toutes les facettes de l'événement, mais aucune de ces tentatives n'est concluante, qu'il s'agisse de la description de l'impact de l'explosion sur l'environnement (« rock, mud and bone »), sur le corps de Barnes (« your face was stretched in shock », sur les *dog tags* (« my metal discs floated up ») ou encore des sensations physiques et intellectuelles du personnage (« all you felt », « all you knew »). La parataxe employée dans ces lignes souligne en effet l'absence de lien entre les différents éléments décrits, de sorte qu'il est impossible de déterminer s'ils se produisent de manière diachronique ou synchronique, ni même d'en construire une représentation globale. La description donnée par cette voix narrative

est précisément insoutenable parce qu'elle allie, à travers cette succession de phrases, les points de vue de témoin et de victime, dépeignant le visage du soldat déformé par la souffrance puis la sensation pure du choc, à la fois totalisante et insuffisante pour permettre une compréhension de l'événement. Ainsi, le corps de Barnes lui fait défaut alors même que tout n'est que ressenti physique : ses sensations le happent mais elles restent incomplètes et inadéquates, comme le soulignent les tournures restrictives « all you felt » et « all you knew ». Plus loin, la voix narrative exprime précisément ce *retard* du corps sur l'événement qui le traverse : « Sensation […] too vast to be pain *yet* » (301, nous soulignons). La mise en échec des perceptions corporelles s'associe à la faillite de l'entendement dans la dernière phrase. Tout comme le garrot qui, dans le premier chapitre, décrivait Barnes comme « incomplete », c'est-à-dire comme non conforme à une norme, le personnage ne parvient lui aussi qu'à identifier une déviation par rapport à ce qu'il considère comme un « ordre naturel » des choses : « something was wrong ». Ainsi, l'accumulation de détails aboutit tout de même à une faillite herméneutique : le passage est saturé par la présence de l'explosion de sorte qu'il est impossible de parvenir à une réelle connaissance de celle-ci. Il nous donne en revanche à percevoir la panique et l'incompréhension qui s'emparent du personnage. Tout au long du chapitre, les glissements de Barnes entre éveil et inconscience manifestent, plus encore qu'une angoisse de mort, la menace d'un anéantissement total. La compréhension partielle de l'événement, que l'on observe au début du chapitre, se délite progressivement à mesure que les sensations physiques de douleur le rattrapent : « Four times they shocked you and each time you came back and begged them to make it stop and then you pleaded with God to save you, it was your last option. I'll do whatever You ask, you thought, and gritted your whole body against the agony » (305). Les suppliques du personnage n'appartiennent plus au monde du langage référentiel. Comme l'explique Elaine Scarry dans *The Body in Pain*, celui-ci l'a déserté dans la mesure où il ne lui permet pas de nommer le monde qui l'entoure, ni de s'y situer comme sujet. Les mots formulés ne sont plus que de la plainte d'un corps supplicié, annihilé par la souffrance : « Physical pain is not only itself resistant to language but also actively destroys language, deconstructing it into the pre-language of cries and groans. To hear those cries is to witness the shattering of language » (Scarry 172). La dernière perte de conscience du personnage illustre précisément cela : « We were being carried from the helicopter and you knew you were outside but it was all darkness and pain and you tried to lift your head and then we were inside and you let yourself go. You had nothing left » (Parker 305). Les sensations physiques de Barnes lui échappent et il ne peut plus se fier à une compréhension empirique de son environnement, jusqu'à ce que, finalement, le néant s'empare de lui. La dernière phrase illustre bien le phénomène de dépossession totale

qui accompagne cet anéantissement : la douleur, l'ayant privé de tout, jusqu'au langage et à sa conscience de lui-même, le rejette dans l'oubli. Toutefois, les dernières lignes du chapitre viennent — presque contre toute attente, même si l'on connait la suite des événements — réaffirmer, après un espace laissé blanc, la force vitale de Barnes en attirant l'attention sur sa capacité à survivre : « They didn't have to split me up and my tags stayed on my chain » (306)[13].

Le dernier chapitre, écrit du point de vue de la prothèse qui accompagne le personnage dans sa course émancipatrice, constitue « un *excipit* quasi romantique décrivant Barnes au terme de sa longue remontée des enfers, revenu parmi les vivants » (Bernard 2018 : 120). En ce sens, comme l'explique Catherine Bernard, ce chapitre final pourrait nous amener à lire le roman comme un récit de rédemption, d'autant plus si l'on considère que la somme des chapitres, tels autant d'éclats de la conscience fragmentée de Barnes, finit par reconstituer un sujet unifié :

> By reconstructing the story, [the novel] somehow follows Barnes's re-membering and final coming back to life. The narrative may thus be read as an updated allegorical redemption narrative, capturing, in its very indirectness, the protagonist's physical and psychological redemption. (Bernard 2017 : en ligne)

Cependant, comme elle le rappelle, le récit refuse de se conformer à une vision monologique, caractéristique du récit de rédemption, et échappe à toute lecture simplificatrice et univoque. Les trois derniers chapitres contribuent précisément à brouiller le sens de cette fin de récit. Si l'antépénultième chapitre fait ressurgir l'événement traumatique, suggérant l'impossibilité de surmonter le trauma, les toutes dernières pages offrent l'idée d'un élan vers l'avenir, d'une rémission achevée et mettraient donc en avant la résilience du personnage.

Nous avançons donc que la grande proximité entre ces deux chapitres nous interdit justement de choisir entre l'une et l'autre de ces interprétations. En ce sens, le pénultième chapitre, narré par le drapeau planté sur les tombes des deux adolescents, Faridun et Latif, tués par une frappe des soldats britanniques, propose une sorte de voie médiane : le temps passe et l'on voit les combats s'interrompre, recommencer, cesser puis se déplacer, et la vie progressivement reprendre son cours tandis que l'objet se dégrade lentement jusqu'à redevenir poussière : « I rotted to join the dust » (Parker 309). Cette image mélancolique décentre la perspective en ramenant le regard des lecteurs·trices vers la mort des adolescents. La

[13] L'expression est également métaleptique puisqu'elle sélectionne un point de vue à la fois postérieur et décalé pour faire retour sur la capacité de résilience de Barnes. Autrement dit, c'est par le biais d'une des « circonstances accessoires » (Salvan 76) de la survie du personnage que celle-ci est nommée, dirigeant ainsi notre regard vers toutes les épreuves qu'il a traversées plutôt que de se contenter d'un triomphant « you survived » qui gommerait le long processus de rémission en présentant uniquement un « résultat ».

dégradation du drapeau n'annule en rien sa raison d'être initiale : le gouffre béant ouvert par la disparition violente des deux garçons ne se referme pas pour autant. Ainsi, la fin du roman, loin d'être triomphaliste, offre un message en demi-teinte où le trauma, bien que surmontable, ne peut être effacé.

B. (En)quête de sens

Dans *The Night Watch* et *Anatomy of a Soldier*, le processus de révélation des événements traumatiques à l'origine des souffrances des personnages ordonne la structure du récit. La linéarité à rebours de Waters propose une « excavation » du trauma, remontant vers la source des symptômes, tandis que Parker opte pour un principe de circularité où les effets d'associations contextuelles et les changements de point de vue proposent à chaque fois une nouvelle compréhension de l'événement traumatique et de ses répercussions. Dans ces deux romans, la métalepse construit une dramatisation de l'événement traumatique et le positionne comme horizon d'attente de l'expérience de lecture. Les symptômes du trauma eux-mêmes sont donc lus par le biais d'une anticipation rétroactive de l'événement : que va-t-il s'être passé ? Comment cela va-t-il avoir eu lieu ?

Dans ces deux romans, l'acte de lecture se fait enquête, la structure du récit apportant indices et éléments de réponse soumis à l'interprétation des lecteurs·trices. À l'inverse, dans *Even the Dogs* ou *Toby's Room*, la quête de sens qui entoure l'événement traumatique est prise en charge par les personnages du roman. Le regard porté sur le trauma est ainsi décentré et, loin d'apporter une réponse univoque, le récit construit une multiplicité de points de vue qui semblent mettre en échec l'effort herméneutique auquel ils participent. Les deux œuvres sont organisées autour de la mort d'un personnage et suivent les efforts de celles et ceux qui gravitaient autour de celui-ci pour en comprendre les causes. Cependant, ces récits ne sont pas structurés exclusivement autour d'une analepse, ni même autour d'une métalepse rétrospective où la mort serait le terme saillant et dont il faudrait uniquement déchiffrer les antécédents implicites. Au contraire, à travers la quête de sens des personnages, l'événement traumatique de la mort est progressivement relégué au second plan et la narration nous invite plutôt à faire porter notre attention sur ce que cette quête révèle de celles et ceux qui la mènent. En découvrant les éléments qui ont entraîné la mort de Robert Radcliffe (*Even the Dogs*) et de Toby Brooke (*Toby's Room*), les deux récits retracent aussi l'histoire des personnages qui les entourent, révèlent les traumas qui les hantent et explorent la façon dont cet événement traumatique vient réactiver ceux du passé. Ainsi, la quête herméneutique proposée par les romans est double : il

s'agit certes de comprendre les causes du décès des deux hommes mais aussi, grâce aux symptômes causés par cet événement, de saisir la nature des autres traumas qui hantent les personnages.

Dans *Even the Dogs*, la quête de sens est adossée, précisément, à l'enquête policière qui doit déterminer les causes du décès de Robert. Dès le début du roman, un clivage est instauré entre les représentants de la loi découvrant le corps de Robert et le chœur spectral, témoin et narrateur de la scène, dont la voix se fait entendre tout au long du récit. Alors que les premiers forcent l'entrée de l'appartement puis s'attèlent à la bureaucratique et fastidieuse tâche de collecter pièces à conviction ou indices pouvant éclairer les circonstances du décès, le « nous » narrant s'immisce à leur suite et livre un témoignage — non sollicité et non entendu — sur l'identité de l'homme et les moments précédant l'intervention policière. D'abord uniquement nommé « the body », le corps est identifié par la voix narrative dès sa découverte par les agents :

> They don't speak. They wait. They look at the body. We all crowd into the room and look at the body. The swollen and softening skin, the sunken gaze, the oily pool of fluids spreading across the floor. The twitch and crawl of newly hatched life, feeding.
>
> It's Robert. But we knew that already. (5)

À la description douloureusement détaillée et dénuée d'affect du cadavre en décomposition succède la charge émotionnelle, contenue mais éminemment présente, de l'acte de nommer, de reconnaître. Le lapidaire « It's Robert » confirme la difficile acceptation de la mort du personnage par la voix narrative puis, après-coup, vient l'aveu de la prémonition (« we knew that already »). Cependant, cette parole, isolée au sein d'un unique paragraphe (séparé des autres par des espaces typographiques), reste inaudible et le corps conserve son anonymat pour celles et ceux qui le prennent en charge. Dans ce passage, l'opposition entre les pronoms « they » et « we » est intéressante car elle instaure un dialogue, uniquement perceptible par les lecteurs·trices, entre les deux regards portés sur la mort de Robert. À travers les phrases « They look at the body. We all crowd into the room and look at the body », le « we » semble prendre le rôle d'inspecteur supplémentaire se mêlant à l'enquête, ou encore celui d'une foule de curieux suffisamment chanceux pour arriver à jeter un œil à la scène macabre. Cependant, le réinvestissement de l'affect dans le paragraphe suivant dissocie les points de vue qui seront dès lors portés par les deux entités que sont le « they » et le « we ». Tout au long de ce premier chapitre, la voix narrative suit ainsi le parcours des forces de l'ordre, répondant aux questions non formulées que soulèvent, d'une part, la mort de Robert et ; d'autre part, tous les éléments qui l'entourent.

En effet, la question « comment est-il mort ? » telle que se la posent les enquêteurs, est présentée comme insuffisante, superficielle. En faisant ressurgir les fantômes prisonniers des murs de la maison, la voix narrative incite à une recherche plus profonde des causes de la mort de Robert. L'exploration des lieux se fait donc par le biais d'une double focale juxtaposant les regards des deux groupes et faisant se télescoper passé et présent :

> We can see into the main bedroom, and we can see the double bed squeezed up against the wardrobe, the two sleeping bags zipped together on the bare mattress, the overspilling ashtray and the clothes piled up everywhere, and when we turn back into the sitting-room we see the photographer laying metre-sticks out beside the body on the floor. […] The older policeman says something from the front doorway, and they follow his directions into the kitchen as Robert comes back from the street with a pile of steaming chips doused in vinegar which he and Yvonne eat straight from the wrapping […]. (10)

Ce passage fait se rencontrer les scènes des débuts de la vie commune de Robert et Yvonne et les va-et-vient de la police scientifique. Dans la première phrase, le regard porté sur les traces de la vie bohème du jeune couple se fait inquisiteur, adoptant les mêmes caractéristiques que celui des forces de l'ordre pour déchiffrer le sens de la scène. L'histoire racontée par les objets mentionnés ici (« the two sleeping bags zipped together on the bare mattress, the overspilling ashtray and the clothes piled up everywhere ») n'a cependant rien à voir avec la dégradation attestée par l'état de la maison telle que la découvrent les agents de police. Ces « pièces à conviction » sont celles de la passion amoureuse des premiers temps et les deux sacs de couchage attachés ensemble signalent en creux, par métalepse, l'union des corps des deux amants. Au voyeurisme tendre de la voix narrative répond celui, désaffecté, des enquêteurs, tandis que la présence implicite des corps enlacés est remplacée par celle, éminemment matérielle et oppressante, du corps étendu dont on trace les contours.

L'ensemble de cette scène revêt un caractère hautement cinématographique où le regard du « we » narrant opère comme une « caméra subjective » (Deldoul 113-114) et, en passant d'une pièce à l'autre, fait (re)surgir les scènes de la vie du personnage. Ces images permettent certes de donner un aperçu de la vie passée de Robert, mais leur juxtaposition avec l'enquête policière, contemporaine de la narration, fait affleurer un sens autre. Entre les deux pôles, mis côte à côte, du commencement et de la fin, toute la vie de Robert et l'histoire de sa déchéance se donnent à lire métaleptiquement. En nous faisant percevoir le gouffre qui sépare ces images, la rupture de continuité signale la présence du trauma et fait appel aux lecteurs·trices pour redonner un sens à cette existence fragmentée. Ce procédé nous invite à dépasser la position d'observateurs·trices pour devenir des témoins secondaires de la scène en nous impliquant

empathiquement dans le récit. Comme le signale Dori Laub, la réception d'un témoignage nécessite en effet l'implication empathique et éthique de celle ou celui qui le reçoit :

> Bearing witness to a trauma is, in fact, a process that includes the listener. For the testimonial process to take place, there needs to be a bonding, the intimate and total presence of an *other*—in the position of the one who hears. Testimonies are not monologues; they cannot take place in solitude. The witnesses are talking *to somebody*: to somebody they have been waiting for for a long time. (Felman et Laub 70-71)

Par l'entremise du « nous » collectif prenant en charge la narration, les lecteurs·trices sont appelé·e·s à partager la vision du chœur spectral et, comme le réclame Laub, à co-construire le lien intime qui permet au témoignage d'avoir lieu. Ainsi, si la voix narrative reste inaudible des autres personnages, elle constitue tout de même bien un témoignage (et non un monologue) dans la mesure où elle est perceptible, voire partagée, par les lecteurs·trices pour lesquel·le·s elle construit le lien avec le monde du roman. La dernière phrase de Laub est particulièrement pertinente pour qualifier le témoignage qui se donne à entendre dans ce roman puisque la parole émerge au moment où l'intervention de la police semble libérer le chœur spectral de sa position d'observateur impuissant et silencieux : « They break down the door at the end of December and carry the body away » (1). Dès lors, le témoignage se déverse, relatant les moments antérieurs et postérieurs à l'arrivée des forces de l'ordre, revenant sur la longue attente avant que cette parole ait pu se faire entendre : « It gets dark, and light, and dark again, and we wonder whether anyone else will come. There are more of us now, and we stand in silence by the door, looking up and down the road » (3). La voix qui émerge et rompt le silence est alors partagée par les lecteurs·trices qui constituent cet *autre* nécessaire au processus de témoignage, mais celles et ceux-ci sont bien dans une position de témoins secondaires, et non primaires, dans la mesure où la narration ne construit pas de rapport d'identification totale avec la voix narrative. Comme le signale en effet Dominick LaCapra, l'acte d'être témoin secondaire dépend de l'instauration d'un rapport d'empathie et non d'identité :

> The role of empathy and empathic unsettlement in the attentive secondary witness does not entail this identity; it involves a kind of virtual experience through which one puts oneself in the other's position while recognizing the difference of that position and hence not taking the other's place. (78)

Bien que le « nous » en charge du récit soit, dans un premier temps, difficilement identifiable comme émis par la voix chorique des ancien·ne·s camarades de Robert, tou·te·s décédé·e·s dans l'isolement au cours de cette même période de fêtes de fin d'année, il est en revanche certain que le pronom n'appelle pas une identification stricte des lecteurs·trices à ce groupe. Il opère plutôt une sorte de *captatio benevolentiae* à travers laquelle il nous est demandé de

partager les sentiments et le regard de la collectivité désincarnée et ainsi d'entendre, dans un geste éthique, sa parole inaudible.

Le statut de ces témoins reste toutefois difficile à déterminer avec précision. Si l'on peut considérer, comme le signale Catherine Coquio à propos des témoins de génocides, que le chœur spectral vient suppléer une connaissance scientifique lacunaire (35), il est en revanche difficile de le catégoriser en tant que témoin extérieur ou comme victime des phénomènes qu'il décrit. En effet, la philosophe, reprenant à son compte la typologie proposée par Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz* (1998), nous rappelle que

> *testis* désignerait d'une part le témoin oculaire extérieur, présent lors d'un acte dont il n'est ni la cible ni la victime, d'autre part le public destinataire nécessaire à tout énoncé testimonial come à l'enregistrement de la preuve ; *superstes* serait le témoin survivant, dont le discours cherche lui-même son fondement et sa finalité dans l'extrémité de l'expérience traversée, l'urgence d'exprimer et le besoin de comprendre — compréhension portant alors aussi sur ses propres limites. (Coquio 28)

À première vue, il semblerait que ces témoins invisibles de la mort — et de la vie — de Robert soient dans la position du *testis* puisqu'ils ont assisté, impuissants, aux événements tragiques dont ils viennent nous faire part dans une tentative pour *rendre justice* à leur camarade décédé. Toutefois, il nous faut aussi considérer que ces témoins, tout comme Robert, sont représentatifs d'une communauté plus large et du sort commun auquel elle est vouée. En effet, si l'on considère la mort de Robert non pas comme un phénomène unique et individuel mais plus largement comme une conséquence parmi tant d'autres d'un système politique et social inhumain, il nous faut voir les ancien·ne·s camarades du défunt comme autant de victimes du même phénomène. Le chœur aurait alors le statut de *superstes*, mais un *superstes* d'un genre particulier car il ne s'agit pas, à proprement parler, de survivant·e·s : ces témoins nous reviennent d'outre-tombe pour témoigner, à travers l'histoire de Robert, de leur propre destinée et de leurs propres souffrances. Sans prétendre assimiler cette communauté de sans-abris à des victimes d'une volonté génocidaire, on peut tout de même noter que la fin du roman nous propose l'image d'un anéantissement totalisant puisque c'est là que l'on découvre que tous les personnages mentionnés sont en fait morts. Se pose alors la question de la possibilité d'existence même de ce témoignage que nous venons pourtant de lire : il semble s'auto-détruire dans les dernières pages, retourner à l'oubli dont il a émergé, et pourtant, il nous est tout de même parvenu. On peut ici partiellement reprendre à notre compte les propos de Catherine Coquio et voir la mort de ces individus précaires et invisibles comme un

> *non-événement* […], appelé à se nier lui-même en effaçant les *traces*, preuves et témoins — *tous* les témoins. Mais cette totalisation-là échoue ; il y a toujours un *reste* en la personne du témoin survivant : l'archive est plus facile à détruire qu'une masse humaine, et un individu ne se détruit pas si facilement, l'humain, comme l'avait dit Blanchot relisant Antelme, étant l'indestructible à détruire sans cesse. (34)

Ici, on ne pourra même pas parler de « témoin survivant » mais plutôt d'une « survivance testimoniale ». Elle dépend toutefois bien de ce « reste » humain qui perdure au-delà de l'existence des témoins et nous appelle à prêter attention à cette « production hasardeuse » (34) dont le but est de rendre justice aux oublié·e·s de l'Histoire, de reconstruire patiemment et minutieusement les insignifiances qui peuplent ces vies afin de réinvestir de sens des preuves policières autrement désincarnées.

Le chœur, menant sa propre enquête en parallèle de celle des autorités, appelle alors les témoins à la barre, donnant tour à tour la parole aux différents membres du groupe, à commencer par Danny : « We look up and down the street, and Danny tells us what it was like when he found him, when he climbed in through the window at the back of the flat and found Robert laid out on the floor » (McGregor 6). Cependant, la parole donnée ne va pas dans le sens d'une élucidation de la mort de Robert mais ravive les souvenirs des différents personnages et navigue de l'un.e à l'autre. L'histoire de Robert, fil rouge reliant les fragments d'expériences traumatiques qui hantent les personnages, est évoquée au travers de ces bribes disparates de souvenirs. En tentant de redonner chair au disparu dans un dernier hommage, les récits des autres personnages tissent des liens entre les traumas et dessinent en creux l'identité d'une communauté vulnérable. Comme le précise Guillaume Le Blanc, c'est en effet la voix de ces personnages, en tant que « support du visage » (2009 : 37), qui permet de leur (re)donner chair. C'est cette voix ténue et désincarnée qui se fait d'abord entendre avant de nous amener au seuil des sujets dont elle émane. Ce faisant, les multiples récits que le chœur spectral fait surgir tentent de redessiner les contours des visages, effacés par l'invisibilité qui les frappe, de chacun de ses membres, puisque « être rendu invisible, c'est perdre peu à peu son visage, le voir s'estomper dans le regard de l'autre glissant sur lui, [et] la perte du visage est précipitée par la perte de la voix » (37). À mesure que cette voix acquiert plus de substance, les personnages se subjectivent, peuvent à nouveau être saisis comme sujets par les lecteurs·trices et proposent leur propre version des faits, à l'aune de leurs souffrances communes et loin du discours socio-normatif des instances officielles.

Ainsi, Steve et Robert construisent une solidarité précaire et trouvent une sorte de confort dans leurs beuveries communes : « Robert and Steve, back then. Sitting there in the smoke and

the gloom of Robert's empty flat. The curtains closed and the windows jammed shut and the clearing up long forgotten. Like a two-man support group or something » (McGregor 67). Dans cet espace, qui a pris la marque de leur déréliction intérieure, tous deux évoquent leurs traumas respectifs : la guerre pour Steve, le départ de sa femme et sa fille pour Robert. Les pages décrivant cette amitié de circonstances mettent en exergue la façon dont les deux hommes trouvent dans cette association le moyen de compenser le vide et la solitude laissés par ces traumas :

> First company Steve had kept for a while but it didn't take him long to get used to it. Never would have told anyone this but one of the things he liked about being in the army to be honest was sleeping in the barracks and the camps. The sound of other men breathing in the middle of the night. Don't mean nothing like that, just, it felt like some kind of comfort or something, in a way. Some kind of security.
> First company Robert had kept for a long time as well. Since Yvonne and Laura had left. (69)

La construction en miroir des deux personnages dans cet extrait souligne la force de l'absence de ce qu'ils ont perdu. Leurs souffrances ne sont pas, à proprement parler, partagées : chacun semble rester prisonnier de son individualité et de ses propres traumas. Tout comme l'alcool, la cohabitation n'est qu'un palliatif transitoire qui comble, pour un temps seulement, le gouffre ouvert par ces expériences. Ainsi, Steve et Robert ne constituent pas, l'un pour l'autre, des témoins secondaires éthiques et empathiques tels que ceux décrits par Laub ou LaCapra. Toutefois, nous soutenons qu'une forme de relation éthique existe bel et bien entre les personnages en dépit de ce qui serait, de prime abord, une absence d'empathie. Chacun retrouve métaleptiquement dans la souffrance de l'autre les traces de son propre trauma de sorte que l'apparent égocentrisme dont ils font preuve tisse en fait un lien entre eux. L'injonction éthique du roman semble alors se présenter, humblement, non pas comme un appel à *écouter* empathiquement les traumas des personnages mais, *a minima*, comme une demande de simplement *entendre* la voix qui émerge du silence, de reconnaître la présence de ces existences marginales. On peut ici convoquer les analyses de Le Blanc sur l'invisibilité sociale, qui rejoignent celles d'Agamben ou de Coquio sur le témoignage, et selon lesquelles

> la procédure de reconnaissance qui confère aux vies ordinaires une place dans la vie sociale ne peut […] être en dernière instance que subordonnée à la possibilité de la voix : voix du témoin intérieur amené à dire ce qui lui arrive et qui lance alors le processus dialogique, voix également du témoin extérieur (appelé par le témoin intérieur), dont le rôle n'est pas d'annuler la voix du sujet méprisé mais de lui donner les moyens acoustiques de se faire entendre […]. (Le Blanc 2009 : 117)

Cette voix ambivalente, sans doute à la fois *testis* et *superstes*, victime et observatrice, selon la terminologie agambienne, nous enjoint quoi qu'il en soit d'entendre son témoignage, de nous placer dans cette position de « témoin extérieur » à même d'aider à rendre audible la voix qui se manifeste dans le roman. Les lecteurs·trices se voient donc confier le rôle de témoins mais, d'après la définition de Le Blanc, de témoins pour ainsi dire « en mode mineur », simples conditions de possibilité de l'audibilité de ces voix : il faut d'abord simplement *entendre* — non pas écouter ou recueillir, mais tendre l'oreille — pour que la voix qui émerge soit reconnue comme telle et que le visage qu'elle soutient voie se redessiner ses contours.

Dans *Toby's Room*, tout comme dans le roman de McGregor, la structure du récit ne construit pas d'effets d'attente particuliers autour de l'événement traumatique ou du moment de sa survenue. Pour Elinor, la première effraction traumatique a lieu dès le premier chapitre, quand le souvenir des jeux d'enfants qu'elle partageait avec son frère se transforme en étreinte charnelle :

> He grabbed her arms and pulled her towards him. Crushed against his chest, hardly able to breathe, she laughed and struggled, taking this for the start of some childish game, but then his lips fastened onto hers with a groping hunger that shocked her into stillness. His tongue thrust between her lips, a strong, muscular presence. She felt his chin rough against her cheek, the breadth of his chest and shoulders, not that round, androgynous, childish softness that had sometimes made them seem like two halves of a single person. (9-10)

L'incapacité initiale d'Elinor à interpréter correctement le sens de l'action de Toby permet de qualifier l'événement d'effraction traumatique (l'esprit n'a pas eu le temps de se préparer au choc qui survient), mais elle souligne aussi l'impact brutal de l'entrée dans l'âge adulte sur la relation entre les deux personnages. La répétition du mot « childish » (« childish game », « childish softness ») met en évidence le décalage entre les perceptions d'Elinor, toujours marquées du sceau de l'enfance, et la réalité du désir violent auquel Toby la confronte. Les attributs de la masculinité (« strong, muscular presence », « his chin rough », « the breadth of his chest ») confirment la transformation du jeune homme et imposent à Elinor la prise de conscience soudaine du changement de nature de sa relation avec son frère. La symbiose des deux enfants est devenue un besoin irrépressible et tabou de fusion charnelle.

La seconde effraction traumatique survient dans la partie du roman située en 1917, quand Elinor apprend la disparition de Toby au front. Cet événement réactive la charge traumatique de l'inceste et sa réaction face à ce deuil se manifeste comme un besoin d'absorber, voire de devenir, cette moitié manquante d'elle-même qu'incarne Toby. On observe alors un processus

de transformation androgyne qui renoue avec l'idéal d'identité parfaite entre les deux corps prépubères évoqués plus haut et à travers lequel, dans une forme de dévoiement du mythe platonicien, la jeune femme, plutôt que de chercher à retrouver sa moitié manquante choisit de *devenir* celle-ci. La quête d'Elinor pour comprendre ce qui est arrivé à son frère, pour reconstruire le sens caché derrière les mots « Missing, Believed Killed », prend donc un aspect à la fois concret et symbolique.

Tout d'abord, les efforts de la jeune femme pour entrer en contact avec Kit Neville, membre de la même unité que Toby, sont strictement motivés par le besoin de reconstituer les faits. Cette recherche de sens est initiée par la découverte de la lettre cachée dans la doublure de l'uniforme de Toby et la terrible annonce qu'elle contient : « *I won't be coming back this time. This isn't a premonition or anything like that. […] If you ever want to know more, I suggest you ask your friend Kit Neville—assuming he survives, and I'm sure he will. ~~He's been no friend to me~~* » (85-86, italiques et barré dans l'original). Avec l'aide de Paul, elle parvient à entrer en contact avec son ancien ami et, par l'intermédiaire de son ancien professeur de dessin, se fait embaucher à l'hôpital où Kit est soigné. Les nombreuses tentatives de la jeune femme pour obtenir la vérité finissent par aboutir puisque Kit donne sa version des faits (sans doute transformée) à Paul qui la relaie à Elinor. Cependant, cette quête est reléguée au second plan par l'écriture de Pat Barker, qui organise une faillite de la vérité, et plus précisément des mots. En effet, de la même manière que l'aveu de Neville sur la mort de Toby est immédiatement remis en question par la toile que Paul découvre, les tableaux d'Elinor révèlent une quête de sens — celle-ci symbolique — qui dépasse largement le seul cadre d'une compréhension rationnelle de la disparition de son frère.

Avant même la mort de Toby, le début de la guerre a entraîné une défusion brutale entre le frère et la sœur, non seulement physique, avec le départ de Toby en France, mais aussi sur le plan idéologique, puisqu'Elinor refuse toute forme d'engagement dans le conflit. Ainsi, vers la fin du roman, elle se remémore l'un de ses derniers moments passés avec son frère :

> On his last leave, they'd lain out on the lawn, side by side, close enough to smell each other's skin, but not touching. Never touching. He'd said, then, how much he wished she'd do something for the war effort. They'd wasted hours of their last days together arguing about it. Which, as she tried to explain to him, was precisely what the war did: leached time and energy away from all the things that really mattered. (154)

Dans cette scène, l'absence de contact physique entre les jeunes gens, exprimée par la gradation épiphorique « not touching. Never touching », se manifeste comme une réinstauration du tabou précédemment enfreint. L'adverbe « never » exprime d'ailleurs, plus qu'un souhait d'éviter une

répétition de l'acte incestueux, la volonté de nier totalement l'occurrence du premier. Cependant, le maintien de cette distance physique est aussi une annonce de la séparation à venir, de la défusion brutale à laquelle Elinor devra se confronter en faisant le deuil de son frère. Enfin, l'écart entre les corps signale la divergence des points de vue des deux personnages, Elinor persistant à se maintenir hors de la guerre. Son discours est pourtant contredit par son contexte même d'apparition dans le récit puisque cette discussion représente *a priori* spécifiquement ce que la jeune femme condamne : la guerre vient « polluer » ce moment passé avec son frère et entache leur échange de gravité. Cependant, le souvenir de ce moment, loin de la ramener à la solennité du conflit, constitue une réminiscence heureuse :

> Standing on the edge of the platform, listening to the roar of an approaching train, she began to smile. The dead wind blew in her face, but she was back on the lawn, Toby alive beside her, his arm an inch away from hers. She felt the prickle of grass on her bare skin. (155)

Les sensations physiques de bien-être ont pris le dessus sur le contenu de la discussion. On pourrait même aller jusqu'à considérer que c'est justement parce qu'il se démarque par sa teneur conflictuelle que ce souvenir ressurgit. Toutefois, il est vidé de sa charge émotionnelle négative et fait naître un sourire sur le visage de la jeune femme, prouvant ainsi que c'est sa capacité à ressaisir l'image de Toby qui, *a posteriori*, revêt le plus d'importance.

Après la disparition de son frère, la réticence d'Elinor à toute connaissance ou prise en compte de la guerre se retourne contre elle, car elle rend en même temps impossible toute compréhension des derniers moments de la vie de Toby. En séparant le frère et la sœur, la guerre entraîne en effet une dissociation de leurs expériences — point souvent soulevé par les soldats de retour du front qui constatent l'incompréhension de la population civile : Toby se bat pour la survie de ses hommes tandis qu'Elinor se mêle à des objecteurs de conscience et des intellectuel·le·s qui contestent la légitimité du conflit. Après l'annonce de la disparition du jeune homme, elle se confronte alors à un gouffre herméneutique, prenant conscience qu'elle ne connaît plus l'homme qu'était son frère.

> She was left with nothing to fill the gap but her own imagination, and even imagination needs some facts to work on. Now, when it was too late, she'd have liked to know the details of Toby's life out there, but her long insistence on ignoring the war worked against her. When she tried to picture his final hours, her mind was blank. (83)

Pour l'artiste peintre qu'est Elinor, l'absence d'image, de représentation mentale des derniers moments de Toby est pire encore que l'incertitude des mots « Missing, Believed Killed ». Sa peinture devient alors un effort imaginatif tendu vers une compréhension *a posteriori* et

métaleptique du vécu de son frère. Les symptômes du trauma d'Elinor se manifestent par une tentative de compréhension du vécu des soldats, et cette tentative n'est en fait qu'un moyen de revenir en arrière, à un temps d'avant le trauma et donc de redonner vie, par la peinture, à Toby. Le regard de Paul, déstabilisé par la fidélité avec laquelle les silhouettes perceptibles dans les paysages de la jeune femme représentent son expérience du front (« an apparently empty landscape that is actually full of men » [96]), semble indiquer le succès de cette entreprise. La métalepse qui se construit ici ne fonctionne pas uniquement sur le plan temporel puisqu'Elinor ne se ressaisit pas d'une expérience personnelle antérieure au trauma, mais de celle d'une autre entité. Comme l'explique Geneviève Salvan, le processus métaleptique est rendu plus complexe par ce double décalage :

> Le raccourci dans l'expression métaleptique est obtenu par écrasement de l'épaisseur temporelle propre au processus évolutif d'une notion ou par effacement des frontières entre deux entités. La part du contexte est très importante dans son interprétation, surtout lorsque la métalepse n'opère pas un simple décalage temporel entre les états successifs d'une même entité, mais une manipulation de l'ordre d'apparition de deux notions associées. (79)

Les notions et les entités évoquées ici trouvent une incarnation corporelle dans *Toby's Room :* la fusion et la volonté d'Elinor « d'ingérer » l'identité de son frère entraînent un brouillage de la frontière entre ces deux individualités, même au-delà de la mort. La jeune femme formule elle-même le phénomène en ces termes : « *I'm turning into Toby. […] As if you cope with loss by ingesting the dead person…* » (206). À travers ses peintures, Elinor opère donc non seulement un écrasement chronologique qui renvoie immédiatement l'observateur (Paul) à son expérience passée du front, mais aussi un télescopage identitaire : Elinor « se transforme » en Toby et cherche à s'approprier, par métalepse, le passé de son frère. Le glissement progressif l'entraîne vers un devenir-autre dans lequel l'apparence physique semble, petit à petit, se conformer aux changements internes qui s'opèrent chez le personnage puisqu'elle semble avoir acquis, à travers ses toiles, une connaissance intime du vécu du front. Elle devient ainsi dépositaire d'une expérience de la guerre qui n'est pas la sienne et dont elle témoigne dans ses tableaux. Cette entreprise est essentielle au travail de deuil du personnage puisque ce n'est qu'en se saisissant *a posteriori* de cette autre vision de la guerre que la jeune femme pourra comprendre la mort de son frère.

Comme le signale Elsa Cavalié dans son analyse du roman, Elinor, à l'inverse du personnage woolfien à qui elle fait écho, ne parvient pas à une quelconque forme d'épiphanie lorsqu'elle peint le portrait de son frère :

> Impossible à comprendre, au sens étymologique de *comprehendere* « saisir », l'essence de Toby ne semble également pas pouvoir être captée par le biais de la peinture et contrairement à Lily Briscoe dans *To The Lighthouse*, mettant une touche finale à son tableau et prononçant les célèbres mots clôturant le roman — « yes… I have had my vision » — toute épiphanie artistique, mais également ontologique, semble échapper à Elinor. (en ligne)

C'est alors en se dirigeant vers d'autres sujets que l'artiste parvient à formuler une réponse éthique à son besoin de commémoration de la mémoire de son frère. En rendant visite à Kit, sévèrement défiguré et soigné au Queen Mary's Hospital, Elinor rencontre Henry Tonks, son ancien professeur de dessin et l'un des personnages « historiques » du roman. Celui-ci, ancien chirurgien devenu peintre, assiste les médecins, notamment Harold Gillies, dans leur entreprise pionnière de chirurgie réparatrice. Pour ce faire, il dessine et archive les différentes étapes de la reconstruction faciale, dessinant le portrait des patients entre deux opérations, mais aussi assistant les médecins pendant les interventions par des schémas anatomiques représentant les étapes chirurgicales à suivre.

La fonction de l'artiste est donc ici triple. Médicale, d'abord, puisque son regard vient suppléer celui du médecin. Historique, ensuite, car ces œuvres, longtemps inaccessibles au public, constituent un fond archivistique précieux[14] qui permet de conserver une trace de l'identité des milliers de soldats défigurés qui ont séjourné entre les murs de cet hôpital. Enfin, ces œuvres revêtent, aux yeux d'Elinor, une fonction esthétique qui s'accompagne d'interrogations éthiques : « It disturbed her, this aesthetic response to wounds that should have inspired nothing but pity » (166). La réponse que la jeune femme trouve à ce dilemme éthique semble justement résider dans la hiérarchisation des fonctions de ces dessins. L'art est d'abord mis au service d'une entreprise curative et réparatrice. L'artiste s'efface devant son sujet sans pour autant annihiler sa propre identité :

> Drawing, here, was not about self-expression; there was no room for vanity. No room for individual style, even. But no, that wasn't quite true. However subordinated to the surgeons' need for precision and accuracy Tonks's drawings might be, they were nevertheless unmistakably his. (167)

Les réflexions d'Elinor l'amènent à définir le changement de la relation entre le peintre et son sujet qui s'opère à travers ce travail spécifique. L'artiste perd sa position de toute puissance et ne traite plus un « sujet » au sens traditionnel — c'est-à-dire comme objet *assujetti* au regard du peintre — mais un sujet au sens fort du terme, se ressaisissant comme individu. Ainsi, la

[14] Les dessins de Henry Tonks sont conservés, parmi d'autres documents, au sein des « Gillies Archives from Queen Mary's Hospital, Sidcup ». Voir http://www.gilliesarchives.org.uk.

relation entre modèle et artiste se trouve rééquilibrée, aux yeux d'Elinor, dans un rapport éthique de refus d'assujettissement de l'autre. Le choix de la jeune femme d'accepter la proposition de travailler avec Tonks la pousse donc à repenser son propre statut d'artiste, mais il s'agit aussi d'un geste éthique tendu vers Toby. En effet, sa participation à cette tentative de réparation des dégâts de la guerre est une reconnaissance de celle-ci — qui n'implique pas pour autant une acceptation. Le passage cité plus haut, où Elinor se remémore son débat avec Toby à ce sujet, survient d'ailleurs au moment où la jeune femme se demande ce que son frère penserait de son engagement auprès de Tonks. L'aval rétroactivement obtenu de Toby (« he wished she'd do something for the war effort » [154]) vient alors confirmer son choix. En acceptant de mettre son travail au service des conséquences de la guerre, Elinor admet l'existence de cette dernière, de sorte que son geste dépasse l'hommage rendu aux souhaits de Toby. Le brouillage métaleptique de la frontière entre plusieurs entités, évoqué plus haut, s'opère ici aussi : en se confrontant à ces patients, Elinor tente de saisir après-coup une expérience commune de la guerre et, à travers elle, de se rapprocher du vécu de son frère.

La quête de sens d'Elinor semble donc relayer au second plan la recherche des « causes » rationnelles de la mort de Toby pour se pencher sur une compréhension plus intime de son expérience de soldat. La compréhension de l'événement traumatique est supplantée par les symptômes du trauma qui se donnent principalement à lire à travers l'expression picturale de la jeune femme. Dans la seconde moitié du roman, l'art du dessin revêt une double fonction curative : en dessinant *pour* soigner les patients, Elinor semble trouver la voie d'une cure *par* l'art mis au service d'autrui.

II. Entre fuite en avant et retour vers le passé : quel présent ?

Dans *La Peste* (1947) d'Albert Camus, récit allégorique où l'épidémie se fait métaphore de la Seconde Guerre mondiale — mais qui a récemment été investi d'un sens littéral à l'aune de la pandémie que nous sommes en train de traverser —, le narrateur décrit ainsi certains des habitants de la ville sous quarantaine, enfermés dans ce qu'on pourrait appeler un « présent traumatique » :

> Et par là, échoués à mi-distance de ces abîmes et de ces sommets, ils flottaient plutôt qu'ils ne vivaient, abandonnés à des jours sans direction et à des souvenirs stériles, ombres errantes qui n'auraient pu prendre force qu'en acceptant de s'enraciner dans la terre de leur douleur. (82)

L'irruption de l'épidémie entraîne un changement radical dans la perception que les individus ont de leur propre contemporanéité, soudain comme arrachée au temps qui s'écoule. Celle-ci revêt alors un caractère « inactuel », au sens où l'entend Nietzsche, dans la mesure où elle est perçue comme survenant entre deux « néants » et comme appartenant à un temps apparemment abstrait de l'histoire, pour paradoxal que cela puisse paraître si l'on considère que l'épidémie est éminemment un moment de crise, un événement historique. Face à elle, l'action humaine n'est que réaction pour lutter contre une force extérieure qui l'accable et l'assujettit. Il n'est donc pas ici question de rattacher l'action de ces personnages à un état « non-historique » et jubilatoire décrit par le philosophe, où le sujet, tout à la réalisation de son action, « oublie la plupart des choses pour en faire une seule » (13). Au contraire, les personnages de Camus, loin de s'émanciper du temps historique, traînent derrière eux le poids de leurs « souvenirs stériles ». Prisonniers d'un présent fait d'attentisme, c'est précisément leur condition humaine, telle que la décrit Nietzsche, qui les condamne : « Avant c'est le néant, après c'est le néant, mais le moment revient pour troubler le repos du moment à venir. Sans cesse une page se détache du rôle du temps, elle s'abat, va flotter au loin, pour revenir, poussée sur les genoux de l'homme » (6-7). Le trauma n'est pas produit ici par l'impossibilité de ressaisir un choc traumatique brutal mais plutôt par l'incapacité à oublier. C'est parce qu'ils se rappellent ce qui a précédé que le moment présent est si douloureux et c'est la conscience de l'irrécupérabilité du passé qui rend insupportable la fracture temporelle ouverte par la crise.

L'événement traumatique s'inscrit ici dans un temps long et se démarque en cela du paradigme freudien de l'accident qui suscite surprise et frayeur. Même si l'on peut identifier dans la situation pandémique des « points névralgiques » à la source du trauma (premier mort de la peste, décret de la fermeture des portes de la ville, perte d'un être aimé), il s'agit, comme dans les situations de guerre, d'un événement traumatique qui dure. Les propos du narrateur soulignent non seulement la dimension inédite d'une telle expérience mais aussi la façon dont son exceptionnalité la place hors du temps traditionnel dans lequel les individus évoluent. Leur avenir est « sans direction » et leur passé « stérile » parce que l'état traumatique qu'ils traversent se manifeste comme l'expérience d'un temps vide, d'une absence à soi. Toute projection dans l'avenir est rendue caduque tandis que le présent vécu est désarrimé d'un passé dans la continuité duquel il ne peut s'inscrire.

A. Un vide métaleptique : entre esthétique de l'écart et compulsion de répétition

Ce phénomène doit donc nous amener à nous interroger sur la nature du présent tel qu'il est conditionné par le trauma. Comme nous venons de le voir à travers le roman de Pat Barker, le présent est, au moins dans un premier temps, entièrement tourné vers le besoin de ressaisir un passé irrécupérable. La nouvelle de la disparition de son frère transforme Elinor en « ombre errante », comme si elle se vidait progressivement de sa substance pour la déverser dans l'hommage pictural qu'elle rend à Toby. À travers les yeux de Paul, on la voit ainsi se détourner de toute projection dans l'avenir et de tout lien social, notamment quand il lui propose de l'accompagner à Londres : « She'd turned away from him to face the portrait again. He wanted to grab her by the arm and pull her away from it. Despite her isolation and the loss of weight, he hadn't been afraid for her till now » (112). Le refus de la jeune femme s'accompagne d'un mouvement qui illustre clairement un rejet du « monde des vivants » pour, au contraire, s'absorber et se fondre dans la mémoire de son frère mort. L'image sur la toile acquiert ainsi plus d'épaisseur que la présence vivante de Paul. L'inquiétude du jeune homme suggère alors presque un pouvoir maléfique de l'œuvre qui, associée à la description de la jeune femme recluse et amaigrie, donne des accents presque gothiques à la scène et rappelle les nouvelles fantastiques d'Edgar Allan Poe, notamment « The Oval Portrait » (1842), ou encore *The Picture of Dorian Gray* (1890) d'Oscar Wilde. Comme pour les personnages de Camus, le présent d'Elinor n'a plus la moindre valeur en soi et elle semble se trouver condamnée à répéter sur ses toiles les scènes imaginées de Toby prisonnier du *no man's land* où il a perdu la vie.

De manière similaire, le personnage de Magnus dans *The Accidental* se trouve emprisonné dans un présent qui apparaît comme hors du temps. Tout au long du roman, Ali Smith joue d'ailleurs avec la représentation traditionnelle d'un temps chronologiquement ordonné, mais au-delà des jeux narratifs, l'écriture fait aussi le diagnostic des conséquences délétères qui peuvent accompagner une telle conception de la temporalité. Elle sera en effet menacée par l'irruption de « l'imprévu » incarné par Amber, cette dernière représentant un « temps de la folie » qui confronte les personnages à la vacuité du temps apparemment ordonné, sous contrôle, qu'ils pensent habiter. Comme le signalent Françoise Davoine et Jean-Max Gaudillère, « [l]e danger surgit de la collision entre le temps quotidien, qui gère les affaires des hommes, et le temps de la folie, qui se moque éperdument de cette gestion » (267). Le présent de ces personnages est bien, selon l'expression des deux psychanalystes, un « temps qui ne passe pas » (280), mais qui s'ignore lui-même en se donnant l'illusion d'une continuité alors

que sa « profondeur historique » — faite d'instants mis bout à bout — est pointée du doigt comme artificielle. Ainsi, la structure apparemment canonique du récit se donne à lire explicitement à travers les titres des parties — « The beginning », « The middle » et « The end » — pour mieux s'interroger elle-même : « The sequentiality of the book, Smith suggests, is an awkward fit with such a narrative » (Lupton 511). Ainsi, ces titres sont immédiatement subvertis par le début de chaque sous-section puisque Smith y souligne la relativité de ces notions pour chacun des membres de la famille Smart. Pour la jeune Astrid, le « commencement » est source d'angoisse car il implique la présence d'un point de départ fixe qu'elle ne sait où placer : « [the beginning] of things—when is it exactly ? Astrid Smart wants to know » (7). Sa mère, Eve, partage cette angoisse en tant qu'autrice de romans historiques à succès, mais précisément parce qu'elle doit être à l'origine de ce « commencement », de la première page d'un nouveau roman : « the beginning was keeping her awake » (79). Au contraire, pour Michael, le beau-père des enfants, le commencement et son potentiel régénérateur sont une source d'enthousiasme : « the beginning again ! Extraordinary. Life never stopped being glorious, a glorious surprise, a glorious renewal all over again » (57). En ce sens, Michael pourrait apparaître comme une incarnation de l'inactuel nietzschéen, vivant éternellement dans le présent de son désir dévorant :

> Quand il regarde derrière lui, il se sent aveugle, ce qui se passe à ses côtés lui est étranger, comme s'il entendait des sons vagues et sans signification ; ce qu'il aperçoit, jamais il ne l'aperçut ainsi, avec autant d'intensité, d'une façon aussi vraie, aussi rapprochée, aussi coloriée et aussi illuminée, comme s'il en était saisi par tous les sens à la fois. […] Cette condition est la plus injuste que l'on puisse imaginer, elle est étroite, ingrate envers le passé, aveugle en face du danger, sourde aux avertissements ; on dirait un petit tourbillon vivant dans une mer morte de nuit et d'oubli. (12)

Toutefois, l'insistance pléonastique sur la notion de renouveau exprimée dans les mots « renewal all over again » témoigne de la nature obsessionnelle de cet enthousiasme. Loin du geste libre, radicalement neuf de l'homme non historique, ses agissements revêtent les atours névrotiques d'une compulsion de répétition qui cherche en vain à échapper à ce « temps qui ne passe pas » où chronologie et rapports de causalité sont mis en échec (Davoine et Gaudillère 273).

Dans le cas de ces trois personnages, on peut observer que c'est la conception d'un temps linéaire organisé, comme le roman, autour d'un début, d'un milieu et d'une fin, qui pose problème. En effet, même chez Michael, l'obsession pour le renouveau est bien symptomatique d'une telle conception de la temporalité, même si elle manifeste une volonté de la contrecarrer. C'est parce que le temps lui apparaît comme linéaire, et donc inexorablement voué à l'amener

vers sa propre fin, que Michael cherche à tout prix des « recommencements ». Ces derniers ne sont donc pas perçus comme des détours ou des tentatives de reconfiguration de son rapport au temps mais au contraire comme des moyens d'opérer de stricts retours en arrière, d'effacer radicalement ce qui a précédé, comme une ardoise sur laquelle on passerait un coup de chiffon. On peut ainsi considérer que la conception du temps incarnée de façon paradigmatique par Michael, mais qu'on retrouve également chez les autres personnages, se rapporte à ce que Giorgio Agamben qualifie de « temps mort » dans *Infancy and History*[15], à savoir un temps linéaire débarrassé de l'idée de fin des temps que lui conféraient initialement les représentations chrétiennes :

> This representation of time as homogeneous, rectilinear and empty derives from the experience of manufacturing work and is sanctioned by modern mechanics, which establishes the primacy of uniform rectilinear motion over circular motion. The experience of dead time abstracted from experience, which characterizes life in modern cities and factories, seems to give credence to the idea that the precise fleeting instant is the only human time. (96)

Cette conception « sécularisée » du temps est mise en évidence de manière frappante précisément à travers ce que les personnages perçoivent de l'idée de « début ». Loin de se référer à la Genèse, tous envisagent une succession de débuts et d'instants mis les uns à la suite des autres, qu'il s'agisse du début de chaque jour pour Astrid, de celui de chaque nouveau roman chez Eve ou encore de chaque nouvelle aventure extra-conjugale pour son mari. Ainsi, dans le cas de Michael, ces instants sans cesse renouvelés sont abstraits de toute idée d'expérience (puisque les étudiantes avec lesquelles il a des relations ne cessent de se substituer les unes aux autres pour chaque fois recommencer la même histoire), tandis que chez Eve ou Astrid, l'idée de commencement se fait paralysante dans la mesure où le « début » à ressaisir porte avec lui le poids de l'accumulation des instants qui lui ont succédé.

Chez le jeune Magnus, hanté par un trauma insurmontable, l'idée même de commencement est synonyme de fin des temps : « the beginning of this = the end of everything. He was part of the equation. They took her head. They fixed it on the other body. Then they sent it round everybody's email. Then she killed herself » (36). La suite d'actions évoquée ici renvoie précisément à l'événement traumatique qui tourmente l'adolescent : sa participation à une « plaisanterie » de mauvais goût a entraîné le suicide d'une camarade de classe. La répétition de ces phrases paratactiques, avec seulement quelques variations (« They took her

[15] Voir aussi le rapprochement proposé sur ce sujet par Patrick O'Donnell dans « 'The Space Yhat Wrecks Our Abode' : The Stranger in Ali Smith's *Hotel World* and *The Accidental* » (2013).

head. They put it on a different body. They sent it to people. Then she killed herself » [37]), souligne la compulsion de répétition qui accompagne le trauma du personnage et son incapacité à dépasser cette scène initiale. La « tendance à la répétition » qui s'exprime ici n'est pas d'ordre onirique — objet central identifié par Freud dans son étude de cette tendance chez les sujets traumatisés — mais elle se rapproche d'une certaine manière de la répétition du jeu de *fort* et *da* observée chez l'enfant. Bien que la dimension ludique, ou encore celle de plaisir, soient absentes de cette compulsion de répétition, on peut assimiler le retour constant de la scène traumatique dans l'esprit du personnage à une tentative, similaire à celle de l'enfant, d'acquérir une forme de contrôle sur l'événement. Comme l'explique le psychanalyste, « le côté pénible et désagréable des événements trouve […] des voies et moyens suffisants pour s'imposer au souvenir et devenir un objet d'élaboration psychique » (1920 : 16). Il ne semble en effet pas y avoir de trace de refoulement à proprement parler chez Magnus dans la mesure où l'événement traumatique est bien présent dans le conscient. En revanche, c'est justement « l'élaboration psychique », c'est-à-dire la capacité de symbolisation, que le personnage essaye de mettre en œuvre à travers ces répétitions. Cependant, celle-ci lui fait défaut car, au lieu de se « rendre maître » (Freud 1920 : 16) de l'événement, il semble petit à petit s'enfermer dans le présent *hors du temps* de son trauma, auquel il se trouve assujetti.

Le premier paragraphe de la section consacrée à Magnus, cité plus haut, souligne en effet l'effort intellectuel conscient que le jeune homme doit fournir pour s'identifier comme responsable des actions qui ont mené au suicide de sa camarade : « He was part of the equation » (36). Ce premier aveu de responsabilité se transforme ensuite, dans la reconstruction des événements, en une identification de sa culpabilité personnelle : « He was the one who pushed the door open » (36), « They couldn't have done it if he hadn't shown them » (37). Magnus s'identifie alors progressivement comme seul responsable du la mort de Catherine Masson. Cependant, cette nécessité de reconstruction de la scène répétée *ad nauseam* souligne l'impossible symbolisation de l'événement, comme le suggèrent d'une part la forme syncopée du discours et d'autre part la littéralisation des faits évoqués. En effet, la forme paratactique prise par l'énumération des actions qui ont mené au suicide de l'adolescente rend tangible l'incapacité de Magnus à les ressaisir dans une suite causale. Le terme « then », qui revient sans cesse dans la phrase conclusive « Then she killed herself » a donc un sens essentiellement temporel et non causal : l'esprit reconstruit bien la succession chronologique des événements mais l'entendement échoue à s'approprier ces données pour en tirer un sens. Par ailleurs, un télescopage s'opère dans ces phrases entre le corps imagé/photographié et le corps réel de

Catherine Masson. L'absence de mots comme « the picture of » dans la phrase « They took her head » souligne bien l'incapacité de Magnus à symboliser, c'est-à-dire à établir un lien entre « représentation de chose » et « représentation de mot ». André Green, commentant ces concepts freudiens dans *Propédeutique : la métapsychologie revisitée* (1995), rappelle en effet :

> Pour [Freud], la représentation était un donné — c'était, dans son optique, la base de l'activité de la première élaboration psychique. On le voit dès son travail sur l'aphasie en 1891. Il y défend une conception de la symbolisation où le symbole n'est pas la relation entre un objet et sa représentation mais le rapport entre deux types de représentations, les représentations d'objet et les représentations de mot. Autrement dit, il faut que quelque-chose ait eu lieu dans la psyché qui ne soit pas de l'ordre d'une apparition ou d'une présentation mais qui aurait déjà subi une transformation *reproductrice* pour que, dans un second temps et dans un second temps seulement, la symbolisation puisse s'instituer comme relation entre deux manières différentes d'apparaître dans la représentation. Là se trace une ligne d'écart entre ces deux modes de représentation de chose et de mot. Car, comme Freud le rappelle dans la Négation, une des propriétés de l'esprit humain est de pouvoir ramener la chose devant lui sans qu'il soit nécessaire qu'elle soit présente. […] Je me demande pourtant si on ne pourrait pas dire aussi qu'un des pouvoirs de l'esprit humain à propos du langage est de pouvoir faire apparaître la chose au niveau du langage sans que la représentation de chose soit nécessairement présente. (72)

C'est bien une « représentation d'objet » qui, sous la forme obsédante de l'image retouchée de Catherine Masson, hante Magnus. Cependant, le lien entre cette « représentation de chose » et la « représentation de mot » par laquelle elle se traduit est brisé car il est littéralisé. La phrase « they took her head » suggère en effet que, si le sens des deux représentations (de chose et de mot) est proche, elles ne coïncident pas entièrement : le·la lecteur·trice doit fournir un effort pour reconstruire *après-coup* le sens de ces phrases et les interpréter correctement (« they took *the picture of* her head »). L'image de la jeune femme est bien une « représentation de chose » et non une « apparition » parce qu'elle a subi, *via* le trauma de Magnus, une « transformation reproductrice » qui lui confère son caractère obsédant. La compulsion de répétition qui fait sans cesse ressurgir cette image dans l'esprit du jeune homme est le symptôme du trauma qui affecte et transforme après-coup un événement qui lui est antérieur (c'est uniquement après le suicide de Catherine Masson que la représentation de la photo retouchée vient le hanter parce qu'elle incarne sa responsabilité dans cet événement). À travers cet exemple, les deux phénomènes décrits par André Green peuvent être identifiés. D'une part, l'esprit de l'adolescent est capable de (mais aussi condamné à) « ramener la chose devant lui sans […] qu'elle soit présente ». D'autre part, la discordance entre la représentation de chose et la représentation de mot illustre non seulement une capacité de symbolisation mise en échec par le trauma mais aussi le pouvoir du langage de « faire apparaître [une] chose au niveau du langage » en l'absence de la

représentation de chose. En effet, la phrase de Magnus, « they took her head », n'est pas simplement une mise en mots « ratée » de l'image qui le hante mais l'expression d'une autre chose, d'un point de vue décalé, autrement dit métaleptique, sur ce qui est décrit.

L'image produite par cette phrase est celle d'une dissection, d'une atteinte physique au corps de Catherine Masson qui annonce, avant même les mots « she killed herself », la culpabilité de Magnus : en découpant sa photo il était déjà en train de la tuer. Comme le signale Geneviève Salvan, avec la métalepse, « place est faite au 'à côté', qui subsume le 'après' et le 'avec'. La métalepse vise à côté pour atteindre sa cible, ce faisant elle établit un lien entre deux signes, dont l'un n'est pas exprimé, mais sollicité par l'apparition de l'autre, dans une vision dynamique » (81). Ainsi que le disent encore Davoine et Gaudillère, il nous faut, comme les psychanalystes, renoncer à un modèle causaliste pour saisir la vérité qui se fait jour à travers l'image présentée par Magnus. Il nous faut « formuler l'intersection, les coordonnées d'histoires qui […] dépassent » (276) le·la patient·e et le·la psychanalyste ou encore le personnage et le·la lecteur·trice. Ainsi, « [s]ans nier l'urgence et la nécessité de clarté, il semble que la rigueur doive se porter ailleurs que sur le modèle causaliste. Plutôt vers le déploiement de l'interférence, et le relevé des écarts, dont la crise propose l'analyse » (276). C'est justement dans cette construction métaleptique de l'image traumatique que l'écart émerge, subsumant les traditionnels rapports de cause et d'effet pour donner à lire une culpabilité dévorante qui, chez le personnage (et en dépit de la « logique » dont il se réclame), n'appartient plus au domaine de la rationalité.

Le décalage entre les mots et l'image à laquelle ils semblent se référer (le retouchage de la photo) permet alors de faire émerger une nouvelle image, une nouvelle « Chose » (Davoine et Gaudillère 289) qui, pour sa part, reste en-deçà du formulable : Magnus en train de tuer Catherine Masson. La « vision dynamique » (Salvan 81) ici construite repose sur un mouvement chronologique bidirectionnel : l'image de Magnus découpant la photo annonce déjà la mort de la jeune fille mais cette anticipation ne peut être que rétroactive puisqu'elle repose sur la connaissance de ce qui suit. À travers la double dynamique temporelle exprimée dans ces phrases, on peut toucher du doigt la réalité de la compulsion de répétition et la manière dont elle enferme le personnage dans le présent sans cesse réactualisé de son trauma. L'anticipation rétroactive de l'événement fait qu'il n'y a pas de moment qui ne soit conditionné par le trauma et qui n'y mène, car la Chose, comme le disent les deux psychanalystes, « c'est exactement ce qui n'en finit pas de pourrir, de ne pas mourir » (Davoine et Gaudillère 289). Cette Chose surgit hors de la causalité, dans les écarts produits entre l'image et le langage, qui nous laissent

entrevoir toute l'horreur de ce que Magnus porte en lui, de ce qu'il ne peut fuir. La Chose le poursuit parce qu'elle existe dans une « urgence qui dure » (Davoine et Gaudillère 272), sans cesse toute proche et déjà là à la fois. Dans les phrases sans cesse répétées par Magnus, l'événement est en effet toujours déjà survenu (elle s'est tuée parce qu'ils ont découpé sa photo) et toujours imminent (ils ont découpé sa photo donc elle va se tuer/s'être tuée), de sorte que le jeune homme vit dans le présent permanent d'une anticipation toujours déjà endeuillée.

À la compulsion de répétition doublée d'une absence de symbolisation s'ajoute un phénomène de dépersonnalisation subi par le personnage. Magnus est en effet incapable de reconstituer le lien, non seulement entre l'action et ses conséquences, mais aussi entre l'action et sa source, c'est-à-dire lui-même. On observe dans ce passage que le personnage est atteint d'un ensemble de symptômes qui correspondent à ceux décrits par le *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* de l'American Psychiatric Association (DSM) :

> Episodes of depersonalization are characterized by a feeling of unreality or detachment from, or unfamiliarity with, one's whole self or from aspects of the self (Criterion A1). The individual may feel detached from his or her entire being (e.g., 'I am no one,' 'I have no self'). He or she may also feel subjectively detached from aspects of the self, including feelings (e.g., hypoemotionality: 'I know I have feelings but I don't feel them'), thoughts (e.g., 'My thoughts don't feel like my own,' 'head filled with cotton'), whole body or body parts, or sensations (e.g., touch, proprioception, hunger, thirst, libido). There may also be a diminished sense of agency (e.g., feeling robotic, like an automaton; lacking control of one's speech or movements). The depersonalization experience can sometimes be one of a split self, with one part observing and one participating, known as an 'out-of-body experience' in its most extreme form. The unitary symptom of 'depersonalization' consists of several symptom factors: anomalous body experiences (i.e., unreality of the self and perceptual alterations); emotional or physical numbing; and temporal distortions with anomalous subjective recall. (302-3)

Au-delà des « distorsions temporelles » que nous venons d'observer on constate en effet que la violence du choc traumatique a entraîné chez le jeune homme un phénomène dissociatif. L'effraction brutale qui a eu lieu a produit en lui une scission : Magnus est devenu un « monstre » tandis que son moi passé, innocent et « pur », est incarné par « Hologram boy ». La sensation de dédoublement s'accompagne d'une aliénation corporelle :

> The real Magnus is too much. He is all bulk, big as a beached whale, big as a floundering clumsy giant. He looks down at his past self squeaking, shining, clambering about on his own giant foot as if the foot is a mountain, an exciting experiment or adventure. Hologram boy has no idea what the foot belongs to. Hologram Boy could never even imagine such monstrous proportions. (Smith 38)

La monstruosité de Magnus se décline dans ce passage à travers l'image de la baleine, puis celle du géant pour finir sur un « what », une chose déshumanisée et impossible à catégoriser, si ce

n'est qu'elle a de « *monstrueuses* proportions », le premier des deux termes dépassant la simple idée de gigantisme pour acquérir une valeur morale. L'horreur morale que Magnus s'inspire à lui-même se manifeste somatiquement par une sensation d'énormité qui le contraint à l'observation passive de son moi antérieur.

En plus de l'étrangeté à son propre corps, la perte d'agentivité de Magnus apparaît lors de ses tentatives — contraintes par les conventions familiales — de mise en action. Ainsi, la moindre mise en mouvement implique un effort considérable et, quand les automatismes du corps tentent de répondre aux injonctions mentales, cet effort se solde par un échec :

> He pulls on the shirt. He takes a button, lines it up against a buttonhole in the shirt's other side. But he can't get the button to go through the buttonhole. He can't get his hand to do it. He pulls on the jeans. He tucks himself in. He takes the zip, finger there, thumb there. He makes an effort. The zip goes up. (46)

Contrairement à « Hologram Boy », version automatisée et fonctionnelle de lui-même, Magnus s'apparente ici à une machine cassée, dépossédée de toute emprise sur le monde. La description paratactique des actions péniblement énumérées et décrites dans leurs moindres détails illustre une fois de plus l'incapacité du jeune homme à saisir le lien de causalité entre action et résultat. Son corps échoue d'ailleurs à mettre en place ce lien puisque la coïncidence du bouton et de la boutonnière ne parvient pas à entraîner le boutonnement. Chaque action fait l'objet d'un effort conscient — jusqu'au placement de ses doigts sur la fermeture éclair — pour faire obéir un corps auquel il n'appartient plus. On relève d'ailleurs l'absence d'article devant les mots « finger » et « thumb » qui suggère une fragmentation du corps de Magnus : chaque membre ou organe semble s'être autonomisé de l'ensemble auquel il se rattache et poursuit un but propre. Ce n'est ainsi pas la main qui se saisit de la fermeture mais deux membres indépendants que Magnus parvient momentanément à faire collaborer.

B. Un « présent anachronique » et sans issue

À travers le trauma et les images obsédantes qui le hantent, Magnus est rendu étranger à lui-même, tout comme Mr F dans *Skin Lane* est transformé par le rêve récurrent qui le taraude. Le rêve représente, de manière moins tangible et plus insidieuse que l'événement traumatique chez Magnus, l'irruption d'une perturbation dans le cours ordonné des choses. Mr F vit en effet, de façon paradigmatique dans le « temps mort » d'Agamben (1993). Tout, chez lui, n'est que routine, jusqu'au rêve lui-même qui, en revenant nuit après nuit, semble vouloir s'insérer dans l'ordonnancement minutieux qui régit sa vie : « Even the dream itself, for all its outlandishness,

had, when he thought about it, an aspect of routine » (25). Cependant, l'angoisse qui accompagne ce retour onirique du refoulé marque le rêve comme traumatique et Mr F cherche à se prémunir contre lui :

> Consciously or not, he had started to defend himself against [the dream]; the way he arranges himself when he first gets into the bed now, for instance, at the end of the second week of this strange affliction—lying on his back with his feet together and arms straight down by his sides—he never used to do that.
> Not since he was a child. (25-26)

La régression subie par Mr F, et exprimée par cette pensée magique enfantine pour se protéger des dangers de la nuit, est précisément révélatrice d'un « au-delà du principe de plaisir » identifié par Freud. On observe en effet chez Mr F un état de détresse, de désarroi ou de « désaide » — *Hilflösigkeit* chez Freud — qui permet de définir l'état de profonde vulnérabilité et d'anxiété qui peut se manifester chez le nourrisson et dont le pendant, chez l'adulte, résulte d'une situation traumatique (Laplanche et Pontalis 122). Le besoin physique de protection contre un danger psychique illustre bien chez le personnage le retour, induit par le rêve, à cet état primaire de profonde vulnérabilité décrit par Freud dans *Inhibition, symptôme et angoisse* (1926) *:* « aussi bien comme phénomène automatique que comme signal salvateur, l'angoisse se montre comme produit du désarroi psychique du nourrisson, qui est le pendant évident de son désarroi biologique » (édition numérique, non paginée). Le personnage est « débordé » par cette angoisse primaire qu'il ne peut contrôler et qui menace de l'anéantir totalement. En effet, contrairement au jeu de l'enfant qui jette la bobine loin de lui pour se familiariser avec l'idée du départ de sa mère, le retour du rêve de Mr F ne lui permet pas de l'apprivoiser et ne lui confère aucune sensation de plaisir même si sa catégorisation au regard d'une typologie freudienne reste complexe :

> Ce serait donc le lieu ici de poser une première exception à la loi d'après laquelle les rêves seraient des réalisations de désirs. J'ai montré à plusieurs reprises qu'on ne pouvait en dire autant des rêves d'angoisse ni des « rêves de châtiment », ces derniers mettant à la place de la réalisation inadmissible de désirs défendus le châtiment qui s'attache à ces désirs, autrement dit la réaction, elle aussi voulue et désirée, de la conscience de culpabilité contre le penchant réprouvé. Mais les rêves du malade atteint de névrose traumatique ne se laissent pas ramener au point de vue de la réalisation de désirs, et il en est de même des rêves auxquels nous nous heurtons dans la psychanalyse et dans lesquels on trouve le souvenir de traumatismes psychiques de l'enfance. (Freud 1920 : 30)

Il est difficile, à l'aune de cette distinction, de savoir où placer le rêve qui hante Mr F. La première interprétation, à savoir qu'il s'agit d'un « rêve de châtiment » semble confirmée par l'intrigue générale du roman : le corps étendu sur le sol de sa salle de bain représente la punition

anticipée et intériorisée d'un désir homosexuel refoulé. Cependant, la « régression » à un stade presque infantile qu'on observe chez le personnage pour se « protéger » du rêve a de lourdes implications. En effet, l'épanorthose employée dans le passage cité plus haut, où « never » se transforme en « not since », illustre la résurgence progressive des souvenirs d'enfance de Mr F. Le geste de protection archaïque est ressaisi instinctivement par le corps avant d'être remémoré par l'esprit, ce qui pourrait également suggérer la présence latente d'une première effraction traumatique survenue dans l'enfance du personnage et que le rêve se contenterait de rejouer. Quoi qu'il en soit, on note bien que le personnage, comme les patients du psychanalyste, « se réveille chaque fois avec une nouvelle frayeur » (Freud 1920 : 13). Ainsi, on pourrait aller jusqu'à dire que le choc produit par les images violentes et terrifiantes du rêve constitue en lui-même une effraction traumatique, et ce même si l'on considère qu'elle a pour seule origine un désir refoulé. En effet, même dans ce cas-là, le refoulement d'un désir tabou est le résultat d'une norme violente imposée de l'extérieur sur l'individu, puis intériorisée, et constitue donc un choc traumatique.

Parce qu'il est de nature traumatique, le rêve du personnage est fondamentalement *non miscible* dans l'expérience quotidienne. Il ne peut simplement « s'insérer » dans ses habitudes, au même titre que son trajet habituel pour se rendre au travail ou que la cigarette qu'il fume après le repas. Le rêve se déroule dans un présent qui entre en conflit avec celui qu'habite Mr F. Cela peut s'observer à la façon dont le présent traumatique des images nocturnes fait irruption dans le présent banal, homogène et mécaniquement ordonné (pour reprendre à nouveau les mots d'Agamben), dans lequel s'ancre l'existence du personnage. Ainsi, après une nouvelle occurrence du rêve, la routine matinale de Mr F dans sa salle de bain — cadre des événements oniriques — se trouve bouleversée par le télescopage des deux temporalités :

> It was only after the third time, when he suddenly looked up at his face in the washbasin mirror in the middle of shaving himself the next morning and found that he could remember everything, could remember exactly and in vivid detail what he had seen reflected right behind him there in the mirror last night, that he actually started to wonder what was happening to him. The razor paused in mid-air; he
>
> He had to physically stop himself from turning round to check there was nothing there. (24)

Cette scène fait se superposer les deux images arrachées aux deux présents que nous avons identifiés et les fait entrer en conflit. Le souvenir vivace du rêve permet sa réactualisation dans les scènes diurnes où se déploie le « présent quotidien » du personnage. On perçoit alors en quoi les deux types de répétition décrits dans les premières pages du roman diffèrent : alors que

les gestes routiniers se veulent rassurants et s'inscrivent dans un temps perçu comme évolutif et linéaire, le retour des images oniriques suscite une angoisse qu'aucune anticipation ne peut apaiser. Le trauma exprimé par le rêve s'affranchit ainsi de son cadre nocturne et s'actualise dans les moments d'éveil de Mr F de sorte que l'image souvenue acquiert une matérialité aussi tangible que le personnage lui-même se regardant dans son miroir.

Il est d'ailleurs intéressant de se pencher sur la question de l'image et du miroir sur lequel elle se reflète. On peut considérer, avec Platon, que la mémoire fonctionne

> exactement comme lorsqu'en guise de signature nous imprimons la marque de nos anneaux, [et que] quand nous plaçons ce bloc de cire sous les sensations et sous les pensées, nous imprimons sur lui ce que nous voulons nous rappeler, qu'il s'agisse de choses que nous avons vues, entendues ou que nous avons reçues dans l'esprit. Et ce qui a été imprimé, nous nous le rappelons et nous le savons, aussi longtemps que l'image en est là […]. (191d : 250)

À cette description on ajoutera toutefois que la mémoire traumatique ne construit pas de souvenirs à proprement parler puisque les images se *réimposent* à l'esprit du sujet au lieu d'être « rappelées » comme appartenant à une narration chronologique. Toutefois, cette métaphore du bloc de cire peut nous permettre d'analyser les rapports d'inscription sur les deux surfaces en jeu dans le passage cité plus haut, à savoir d'une part le miroir et d'autre part le « bloc de cire » de la mémoire du personnage. De façon frappante, les « visions » de Mr F sont à chaque fois « médiatisées » par le miroir. Dans le rêve, la scène traumatique n'est pas vue directement : « Mr F sees, reflected in the mirror over the washbasin, right there behind him, with its feet tied, its ankles lashed with a thick rope to the cast-iron brackets which hold up the lavatory cistern, a body » (21). La scène se répète donc de jour quand, en se regardant dans le miroir, Mr F voit réapparaître les images de la nuit. Le miroir, en tant que surface lisse et neutre, n'est pas le lieu où s'inscrivent ces images traumatiques mais il permet leur résurgence. C'est en effet le vide, l'absence du corps dans le reflet qui lui est renvoyé, qui réactualise métaleptiquement l'image onirique.

Le télescopage des deux temporalités en jeu se donne donc à voir sur le miroir mais il s'imprime aussi dans la matière malléable du « bloc de cire » mémoriel et perceptif de Mr F. Cette métaphore nous permet de saisir la façon dont l'image « imprimée » dans l'esprit se prête à des transformations. En effet, s'il y a bien, dans la seconde scène, un retour de l'image « à l'identique » (« [he] could remember exactly and in vivid detail what he had seen »), ses modalités d'inscription dans l'esprit du personnage ont en revanche changé : elle n'appartient plus au monde onirique mais acquiert le statut de souvenir de chose réelle. Par les modifications

que subit son inscription dans l'esprit, l'image devient une forme évolutive et l'on peut, pour définir ce phénomène, emprunter à Georges Didi-Huberman sa réflexion sur l'empreinte dans *La ressemblance par contact :*

> les *formes sont des processus*, et pas seulement le résultat de processus ; […] ces processus, à proprement parler, n'ont pas de fin, [et] l'image actuellement vue n'est que le « présent anachronique » d'un jeu ininterrompu de déformations, d'altérations, d'effacements et de « revenances » de toutes sortes. (324)

L'image observée dans le miroir la seconde fois est bien un « présent anachronique » combinant plusieurs étapes du processus : le rêve, antérieur à cette vision et dont le souvenir lui-même a évolué (puisque c'est uniquement après sa troisième occurrence que Mr F s'en rappelle dans les moindres détails), son retour anticipé (car il reviendra les nuits suivantes) et enfin l'intrusion de l'image traumatique dans le présent quotidien. La surface du miroir n'est alors pas le reflet d'une réalité sensible mais elle donne à lire les processus psychiques à l'œuvre chez le personnage. De la même manière que chez Magnus dans *The Accidental*, la métalepse « subsume le 'après' et le 'avec' » (Salvan 81) pour faire, littéralement, place au « à côté » (l'image du rêve apparaît à côté du reflet de Mr F dans le miroir). Contrairement au passage du roman d'Ali Smith cité plus haut, la subsumation des points de vue ne s'opère pas par le biais d'une littéralisation d'un sens métaphorique mais grâce à une ellipse. La vision se matérialise dans l'espace typographique laissé entre les deux paragraphes, après le « he » laissé en suspens, dans un espace en-deçà du formulable. La phrase qui suit permet de saisir le sens de l'ellipse et le refus de Mr F de se retourner constitue une tentative pour empêcher l'irruption du corps ligoté dans le champ du réel. Cependant, celle-ci a déjà eu lieu par le biais du miroir. Le télescopage des points de vue temporels opéré par la métalepse permet, comme dans le cas de Magnus, de faire se rencontrer deux images pour en faire émerger une troisième. Chez Smith, le télescopage de l'action (retouchage de la photo) et de ses conséquences (suicide) construit un présent traumatique où l'événement est toujours déjà advenu. Chez Bartlett, de façon similaire, l'image passée (souvenir du rêve) annonce son retour dans les futurs rêves du personnage en s'actualisant dans le présent vécu. L'image ainsi créée n'est pas celle d'un retour du souvenir traumatique mais fait fusionner l'univers onirique avec celui des expériences vécues. La compulsion de répétition qui anime le rêve contamine ainsi le quotidien qui ne présente désormais plus d'échappatoire pour Mr F, contraint de revivre la scène non seulement la nuit mais aussi dans ses moments d'éveil.

À travers les deux phénomènes que nous venons de décrire, on peut observer que les personnages de Magnus et de Mr F sont comme arrachés au temps qui s'écoule et condamnés,

tels Sisyphe ou Prométhée, à habiter un présent traumatique où la scène qui les hante est vouée à se répéter indéfiniment. Le « temps mort » d'Agamben dans lequel ils évoluaient jusqu'à l'irruption de l'événement traumatique s'est mué en temps mortifère. Le philosophe diagnostique ce temps mort comme le résultat d'une conception dévoyée des notions de progrès ou de processus et s'en explique ainsi :

> […] process as a whole has meaning, never the precise fleeting *now*; but since this process is really no more than a simple succession of *now* in terms of before and after, and the history of salvation has meanwhile become pure chronology, a semblance of meaning can be saved only by introducing the idea—albeit one lacking any rational foundation—of a continuous, infinite progress. (1993 : 96-97)

Le trauma s'oppose brutalement à l'idée d'un progrès continu et linéaire des individus. Comme nous l'avons vu, il s'accompagne d'ailleurs de formes de « régression » avec, chez Mr F, le retour de gestes protecteurs de l'enfance et, chez Magnus, une perte de motricité et de coordination (qui le renvoie, elle aussi, à un état infantile). On pourrait alors émettre l'hypothèse que la survenue d'un événement traumatique vient enrayer le fonctionnement déjà instable de ce progrès qui, selon Agamben, ne repose sur rien de tangible. L'instant, le « fleeting *now* », se trouve déraciné de la succession de moments dans laquelle il s'insère. En brisant la continuité entre l'avant et l'après, l'événement traumatique produit une disjonction entre l'instant où il survient et les instants qui devraient suivre, emprisonnant les personnages dans un temps qui ne passe pas, un « now » condamné à se retourner sur lui-même.

Les analyses menées au cours de ce chapitre nous ont permis de saisir la façon dont les romans de notre étude présentent une temporalité saturée par le trauma à de multiples échelles. Le temps du trauma est présenté par la métalepse et refuse de se donner à lire de façon linéaire. À une échelle macrostructurale, on peut considérer d'une part que la métalepse enregistre la puissance déstabilisatrice de l'événement traumatique et matérialise les phénomènes de fragmentation et d'éclatement que ce dernier produit. Cependant, elle ne se limite pas à cela car, au-delà de l'éclatement, la métalepse construit des réagencements qui rendent perceptible une temporalité traumatique et nous permettent de la définir.

Comme nous l'avons vu dans la première partie de ce chapitre, la métalepse ne se contente pas de faire état d'une temporalité fragmentée et dépourvue de sens mais permet au contraire de faire émerger de nouveaux sens à donner à ce temps déstructuré. Ainsi, dans *Anatomy of a Soldier* ou *Even the Dogs*, la juxtaposition de scènes antérieures et postérieures au trauma

matérialise l'écart entre deux moments de la vie des personnages mais elle offre aussi une porte d'entrée dans la psyché traumatisée en rendant tangible la discontinuité du moi qui semble scinder le sujet en deux entités irréconciliables. L'espace vide qui sépare deux chapitres ou deux paragraphes est le lieu où cette discontinuité prend corps et texture. C'est également dans cet espace que la saturation traumatique de la temporalité se construit. En effet, si le vide est conditionné par la présence, de part et d'autre, du texte — d'un « plein » qui permet précisément de l'appréhender comme « vide » —, l'espace laissé blanc conditionne réciproquement le sens à donner au texte. C'est à l'aune de l'écart, de la juxtaposition discontinue, que l'ensemble des événements évoqués prennent leur coloration traumatique. L'écart rappelle alors sans cesse la présence de l'événement traumatique et fait qu'aucun des moments qui lui sont antérieurs ou postérieurs ne peut être appréhendé hors de ce prisme.

Par ailleurs, la saturation traumatique, en reconfigurant la perception des antécédents et des conséquences de l'événement, bouleverse profondément le rapport au présent. Si la métalepse est le nom de l'espace vide de part et d'autre duquel antécédents et conséquences se répondent, il nous faut dépasser l'idée que ce vide correspond au seul événement traumatique. En effet, la métalepse ne fait pas seulement état d'une effraction unique, indicible et insaisissable, mais du trauma et de son fonctionnement au sens large. Le vide qu'elle construit nous donne alors à percevoir un présent désarrimé, déconnecté de toute notion d'expérience au sens que lui donne Agamben, prisonnier entre les pôles que sont l'impossible retour en arrière et un avenir condamné. La mise en tension de l'avant et de l'après construite par la métalepse permet donc d'illustrer l'enfermement des personnages dans un présent traumatique, que ce soit à l'échelle de l'ensemble du roman (comme pour Kay, dans *The Night Watch,* ou Elinor, dans *Toby's Room*, obsédées par l'insurmontable perte d'un être aimé) ou bien à l'échelle du mot, de la phrase où se matérialisent la compulsion de répétition et l'indépassable réactualisation du trauma.

Le présent traumatique se manifeste alors comme le lieu d'une hantise : il est tendu vers un passé qu'il ne peut récupérer mais qui vient pourtant s'y réactualiser. Il s'agira de voir, dans le prochain chapitre, comment la métalepse construit ce qu'on pourra appeler une « langue traumatique » capable de matérialiser dans l'écriture ces effets de hantise propres à la temporalité traumatique et de rendre tangible ce que nous appellerons avec Derrida un temps « désajointé » (1993 : 21) du trauma.

CHAPITRE 3 UN TEMPS RÉ-AFFECTÉ/HANTÉ

Dans les récits de notre étude, la métalepse permet d'inscrire le trauma dans la chair même du texte non seulement en matérialisant le vide représentationnel laissé par l'événement traumatique dans la psyché mais aussi en construisant une temporalité traumatique qui n'est plus subordonnée à la notion de continuité. Ainsi, si Dumarsais renvoie à la définition initiale de cette figure qui se caractérisait avant tout par la notion de passage — « elle ouvre, pour ainsi dire, la porte, dit Quintilien, afin que vous passiez d'une idée à une autre » (104) —, il est nécessaire de ne pas considérer ce passage comme une simple ligne droite reliant antécédant et conséquent. Si la métalepse ouvre bien une porte elle nous enjoint aussi, dans ces œuvres, de nous arrêter un instant sur son seuil pour contempler l'abîme traumatique qu'elle nous fait enjamber.

Dans sa définition la plus schématique, déjà évoquée plus haut, la métalepse est une « figure par laquelle on prend l'antécédent pour le conséquent : il a vécu, pour, il est mort, ou le conséquent pour l'antécédent : nous le pleurons, pour, il est mort » (Littré). Elle repose donc, dans cette acception, sur un principe d'inférence engageant la participation des lecteurs·trices pour reconstruire un sens qui ne se donne à lire que de manière implicite. En ce sens, son fonctionnement fait écho aux propos de Laplanche pour qui l'après-coup repose notamment sur une tension entre « un passé considéré comme factualité, contingence, et un sens à donner à ce passé, un sens à construire rétroactivement, un sens servant à *réordonner un passé considéré comme factualité* » (21, italiques dans l'original). Dans l'après-coup comme dans la métalepse, nous aurions donc un ensemble de données brutes juxtaposées dont la pensée, ou la lecture, devraient faire sens *a posteriori* en les réorganisant au sein d'une narration, ou d'une « mémoire narrative » pour reprendre le concept janetien. Selon une perspective pragmatique, il serait donc tentant de percevoir la métalepse comme un procédé mimétique reconstruisant le travail effectué par l'analyste ou son·sa patient·e dans le cadre de la cure psychanalytique. En effet, le fonctionnement de la métalepse repose avant tout sur sa capacité à mettre en œuvre un processus dialogique où le sens s'élabore grâce à la participation croisée de l'auteur·trice et du·de la lecteur·trice. Comme le rappelle Jacob L. Mey, cette entreprise de co-construction du récit se trouve au cœur même de l'entreprise de lecture :

> Reading is a collaborative activity, taking place between author and reader. The work that the author has done in producing the text has to be supplemented and completed by you, the reader. […] Reading is a cooperative process of **active re-creation**, not just the

> passive, preset and predetermined use of some 'recreational facility.' (788, en gras dans l'original)

De la même manière, Dori Laub souligne la nécessité d'une écoute active pour celui qui reçoit, dans le cadre de la cure psychanalytique, le témoignage du·de la survivant·e d'un trauma. Dans les propos du psychanalyste, ce processus s'apparente presque à une *maïeutique*, à un accouchement du témoignage, non seulement en ce qu'il permet l'émergence de la parole testimoniale mais aussi par sa capacité à faire surgir, et à co-construire, le sens de ce récit :

> Because trauma returns in disjointed fragments in the memory of the survivor, the listener has to let these trauma fragments make their impact on both him and on the witness. […] And he has to see and hear beyond the trauma fragments, to wider circles of reflections.
> Where such circles of associations and reflections intersect, converge, a latent and forgotten memory might suddenly emerge—come back to life—establishing a further link in the testimonial chain. The listener must firmly be there to confirm it, assist in its full deliverance. (Felman et Laub 71)

Le processus ici décrit est éminemment métaleptique. D'une part, celle ou celui qui écoute permet de faire retour, à partir de fragments traumatiques, vers d'autres souvenirs latents : un second récit émerge, construit par inférence, dans l'ombre portée du premier. D'autre part, le fait que le·la récepteur·trice du témoignage doive « confirmer » ce souvenir et le placer dans la « chaîne testimoniale » souligne bien que sa participation à l'élaboration du récit dépasse le rôle de simple « support » ou réceptacle de l'expérience traumatique : il·elle permet l'agencement des fragments traumatiques ainsi que la reconnaissance du sujet qui témoigne de son trauma.

Pour Butler, la question de la capacité du « Je » à se narrer lui-même dépasse même le contexte spécifique du trauma. Toutefois, dans *Giving an Account of Oneself,* son analyse du rôle essentiel joué par l'interlocuteur·trice, qui co-construit le récit qu'il·elle reçoit, rejoint celle de Felman et Laub :

> The other represents the prospect that the story might be given back in new form, that fragments might be linked in some way, that some part of opacity might be brought to light. The other witnesses and registers what cannot be narrated, functioning as one who might discern a narrative thread, though mainly as one whose practice of listening enacts a receptive relation to the self that the self, in its dire straits of self-beratement, cannot offer itself. (Butler 2005 : 80)

Si elle insiste, elle aussi, sur la notion de fragments à réorganiser de manière à en faire émerger un sens qui ne se donne pas à lire immédiatement et qui, surtout, échappe à celle ou celui-là même qui témoigne, on remarque chez Butler une insistance peut-être encore plus grande sur le rôle de celle ou celui qui écoute. En effet, le terme « prospect » souligne l'investissement *a*

priori de la figure de l'interlocuteur·trice, dont les capacités cognitives à réordonner le récit, mais aussi la bienveillance à l'égard du témoin, sont essentielles à la survenue du témoignage précisément parce qu'elles sont anticipées. Ces deux prérequis évoqués par Butler — capacités cognitives et bienveillance — rejoignent non seulement les attentes que pourrait avoir un·e patient·e à l'égard de son·sa psychanalyste, mais également celles d'un·e auteur·trice vis-à-vis de ses lecteurs·trices.

Ainsi, on pourrait voir dans l'expression métaleptique du trauma un rapport d'analogie, de mimétisme direct avec le traitement qu'en fait la psychanalyse. Si l'on n'observe pas nécessairement chez les personnages ce réordonnancement des souvenirs traumatiques sous la forme d'une « mémoire narrative », on peut en revanche supposer que ce processus a lieu pour les lecteurs·trices par leur participation à la construction du sens dans l'entreprise de lecture. Un tel réagencement s'observe particulièrement bien, nous avons pu le voir, dans les œuvres où la force centripète de l'événement traumatique contamine toute la structure du roman : ce n'est qu'à la fin du récit que l'on détient, pour ainsi dire, toutes les pièces d'un puzzle que l'on peut alors s'imaginer reconstituer sous la forme d'un tout cohérent, rationnellement ordonné. On aurait alors, selon une telle conception, une narration traumatique qui proposerait les clés de sa propre rémission aux lecteurs·trices, dans une perspective pragmatique.

Cependant, comme nous l'avons vu de manière paradigmatique à travers la fin de *The Night Watch*, la dernière pièce du puzzle referme le roman sur l'idée d'un deuil insurmontable et dénie de ce fait l'idée d'un pouvoir curatif de la narration. Par ailleurs, les procédés mis en place par la métalepse dans ces romans — ainsi que leurs effets — sont trop complexes pour que cette figure soit simplement subordonnée à la pure fonction mimétique, dans le sens le plus strict du terme, à savoir reproduire des mécanismes psychiques diagnostiqués par la psychanalyse. En revenant à l'idée de *passage* évoquée par Dumarsais et, plus encore, à celle d'une porte qui s'ouvrirait dans la matière même du texte, nous sommes nécessairement incité·e·s à nous interroger sur la nature du seuil que la métalepse nous fait franchir et sur ce qui se joue dans l'espace vide auquel cette figure donne chair. En ce sens, notre analyse visera à s'insérer dans la lignée des réflexions de Catherine Bernard qui, dans l'introduction de son ouvrage *Matière à Réflexion*, explique :

> Si le texte littéraire fait œuvre symbolique, c'est d'une manière indirecte, qui ouvre des différences herméneutiques, des écarts dans lesquels se love le travail même de la représentation. Cette idée d'écarts ouverts dans le matériau même de la représentation nous sera précieuse pour comprendre comment le texte ou l'œuvre plastique *réfléchit*

> *notre expérience au monde sans la reconduire de manière transitive*. (15, nous soulignons)

Avec la métalepse, la notion d'écart évoquée ici prend un sens particulièrement concret mais sa puissance symbolique et heuristique n'en est pas pour autant amoindrie, bien au contraire. C'est précisément parce qu'elle semble exprimer un refus ou une impossibilité de représentation que la métalepse doit se penser en termes d'expérience, comme traduction *non-transitive* d'un certain rapport au monde, ici induit par le trauma. Nous soutiendrons donc que le vide matérialisé dans le texte par la métalepse, loin d'exprimer une vacuité, voire une vacance du sens, constitue au contraire une modalité d'incarnation d'un sens autre qui ne se donne pas à lire directement mais qui engage l'expérience de lecture dans un processus heuristique et perceptif.

Dans le prolongement de la réflexion menée dans le chapitre précédent, nous verrons donc comment les réagencements temporels mis en scène par la métalepse entraînent une reconfiguration des rapports de causalité traditionnellement admis. Cette reconfiguration, faite de glissements et de raccourcis sémantiques et narratifs, permet l'élaboration d'un langage resignifié, réaffecté, caractérisé par des effets d'ellipse et d'anamorphose qui inscrivent dans le texte même la hantise dont il témoigne.

I. « Where have you come from? » (Bartlett 27) : la cause en question

Si, comme nous l'avons vu dans la dernière section du chapitre précédent, la métalepse permet de construire un « présent traumatique » désarrimé de la trame chronologique, il nous faut nécessairement considérer que ce temps traumatique, ce « temps qui ne passe pas » (Davoine et Gaudillère 280) est expérimenté comme un effet dépourvu de cause. Les effets des traumas de Magnus ou de Mr F (compulsion de répétition, dépersonnalisation etc.) sont pris dans un présent perçu comme indépassable. La métalepse construit donc une performativité du trauma dans le sens où elle nous donne à éprouver la temporalité délinéarisée qui en est le symptôme. Toutefois, la métalepse propose également une expérience proprement littéraire du trauma qui ne se contente pas de reconduire ou de traduire mot à mot, terme à terme, les phénomènes observés par la psychanalyse. Ainsi, nous allons voir comment l'emploi de cette figure permet de distendre, voire de rompre les liens qui associent causes et effets afin de produire une véritable performativité du vide propice à l'émergence d'un sens abstrait des contraintes de la causalité.

A. Au commencement, le spectre

Parmi les romans de notre corpus, *Skin Lane* et *The Accidental* sont ceux où l'auteur·trice et la voix narrative se jouent le plus explicitement des attentes des lecteurs·trices, notamment en remettant en question notre rapport à la question des origines. Cette question est celle qui hante Astrid, premier membre de la famille Smart que l'on découvre dans *The Accidental*. Son obsession pour le début du jour, qu'elle cherche à identifier en filmant de façon compulsive les levers de soleil, se mue alors progressivement en interrogation ontogénétique :

> it is hard to know what moment exactly dawn is. All there is when you look at it on the camera screen is the view of outside getting more visible. So does this mean that the beginning is something to do with being able to see? That the day begins as soon as you wake up and open your eyes? […] Is the beginning different for everyone? Or do beginnings just keep stretching on forwards and forwards all day? Or maybe it is back and back they stretch. Because every time you open your eyes there was a time before that when you closed them then a different time before that when you opened them, all the way back, through all the sleeping and the waking and the ordinary things like blinking, to the first time you ever open your eyes, which is probably round about the moment you are born.
> […] Possibly the real beginning is when you are just forming into a person and for the first time the soft stuff that makes your eyes is actually made, formed, inside the hard stuff that becomes your head i.e. your skull. (8)

À travers ce long passage, la réflexion d'Astrid se déploie et entraîne les lecteurs·trices dans une quête métaleptique des origines. En effet, l'idée d'un temps plastique, malléable, qui se déploierait et s'étirerait autour d'elle, évoquée dans les deux premières phrases avec l'image d'un fondu enchaîné de plus en plus lumineux, est immédiatement rejetée au profit de la recherche d'un point de départ clairement identifiable : « dans le continuum de la lumière naissante, aucun moment discret ne s'impose précisément comme initial » (Leblond 15). En se concentrant sur la notion de mouvement, en traçant une flèche directionnelle du temps qui s'étendrait de part et d'autre du moment présent, Astrid propose une vision de la temporalité métaleptiquement condensée : un battement de paupières porte en lui le poids de tous les regards précédents et à venir. À travers cette conception linéaire de la temporalité, Astrid est paradoxalement amenée à retracer la trajectoire qu'elle vient d'identifier en sens inverse plutôt que d'accompagner, d'embrasser ce mouvement vers l'avant. En effet, l'idée d'un avenir ouvert qui s'étirerait sans fin devant elle semble paralysante pour l'adolescente car dépourvue de point de repère stable. Au contraire, elle cherche à ressaisir, à partir de la prise de conscience de ses perceptions visuelles présentes, le moment originel d'actualisation du voir. On remarque d'ailleurs, dans la dernière phrase du premier paragraphe, la façon dont la structure mime le

mouvement analeptique fastidieux opéré par l'adolescente : la construction hypotactique, marquée notamment par l'emploi de « because » et de « which », illustre le besoin de hiérarchisation qui accompagne cette recherche d'une cause originelle. Par ailleurs, la polysyndète, avec la répétition de « and », ainsi que la répétition de « a time before that » reproduisent la trajectoire circulaire rétrograde de la pensée d'Astrid qui semble suivre une spirale temporelle à rebours pour remonter à la source du premier regard.

Le moment présent fait donc retour vers une cause identifiée comme première, dont il est à la fois une conséquence et une preuve. Comme dans le trauma, on peut d'ailleurs relever que la prise de conscience de l'acte visuel est comparable chez Astrid à une seconde effraction traumatique : le tout premier acte de voir semble avoir été séparé du moment présent par une période de latence durant laquelle les implications du fait visuel n'étaient pas pleinement perçues. On relève également un glissement progressif qui, en passant du premier battement de paupières d'un nourrisson à la formation des globes oculaires *in utero*, requalifie la cause première du voir comme un événement subi et non comme une action effectuée par le sujet : je vois parce que mes yeux *ont été* créés. Ainsi, au poids de tous les regards accumulés que porte en lui le regard présent s'ajoute la prise de conscience d'une passivité imposée par le processus de création biologique. L'adolescente semble alors se départir de toute responsabilité quant à l'action de voir qui n'apparaît plus que comme une capacité physique dont elle est héritière. Ce dernier point soulève indirectement la question de l'intentionnalité du regard, déjà présente implicitement dans l'usage qu'Astrid fait de sa caméra dont elle ne se sépare pas. L'œil apparaît en effet, lui aussi, comme un simple mécanisme dont on peut, certes, choisir d'ouvrir ou de fermer l'obturateur, mais qui se contente d'enregistrer ce qui se déroule devant lui. Ainsi, par un effet de transposition, la prise de conscience des enjeux biologiques qui conditionnent sa capacité à voir renvoie Astrid à son absence de contrôle sur l'origine de sa propre existence. Le conditionnement génétique dont elle prend ici la mesure se fait alors le pendant de son assujettissement à la volonté de deux autres êtres, ses parents, responsables de sa venue au monde. Les pensées d'Eve, quelques pages plus loin, semblent d'ailleurs répondre aux inquiétudes d'Astrid, quand elle compare la naissance inattendue, accidentelle de Magnus à sa seconde grossesse : « (Astrid, on the other hand: a meant pregnancy; meant, by Eve, to hold unhappy things together.) » (90). La répétition de « meant » renforce l'idée d'une origine presque téléologique d'Astrid, née pour maintenir ses parents ensemble sans pour autant y parvenir. La réflexion ontogénétique sur les processus biologiques qui conditionnent notre capacité de voir rejoint donc, de façon indirecte, les interrogations généalogiques de

l'adolescente apparaissant dès la page précédente et signalant déjà le trauma qui la hante, à savoir le départ de son père, comme nous le verrons plus loin.

L'obsession archivistique d'Astrid, qui s'exprime de manière particulièrement forte dans la première partie du roman à travers son enregistrement systématique de tout ce qu'elle voit sur sa caméra, témoigne d'un sentiment de responsabilité par rapport au passé qui devient paralysant. Comme le signale Julia Breitbach, cette obsession rejoint l'angoisse des origines du personage : « The videotapings […] speak of Astrid's hope to gather and hold material evidence of what she misses: a definite sense of origin and belonging and a reliable medium through which she can see and become conscious of such a place » (130). Elle se place ainsi dans une perspective historique, que ce soit par l'accumulation de preuves destinées aux générations futures — « In a hundred years' time these latches may not exist any more and this film will be proof that they did and will act as evidence for people who need to know in the future how latches like this one worked » (Smith 15) — ou par la conscience du passage d'autres avant elle — « She puts her feet on top of her trainers and slides them across the substandard carpet. It has had the bare naked feet of who knows how many hundreds of dead or old people on it ». Cependant, comme on peut le voir dans son dégoût à l'idée d'un résidu corporel de celles et ceux qui l'ont précédée, cette position d'héritière ou de témoin du passé est vécue comme profondément inconfortable : Astrid est hantée par ces présences anachroniques. Dans la phrase précédente, on relève le raccourci sémantique qui souligne son sentiment d'abjection face aux traces laissées par ces corps absents : « hundreds of dead or old people » et non « hundreds of people *who are now* dead or old », comme si c'était bien, *dès le départ*, à l'état de fantômes ou de vieillards que ces personnes étaient venues laisser leurs traces sur la moquette.

Le lien entre abjection et hantise mérite ici d'être souligné et analysé car le dégoût et l'inquiétude d'Astrid émergent de sa confrontation avec ce qui est à la fois le « cadavre » de Kristeva et le « spectre » de Derrida. À travers la conscience des traces laissées par ces êtres aujourd'hui disparus, l'adolescente éprouve ces présences immatérielles et se sent regardée par elles :

> ce *quelqu'un d'autre* spectral *nous regarde,* nous nous sentons regardés par lui, hors de toute synchronie, avant même et au-delà de tout regard de notre part, selon une antériorité (qui peut être de l'ordre de la génération, de plus d'une génération) et une dissymétrie absolues, selon une disproportion absolument immaîtrisable. L'anachronie fait ici la loi. (Derrida 1993 : 27, italiques dans l'original)

Dans le regard dénué de spécularité de ce « quelqu'un d'autre » — ou plutôt ici de ces centaines d'autres —, l'adolescente voit s'ouvrir devant elle l'abîme d'un passé déshistoricisé.

Cependant, cette présence anachronique est aussi incarnée en dépit de son absence de forme et Derrida pointe du doigt ce paradoxe du spectre qui consiste en « l'intangibilité tangible d'un corps propre sans chair, mais toujours de quelqu'un comme quelqu'un *d'autre* » (1993 : 27). L'altérité radicale et tangible de ces spectres se manifeste à travers le dégoût qu'inspire à Astrid l'idée d'un reste corporel dont les objets de la maison se seraient imprégnés. Ces résidus sont imperceptibles et en cela l'angoisse d'entrer en contact avec ces corps morts, ces spectres, est à mettre du côté du rapport spéculaire asymétrique décrit par Derrida : quelqu'un d'autre *nous touche* sans qu'on puisse le toucher ou le rattacher à une entité corporelle clairement identifiable. Cependant, l'idée d'un rapport tactile ajoute un sens supplémentaire : le brouillage des frontières qui s'opère ici n'est pas seulement celui, temporel, d'une présence anachronique du passé dans le présent mais aussi celui, physique, d'une peur de la contamination. L'intégrité du corps se trouve menacée par les *restes* d'autres corps qui semblent vouloir pénétrer l'enveloppe charnelle d'Astrid et enfreindre la démarcation qu'elle pose entre intérieur et extérieur. La spectralité devient alors source d'abjection.

En effet, l'angoisse du contact avec la moquette est le signe, chez Astrid, d'une abjection qui se joue à deux niveaux. Tout d'abord, il s'agit d'un dégoût face à ce qui relève du cadavre, du corps en décomposition car, dans le contact fantomatique, c'est avant tout l'idée du reste corporel qui provoque un effroi, apparemment d'ordre hygiénique : « It doesn't actually make much hygienic difference just vacuuming over a surface. Old people have licked the furniture with their dead tongues and ingrained the banister all the way up the stairs with skin flakes off their old hands » (Smith 20). Comme nous le signale Kristeva, l'abjection qui jaillit à l'idée de corps résiduels est suscitée par le fait qu'ils renvoient à une mort incarnée, celle d'un organisme qui se décompose :

> le déchet comme le cadavre *m'indiquent* ce que j'écarte en permanence pour vivre. Ces humeurs, cette souillure, cette merde sont ce que la vie supporte à peine et avec peine de la mort. J'y suis aux limites de ma condition de vivant. De ces limites se dégage mon corps comme vivant. Ces déchets chutent pour que je vive, jusqu'à ce que, de perte en perte, il ne m'en reste rien, et que mon corps tombe tout entier au-delà de la limite, *cadere*, cadavre. (Kristeva édition numérique, non paginée)

Les déchets corporels de ces autres corps suscitent le dégoût chez Astrid, déjà obsédée par une conception rigoureusement historique, voire téléologique de son existence, parce qu'ils la renvoient à sa propre dégradation dans la dimension la plus matérielle qui soit. Éminemment relié au premier, le second niveau auquel se manifeste cette abjection repose sur la peur d'une contamination qui dépasse amplement la simple angoisse hygiénique. Kristeva souligne en effet

que « [c]e n'est […] pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles » (édition numérique, non paginée). La peur du contact avec le cadavre ou ses attributs est donc aussi une peur du brouillage des frontières de l'identité physique d'Astrid s'ajoutant au brouillage temporel que représente la présence anachronique de ces traces corporelles : ces spectres, revenus d'un autre temps, menacent de contaminer et d'absorber Astrid, de la réduire elle aussi au simple statut d'archive, de trace rémanente mais désincarnée de son temps.

L'angoisse de la dégradation du corps rejoint, de manière détournée, les réflexions ontogénétiques de l'adolescente. En effet, l'obsession d'Astrid pour le commencement s'articule au sein d'une pensée téléologique : la matière informe qui donne progressivement chair à un nouvel individu renvoie en miroir au corps qui se désagrège, de sorte que l'être qui naît est, pour reprendre l'expression heideggérienne, un « être-pour-la-mort ». Par cette conscience aiguë des bornes qui encadrent l'existence humaine, la jeune adolescente semble paralysée par le poids d'une finitude perçue dans sa dimension universelle.

En contrepoint des pensées d'Astrid sur la finitude, McGregor propose dans *Even the Dogs* un renversement complet des notions de commencement et de fin. En dépit ce que pourrait suggérer la référence biblique du titre du roman[16], cette inversion n'a pas un sens métaphysique ou transcendant — qui prolongerait par exemple l'idée que « les derniers seront les premiers » (Matthieu 20 : 16). Au contraire, le roman s'inscrit en faux contre toute idée de transcendance et/ou de rédemption, ce qui n'exclut pas la pensée d'une survivance au-delà de la mort, comme le souligne la voix narrative spectrale.

Ce renversement a lieu à plusieurs niveaux qui interrogent une conception linéaire du temps vécu. Aux angoisses d'Astrid sur sa création et sa conception, mais aussi à l'idée de côtoyer des substrats corporels de présences humaines dépourvues de conscience, répond chez McGregor la notion d'un commencement issu de l'abject de la mort et du cadavre. En effet, alors que Smith pointe du doigt l'artificialité de la construction romanesque en intitulant la première partie de son ouvrage « The beginning », McGregor emploie une technique différente — n'ayant pourtant pas nécessairement un autre but — qui consiste à inscrire brutalement, dès la première phrase, son récit dans un temps de l'après. Il s'agit d'abord d'un après de la vie : « They […] carry the body away » (1). Le roman commence ainsi par une disparition, d'une part au sens figuré de décès et d'autre part au sens littéral puisque le corps est enlevé. Par

[16] « Even the dogs eat the crumbs that fall from their master's table » (Matthieu 15 : 27).

ailleurs, cette double disparition est encore reconduite par la tournure métaleptique qui l'exprime : le terme « the body », objet de l'action effectuée par un « they » anonyme, est ce qui nous permet de comprendre qu'avant l'enlèvement du corps il y a eu une mort. De plus, cette première phrase s'inscrit d'emblée dans l'après de ce qui suit. En effet, alors que le temps employé reste le présent, l'espace typographique qui sépare cette première phrase du reste du texte opère une analepse nous ramenant dans l'avant de la mort de Robert. Cependant, même dans ces quelques lignes, le personnage est déjà uniquement présent *in abstentia :* il n'apparaît pas et semble avoir disparu dans sa maison, incarnation métonymique de sa personne qui accueille les allées et venues des autres personnages.

Dès avant sa mort, Robert semble ainsi avoir perdu toute substance. Il est seulement identifié comme « someone » (1), entité désincarnée à laquelle s'adresse Laura, puis par les sons qu'il produit chez lui, audibles de l'extérieur : « We hear shouting, and something being broken » (2). Déjà dans ces mots, il n'est pas le sujet des actions qu'il effectue : le cri, impersonnel, ne se voit pas attribuer d'origine, tandis que la chose — « something » — est détruite par une entité invisible et anonyme. Il y a donc chez McGregor un renversement assumé — et politique — des caractéristiques associées aux idées de vie et de mort et donc subversion de l'idée même de commencement. En effet, Robert semble paradoxalement acquérir plus d'épaisseur après sa mort qu'il n'en avait de son vivant. La réalité imperceptible du personnage dans les premières pages trouve ainsi son corrélat dans la présence inévitable mais fantomatique que la mort semble lui avoir conféré dans la suite du texte, puisque les scènes de son passé surgissent alors sous les yeux des lecteurs·trices qui le voient pour la première fois agir : « we see Robert, and Yvonne, working back to back as they take down the old wallpaper » (9).

Par ailleurs, jusque dans l'abject du cadavre en décomposition de Robert, McGregor prend le contrepied des angoisses d'Astrid pour mieux souligner le pouvoir de la mort à générer de la vie. En effet, le corps de Robert est, dès son apparition, un abri et un espace de production de nouvelles formes de vie : « The twitch and crawl of newly hatched life, feeding » (5). Cette phrase est bien de l'ordre de l'abject en ce qu'elle illustre précisément le rapport de porosité et de contamination entre le dedans et le dehors : une vie extérieure pénètre l'intérieur d'un corps sans vie tandis que ce même corps, enveloppe extérieure de Robert, est ingéré, passe à l'intérieur des créatures qui s'en repaissent[17]. Toutefois, contrairement à ce qui suscite le dégoût

[17] On peut ici rappeler les propos de Kristeva lorsqu'elle décrit l'abolition de la frontière dedans/dehors : « [C'est] comme si la peau, contenant fragile, ne garantissait plus l'intégrité du « propre », mais qu'écorchée ou transparente, invisible ou tendue, elle cédait devant la déjection du contenu » (édition numérique, non paginée).

et l'angoisse d'Astrid, à savoir l'idée que *du mort* puisse entrer en contact avec *du vivant*, McGregor souligne les effets de continuité et d'interpénétration de ces deux notions. Il remet ainsi en question l'idée de la mort comme rupture brutale pour insister à l'inverse sur l'idée d'une continuité entre les deux états.

Cela ne se manifeste pas uniquement au niveau biologique du cadavre en décomposition-recomposition au sein d'autres corps mais aussi à travers les propos de la voix narrative qui décrit sa propre invisibilité : « They [the policemen] don't see us, as we crowd and push around them. Of course they don't. How could they. But we're used to that. We've been used to that for a long time, even before. Before this » (4). Ces propos sont énigmatiques au moment où ils apparaissent, dans les premières pages du roman, et ne prennent tout leur sens que lorsqu'on découvre avec certitude, à la fin du récit, que le « nous » narrant émane des voix spectrales des ami·e·s décédé·e·s de Robert. L'alternance entre le présent et le *present perfect* ainsi que les verbes employés construisent des effets d'antériorité enchâssés. Au rapport d'immédiateté du présent simple « don't [see us] » s'ajoute un premier niveau d'antériorité dans l'expression « we're used to that » — la notion d'habitude étant nécessairement ancrée dans une certaine continuité avec le passé —, redoublé par son emploi au *present perfect* dans la phrase suivante, « we've been used to that ». Si cet aspect indique l'idée d'un bilan (Lapaire et Rotgé 455), il marque bien lui aussi le rapport de continuité entre passé et présent. Cette notion semble donc s'opposer au sens implicite de « before » qui souligne au contraire la rupture entre deux temporalités, « avant » s'opposant à « après ». Dans la dernière phrase, en dépit de l'incertitude qui se maintient autour du référent désigné par le démonstratif « this », l'emploi du déictique ancre une fois de plus l'énonciation non seulement dans le présent mais aussi dans une notion de durée. En effet, dans la mesure où « this » renvoie à la situation d'énonciation immédiate, ce terme accentue l'idée de continuité en nous renvoyant à un « après » qui s'éternise — littéralement —, même si on ne sait pas encore que cet après correspond au temps de la mort. Contre toute conception téléologique, McGregor insiste donc sur le continuum entre la vie et la mort, allant parfois jusqu'à renverser le rapport entre les deux dans un but politique. La nature spectrale des personnages semble en effet plus forte encore de leur vivant, de sorte que l'idée téléologique de disparition qui hante Astrid est ici inversée : la mort n'est pas ce qui entraîne l'effacement brutal des personnages, et elle apporte même une certaine forme de réconfort puisqu'elle vient justifier *a posteriori* un état de fait préexistant.

McGregor semble ainsi balayer d'un revers de main la tentation de chercher chez ses personnages un quelconque point d'origine de leur déchéance — même s'il évoque de tels

traumas, par exemple à travers le départ de la femme et la fille de Robert — pour nous interroger en priorité sur la posture éthique à adopter face à l'invisibilité sociale et métaphysique qui s'étend de part et d'autre de la mort. En revanche, chez Ali Smith, l'inquiétude téléologique d'Astrid rejoint, et semble trouver sa source dans une angoisse et un trauma personnels d'ordre généalogique. C'est le sens à donner aux premières phrases consacrées à ce personnage dont l'identité est d'emblée marquée par une ambivalence : « [the beginning] of things—when is it exactly ? Astrid Smart wants to know. (Astrid Smart. Astrid Berenski. Astrid Smart. Astrid Berenski.) » (7). L'hésitation entre ces deux noms de famille révèle l'angoisse identitaire d'Astrid qui ne parvient pas à décider dans quelle lignée se placer : celle de son beau-père, Michael Smart, ou celle de son père dont elle ne connaît presque rien, hormis le nom de famille. L'alternance répétée entre ces deux noms, qui revient également à plusieurs reprises dans le roman, est le signe de la quête des origines que mène Astrid et qui a, elle aussi, une visée téléologique, comme si le choix d'un nom devait déterminer sa vérité ontologique et sa destinée. L'apparition de ces deux noms, toujours entre parenthèses, marque l'inquiétude profonde et *non dite* d'Astrid qui ne s'autorise pas à formuler les questions qui la hantent. Ainsi, dans ces lignes, la phrase « Astrid Smart wants to know » prend, à la lumière du trauma indicible que constitue l'absence de son père, un sens double. De façon explicite, elle veut savoir quand est « le commencement de toute chose » mais la juxtaposition avec la série de noms entre parenthèses suggère que la question implicite, bien plus importante est : « Astrid wants to know when *her own* beginning is, *whether she is* Astrid Smart or Astrid Berenski ».

Ce questionnement apparaît de façon plus évidente, mais toujours implicite, quelques pages plus loin quand Astrid, se laissant entraîner dans une sorte de rêve éveillé en forme de conte de fées, imagine le personnage de Any the Wiser :

> Astrid in the year 1003 BC (Before Celebrity) goes to the woods where Any the Wiser, who is really royalty and a king but who has unexpectedly chosen to be a Nobody and to live the simple life, lives in a hut, no, a cave, and answers the questions that the people of the commonweal come for miles around to ask him […]. (12)

Cependant, quand la jeune héroïne parvient à obtenir du sage ermite qu'il réponde à sa question, elle se trouve désemparée :

> She doesn't know what to ask him about, or for. She can't think of a question, not one she's allowed to say inside herself in actual words to herself, never mind out loud to a complete stranger, even a stranger she's made up.
> (Astrid Smart. Astrid Berenski.) (13)

Ce passage nous laisse entrevoir la détresse dans laquelle se trouve la jeune fille. Dans une métalepse narrative (Genette 2004), elle brise l'illusion référentielle qu'elle vient de créer pour elle-même en identifiant la fiction qu'elle a imaginée comme telle (« a stranger she's *made up* »). Au sein de cet univers fictif, l'Astrid fantasmée et celle qui invente l'histoire se rejoignent dans un retour brutal à la réalité — portant avec lui toute la force du refoulement — pour mieux nous rappeler qu'il n'y a pas d'échappatoire possible : même dans ce monde onirique et fantasmé, la question qui la hante reste en-deçà du formulable. La structure de la deuxième phrase contribue au télescopage des deux univers référentiels en opposant, d'une part, « inside herself » et « out loud » et, d'autre part, « to herself » et « to a complete stranger ». On sait en effet, tout comme Astrid qui le signale dans la dernière partie de la phrase — où elle montre que le personnage qu'elle s'est créé et elle-même sont la même personne — que « out loud » et « to a complete stranger » se déroulent en fait « inside » et « to herself ».

Par ailleurs, il est intéressant de s'arrêter sur la structure négative de cette phrase. Tout d'abord, l'épanorthose, « can't think of a question, not one she's allowed… », nuance la première assertion et signale la présence effective d'une question, même si celle-ci reste indicible. De plus, elle permet, dans la seconde proposition, de thématiser « not one », la tournure négative portant alors sur tout le reste de la phrase. À travers cette structure syntaxique, Ali Smith nous donne à lire en creux le sens implicite des propos d'Astrid, où la négation porterait cette fois-ci uniquement sur le verbe : « there *is* a question (but) she's *not* allowed to say it inside herself in actual words to herself ». Alors que le « not » en début de proposition semble d'emblée nier l'existence d'une question, le long développement qui suit, et qui vient, grâce à l'épanorthose, décrire et qualifier cette question, se pose presque immédiatement en faux contre l'assertion de non-existence.

Si la focalisation interne respecte et reproduit le silence du personnage, puisque la question (qu'on suppose être : « qui est mon père ? ») ne prend jamais forme, la compulsion de répétition qui se manifeste dans la dernière phrase — « (Astrid Smart. Astrid Berenski.) » — nous permet d'en inférer la présence implicite. L'emploi des parenthèses marque la mise en sourdine de ces noms qui, comme un refrain obsédant, taraudent les pensées de l'adolescente. La question non formulée d'Astrid ne constitue pas, en elle-même, l'origine de son trauma mais elle en est un corolaire. Le trauma dont elle souffre est en effet celui de l'absence du père, dont le nom est devenu tabou. On note d'ailleurs le choix du verbe « allow » qui souligne bien la dimension consciente de l'interdit qui pèse sur l'évocation de la figure paternelle. Comme le rappelle Freud dans *Au-delà du principe de plaisir*, les mécanismes de résistance qui s'opposent

à l'émergence du refoulé ne sont pas nécessairement eux-mêmes inconscients : « L'inconscient, c'est-à-dire le 'refoulé', […] cherche […] à secouer la pression qu'il subit, à se frayer le chemin vers la conscience ou à se décharger par une action réelle » (18). On voit bien ici qu'Astrid s'interdit consciemment, ou a intériorisé, l'interdiction énoncée par sa mère — la tournure passive permettant de maintenir l'ambiguïté sur la source de l'interdit — de formuler la question qui l'obsède. Les mots entre parenthèses sont donc la manifestation de ce refoulé qui tente de se frayer un chemin dans le champ du formulable car, comme le signale une fois de plus Freud, la tendance à la reproduction constitue une « manifestation dynamique des éléments refoulés » (1920 : 19). Entre le tabou consciemment intériorisé, marqué par « not […] allowed », et le refoulé qui tente de se manifester dans les termes entre parenthèses, les lecteurs·trices sont donc appelé·e·s à reconstruire, par métalepse, l'énoncé d'une question qui n'a en fait pas d'existence dans le monde diégétique. La métalepse fonctionne d'ailleurs en deux temps. D'une part, elle a lieu à ce premier niveau de l'énoncé que nous venons d'identifier. D'autre part, elle repose sur l'instauration d'une période de latence dans la lecture : en effet, le tabou qui pèse sur l'évocation de son père biologique est si fort chez Astrid qu'on ne peut, dans ces premières pages, que formuler des hypothèses sur le sens de cette alternance entre les deux noms. Ce n'est que plus tard dans le roman que l'on découvre le nom complet d'Adam Berenski et que l'on apprend l'histoire derrière ce père absent, principalement dans les sections consacrées à Eve.

On remarque que cette double métalepse joue sur différents degrés d'actualisation des énoncés qu'elle nous propose de reconstruire dans l'univers intra-diégétique. En effet, le second effet de métalepse — à savoir, la question que nous sommes incité·e·s à nous poser sur le sens du nom Berenski — repose uniquement sur une réorganisation des éléments de la diégèse qui retarde volontairement l'apparition du nom tabou de la figure paternelle manquante. Si cette réorganisation a pour but de nous donner à percevoir la force des interdits qui pèsent sur Astrid, il s'agit toutefois bel et bien d'un élément réel, déjà actualisé dans la diégèse, et dont la portée implicite n'existe que pour les lecteurs·trices. En effet, si Astrid ignore beaucoup au sujet de son père biologique, la présence de son nom signale qu'elle connaît son identité. Le mystère entretenu par cette évocation indirecte nous indique la présence d'un trauma, d'un événement traumatique qui a eu lieu — le départ d'Adam Berenski — et ne peut être nommé. En revanche, le premier sens métaleptique que nous avons évoqué, et qui se joue au niveau de l'enchaînement des deux phrases — « She can't think of a question… » et « (Astrid Smart. Astrid Berenski) » — est d'une toute autre nature. Si la structure métaleptique qui articule

l'enchaînement de ces deux phrases permet dans un premier temps de rendre tangible l'ineffabilité de la (ou des) question(s) qui tourmente(nt) Astrid, elle nous incite dans un second temps à reconstituer l'énoncé manquant. En effet, il n'y a pas ici une simple ellipse ou une aposiopèse : ce serait le cas si les mots entre parenthèses n'étaient pas présents et que cette mystérieuse évocation d'une « question » nous laissait tout à fait en suspens. Nous avons au contraire la présence de deux termes de l'équation, pour ainsi dire, entre lesquels il nous faut reconstruire le cheminement qui permet le passage de l'un à l'autre : on y revient, la métalepse *ouvre* une porte.

Toutefois, l'actualisation de ce cheminement, à savoir la formulation d'une question du type « who was my father ? » ou « am I Astrid Smart or Astrid Berenski ? », ne se réalise que dans l'expérience de lecture. Certes, Ali Smith emploie ce stratagème pour donner à ses lecteurs·trices un aperçu de la psyché de son personnage, mais elle nous fait également saisir ici le pouvoir de la fiction, qui fait advenir précisément ce qu'elle a renoncé à présenter. C'est en ouvrant une brèche entre ces deux phrases que l'autrice permet l'émergence de la question, des questions, que son personnage ne formulera jamais dans l'univers diégétique. C'est là que toute la puissance créatrice de l'écriture se fait jour. Le renoncement à la représentation n'est pas un aveu d'échec, ni une manière de pointer du doigt l'existence d'un irreprésentable, mais au contraire le moyen d'inviter à une production de sens et d'ouvrir un champ des possibles : il n'y a pas *une seule* question, nette et précise, à poser et que les lecteurs·trices devraient docilement reconstruire en prenant garde à ne pas mésinterpréter le texte, mais une multitude de questions possibles qu'Astrid pourrait se poser au sujet de son père. La métalepse engage donc ici directement la plasticité du récit et de la construction du sens. Au-delà d'une fonction mimétique dans le cadre de laquelle elle nous donnerait à percevoir la force d'un indicible traumatique, fonction qui l'assujettirait donc à la psychanalyse, la métalepse vient affirmer le pouvoir qu'a l'écriture d'actualiser ce qui ne peut être dit, de donner corps à ce qui existe en dehors de l'univers référentiel.

B. À la source du trauma : une impossible quête

La question du pouvoir de la représentation littéraire nous est également posée, plus directement encore que chez Ali Smith, dans *Skin Lane* où la voix narrative s'adresse directement aux lecteurs·trices dans une métalepse narrative ou, pour reprendre les mots exacts de Gérard Genette, une « métalepse de l'auteur ». Dans ce roman, Neil Bartlett joue avec ses lecteurs·trices et leur propose, par l'entremise du narrateur, divers types de « transgressions

[…] du seuil de la représentation » (Genette 2004 : édition numérique, non paginée). Ces interventions de la voix narrative permettent notamment de nous adresser directement la question des attentes spécifiques que nous avons au sujet d'un personnage, de la façon dont son histoire nous est présentée et expliquée… Les jeux métafictionnels employés dans cette œuvre ne viennent étonnamment jamais mettre en doute l'existence ou l'authenticité de l'être de papier qu'est Mr F mais servent à expliciter, voire à devancer, les questions que se posent les lecteurs·trices face au texte. Ces effets d'écho ou d'anticipation visent en effet non pas à remettre en question l'entreprise fictionnelle mais à interroger nos représentations et notamment, dans ce roman, nos conceptions de ce qui peut ou mérite de faire trauma chez un individu.

Ainsi, dans le chapitre quatre, après avoir décrit dans les pages précédentes l'homme banal, presque apathique qu'est Mr F, la vie strictement ordonnée et minutée qu'il mène et enfin le rêve étrange qui vient soudain hanter ses nuits, le narrateur se fait l'écho des questions que se posent les lecteurs·trices. Elles sont dans un premier temps d'ordre purement factuel :

> I'm sure that by now you also have a few questions that you'd like to ask about our Mr F. Why does this man have such a strange, abbreviated name, for instance? Where is he actually going, when he sets out on this circuitous journey of his each morning? What sort of a job does he have that he always gets home early on Fridays—but only in the winter—and why this curious business of scrubbing and anointing his hands for so long each night? (30)

Dans une sorte de pastiche d'enquête, la voix narrative nous livre progressivement les réponses à toutes ces questions, non sans ménager quelques effets d'annonce : « The answers are *all connected*. Let me start with the rubbing of the hands », puis, « The destination of Mr F's morning journey should provide the necessary *clue* » (30, nous soulignons) ou encore la révélation finale, « Mr F's business is the slicing and stitching of skin; he is a furrier » (31). En revanche, dans la suite du texte, les questions se font plus complexes et les réponses deviennent, par effet de symétrie, plus évasives. Ainsi, l'auteur interroge nos présupposés quand, par l'intermédiaire du narrateur, il se — et nous — questionne sur l'origine de la vie si étrange et solitaire que mène son personnage. Après n'avoir proposé d'autre réponse pour expliquer la solitude de cet homme que celle fournie par une certaine forme de sagesse populaire — « *of course, you know the boy never knew his mother* » (41, italiques dans l'original) —, premier cliché, le narrateur rejette une seconde hypothèse, tout aussi convenue :

> Where else in this man's life should we look for explanations of this impression that it was always lived more or less to one side of everybody else's? His experiences in the

> war? People often think that men of Mr F's particular age must be hiding some invisible wound, some secret damage that means they could never be quite the same man again after 1945—but actually the clean and orderly life, the regular pay and food, and above all the anonymity of the army had all suited him […]. (43)

L'auteur, à travers la voix de son narrateur, refuse de répondre à nos attentes en renonçant à identifier un point d'origine traumatique précis auquel pourraient être rattachés les étranges tourments subis par Mr F au long du récit. L'idée d'une « névrose de guerre » est rapidement balayée et le narrateur va jusqu'à suggérer que cette expérience a en fait proposé à son héros un cadre dans lequel sa nature profonde pouvait pleinement s'épanouir.

Les pages qui suivent nous proposent donc de remonter plus loin dans le passé en quête de ce point d'origine. Cependant, là encore, aucun événement traumatique clairement indentifiable n'est mentionné ; au contraire, la narration prend le contre-pied de nos attentes et suggère que ce sont plutôt des *non-événements* traumatiques qui ont fait de Mr F l'homme qu'il est. En effet, après avoir retracé plusieurs scènes de l'enfance du personnage, faites d'observation silencieuse des hommes qui l'entouraient, de tabous et de solitude, le narrateur conclut : « Yes ; maybe it's in the silences, the silences in which we imagine the answers to the questions that we never dared ask, that the damage is first done. Who knows » (48). L'emploi de « maybe » ainsi que la phrase finale soulignent un refus du narrateur de nous offrir une solution, un point de repère fixe, une cause finale qui constituerait une clé de lecture pour l'ensemble des événements qui vont suivre et crée ainsi un effet d'aliénation, ou « estrangement effect » (Sorlin 2022 : 157) entre narrateur et lecteurs·trices d'une part et personnage de l'autre. La réflexion du narrateur sur le rôle des silences se fait alors ici métalittéraire, nous mettant au défi de nous poser les bonnes questions au long de la lecture mais aussi nous enjoignant de saisir, dans les non-réponses qu'il nous propose, la complexité des informulés et des impensés qui animent Mr F.

Dans leur traitement de la question des origines, Ali Smith et Neil Bartlett utilisent donc des stratégies différentes mais poursuivent des buts similaires. Tandis que Smith met en scène l'obsession du personnage d'Astrid pour se constituer une genèse et nous montre la dimension à la fois fastidieuse et vaine d'une telle entreprise, Bartlett joue sur les attentes des lecteurs·trices, se refusant obstinément à leur offrir le récit des origines qu'elles et ils espèrent. De la même manière, Mr F ne parvient pas à identifier l'origine du rêve qui le hante. Comme chez Astrid, l'idée même d'une question qui puisse pénétrer l'espace du rêve, éveillé ou non, est pour ainsi dire mise en question même si, contrairement à l'adolescente, Mr F parvient à trouver une formulation :

> The second idea, which was more of a memory really, seemed more vivid—more precise—but was just as hard to put into words as a single question. It was a memory of something he'd seen once on his dinner-break, down by the river. A great baulk of timber, a great sodden log as thick as a telegraph pole and six feet long, had suddenly broken the surface of the water trapped in the dock at Queenhithe. For a moment, because of its size and shape, he had thought it was something truly dreadful bobbing and rolling there in the oily water, something rotten and stinking that the rivermen would have to come and drag out with their boathooks. Even when he had realised it was just a piece of wood, it still seemed terrible; dangerous, somehow, as if it had lurched up out of the stinking Thames looking for something to smash into. Why had it stayed hidden for so long? What had dislodged it from its filthy bed? Where had it come from?
>
> […] He'd found his sentence.
>
> *Where have you come from?* (27)

La question posée par Mr F est particulièrement intéressante dans la mesure où, si elle s'interroge bien sur la notion d'origine, elle évacue en revanche l'idée de causalité. En effet, la fin du paragraphe montre une évolution des mots interrogatifs choisis par le personnage pour s'interroger sur ce qu'il voit : la question du pourquoi et celle du comment sont rapidement délaissées en faveur de celle du point de départ, qui est la question qu'il choisit de conserver et d'adresser à l'inconnu de son rêve.

Ce passage illustre le refus de Bartlett de proposer à ses lecteurs·trices des rapports de causalité explicites et schématiques pour expliquer son personnage. C'est par sa puissance évocatrice que l'image du tronc se trouve associée à celle du rêve et l'on peut relever, dans l'interaction entre ces deux scènes, une sorte de dialogue ou de va-et-vient entre les interprétations littérales et métaphoriques qu'elles nous proposent. Le tronc flottant dans la Tamise incarne un surgissement de l'*Unheimlich* — *uncanny* ou « inquiétante étrangeté » — que Freud définit comme « cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières » (1919 : 9). C'est l'impossibilité d'identifier, dès le premier regard, ce dont il s'agit réellement qui rend cet objet *a priori* banal profondément inquiétant. En voyant flotter le tronc, Mr F se trouve précisément dans l'incapacité de nommer cette *autre chose* qu'il croit voir : « he had thought it was something truly dreadful […], something rotten and stinking ». Si la répétition de « something » souligne bien un refus de l'esprit de définir l'image qui émerge en filigrane derrière celle du tronc, les adjectifs « dreadful », « rotten » et « stinking » — à travers lesquels on retrouve aussi l'image de l'abject kristévien — nous permettent toutefois de reconstruire le discours passé sous silence : le personnage croit voir un cadavre. Cette image fait appel à l'inquiétante étrangeté dans la mesure

où elle repose sur une ambivalence entre statut animé ou non-animé (Freud 1919 : 17) de l'objet mais aussi parce qu'elle fait écho à la peur atavique du retour des morts (32).

Cette inquiétante vision d'un cadavre flottant sur la Tamise, si elle n'est pas nommée comme telle, est confirmée *a posteriori* par l'association qu'elle produit dans l'esprit de Mr F avec le rêve qui le hante. Bartlett construit ainsi une sorte de jeu référentiel : le souvenir d'un événement réel (le tronc dans le fleuve) offre une grille de lecture au rêve (d'où vient cet objet à la dérive ? d'où vient l'inconnu ?). La transition s'opère par un glissement de pronoms : « it » devient « you » dans la question « where have you come from ? ». Cependant, les deux scènes s'alimentent aussi dans un autre sens puisque le cadavre « véritable » du rêve fait retour sur celui, fantasmé, du souvenir : « something truly dreadful » devient alors le corps étendu sur le sol de sa salle de bain. De même, si la scène qu'il se remémore permet à Mr F de trouver une question autour de laquelle organiser ses pensées, celle-ci reste prise dans un réseau d'ambivalences qui contrarient la tentation d'une lecture univoque. Tout d'abord, le choix du pronom « you » au lieu de « it » ou « he » empêche de déterminer avec certitude le destinataire de cette question : est-ce l'homme du rêve ou le rêve lui-même. La même ambivalence plane enfin sur les deux questions précédentes, celles que Mr F choisit de ne pas retenir mais qui font de façon évidente écho au rêve : « Why had it stayed hidden for so long? What had dislodged it from its filthy bed? ». Le rapport d'analogie entre les deux scènes est alors déplacé car il ne s'agit plus simplement de lire le tronc d'arbre comme un double du cadavre mais comme une image du rêve lui-même, le fleuve souillé et nauséabond incarnant alors l'inconscient du personnage d'où cette vision d'horreur aurait surgi. On retrouve ainsi dans ce *something* innommable la « Chose » de Davoine et Gaudillère, surgie de l'abîme ouvert par le trauma et « qui n'en finit pas de pourrir, de ne pas mourir » (289).

Ces jeux d'associations sont permis par un travail métaleptique qui opère des va-et-vient temporels et produit des images mouvantes : dans le souvenir, l'illusion d'un corps (re)devient tronc — qu'il a toujours été — mais, à l'aune du rêve, le tronc se retransforme en corps puis se fait image du rêve lui-même, surgi de nulle part. De même, si le rêve semble trouver une forme d'origine dans le souvenir, puisqu'il y renvoie, les deux scènes s'associent pour poser à nouveau la question de l'origine — « where have you come from? ». L'absence de réponse à cette question suggère ainsi que les deux corps — imaginé/remémoré d'une part et véritable/onirique d'autre part — auraient une source commune mais impossible à localiser. Les notions d'origine et de chronologie s'en trouvent alors elles-mêmes interrogées : le souvenir est-il à l'origine de l'interprétation du rêve ? Est-il au contraire relu à l'aune du rêve ? Ou est-il le signe d'une

présence latente des images qui se font explicites dans le rêve ? Dans ce troisième cas, le corps vu dans le rêve était alors déjà implicitement présent lors de la scène du tronc dérivant sur le fleuve.

II. De l'anamorphose au spectre : une hantise protéiforme

Si l'emploi de la métalepse constitue, comme nous avons pu le voir au cours des chapitres précédents, une solution au problème de la représentation du trauma, son but n'est toutefois pas d'apporter des réponses aux lecteurs·trices mais bien de leur proposer une multitude de questions qu'elle laisse en suspens. Comme nous venons de l'observer à travers l'exemple précédent, la métalepse ne consiste pas simplement à effacer ou omettre un élément d'une trame chronologique mais vient au contraire perturber et brouiller cette trame. Il ne s'agit plus simplement ici de mettre en évidence les déstabilisations temporelles induites chez un sujet par la violence du trauma mais de construire des images qui s'émancipent des injonctions de la linéarité. L'effacement de certains des termes de la ligne chronologique ne revient pas simplement à donner pour tâche aux lecteurs·trices de replacer par inférence l'élément manquant, le texte littéraire constituant alors un acte de langage étendu, comme le signalent Andreas H. Jucker and Miriam A. Locher dans *Pragmatics of Fiction :*

> the fictional text or discourse is seen as a complex communicative act connecting the originator and the addressee. From this point of view, a [literary] piece of work has a performative dimension and may be analyzed as 'a way of doing things with words', i.e. as an extended kind of speech act and as such an act of communication. (2)

Comme les auteurs le rappellent, au-delà d'une conception austinienne du texte littéraire, il est également nécessaire de tenir compte des spécificités de l'écriture fictionnelle : « [it is] a specific form of communication with its own characteristic features that warrant an analysis in and of itself » (10). En ce sens, nous avons vu que les effets d'effacement ne sollicitent pas simplement les capacités d'inférence des lecteurs·trices, comme dans un acte de communication qu'on pourrait qualifier de traditionnel, mais ont des répercussions proprement littéraires dans la mesure où ils permettent de juxtaposer des images, des termes pour en faire émerger d'autres. Geneviève Salvan signale en effet que la métalepse consiste notamment à proposer un point de vue décalé sur un objet : dans l'exemple qui nous a occupé, les points de vue du personnage, à différents moments de sa vie, sur l'objet qu'il voit flotter dans la Tamise font émerger une image complexe où corps, tronc et rêve se confondent et s'entremêlent. Nous reprendrons ainsi à notre compte la notion d'anamorphose telle que Geneviève Salvan la présente :

> Le référent reste reconnaissable, mais est appréhendé à un stade postérieur : la logique référentielle est alors moins celle d'une vision métamorphique du réel que celle d'une vision décalée. Un changement de point de vue sur l'objet s'est opéré, qui garde une trace de ce parcours, à l'instar de l'anamorphose en peinture. Comme le spectateur en se décalant récupère sur la rétine une autre forme de l'objet, la métalepse en sélectionnant un PDV [point de vue] décalé propose une vision et le parcours qui permet d'y accéder. (80)

Nous verrons donc dans cette seconde section comment les effets d'anamorphose produits par la métalepse construisent un univers référentiel et un langage propres à l'expression du trauma, donnant ainsi lieu à une forme de hantise, au sens derridéen, qui imprègne le texte littéraire.

A. Entre portrait médical et homme-objet : mélange des genres et anamorphose temporelle

Le choix du concept pictural d'anamorphose nous amène presque automatiquement à tourner tout d'abord notre attention vers *Toby's Room,* dont les personnages principaux sont des artistes peintres. Dans la seconde moitié du roman, lors de sa rencontre avec Henry Tonks à l'hôpital, Elinor se trouve confrontée aux œuvres de son maître, mises au service des chirurgiens chargés de reconstruire les visages des anciens soldats. Elle s'interroge alors sur la nature même de ce qu'elle regarde, les portraits de ces hommes défigurés échappant à toute tentative de définition, d'abord générique :

> Were they portraits, or were they medical illustrations? Portraits celebrate the identity of the sitter. Everything—the clothes they've chosen to wear, the background, the objects on a table by the chair—leads the eye back to the face. And the face is the person. Here, in these portraits, the wound was central. She found her gaze shifting continuously between torn flesh and splintered bone and the eyes of the man who had to suffer it. (138)

La confusion des genres picturaux pose d'abord la question de la fonction de ces images. On retrouve ici l'ambivalence, évoquée dans le chapitre précédent, entre les dimensions esthétique et utilitaire ou technique des portraits de Tonks. Cette oscillation renvoie presque directement au statut actuel de ces œuvres telles qu'elles nous sont parvenues. Si, dans le contexte historique du roman, Elinor hésite déjà à qualifier ces œuvres d'artistiques ou de scientifiques, la question se pose à nouveaux frais pour les générations suivantes, une fois ces archives rendues publiques : doit-on les voir comme des sources historiques et médicales ou peut-on les considérer comme ayant une valeur artistique, voire esthétique ? Suzannah Biernoff note d'ailleurs la présence d'une telle ambivalence dans les récentes expositions *War and Medicine* à la Wellcome Collection de Londres ou *Faces of Battle* au National Army Museum de

Chelsea : « Both exhibitions probed the strange symbiosis of military technology and medical innovation; both juxtaposed scientific and artistic responses to bodily mutilation » (2011 : 668).

Le rapport d'immédiate contemporanéité qu'elle entretient avec ces images complique le regard qu'Elinor porte sur elles parce qu'il engage la question de l'identité des modèles. Ainsi, en regardant les portraits, la jeune femme reconnaît l'un des hommes qu'elle vient de croiser : « One of them, the man with no jaw, she recognized from the corridor » (138). La manière même dont elle parvient à identifier l'homme, par sa blessure, confirme la réflexion qu'elle mène : l'identité s'abîme dans la chair déchiquetée. Si, dans les portraits traditionnels, les objets qui entourent le sujet permettent de le définir, c'est ici la spécificité de chaque blessure qui rend les soldats identifiables. Dans un rapport métonymique, la blessure se substitue à l'homme qu'elle désigne. Cependant, l'évocation du regard apporte de la complexité à cette lecture des portraits. En effet, la dernière phrase du passage cité propose d'abord une sorte de découpage anatomique de la blessure, évoquant tour à tour les différents éléments qui la composent — « torn flesh and splintered bone » — mais ensuite, la mention des yeux renvoie immédiatement à l'individu : « the eyes of the man who had to suffer it ». Ici, les yeux, étonnamment indemnes, semblent brusquement ramener la jeune femme à la réalité qui sous-tend le portrait : ils appartiennent, tout comme les chairs à vif, à un homme. Ce rappel brutal l'entraîne alors vers la prise de conscience de la souffrance subie et du ressenti de ces hommes. Le fait que le regard d'Elinor navigue sans cesse — « shifting continuously » — de l'un à l'autre, de la blessure anatomique aux yeux qui l'humanisent, souligne la profonde dualité des portraits et l'impossibilité de les catégoriser.

La jeune femme résume plus loin son malaise quand elle avoue à Tonks qui lui demande son avis : « I don't mean I can't bear to look at them ; I mean, I don't know *how*. I don't know what I'm looking at—a man or a wound » (139, italiques dans l'original). La question du *comment* est particulièrement intéressante parce qu'elle suggère l'idée d'un conditionnement du regard de la spectatrice, à partir duquel l'œuvre se donnerait à lire sous un jour ou sous un autre. La phrase suivante, qui associe le *quoi* au *comment*, confirme cela : l'objet changerait selon le protocole visuel choisi, pour devenir soit un portrait, soit une illustration médicale. L'hésitation entre ces deux lectures possibles semble témoigner de la confrontation entre ce que Nicholas Mirzoeff identifie comme visualité et contre-visualité. En effet, la visualité, comme apanage d'une autorité qui s'arroge la capacité d'embrasser d'un seul regard l'histoire, prétend classer, organiser et esthétiser le réel (2-4). C'est cette autorité de la visualité qu'Elinor perçoit en interprétant les portraits comme des illustrations médicales, de simples blessures exposées

sur la toile, assujetties à un biopouvoir foucaldien qui censure jusqu'au regard de la spectatrice. La lecture médicale des œuvres permet de bannir la dimension excessive de ces corps hors-normes, de sorte que « ce qu'on doit taire se trouve banni du réel » (Foucault 1976 : 111) ou, pour reprendre les termes de Mirzoeff, nous invitant à circuler, car il n'y a rien voir : « there is nothing to see here » (1). Cependant, Elinor perçoit aussi la contre-visualité à l'œuvre, comme le traduit son hésitation : peut-être s'agit-il tout de même d'hommes. Cette contre-visualité s'oppose au réel censuré et donc irréel de Foucault — « The 'realism' of countervisuality is the means by which one tries to make sense of the unreality created by visuality's authority » (Mirzoeff 5) — précisément grâce au regard qui est renvoyé à Elinor par les yeux de l'homme du portrait. En ayant accès à ces images que le pouvoir militaire conserve sous clé, la jeune femme se trouve déjà dans une pratique de contre-visualité, niant par son regard l'assertion qu'il n'y aurait « rien à voir ici ». Comme le signale Catherine Bernard à propos de ce passage,

> [l]'épistémè régulant le regard et dictant un *comment* — formel, affectif, cognitif — est questionnée, empathiquement fragilisée par une incertitude, un double jeu visuel. Face à ces visages, notre regard ne sait que faire et cette hésitation engage toute l'humanité bafouée des soldat défigurés. (2018 : 110, italiques dans l'original)

Elinor exerce donc ici son « droit de regard », non seulement parce qu'elle voit ces œuvres mais surtout parce qu'elle parvient à y discerner un regard qui lui est renvoyé. Elle arrive ainsi à saisir l'humanité derrière la blessure — et ce sera d'autant plus le cas lorsqu'elle sera face aux sujets eux-mêmes, qu'elle devra à son tour dessiner — car, comme le signale Mirzoeff, « [the right to look] begins at a personal level with the look into someone else's eyes […]. That look must be mutual » (1). Cependant, l'hésitation qui se maintient dans les propos d'Elinor témoigne d'une difficulté à pleinement admettre cette contre-visualité au détriment de l'autorité de la visualité à laquelle elle devra au moins partiellement contribuer en mettant ses compétences d'artiste au service du savoir médical.

Toutefois, la réponse de son ancien professeur — « Both, I hope. […] I can't not see both » (139) — refuse ce dualisme et propose au contraire d'épouser l'ambivalence dont son regard se nourrit et qui, selon Mirzoeff, se trouve au cœur même de la visualité : « one of the very constitutive forms of visuality is the knowledge that it is always already opposed and in struggle » (6). Cette lutte, dans les effets d'anamorphose qu'elle construit, se fait donc ici porteuse de sens. De la même manière que Tonks, chirurgien converti en peintre puis devenu peintre médical au service de la chirurgie, constitue une figure professionnellement inclassable, ses œuvres se refusent à toute catégorisation et sont à l'image du double regard qu'il porte sur ces visages, à la fois en tant que médecin et en tant qu'artiste. L'effet d'anamorphose est donc

double et réciproque : le regard du peintre, anamorphique parce qu'il a, en changeant de point de vue du fait de ses différentes fonctions, conservé la trace des précédentes, se pose sur ces visages et les rend eux-mêmes anamorphiques.

Les pensées d'Elinor à la vue des dessins suivent d'ailleurs ce cheminement de l'anamorphose : elle les identifie d'abord comme portraits — « a whole wall full of portraits » (138) — puis remet en question la nature de ce qu'elle voit, les blessures prenant le dessus sur les visages — « Were they portraits, or were they medical illustrations? » — pour enfin revenir vers les yeux des sujets. Le dernier mouvement, loin d'être une négation de la question précédente, conserve précisément la trace du parcours suivi par ses réflexions, comme le montre la phrase par laquelle elle conclut son observation : « you were left with a question: How can any human being endure this? » (138). À travers cette question, le point de vue d'Elinor semble englober la complexité des dessins en renonçant, certes, à les percevoir comme des portraits traditionnels mais sans pour autant nier la dimension profondément humaine et personnelle des souffrances représentées.

Par ailleurs ces effets d'anamorphose, qui portent sur la nature de la représentation, marquent également, mais d'une manière différente, les sujets eux-mêmes. La tension entre regard médical et regard artistique, entre célébration de l'identité et déshumanisation scientifique, est à l'image du processus de dé-figuration subi par les soldats. Ils sont eux-mêmes à la fois des individus et des cas médicaux à traiter. De plus, la destruction des visages n'apparaît pas comme uniforme et totalisante. C'est ce que relève Elinor lorsqu'elle se confronte à la mise en actes de la représentation des soldats :

> Elinor forced herself to keep looking from the face to the drawing and back again, but she found meeting the man's left eye difficult, not because it was damaged but because it was intact and full of fear. […]
> The next one wasn't so bad. He had been a remarkably handsome man; still was, on one side of his face. If anything, his injuries threw the beauty of his remaining features into sharper relief. He reminded her of some of the 'fragments' they used to draw at the Slade where so often a chipped nose or broken lip seemed to give the face a poignancy that the undamaged original might have lacked. (166)

À travers les deux visages décrits dans ce passage, les réflexions d'Elinor mettent en exergue l'ambivalence des blessures faciales subies par les soldats. Contrairement aux images les plus terribles qui hantent notre imaginaire collectif, comme celle des *Joueurs de Skat* (1920) d'Otto Dix (ci-après), ces visages ne sont pas entièrement détruits, ce qui ne remet pas en cause le terme de « défiguration » mais nous pousse à nous interroger sur sa signification. Comme on peut le voir dans cet extrait, le regard de la jeune femme se focalise sur l'alternance visuelle

entre les parties intactes et celles sur lesquelles les séquelles de la guerre se donnent à lire. Elle semble alors décomposer elle-même en « fragments » les visages qu'elle dépeint, associant, comme dans un *patchwork*, éléments indemnes et meurtris. Cette façon de procéder et de décrire les blessures de ces hommes interroge le terme même de *défiguration* en ce qu'elle nous suggère, là encore, que le regard porté sur une image détermine la façon dont on la lit. Parler de défiguration reviendrait en effet à se soumettre à la métonymie, à rendre la blessure totalisante, tandis que le regard de la peintre, qui doit minutieusement représenter tous les détails de ses sujets, s'attarde sur l'alternance et la complémentarité entre le vide et le plein, les parties absentes et présentes, à vif ou encore intactes de ces visages.

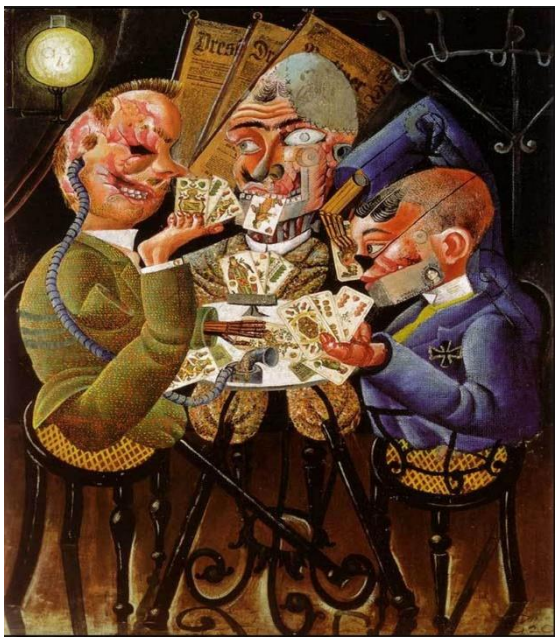

***Figure 2 : Les joueurs de Skat* (1920), Otto Dix**

Dans le cas du premier modèle auquel elle est confrontée, le malaise d'Elinor semble émerger du premier effet d'anamorphose que nous avons identifié : l'œil encore intact de l'homme n'est pas sujet à esthétisation mais à empathie. La peur qu'elle y lit fait surgir la part d'humanité derrière un visage par ailleurs illisible et qu'il faut objectiver pour le représenter. Dans le sentiment d'impuissance qu'elle éprouve face à ce visage, émotions et technicité se confondent lorsqu'elle analyse : « 'Drawing,' as *Professor* Tonks never tired of telling his students, 'is an explication of the form.' Well, you can't explicate what you don't understand » (166, italiques dans l'original). Face à cette horreur d'un genre nouveau, l'entendement du personnage est mis en échec au niveau de ses connaissances anatomiques, de ses compétences artistiques, mais enfin et surtout au niveau de sa capacité émotionnelle à assimiler la souffrance qu'elle voit. C'est donc justement la conscience de l'anamorphose, le surgissement, dans le regard de l'homme, d'une humanité vulnérable rappelant un état antérieur à la blessure, qui tourmente la jeune femme. Cette rencontre avec les visages dé-figurés des soldats — dans le sens où ce ne sont plus des figures mais aussi parce qu'ils ne « figurent » plus, ne font plus sens — est donc fondamentalement éthique. S'ils ne sont certes plus des « figures », la violence de la guerre les ayant dépossédés d'eux-mêmes, ces visages restent toutefois le lieu où surgit, pour reprendre les concepts lévinassiens, une « signification » ; où un *Dire* se fait jour :

« Antérieur aux signes verbaux qu'il conjugue, antérieur aux systèmes linguistiques et aux chatoiements sémantiques — avant-propos des langues — [le *Dire*] est proximité de l'un à l'autre, engagement de l'approche, l'un pour l'autre, la signifiance même de la signification » (1974 : 6). L'impossible compréhension de ce qu'Elinor voit renforce encore la puissance déstabilisatrice de cette rencontre avec le visage vulnérable de l'autre : incapable d'en extraire le sens, de saisir le *Dit* de ce visage, elle reste face à la force brute d'un *Dire* qui résiste à tout énoncé, verbal comme pictural (Lévinas 1974 : 8). Sa responsabilité est ainsi engagée à plusieurs niveaux : d'abord en tant que responsabilité éthique, au sens où l'entend Lévinas, issue d'une « impossible indifférence à l'égard de 1'humain » (76), et ensuite responsabilité de l'artiste par rapport à son sujet, dont la « vérité » doit être fidèlement restituée. Dans cette double responsabilité, la jeune femme se trouve alors dans une situation *d'exposition* où, comme le signale une fois de plus Lévinas, « [l]*'un* s'expose à l'*autre* comme une peau s'expose à ce qui la blesse, comme une joue offerte à celui qui frappe » (63). Les imbrications et effets de miroir de cette notion sont multiples et soulignent la plurivocité de l'idée de responsabilité : Elinor se trouve face à des visages *exposés* à son regard, éminemment vulnérables, qu'elle doit à son tour *exposer*, c'est-à-dire expliciter, expliquer, par son dessin, au corps médical. Ce faisant, elle se trouve elle-même *exposée* au regard de l'autre, d'abord parce qu'à travers ses dessins elle *s'expose* à une éventuellement critique, mais enfin et surtout parce que la confrontation avec le visage vulnérable de l'autre implique qu'elle se trouve *exposée* à son regard, mettant elle-même à jour sa vulnérabilité, s'exposant à la blessure alors même qu'elle doit représenter celles qu'elle voit. En se mettant au service de ceux qu'elle prétend d'abord objectiver par ses fusains, Elinor adopte une position éthique, se trouvant dépossédée, pour reprendre le terme de Butler et Athanasiou, par la vulnérabilité qui se dévoile sous ses yeux : « We are dispossessed by others, moved toward others and by others, affected by others and able to affect others » (55). L'anamorphose qui se donne ainsi à lire est à la fois esthétique et éthique : Elinor reconnaît dans le visage de l'autre non seulement les restes d'un état antérieur à la guerre mais elle y perçoit aussi la trace de la diachronie lévinassienne, cette temporalité hors-temps, « réfractaire à toute synchronisation » (11), et par laquelle le regard clinique, observateur, se mue en engagement éthique.

C'est plus précisément sur la question de l'antériorité que portent les réflexions de la jeune femme dans le cas du second modèle auquel elle est confrontée, faisant émerger de manière plus évidente encore une anamorphose qui repose sur la rencontre entre deux temporalités. On note en ce sens l'effet d'épanorthose dans la phrase « He had been a

remarkably handsome man; still was, on one side of his face ». La ponctuation retarde l'annonce de la nature des blessures de l'homme et mime le parcours suivi par le regard d'Elinor. La première assertion, « He had been a remarkably handsome man », participe du même phénomène que celui que nous avons observé plus haut : l'emploi du *past perfect* suggère que la jeune femme porte tout d'abord un regard généralisant sur le visage de l'homme, affirmant que si beauté il y a eu, ce temps-là est désormais révolu. Cependant, elle se reprend dans la suite de la phrase pour proposer une vision plus fragmentaire du visage de sorte à relever et, pour ainsi dire, extraire la beauté qu'il contient encore. La formulation de cette deuxième partie de phrase est donc éminemment métaleptique : le discours se focalise sur ce qui reste, ce qui est encore présent pour signaler le manque, la partie détruite du visage. Le refus de décrire les blessures de l'homme n'enlève nullement sa violence à l'image d'une *moitié de visage* encore belle et la destruction émerge dans l'ombre portée de la beauté. De plus, l'emploi de « still » signale bien un écart temporel ouvert dans la chair même de l'homme : le côté encore intact fait signe vers — permet de reconstituer après-coup — l'image mentale du visage tel qu'il était avant la défiguration. Suzannah Biernoff, dans son analyse d'une photo d'un vétéran dont seule la moitié inférieure du visage a été mutilée — et qui fait donc étrangement écho à la description proposée ici par Barker —, relève également l'aspect déstabilisant d'une co-présence du présent et du passé que l'œil embrasse d'un seul regard : « here the temporal dislocation is particularly disconcerting because the subject himself is riven by it. We see him 'before' and 'after' the explosion simultaneously, as though Private Deeks had strayed unwittingly into someone else's nightmare » (2010 : 32-33). Par ailleurs, la partie préservée du visage de l'homme a également une valeur proleptique car elle doit servir de modèle aux chirurgiens qui devront reconstituer la moitié manquante.

La suite du passage propose une forme de gradation, le regard d'Elinor semblant se familiariser avec le visage de l'homme de sorte à presque se débarrasser de l'effet métaleptique qu'il produit. Dans la phrase suivante, il n'est en effet plus question de reconstituer mentalement l'image parfaite de ce qui existait auparavant mais au contraire d'embrasser complètement cette beauté imparfaite. Blessures et parties indemnes s'associent alors pour créer une nouvelle image, une nouvelle forme de beauté. Le recours à la notion « d'original » dans la dernière phrase est particulièrement intéressant car cette analogie semble suggérer que le visage observé par Elinor est en fait une variation, une interprétation d'un modèle préexistant. Ce visage anamorphique apparaît alors comme doublement hanté : d'une part, par les séquelles de la guerre qui l'ont altéré mais aussi, d'autre part, par les vestiges d'une beauté rémanente

antérieure aux destructions. Ainsi, les temporalités se confondent, de sorte qu'on ne sait plus si c'est le passé qui hante le présent ou le présent qui hante le passé — à moins que ce ne soit l'avenir qui hante le présent et l'oriente. En effet, Derrida nous rappelle que

> s'il y a engagement ou assignation, injonction ou promesse, s'il y a cet appel depuis une parole qui résonne avant nous, le « depuis » marque un lieu et un temps qui nous précèdent sans doute, mais pour être aussi bien *devant nous qu'avant nous*. Depuis l'avenir, donc, depuis le passé comme avenir absolu, depuis le non-savoir et le non-advenu d'un événement, de ce qui reste à être […]. (1993 : 41, italiques dans l'original)

Si les deux visages qui apparaissent en filigrane l'un de l'autre témoignent bien d'un entremêlement du passé et du présent, ils attestent également, en dernier lieu, d'une hantise du futur. L'avenir, le devenir de ce visage porte déjà en lui le spectre de la défiguration subie — qui ne pourra jamais plus être annulée, niée — de même que la dualité qu'il exhibe annonce l'image à venir : la réparation conservera nécessairement la trace de cette rencontre brutale entre le visage d'avant et celui d'après, et les sutures visant à les réassocier ne résulteront qu'en une nouvelle forme de défiguration. L'image que renvoie le visage est donc bien celle d'un processus, d'un parcours pour reprendre le terme de Salvan, car il n'est pas ici question de remplacer un visage par un autre mais de voir ces différentes images se superposer et se mêler. À cette interpénétration des multiples visages du soldat devront encore s'ajouter les étapes de la reconstruction qui, opération après opération, laissent elles aussi leurs traces, de sorte que le « résultat final » constitue un palimpseste de chair. La matière corporelle ainsi déchirée, réparée et remodelée se fait ainsi le lieu où s'inscrivent les multiples traumas qu'elle a subis : le visage n'est alors plus un simple support de l'identité du sujet mais l'espace anachronique où cohabitent les spectres issus de ces différentes temporalités, mettant sans cesse en question la stabilité même de cette identité au risque de la submerger.

Enfin, cette dernière notion de hantise peut nous proposer de voir sous un autre jour le malaise d'Elinor face au regard du premier soldat — « she found meeting the man's left eye difficult, not because it was damaged but because it was intact and full of fear ». En effet, si cet œil intact est précisément ce qui revient du passé pour la regarder, alors on peut considérer qu'il constitue une incarnation spectrale au sens où l'entend Derrida. Le rapport d'anachronie spéculaire se joue ici à un niveau plus métaphorique que littéral mais l'œil de l'homme apparaît tout de même, dans cette scène, comme revenant d'un passé révolu, comme profondément décalé, *désajointé* (Derrida 1993 : 21). Par-delà le visage meurtri, l'œil incarne un « *quelqu'un d'autre* spectral » (27) qui regarde Elinor et semble lui enjoindre de rendre justice à ceux qui ne sont plus là ou ne sont plus eux-mêmes :

> Aucune justice — ne disons pas aucune loi et encore une fois nous ne parlons pas ici du droit — ne paraît possible ou pensable sans le principe de quelque responsabilité, au-delà de tout présent vivant, dans ce qui disjointe le présent vivant, devant les fantômes de ceux qui ne sont pas encore nés ou qui sont déjà morts […]. (16)

Le travail qu'elle mène est ainsi profondément éthique car il permet de donner corps aux spectres, de les admettre dans le monde des vivants, le dessin inscrivant sur le papier — pour les contemporain·e·s mais aussi pour les générations futures — ces visages qui non seulement portent en eux la marque de l'anachronisme mais sont aussi voués à disparaître, remplacés par ceux issus de la « reconstruction » chirurgicale.

Les effets d'anamorphose construits par la métalepse se donnent ici à lire dans la chair même des personnages, inscrivant sur leurs visages la confrontation brutale entre différentes temporalités. Des effets similaires apparaissent dans d'autres œuvres de notre corpus, même si l'anamorphose s'y présente de manière moins immédiatement figurative que dans *Toby's Room*.

Dans *Anatomy of a Soldier*, on peut en effet observer qu'un tel effet d'anamorphose s'opère entre les personnages humains et les objets qui les entourent. Ce phénomène se manifeste à plusieurs reprises, notamment grâce aux spécificités narratives du roman. En effet, le choix de confier la charge du récit aux objets et la nécessaire fragmentation qui découle de ce procédé produisent de nombreuses anamorphoses au sein du roman, à commencer par le télescopage temporel qui a lieu lorsqu'un objet-narrateur en croise un autre. Cela se produit notamment dans le sixième chapitre du roman, où le sac à dos de Barnes croise le garrot, narrateur du premier chapitre, et propose une confrontation entre deux points de vue sur la même scène. Dans le premier chapitre, le garrot retrace son histoire en ces termes : « I was unpacked from a plastic case, pulled open, checked and reassembled. A black marker wrote *BA5799 O POS* on me and I was placed in the left thigh pocket of BA5799's combat trousers » (1). Une trentaine de pages plus loin, c'est le sac à dos qui décrit : « he pulled open a black tourniquet from a plastic bag. He checked it and wrote *BA5799* on it before slipping it into his left thigh pocket » (33). On relève la légère variation d'une scène à l'autre, les quelques imprécisions du second récit, qui passe beaucoup plus rapidement sur les opérations subies par le garrot, suggérant ainsi que la matérialité et la technicité de ces objets n'en font pas pour autant des narrateurs fiables. La confrontation entre ces deux points de vue à des moments différents du roman ne produit pas seulement un effet d'écho entre les deux passages mais introduit aussi une mise en perspective temporelle. Le récit du sac à dos se termine avec l'arrivée de Barnes dans le camp où il est affecté tandis que celui du garrot, antérieur dans la

structure du roman, englobe l'explosion. Ce faisant, l'analepse narrative qui, dans le chapitre six, renvoie les lecteurs·trices au début du roman, opère aussi une prolepse par rapport à la chronologie dans laquelle s'insère le personnage car on ne peut voir surgir ici le garrot sans songer à l'utilisation qui en sera/en a été faite ultérieurement. La rencontre entre analepse et prolepse autour du garrot fait ainsi de lui un objet métaleptique et anamorphique : en lui se donne à lire la trace du parcours énonciatif qui permet cette confrontation temporelle entre passé et futur.

Dans le chapitre six que nous venons de citer, on peut observer un autre effet d'écho qui trouve son pendant un peu plus loin dans le roman. Le sac à dos y décrit les premiers moments qu'il a passés en possession de Barnes : « During my first exercises he tried to get me dirty so I no longer looked new but battered and experienced—not how he felt but how he wished he did » (31). De façon étonnante, on trouve une citation presque exacte de ces propos quelques pages plus loin, dans un chapitre narré par l'une des baskets du jeune rebelle Latif : « Latif stopped and scuffed me against the hard mud of the side of a ditch, trying to get me dirty so I looked battered and experienced—not how he felt but how he wished he did » (50). Avant d'analyser le lien que cette autocitation établit entre les personnages, il est nécessaire de nous attarder sur le rapport qui se noue, dans ces deux passages, entre les jeunes hommes et leurs nouvelles acquisitions.

Le sac à dos militaire ou les baskets sont des marqueurs identitaires forts. Tous deux font partie de la panoplie requise pour être perçus comme membres du corps auquel ils appartiennent. Le sac à dos, objet essentiel du barda du militaire, est constamment visible, de même que les chaussures par lesquelles les insurgés choisissent de se démarquer : « I was a badge, a uniform. I set Latif apart: a symbol of his choice » (50). Le rapport d'identification entre les deux hommes et ces objets est donc très important, de sorte qu'ils y projettent une part d'eux-mêmes (nous reviendrons dans les prochains chapitres sur les relations d'interdépendance entre humains et objets que ce roman met en scène). Ainsi, les émotions et les états des humains et des objets se fondent dans un continuum où il devient difficile de percevoir des entités distinctes. Là encore, ce continuum repose sur un brouillage temporel. On peut en effet d'abord souligner que les efforts des personnages pour « vieillir » leurs possessions mettent en évidence une relation symétrique : le sac ou les baskets sont neufs et les deux jeunes hommes sont eux aussi des novices, des « bleus ». En revanche, leurs efforts pour abîmer et salir les objets entraînent une dissociation entre eux et leurs possessions qui peut être, d'une part, identifiée comme une simple question d'apparence : Barnes et Latif se

« déguiseraient » pour avoir l'air plus expérimentés qu'ils ne sont réellement aux yeux de leurs compagnons. D'autre part, on peut analyser cette attitude des deux hommes comme ayant une vocation performative qui renverse les rapports d'agentivité habituels. En effet, Barnes ou Latif apparaissent tous deux, dans un premier temps, comme sujets agissants : ils achètent le sac ou les baskets et semblent, par ce geste, créer la relation d'identification qui fait de ces nouvelles acquisitions des signes de leur propre inexpérience. Leur agentivité s'exprime à nouveau quand ils s'attachent à modifier l'aspect des objets. Cependant, les propos « not how he felt but how he wished he did » indiquent une projection des deux humains dans les objets et ils semblent alors chercher une réciprocité de la relation d'agentivité : la transformation qu'ils imposent à leurs possessions viserait ainsi leur propre transformation en retour par ces derniers. Tout se passe comme si le vieillissement des marqueurs de leur identité de soldats pouvait permettre à Barnes et Latif d'acquérir l'expérience dont ils se sentent dépourvus. L'effet d'écho entre les deux scènes leur confère une dimension presque rituelle qui confirme cette interprétation : l'action par laquelle l'objet vieillit de façon accélérée se veut effective et s'envisage de manière réciproque dans une sorte de co-façonnement entre l'humain et sa possession. L'anamorphose temporelle qui repose sur la notion d'expérience — l'objet incarne à la fois le présent et les attentes du personnage — s'élargit donc pour opérer un rapport de continuité entre le vivant et le non-vivant, l'agent et l'agi. La narration elle-même, livrant les pensées des personnages à travers la focalisation des objets, illustre ce glissement d'un point de vue à l'autre qui conserve la trace du parcours énonciatif.

À cette anamorphose doit s'ajouter celle qui s'opère au niveau plus large de la structure du récit à travers l'écho entre ces deux scènes. D'une part, la répétition des propos du sac par la basket sert un but politique, soulignant les ressemblances entre Barnes et Latif. Ils sont deux facettes d'une même identité et seul le hasard des nationalités est responsable de leur opposition dans ce conflit. De la même manière que les objets-narrateurs du roman sont souvent produits en série, la répétition de cette phrase souligne également la reproductibilité et l'interchangeabilité des jeunes hommes : eux-mêmes objectivés, ils ne sont que de simples rouages dans la grande machine du conflit dans lequel ils sont engagés. D'autre part, cette répétition sert un but éthique en construisant une anamorphose narrative. En effet, les deux personnages ignorent presque tout l'un de l'autre, se croisent à peine à une occasion (149) et pourtant l'un (Barnes) sera responsable de la mort de l'autre (Latif), lequel causera plus tard, et *post-mortem*, l'amputation du premier. Les terribles souffrances qu'ils s'infligent l'un l'autre sont donc profondément impersonnelles, mais la mise en relation que le récit opère entre les

deux personnages permet d'introduire dans le roman la possibilité d'une relation éthique (même si elle reste hypothétique). L'anamorphose a lieu ici uniquement pour les lecteurs·trices, la seconde occurrence des propos établissant un lien direct entre les deux passages et les deux personnages. La trace du parcours énonciatif est ainsi conservée dans le glissement d'un personnage vers l'autre, mettant en exergue la circulation d'affects semblables entre des individus ou des objets distincts et, semble-t-il, on ne peut plus opposés. La narration parvient ainsi, par les échos entre les récits de ces « objets d'émotions » (Ahmed 4) — au sens le plus littéral — à superposer les images de Barnes et de Latif, construisant une image double où un personnage apparaît nécessairement en filigrane de l'autre.

Les émotions transmises entre humains et objets puis d'un objet à l'autre, au sein de cet objet d'affects par excellence qu'est le roman, permettent, comme nous allons le voir dans la suite de notre analyse, des mises en relation anamorphiques — indirectes ou implicites — qui instaurent des liens éthiques à la fois entre les personnages du roman et entre l'œuvre et ses lecteurs·trices. La force d'un tel rapport éthique est notamment illustrée à travers la bague de Kay dans *The Night Watch.*

B. L'échange éthique : une anamorphose des affects

Nous avons déjà analysé, dans le chapitre précédent, le rôle que revêt cette bague pour sa détentrice, en tant que rappel et symbole de la perte de l'être aimé. Toutefois, l'objet lui-même suit un parcours anamorphique et tisse des liens entre les personnages. Dans la seconde partie du roman, en passant de la main de Kay à celle de Viv, la bague acquiert un nouveau statut du fait de la convergence temporelle des traumas des deux femmes. Kay perd Helen en même temps que la bague, tandis que Viv obtient l'objet la nuit où elle manque mourir[18]. Au cours de cette nuit, l'hémorragie causée par l'avortement la contraignant à faire appel à une ambulance, Viv est abandonnée par son amant, Reggie, effrayé qu'on découvre l'adultère. L'ambulancière Kay prend alors le rôle de figure rassurante et réconfortante, accompagnant la jeune femme jusqu'à l'hôpital et lui passant littéralement la bague au doigt pour maintenir sa fausse identité de femme mariée.

[18] La polysémie de cet objet est également relevée par Jerome de Groot qui décrit les liens ambivalents qu'il tisse entre les deux femmes : « It is […] an object that allows for conceptual, imaginative, memorial work to be done by both the character and, later, by the reader. […] It stands for a physical link between the two women—and their personal histories—while demonstrating quite how far apart they are. As an object that suggests connection, it also signifies fragmentation and disconnection » (65-66).

Cette scène éclaire la première partie du roman dans laquelle Viv reconnaît, dans les rues de Londres, celle qui l'a sauvée :

> Viv turned to look—and saw Kay, in a jacket and trousers. She was drawing a cigarette from a case and, with a stylish, idle gesture, tapping it lightly against the silver before raising it to her lips.
> 'What the hell's the matter?' asked Reggie in amazement.
> For Viv had cried out. Her stomach had contracted as if she'd been struck in it. […]
> Viv kept her head down but looked back once. Kay had joined the line of people outside the cinema: she was holding a lighter to her cigarette, and the flame of it, springing up, through the twilight, lit her fingers and her face. *Hush, Vivien,* Viv remembered her saying. The memory was stark, after all this time—stark and terrible—the grip of her hand, the closeness of her mouth. *Vivien, hush.* (75-76, italiques dans l'original)

Le souvenir n'est pas développé plus avant dans cette première partie du roman et l'on peut croire, au début, que les images qui reviennent à l'esprit de Viv ainsi que son désir de se cacher de l'autre femme résultent d'une mésaventure amoureuse entre elles. Si l'on découvre dans la seconde partie qu'il n'en est rien, la dimension presque érotique des images convoquées par l'esprit de Viv — « the grip of her hand, the closeness of her mouth. *Vivien, hush* » — confirme la nature subversive de l'échange de la bague entre les deux femmes.

Le processus de réactivation du trauma est évident dans cette scène, la vision de Kay convoquant immédiatement une réaction physique chez Viv qui, comme on le découvre plus tard, est un écho des souffrances qu'elle a vécues quelques années plus tôt : l'emploi du verbe « contracted » renvoie directement aux contractions causées par l'avortement. Par ailleurs, on observe dans la seconde partie du passage un effet de correspondance entre les scènes passée et présente puisque les doigts et le visage de Kay éclairés par la flamme du briquet convoquent chez Viv le souvenir de leurs actions — « the grip », « the closeness ». On observe alors ici un premier effet d'anamorphose car c'est comme si les membres de Kay avaient conservé en eux — du moins aux yeux de Viv — la trace des actions qu'ils ont effectuées. Ce phénomène rejoint les théories de Sara Ahmed pour qui les émotions et les objets se façonnent mutuellement : « Emotions are both about objects, which they hence shape, and are also shaped by contact with objects » (7). Kay est devenue, pour Viv, un « objet d'émotion » : son apparition ravive le souvenir d'une douleur passée, qu'elle n'a certes pas causée mais à laquelle elle est associée dans l'inconscient de la jeune femme. De plus, les gestes convoqués par la vision de ses mains et de son visage sont eux aussi chargés d'affects bien qu'on ne puisse pas encore identifier clairement — sans doute pas plus que Viv elle-même — le type d'émotion auquel ils sont rattachés : la proximité de Kay est-elle rassurante ou menaçante ? L'ambivalence qui se maintient ici est une expression du trauma de la jeune femme : bien qu'ayant été, comme on le

découvre plus loin, une figure secourable, Kay est également intimement liée à la souffrance traumatique de Viv, mais sans doute aussi à une sensation de honte — puisque « the exposure of past wounds can be a crucial part of what shame can do » (Ahmed 16) —, qu'elle fait ressurgir. Comme le signale encore Sara Ahmed, les souvenirs sont des « objets d'émotion » complexes :

> The memory can be the object of my feeling in both senses: the feeling is shaped by contact with the memory, and also involves an orientation towards what is remembered. So I might feel pain when I remember this or that, and in remembering this or that, I might attribute what is remembered as being painful. (7)

Parce que Kay est une incarnation physique des souvenirs de Viv, sa présence ravive la douleur passée de la jeune femme et elle devient elle-même une figure douloureuse que Viv ne peut voir sans souffrir, ce qui explique sa réaction initiale de fuite. En se cachant de Kay et en pressant Reggie de faire demi-tour au plus vite, Viv semble obéir à un instinct qui lui enjoint de s'éloigner au plus vite de cette douleur.

Par ailleurs, le corps de Viv prend le contrôle dans cette scène. Ses actions ne sont pas médiatisées par sa conscience et l'apparition de Kay se présente comme une seconde effraction traumatique qui réactive la première expérience de l'avortement. Ainsi, dans ce passage, le cri de Viv n'est mentionné qu'après-coup. La question choquée de Reggie, « What the hell's the matter? », arrache la jeune femme à l'état de sidération dans lequel cette vision l'a plongée, la prise de conscience du cri ne se produisant qu'avec un temps de retard, comme l'indique l'emploi du *past perfect :* « For Viv *had cried* out ». Ce cri, au-delà du choc traumatique qu'il exprime, surgit aussi comme un écho des souffrances passées de Viv. Associé à la douleur ravivée dans son ventre, il est ainsi la seule expression possible de sensations physiques qui se trouvent au-delà des mots, comme le rappelle Elaine Scarry : « Physical pain does not simply resist language but actively destroys it, bringing about an immediate reversion to a state anterior to language, to the sounds and cries a human being makes before language is learned » (4).

Dans un premier temps, la jeune femme refuse de verbaliser ce que l'apparition de Kay vient de faire surgir en elle. Les questions de Reggie sont laissées sans réponse et le silence de Viv se mue ensuite en agressivité à l'égard de celui qui l'a abandonnée lors de la première expérience traumatique, comme on le découvre vers la fin du roman : « *If only he'd come and hold my hand,* Viv thought. *If only he'd put his arm around* me… But all he did was meet her gaze and make a helpless sort of gesture: spread his hands, shook his head. 'I'm sorry,' he mouthed » (408, italiques dans l'original). Ce sont les derniers mots de Reggie avant sa

disparition : il reste ensuite introuvable et Viv comprend *a posteriori* le sens des excuses proférées un peu plus tôt. Cette scène, plusieurs centaines de pages après la première apparition de Kay, offre une réponse, sous la forme d'un lointain écho, aux questions répétées de Reggie, que le silence de Viv dédaigne : « What have I done ? » (77). Au cours de l'hémorragie post-opératoire de Viv, la présence rassurante de Kay s'oppose au corps absent et élusif de Reggie qui a fui les lieux. L'ambulancière semble ainsi se substituer à l'amant à plusieurs niveaux : sa main — « the grip of her hand » — est présente quand celle de Reggie se dérobe, ses mots se font rassurants, à l'inverse de l'aveu d'impuissance de l'homme et, enfin, sa bague en or massif prend la place laissée vacante par celle, de pacotille et trop grande (386), achetée par le faux mari.

Viv est consciente, en 1947, du renversement des rôles qui a eu lieu durant cette nuit et se l'avoue à elle-même, à demi-mots, au cours de son échange avec Fraser. Alors que Viv guette Kay devant le cinéma où elle l'a aperçue la première fois dans l'espoir de lui restituer la bague, le jeune homme l'interroge sur l'identité de la personne qu'elle attend avec tant d'impatience. Après que Viv a fini par admettre qu'il s'agit d'une femme et non d'un amant, la réaction de Fraser la surprend :

> 'Ah,' he said. 'I see. The wife.'
> He said it in such a cynical, knowing sort of way; and his comment was so far from the truth—yet in another way, so near it—that Viv felt stung. She wondered what Duncan might have told him, about her and Reggie. (137)

L'incise est particulièrement intéressante du fait de son ambiguïté : « so near it » pourrait se rapporter, comme semble le suggérer la phrase suivante, à la relation adultère que Viv entretient bel et bien avec un homme marié. Toutefois, la formulation incomplète de Fraser ménage une marge interprétative qui peut prendre différents sens chez la jeune femme. Il nous faut en effet reconstruire, par métalepse, le reste de la phrase qui, à l'aune du contexte que l'on découvre dans les pages suivantes, peut se présenter au moins de trois manières différentes : « You are waiting for *someone's* wife », « You are waiting for *your* wife » ou encore « You *are* someone's wife ». Du point de vue de Viv et des lecteurs·trices, la première option — certainement la seule envisagée par Fraser — est évidemment invalide. En revanche, la présence de l'anneau dans la poche de la jeune femme suggère, même à ce stade-là du roman, que les deux autres options sont possibles. Elles renvoient ainsi tant au simulacre de mariage imaginé par Reggie et Viv pour effectuer l'avortement qu'au geste de Kay qui, pour maintenir la fiction du mariage, se substitue à l'amant de la jeune femme. L'expression « in another way » illustre ici littéralement la notion de détour ou encore celle de raccourci énonciatif sur lesquelles repose la métalepse.

Le cheminement interprétatif qui maintient ces multiples interprétations ouvertes est bien anamorphique : dans les traces du parcours analytique mené par Fraser pour trouver l'identité de Kay, Viv voit se dessiner un second parcours, chargé de son histoire et de son trauma, qui propose une nouvelle lecture, elle-même ouverte, de la situation.

De même, par les effets de transfert et de substitution qu'elle opère, la bague devient également un objet anamorphique. D'abord parce qu'elle se dédouble et se transforme. Si, pour Viv, la fonction de l'alliance reste la même, à savoir de lui donner l'apparence d'une femme mariée, sa nature est profondément altérée par le geste de Kay. Le premier bijou, inadéquat et factice — « a gold-coloured ring, which was slightly too large and kept slipping » (386) — est abandonné sur les lieux où Reggie se dérobe, eux-mêmes simulacre d'une existence idéalisée — « It's a show flat. […] It's just to show you what your place would be like, if you bought one » (398-99). Dans l'ambulance, le changement de bagues opéré par Kay, qui remplace le faux bijou perdu par un véritable anneau en or, prend les allures d'une métamorphose merveilleuse au sein du délire presque hallucinatoire d'une Viv moribonde :

> 'Here's your ring!' said Kay, suddenly. 'Here's your ring. Look.'
> She had drawn away from Viv and put her own hands together; she worked them as if wringing them for a second, then produced a little circle of gold. She did it so swiftly and so subtly, it was like magic.
> 'You had it, after all?' asked Viv, in amazement and relief; and Kay nodded: 'Yes.' She lifted Viv's hand and slid the ring along her finger.
> 'It feels different.' (416)

La disparition temporaire de la bague au doigt de Viv est, à travers la focalisation interne, métaleptique : dans le laps de temps qu'a duré son absence, où sa présence s'est effacée, elle a suivi un « parcours transformationnel » (Salvan 83). L'emploi des comparatifs « as if » et « like » met en évidence le processus à l'œuvre : il y a bien un rapport de similitude, d'équivalence entre les deux objets, mais pas d'identité exacte. C'est enfin surtout le terme « magic » qui permet de donner un sens littéral à la transformation subie par l'objet. Cette « magie » s'illustre dans la valeur performative que prennent les mots de Kay dans cette scène : il ne s'agit certes pas du « I do » austinien (5), mais c'est par la phrase « here's your ring » que la métamorphose de la bague s'opère. Ces propos permettent en effet non seulement d'acter le don de Kay — « c'est ta bague, ce n'est plus la mienne » — mais aussi de changer la nature de l'objet qui n'est pas un substitut, un remplacement de la bague perdue, mais *cette bague elle-même*, devenue pour ainsi dire réelle puisqu'elle acquiert une véritable épaisseur affective et symbolique. L'altération de la bague ne passe d'ailleurs pas complétement inaperçue, comme l'indique la remarque de Viv : « It feels different ». À travers ces mots s'exprime précisément

la nature anamorphique de la bague : le corps de la jeune femme a conservé la sensation du premier bijou et son esprit ne parvient pas à faire correspondre ce souvenir avec la sensation nouvelle de l'anneau de Kay. L'anamorphose permet donc de rendre compte d'un effet de hantise : la trace laissée par l'ancien bijou constitue une présence anachronique qui ouvre un écart, une dissonance dans les sensations présentes.

Toutefois, cet anachronisme lui-même doit être interrogé car il nous amène à nous poser la question de l'authenticité : ici, c'est paradoxalement la bague de remplacement, celle qui vient remplir l'office de la première, qui s'avère la plus à même d'occuper cette fonction. On peut alors recourir à une terminologie derridéenne pour détisser les multiples implications de la dernière remarque de Viv. La « différence » de la sensation est d'abord liée à des effets de retard, de *différance*, puisque l'objet revient à son doigt après une période de latence. À cela s'ajoute un décalage temporel qui interroge le fondement même des notions d'avant et d'après : la bague achetée par Reggie se présente comme une variation sur le modèle que serait celle de Kay, qui arrive pourtant en second à la main de Viv. La première bague s'inscrit donc dans l'après de la deuxième, marquant ainsi une *différance,* à la fois délai et écart, dans la matière même de l'objet. Comme le souligne Derrida,

> C'est donc le retard qui est originaire. Sans quoi la différance serait le délai que s'accorde une conscience, une présence à soi du présent. Différer ne peut donc signifier retarder un possible présent, ajourner un acte, surseoir à une perception déjà et maintenant possibles. Ce possible n'est possible que par la différance qu'il faut donc concevoir autrement que comme un calcul ou une mécanique de la décision. *Dire qu'elle est originaire, c'est du même coup effacer le mythe d'une origine présente.* C'est pourquoi il faut entendre « originaire » sous rature, faute de quoi on dériverait la différance d'une origine pleine. C'est la non-origine qui est originaire. (Derrida 1967 : 302-303, nous soulignons)

La mise en scène ici d'un modèle défaillant, d'une origine qui n'est en fait qu'une reproduction permet donc de remettre en question l'idée d'une chronologie et, plus fortement encore, celle d'une téléologie. C'est précisément cet écart, ce décalage ouvert par la *différance* qui permet le surgissement du spectre car, comme le rappelle le philosophe dans *Spectres de Marx*, la *différance* ne signifie pas simplement l'idée de « *postponement* » (60). Elle relève au contraire d'un « ici-maintenant » qu'elle met en tension :

> Sans retard, sans délai mais sans présence, c'est la précipitation d'une singularité absolue, singulière parce que différante, justement, et toujours autre, se liant nécessairement à la forme de l'instant, dans *l'imminence et dans l'urgence* : même s'il se porte vers ce qui reste à venir, il y a le *gage* (promesse, engagement, injonction et

> réponse à l'injonction, etc.). Le gage se donne ici maintenant, avant même, peut-être, qu'une décision ne le confirme. (1993 : 60, italiques dans l'original)

Le gage, ici, est justement la bague, objet par lequel Kay s'*engage* auprès de Viv mais qui, réciproquement, *engage* Viv. Par le désajointement, l'écart dont elle fait état, la *différance* de la bague est ce qui permettra le surgissement des spectres : celui de Kay au début du roman, hantant les souvenirs de Viv, celui d'Helen qui resurgit pour Kay avec la restitution de la bague, les spectres des souvenirs traumatiques des deux femmes, mais aussi, au moment où la bague est donnée, le spectre de l'avenir qui *enjoint* déjà à Viv de restituer le bijou à Kay et altère de ce fait la nature de l'objet, lui conférant une dimension spectrale qui se révèlera pleinement lorsqu'il reviendra à sa propriétaire.

De fait, la finalité de la bague est elle-même reconfigurée par le geste de Kay, ce que souligne d'ailleurs l'indétermination volontaire du terme « different » qui nous propose un pas de côté perceptuel. Rien ne suggère en effet que la différence relevée par Viv soit simplement d'ordre physique, qu'elle ne concerne que le poids ou la taille de l'anneau. À travers le don de l'ambulancière, la fonction de l'objet change : elle a certes toujours pour but de maintenir la fiction d'un mariage, mais elle devient surtout l'incarnation du geste éthique et secourable de Kay. On retrouve ici, à travers la notion de *différance*, l'une des particularités de la métalepse, qui consiste à « ouvrir la porte », à produire un écart de part et d'autre duquel les deux termes de la relation métaleptique pourront se rencontrer. Comme le signale Marc Bonhomme, contrairement à la métonymie qui « présuppose une relation de contiguïté immédiate », la métalepse « se singularise par le délai qu'elle nécessite dans la relation, la co-présence devenant successivité ou consécution » (87). Pourtant, dans la relation qui se noue entre Kay et Viv à travers l'échange de la bague, on constate qu'il y a à la fois délai — le geste de restitution, le statut d'origine non-originaire de la seconde bague — *et* co-présence — dans l'immédiateté même du don de la bague, le décalage temporel est perceptible et matérialise la présence des spectres du passé et de l'avenir. L'objet bague se charge, par le geste de Kay, de significations multiples, les subjectivités des deux femmes se rencontrant par-delà — et grâce à — l'écart ouvert par la métalepse.

Geneviève Salvan rappelle, à juste titre, que « l'autre » est « au cœur de cette figure » (79) : il n'est pas simplement question dans ce passage de substitution, de remplacement d'un objet par un autre, mais de rencontre entre deux altérités. L'écart qu'ouvre la métalepse lors du geste éthique de Kay peut d'ailleurs apparaître comme une instance de la *diachronie* lévinassienne, ce « laps de temps sans retour », irréductible en synchronie ou en chronologie

(Lévinas 1974 : 11), où peut précisément s'opérer la rencontre avec l'autre. L'espace métaleptique, à la fois brèche temporelle et matérialisation d'une incommunicabilité du trauma, rejoignant les considérations de Lévinas lorsqu'il se demande « si la subjectivité comme signification, comme l'un-pour-l'autre, ne remonte pas à la vulnérabilité du moi, à l'incommunicable, à la non-conceptualisable sensibilité » (17), apparaît ainsi comme lieu privilégié de l'émergence de la pulsion éthique. Par le mouvement qu'elle opère, de Kay à Viv puis de Viv à Kay, la bague devient un objet affectivement chargé, pour reprendre une fois de plus les termes de Sara Ahmed :

> Affect does not reside in an object or sign, but is an effect of the circulation between objects and signs (= the accumulation of affective value). Signs increase in affective value as an effect of the movement between signs: the more signs circulate, the more affective they become. (45)

Quand Mickey demande à Kay les raisons de son geste, celle-ci répond : « I don't know. I felt sorry for her. It's only a ring, after all. What's a ring in times like these? » (Waters 441). Par ces propos, l'ambulancière renvoie la bague à sa valeur objectale : elle n'est pas, en elle-même, le *locus* ni l'incarnation des affects du personnage mais seulement l'objet auquel elle avait choisi de les attacher. Toute la force de ce geste empathique semble d'ailleurs résider dans sa dimension spontanée, c'est-à-dire dans l'affect éprouvé par Kay sur le moment, face à la détresse de Viv, ce qui renvoie au second plan l'accumulation d'affects préexistants qu'elle associait à la bague. La spontanéité de ce don renvoie, une fois de plus, à une conception lévinassienne de la responsabilité qu'engage la rencontre avec l'autre. La diachronie ouverte par sa confrontation avec la vulnérabilité de Viv déclenche précisément chez Kay une pulsion éthique, non intellectualisée et comme en excès d'elle-même, mais pour autant éminemment incarnée parce qu'elle relève du sensible :

> C'est parce que la subjectivité est sensibilité — exposition aux autres, vulnérabilité et responsabilité dans la proximité des autres, l'un-pour-1'autre c'est-à-dire signification — et que la matière est le lieu même du pour-1'autre, la façon dont la signification signifie avant de se montrer comme *Dit* dans le système du synchronisme — dans le système linguistique — que le sujet est de chair et de sang, homme qui a faim et qui mange, entrailles dans une peau et, ainsi, susceptible de *donner* le pain de sa bouche ou de donner sa peau. (Lévinas 1974 : 97, italiques dans l'original)

En cela, le don de Kay est profondément éthique puisqu'il découle de sa capacité à être affectée — d'une manière qui ne peut se subsumer en mots — par les affects et la souffrance de la jeune femme en face d'elle : « an ethics of responding to pain involves being open to being affected by that which one cannot know or feel » (Ahmed 30). Ainsi, Kay se trouve dépossédée, non

seulement dans un sens matériel, en se séparant de sa bague, mais aussi et surtout dans un sens éthique, pour reprendre la terminologie d'Athanasiou et Butler — « one is moved to the other and by the other—exposed to and affected by one's vulnerability » (1) — en se laissant être affectée par Viv, en se trouvant elle-même vulnérable face à la vulnérabilité de la jeune femme. Par le don, la bague se charge alors de nouveaux affects et devient le signe d'une émotion partagée, mais pas identique, éprouvée par Kay et Viv : « Given that shared feelings are not about feeling the same feeling, or feeling-in-common, I suggest that it is the objects of emotion that circulate, rather than emotion as such » (Ahmed 4). Bien que les émotions associées à la bague ne soient pas les mêmes chez les deux femmes, le geste de Kay permet à ces affects de se rencontrer et, ce faisant, les transforme. L'authenticité de la bague ne repose donc pas seulement sur le matériau qui la constitue mais aussi sur les affects qui y sont liés.

Ainsi, si le premier mouvement de Viv lorsqu'elle reconnaît Kay est la fuite, parce qu'elle ravive le souvenir traumatique de l'avortement, ce premier affect douloureux pousse dans un second temps la jeune femme à retrouver la bague et à la restituer. Elle explique à Fraser les sentiments contradictoires derrière ses actions :

> you see, when I saw her here, before, I sort of—ran away. Then I wished I hadn't. She was kind to me once. She was terribly kind. She did something for me. […] But what she'd done for me, you see, made me think of something else, that I didn't want to remember. (138)

En ressortant la bague de la boîte où elle l'a enfouie (80), Viv accepte la résurgence de son souvenir traumatique et la volonté de rendre l'objet à sa propriétaire ne s'apparente pas à un souhait de se débarrasser, comme avec la fuite, des restes d'un passé douloureux. Le regard que la jeune femme porte sur ses actions semble au contraire philosophique : « It's stupid really, because of course I remembered it anyway ». Viv admet ici la complexité des affects associés à Kay et la restitution de la bague constitue un retour du geste éthique initial de l'ambulancière.

Au moment où Viv remet l'anneau entre les mains de Kay, elle constate là aussi, comme en écho à la première scène, un effet de désajointement, de décalage, et dit à Fraser : « She seemed—different » (140). Il y a, là aussi, *différance*, délai et écart, dans les retrouvailles des deux femmes. Le retour du geste éthique de Kay construit un raccourci narratif d'autant plus intéressant qu'il fonctionne à rebours à cause de la structure du roman, ce qui nous renvoie là encore aux réflexions de Derrida qui identifie la *différance* comme « non-origine originaire » : c'est dans cet état « différent » que les lecteurs·trices rencontrent Kay. À travers l'échange entre les deux personnages, il n'y a pas de retour en arrière mais une circulation et une évolution de

leurs affects, représentés par la bague : la restitution du bijou ne permet pas à Kay de récupérer un passé perdu, de même qu'elle ne renvoie pas Viv à un état antérieur à son avortement. Cependant, avec l'échange, et surtout dans le geste par lequel l'une puis l'autre se transmettent la bague — c'est-à-dire, dans la perte volontaire de cet objet —, se construisent des effets d'anamorphose qui font coexister passé et présent, perte et gain, deuil, mélancholie et, dans le cas de Viv au moins, une forme de résilience.

Par ailleurs, la circulation des affects qui se produit à travers cet échange ne consiste pas simplement en une communication non verbale, entre les deux femmes, de leurs traumas intimes mais les rattache à une communauté fondée sur la perte, selon le modèle proposé par Ahmed :

> emotions do not positively inhabit *anybody* or *anything*, meaning that 'the subject' is simply one nodal point in the economy, rather than its origin and destination. This is extremely important: it suggests that the sideways and backwards movement of emotions […] is not contained within the contours of a subject. (46, italiques dans l'original)

La circulation d'affects qui a lieu à travers le geste de Viv rend tangible pour Kay cette communauté dont elle a conscience mais dans laquelle elle ne parvient pas à se reconnaître, comme elle le dit à Mickey : « It's [her losses] no more than happened to thousands of us. Who didn't lose someone, or something ? I could walk on any street in London, stretch out my arm, touch a woman or a man who lost a lover, a child, a friend » (108). Dans ces propos désespérés du personnage, la conscience de pertes partagées affirme un modèle relationnel : Kay se reconnaît comme membre d'une communauté humaine dépossédée et endeuillée. Cependant, cette relationnalité a, dans un premier temps, une visée relativiste : la communauté semble n'avoir pour but que de rendre à Kay ses propres souffrances incompréhensibles et inadmissibles. Cela est d'autant plus vrai si l'on considère que la perte de Kay est précisément inacceptable dans la mesure où son amour pour Helen n'est pas reconnu socialement. Elle est ainsi doublement dépossédée ou, pour reprendre les termes d'Athanasiou et Butler, « disowned and abjected by normative and normalizing powers that define intelligibility and that regulate the distribution of vulnerability » (2). En revanche, la restitution de la bague par Viv — dont le trauma est lui-aussi inintelligible parce que socialement inavouable, l'avortement, *a fortiori* d'une femme non mariée, étant illégal — vise à construire une communauté éthique, dans le respect de ce qui a été perdu, où l'objet, en se faisant métonymie de l'être disparu, admet la présence anachronique du spectre. Comme le signalent Athanasiou et Butler, « dispossession can be a term that marks the limits of self-sufficiency and that establishes us as relational and

interdependent beings » (3) : ici, en se trouvant toutes deux dépossédées, matériellement mais aussi de leur légitimité à exprimer leurs souffrances, les deux femmes instituent à travers l'échange de la bague un modèle éthique de dépossession. En passant d'une main à l'autre, l'objet se fait monnaie d'échange éthique : ce n'est pas le bien matériel qui circule entre elles mais une capacité à être affectée par l'autre, à reconnaître sa vulnérabilité.

La co-présence anamorphique du présent et du passé permet d'accepter la présence spectrale de l'autre et sa capacité à nous façonner. Si, comme pour Viv, la bague est chez Kay associée à des souvenirs traumatiques — le départ d'Helen mais aussi les scènes d'horreur dont elle a été témoin pendant la guerre —, l'acte de restitution permet la circulation d'autres affects auxquels l'objet s'associe. Le texte ne nous propose donc pas de rédemption ni de réparation à proprement parler. Il n'est pas question, comme le suggère Kay de tout simplement « s'en remettre » : « *Get over it.* What a funny phrase that is ! As if one's grief is a fallen house and one has to pick one's way over the rubble to the ground on the other side » (108, italiques dans l'original). La structure même du roman nous empêche de trouver cet « autre côté », au-delà du trauma. Cependant, le texte lui-même nous propose une forme de négociation du deuil et de la mélancolie par les effets de hantise qui s'y matérialisent.

La circulation des affects, notamment entre Viv et Kay à travers l'exemple de la bague, mais aussi entre tous les personnages qui entrent en contact les uns avec les autres de manière ténue ou inopinée (Helen travaille avec Viv après la guerre, Duncan est fasciné par Kay qu'il voit assise à sa fenêtre…), construit des effets d'écho et de hantise à travers le récit. En effet, comme le rappelle Sara Ahmed, si nos impressions et nos contacts avec les autres nous façonnent, alors ces impressions et ces attachements se maintiennent au-delà de la disparition de l'autre, et participent alors d'une mélancholie éthique, d'une fidélité mouvante à l'objet perdu :

> to lose another is not to lose one's impressions, not all of which are even conscious. To preserve an attachment is not to make an external other internal, *but to keep one's impressions alive,* as aspects of one's self that are both oneself and more than oneself, as a sign of one's debt to others. One can let go of another as an outsider, but maintain one's attachments, by keeping alive one's impressions of the lost other. This does not mean that the 'impressions' stand in for the other, as a false and deadly substitute. And nor do such 'impressions' have to stay the same. Although the other may not be alive to create new impressions, the impressions move as I move […]. (160, italiques dans l'original)

Derrida va encore plus loin dans ces considérations puisque, comme le souligne Martine Delvaux,

> il ne faudrait jamais, nous dit-il, réussir un deuil, ou plutôt, le travail du deuil serait réussi dans la mesure où il aurait échoué, où l'autre n'aurait jamais été digéré (symptôme de l'endeuillé mélancolique qui n'arrive pas à prendre pour ensuite rejeter l'être disparu) et demeurerait en nous, éternellement mort-vivant. Car pour que l'autre soit digestible, il faudrait pouvoir le prendre comme un objet qui existerait à l'extérieur de soi, d'un soi qu'on serait certain d'être, de posséder lui aussi comme une entité. (20)

Si la théorie des affects d'Ahmed emploie une terminologie différente et se place plutôt du point de vue de la circulation et de la relationnalité des émotions, on trouve tout de même chez les deux auteurs des interrogations semblables au sujet de l'externalité de cet autre dont on est endeuillé·e. Tandis que Derrida admet l'idée d'une présence étrangère et non miscible *en soi-même*, Ahmed rejette les notions d'intérieur et d'extérieur pour se concentrer sur la fluidité des affects et des impressions. Toutefois, cela ne revient pas à complètement rejeter l'idée d'une assimilation de l'autre — « For the object to be lost, *it must already have existed within the subject*. It would be too narrow to see this 'insideness' only in terms of a history of past assimilation […] although assimilation remains crucial to love as well as grief, as I have already suggested » (160, italiques dans l'original) — mais plutôt à considérer que cette présence étrangère de l'autre ne constitue pas tant une addition de deux entités qu'elle ne produit un surplus, un excès qui est en fait une *autre chose* et que Derrida nomme le spectre.

Les effets d'écho et la structure à rebours du roman ancrent la hantise dans la chair même du texte, les affects circulant d'un personnage et d'une époque à l'autre : le début du roman est hanté par un passé qu'on ignore tandis que les scènes qui nous ramènent en arrière ne peuvent être lues qu'à l'aune de ce futur qu'on connaît et qui hante déjà les protagonistes. Ils prennent alors une matérialité spectrale, rendue tangible par la métalepse : les affects mouvants qui circulent dans le texte laissent leurs traces, *a posteriori* ou par anticipation. Ainsi, le geste éthique de Kay, dans la seconde partie du roman, contient déjà le spectre de la restitution opérée par Viv trois ans plus tard. Les personnages semblent ainsi cohabiter avec leurs propres spectres et apparaissent alors comme toujours déjà endeuillés de leur moi passé. Toutefois, la mouvance des affects illustrée par cet exemple va dans le sens d'un deuil non résolu, non surmonté, mais précisément éthique pour cette raison : c'est ici la fidélité aux « impressions » laissées par l'autre — Viv, Kay — qui permet la reconnaissance d'une vulnérabilité commune et les unit au sein d'une expérience partagée de la perte.

Nous avons pu observer, au cours de ce chapitre, la façon dont la métalepse dépassait largement le champ de la mimétique pour proposer une expérience de lecture déstabilisée et déstabilisante.

Nous avons vu au cours des chapitres précédents que, dans le cadre du trauma, la mimétique ne pouvait se comprendre comme stricte transposition de la réalité psychique dans le texte écrit dans la mesure où cette réalité psychique s'avère elle-même intangible, insaisissable. Les deux premiers chapitres de cette étude nous ont permis d'identifier les différentes manières dont la métalepse se faisait vectrice d'une expérience traumatique, de la représentation de l'événement comme surgissement brutal et inattendu à la mise en scène des symptômes qui en découlent (temporalité traumatique, compulsion de répétition…). Nous avons tenté de montrer dans ce troisième chapitre comment la métalepse construisait une expérience qui, si elle ne correspond pas à une exacte symptomatologie du trauma tel que le décrivent les psychanalystes, permet de saisir et de matérialiser ce que l'observation médicale ne peut percevoir : l'intangibilité des affects qui, en se déplaçant, nous transforment ; la perception des spectres qui, loin de toute volonté de rationalisation prosaïque, nous hantent…

Au-delà de la temporalité traumatique qu'elle construit, la métalepse se fait performative en ce qu'elle matérialise dans le texte les effets de raccourci et d'effacement sur lesquels elle repose. Ainsi, comme nous l'avons vu dans la première section de ce chapitre, la déstabilisation causale des énoncés devient référentielle : la cause ne se donne pas à lire implicitement avec un sens à reconstruire *a posteriori* mais s'efface tout simplement. Dans *The Accidental* et *Skin Lane*, Smith et Bartlett nous proposent ainsi une perception du réel qui s'oppose à la démarche herméneutique et étiologique de la psychanalyse : l'idée d'origine, de cause première, se dérobe, et les personnages tout comme les lecteurs·trices doivent admettre l'idée d'effets sans cause, et de cause sans effets (par exemple, la guerre qui n'a eu aucun impact psychique sur Mr F), ou du moins qu'on ne peut connaître tous les termes d'une relation causale.

Cette remise en question radicale de la causalité a nécessairement une incidence sur la notion de chronologie. Le fait de distendre les liens entre causes et effets n'implique pourtant pas que ces œuvres nous proposent une temporalité ancrée dans une sorte d'éternel présent, dissocié du passé comme du futur. Au contraire, ces romans se proposent de reconfigurer la relation entre ces différentes temporalités pour souligner la façon dont elles s'entremêlent et s'interpénètrent, indépendamment de rapports de causalité. Les effets d'effacement construits par la métalepse permettent ainsi des télescopages qui font se confronter différentes temporalités. Cependant, et c'est tout le sens de l'anamorphose, cette confrontation ne se présente pas comme une opposition frontale, comme un dualisme irréconciliable, mais fait au contraire émerger une nouvelle vision de la temporalité, où coexistent présent, passé et futur.

L'anamorphose apparaît de manière particulièrement frappante et visuelle, comme nous l'avons vu, dans *Toby's Room*, où Barker met en scène des corps dans la défiguration desquels on lit la confrontation entre états antérieur et postérieur. Le corps devient ainsi l'espace d'une hantise, non seulement celle des soldats chez qui le spectre des horreurs de la guerre rivalise avec celui de ce qu'ils étaient auparavant, mais aussi celle de toute une société, hantée par les destructions qu'elle a infligées à sa jeunesse mais qui lui impose pourtant de rester cachée. Enfin, on peut observer dans le roman de Waters comment l'anamorphose se littérarise, inscrivant dans le texte les traces du parcours suivi par les objets et les personnages : les raccourcis énonciatifs produits par la métalepse, par exemple dans la juxtaposition de scènes s'étant produites à trois ans d'intervalle dans la diégèse, conservent et superposent les images résiduelles des moments antérieurs ou postérieurs. Ce faisant, l'anamorphose transforme le texte en même temps que les personnages et les objets qui y circulent : le télescopage des temporalités au sein desquelles les affects se meuvent donne ainsi lieu à des effets de hantise, matérialisant les spectres qui hantent le récit.

La métalepse opère ainsi des mécanismes d'effacement et de surgissement qui, au sein de ces récits de trauma, soulèvent des questionnements profondément éthiques. Si l'anamorphose peut permettre une circulation éthique des affects, tissant des liens entre des souffrances partagées, il nous faudra toutefois nous interroger sur les conditions de possibilité d'une communauté fondée sur le trauma, sans cesse confrontée à l'imminence de sa propre disparition. La seconde partie de notre étude s'intéressera donc à la dimension plus proprement politique de la métalepse pour explorer la manière dont elle met en scène des personnages aux prises avec leur propre effacement : la transformation ou l'anamorphose sont-elles simplement le début d'un processus qui doit aboutir à une annihilation totale ? Ou la métalepse ménage-t-elle au contraire un espace où peuvent se réfugier des existences vulnérables et marginales, métonymies secrètes d'une société menacée de destruction ?

PARTIE 2

MÉTALEPSE ET PROCESSUS D'EFFACEMENT : POLITIQUE ET INVISIBILITÉ

Dans la première partie de notre étude, nous avons pu observer la manière dont la métalepse construisait une forme d'écriture vulnérable, notamment par la façon dont elle déstabilise une temporalité canonique. En inscrivant dans le texte des vides, des retards ou encore en télescopant des temporalités normalement distinctes, cette figure brouille les pistes narratives mais remet aussi en question, que ce soit du point de vue des lecteurs·trices ou de celui des personnages, l'idée d'un sujet maître de lui-même, autonome et indépendant.

Nous avons ainsi pu établir la façon dont les bouleversements temporels induits par le trauma, et générés dans le texte par la métalepse, pouvaient ouvrir la voie à une rencontre éthique entre deux entités réunies autour de la conscience partagée de souffrances non identiques mais pourtant communes. Les traumas se rencontrent donc dans les interstices, les silences que la métalepse fait apparaître dans le texte et leur expression se fait donc sur un mode hautement vulnérable. Cette vulnérabilité se manifeste sous plusieurs aspects.

D'abord, le trauma engage la vulnérabilité de l'individu, dans son sens premier de « susceptibilité à la blessure », et l'y confronte brutalement dans la mesure où, comme l'indique son étymologie, le « trauma » *est* blessure. Le sujet traumatisé a été — est — blessé et, même en admettant la possibilité d'une résilience — présente uniquement de manière très marginale dans les œuvres de notre corpus —, celle-ci ne peut se lire comme un retour à un état d'avant la blessure : le morphème *ré-*, à valeur annulative (Apothéloz), souligne d'ailleurs bien que tout mouvement en arrière prétendant *ré*parer le passé conserve la trace du *re*tour qu'il opère, et ne peut donc à aucun moment nier complètement ce qui l'a précédé. Le trauma en tant qu'épreuve de la blessure, physique ou psychique — et, dans les cas qui nous intéressent, essentiellement psychique —, constitue par définition une expérience de la vulnérabilité : je suis blessé·e, *ergo* je suis susceptible à la blessure et, rétroactivement, « je suis blessé·e » signifie que j'étais, que j'ai toujours été, susceptible à la blessure, même si je l'ignorais.

Cependant, les traumas dont nous avons traité jusqu'ici présentent une spécificité en ceci qu'ils n'impliquent pas n'importe quel type de blessure mais bien des événements psychiques.

La violence de ces expériences met immédiatement en question leur représentabilité : ce qui se produit dans l'esprit ne pouvant se matérialiser ou se traduire de manière directe dans le champ du physique, ces traumas constituent d'autant plus des expériences vulnérables que la susceptibilité à la blessure qu'ils signalent est elle-même constamment menacée de destruction, d'effacement, d'irreprésentabilité. Toutefois, cette vulnérabilité de l'expression du trauma n'est pas à chercher uniquement du côté de l'individu qui en est victime. Au contraire, elle se situe également du côté du texte lui-même et par conséquent du côté des lecteurs·trices. En effet, la métalepse inscrit dans le texte cette vulnérabilité en rendant perceptible l'intangible, mais aussi en instaurant un principe d'instabilité à la source même de l'expression du trauma. Que ce soit à travers les effets d'anachronisme ou encore d'anamorphose qu'elle construit, cette figure fait émerger des liens parfois ténus entre les événements et les individus, des liens qui semblent *a priori* défier la logique. Toutefois, elle rend aussi perceptibles des gouffres infranchissables, instaurant fracture et fragmentation dans un matériau représentationnel qui se fait alors fuyant, insaisissable ou encore éminemment fragile.

La vulnérabilité du texte informe et guide alors l'expérience de lecture — le terme d'expérience devant être ici entendu au sens fort. En effet, l'emploi de la métalepse n'a pas, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, seulement vocation à proposer une *mimésis* du trauma, mais fait surgir un sens qui ne se donne pas à lire de manière immédiate, comme par simple traduction littéraire d'éléments directement appréhendables dans le champ du réel. Nous avons pu voir que la métalepse avait une valeur performative qui ne se manifeste pas uniquement au niveau de la perception du trauma et de ses symptômes. Cet aspect est, d'une part, bien présent puisque la métalepse construit dans le texte les effets de hantise, de répétition et de fragmentation qui caractérisent le trauma. Toutefois, on relève d'autre part une performativité propre à ces textes littéraires qui dépasse l'expression ou la reconstitution de phénomènes psychiques. Les effets d'anamorphose et d'effacement que nous avons pu observer dans le chapitre précédent donnent ainsi tout son sens à la notion d'expérience de lecture vulnérable puisque le texte se dérobe et se transforme sous les yeux des lecteurs·trices au cours de la lecture, refusant sans cesse de soumettre les images qu'il crée à l'entendement de manière franche et directe. Le texte, comme matière dans laquelle s'inscrit le trauma, semble donc constamment en voie d'effacement, à l'image de la psyché, et il y a en cela un phénomène de contagion, comme si la vulnérabilité propre à l'expérience traumatique contaminait tous les systèmes de représentation dans lesquels elle s'insère.

Pour cette raison, il nous faut nous pencher, au-delà des structures psychique et littéraire, sur la façon dont l'expérience vulnérable que nous proposent ces romans se répercute à travers tout le champ du politique et du social qu'ils mettent en scène. Si certaines des œuvres de notre corpus proposent de manière assez directe un commentaire social sur lequel il sera essentiel de nous attarder — on pense notamment à *Even the Dogs* —, ce n'est pas uniquement dans cette dimension que nous entendrons la notion de vulnérabilité au long de cette partie. De même, il ne sera pas question de délaisser les aspects formels et psychanalytiques de la représentation du trauma pour nous attarder sur un éventuel message militant — lequel n'est au demeurant ni affirmé ni univoque dans aucun de ces textes. Au contraire, il s'agira d'investir la polysémie et la complexité de la notion de vulnérabilité, particulièrement dans la manière dont elle est mise en scène par la métalepse, pour en étudier la portée profondément politique — au sens où l'entend Catherine Bernard quand, dans *Matière à réflexion*, elle explique :

> La littérature, l'art sont expériences et cette expérience est comptable de la manière dont nous pensons et éprouvons notre être commun, dont nous faisons *corps politique* aujourd'hui. L'expérience du présent et sa représentation s'embrassent comme en un ruban de Moebius. *Cette réversibilité de l'expérience et de la représentation, de la perception et de l'entendement constitue la puissance critique de la littérature et des arts.* (18, nous soulignons)

En effet, nous avons notamment étudié les manifestations métaleptiques dans la partie précédente, et la façon dont certains éléments ou événements étaient au moins partiellement effacés du récit par métalepse. Nous allons voir dans ce chapitre comment les œuvres de notre corpus peuvent également *mettre en scène* des effets de métalepse qui constituent des points névralgiques de l'intrigue ou qui affectent directement les personnages.

La distinction que nous entendons faire entre métalepse et mise en scène de la métalepse rejoint les réflexions de Butler sur la performativité et nous pensons ici plus spécifiquement à son analyse du *drag* dans *Gender Trouble.* Dans le premier cas, celui où l'on parle de performativité de la métalepse, nous avons déjà relevé de nombreux éléments qui rejoignent les analyses de Butler, à savoir : réalité du trauma d'une part, littérarité du trauma — qui diffère de la réalité du trauma — d'une autre et, dans un troisième temps, performativité de la métalepse qui propose un autre discours sur la « réalité » et produit sa propre réalité en nous faisant percevoir un trauma proprement littéraire. En revanche, le second cas de figure ajoute un degré supplémentaire à cet enchevêtrement de significations. Comme le *drag* qui, au-delà des trois

dimensions de corporalité qu'il ou elle exprime[19], affirme enfin et par ailleurs une pleine et entière conscience du jeu et du dialogue opéré entre ces dimensions, ce que nous entendons par *mise en scène* de la métalepse consiste en une affirmation d'une pratique imitative : au-delà de la performativité de la métalepse, le texte se fait aussi réflexif et affirme la présence de cette performativité. Comme le signale Butler à propos du *drag*,

> the original identity after which gender fashions itself is an *imitation without an origin*. To be more precise, it is a production which, in effect—that is, in its effect—postures as an imitation. This perpetual displacement constitutes a fluidity of identities that suggests an openness to resignification and recontextualization […]. (175-6, nous soulignons)

L'idée d'une imitation sans origine rejoint les considérations de Derrida au sujet de la *différance*, dans laquelle « c'est la non-origine qui est originaire » (1967 : 303). Dans le contexte de la métalepse, on peut rapprocher ces deux mises en question de la notion d'origine. En effet, si la *différance* fait état d'un délai originaire, ce retard rejoint et incarne performativement, grâce à la métalepse, la latence inhérente à toute expérience traumatique (Caruth 1996 : 17). Nous avons pu observer cela notamment à travers l'exemple de la bague, à la fois authentique et non-originaire — authentique parce que non-originaire ? — dans *The Night Watch*. L'analyse de Butler est proche de la pensée derridéenne mais nous propose une perspective différente, un pas de côté en posant directement la question de l'authenticité du modèle et en allant jusqu'à interroger la notion même de modèle, l'idée que quelque-chose soit originaire — même si ce quelque-chose est une non-origine.

En ce sens, si l'on peut voir dans la *différance* une expression du trauma — dans laquelle se retrouvent à la fois l'idée de latence mais aussi celle d'imminence (1993 : 60) — et dont la représentation est de ce fait mise en question, la perspective de Butler redouble ce questionnement. En effet, la *différance*, la non-origine au cœur du trauma, qui se trouve donc au cœur des œuvres de notre corpus et qui oriente toute la construction du récit, est mise en question non seulement dans le champ de la représentation mais aussi dans celui de la performativité. La métalepse rend tangible, de manière performative, la *différance* au fondement même de l'expérience du trauma. Toutefois, à travers la pensée de Butler on peut ajouter que cette *différance*, ce trauma, n'ont rien d'originaire — ils sont eux-mêmes toujours déjà des imitations. En ce sens, la pensée de Butler doit se percevoir comme profondément émancipatrice : la performativité n'a pas pour but — même en admettant un en-deçà du

[19] « three contingent dimensions of significant corporeality: anatomical sex, gender identity, and gender performance » (Butler 1999 : 175).

formulable, même en ne prétendant aucunement représenter ni expliquer — de ressaisir une authenticité de l'expérience puisqu'elle est elle-même déjà imitation. Elle est déjà aussi création artistique — ici littéraire — et n'a donc pas pour vocation de chercher à atteindre une quelconque « réalité », au sens où l'on entendrait cette dernière comme s'opposant au monde de la fiction.

Il y a donc à la fois performativité et thématisation de la métalepse. Au-delà de ses manifestations dans le texte — que nous avons pu étudier dans la partie précédente —, mais aussi en association avec ces dernières, la métalepse, notamment par sa capacité à produire du vide, de l'effacement, est à la fois porteuse et créatrice de sens. Elle construit ainsi une véritable *poiésis*, s'incarnant dans une esthétique de l'interstice qui prend une portée politique. Nous avons évoqué plus haut la notion de contagion de la vulnérabilité : la thématisation de la métalepse participe de ce phénomène. En effet, la menace de l'effacement à laquelle le trauma soumet les personnages et le récit lui-même va de pair avec l'enjeu de la visibilité sociale et nous allons observer, au fil de ce chapitre, les modalités de mise en scène métaleptique de la vulnérabilité et de l'effacement.

CHAPITRE 4 LA MÉTALEPSE COMME MÉCANISME D'INVISIBILISATION

Le trauma est certes un phénomène psychique qu'on pourrait presque qualifier d'universel, potentiellement éprouvable par n'importe quel sujet sans distinction de classe, de genre, de couleur etc. Toutefois, il serait faux de considérer que toutes les vies sont potentiellement exposées au trauma de manière égale, à un même degré, et c'est précisément ce que rappellent Butler et Athanasiou en reprenant à leur compte le concept de « nécropolitique » forgé par Achille Mbembe :

> As a global modality of power that subjects populations to conditions that ascribe them the status of living dead, 'necropolitics' determines who can be wasted and who cannot; it distinguishes those who are disposable from those who are not; and it does so in both spectacular and quotidian ways, insistently and insinuatingly. In such contexts, the power of dispossession works by rendering certain subjects, communities, or populations unintelligible, by eviscerating for them the conditions of possibility for life and the 'human' itself. (Athanasiou et Butler 20)

La « jetabilité » de certaines vies, précaires et précarisées par un cadre social qui ne les reconnaît ni ne les admet, augmente de fait leur susceptibilité au trauma en les insérant d'emblée dans des régimes d'existence vulnérables, en les exposant à diverses formes de violence et en les privant des moyens de lutter contre ces violences. Ainsi, si nous avons parlé plus haut du trauma comme porte d'entrée dans le champ du vulnérable, en tant qu'expérience paradigmatique de la vulnérabilité, il nous faut à présent renverser le rapport de cause-conséquence que nous avons de ce fait établi. On peut en effet considérer que le trauma, par sa violence et son imminence, mais aussi par ce que nous avons appelé son universalité potentielle, peut entraîner une prise de conscience et une confrontation de tout individu avec sa propre vulnérabilité. Cependant, la vulnérabilité est aussi un fait social, une condition imposée de l'extérieur par un ensemble de normes (Athanasiou et Butler 2), ce que Le Blanc nomme précarité ou invisibilité sociale — nous ne reprendrons pas tout de suite la dimension éthique qu'il donne au concept de vulnérabilité. Tout comme les deux penseuses de la « dépossession », Le Blanc voit dans les processus de précarisation une dimension profondément quotidienne à travers laquelle les vies qu'ils affectent sont progressivement fragilisées et par conséquent, nous ajoutons, rendues bien plus susceptibles au surgissement du trauma :

> Les cadres sociaux des expériences ordinaires ne sont donc pas seulement des conditions de ces expériences. Ils créent également les conditions d'une perception des vies ordinaires. Leur invalidation a alors valeur d'effacement pour des vies qui, en étant

> injustifiées, ne se trouvent plus en mesure de se laisser caractériser autrement qu'en termes de vies négatives, vies dangereuses ou inutiles, vies parias situées au ban de l'humanité. (2009 : 2)

Dans les œuvres de notre étude, cet état de vulnérabilité apparaît souvent comme le terreau ou le catalyseur des traumas que traversent les personnages. Parfois, c'est parce qu'il y a un état préexistant de vulnérabilité que le trauma se produit, et on observe d'ailleurs des effets de réactions en chaîne — également relevés par Le Blanc — où la survenue d'un trauma renforce cette vulnérabilité et crée les conditions de possibilité pour que d'autres se produisent. On relève cela de manière paradigmatique dans *Even the Dogs*. Dans d'autres cas, comme dans *The Night Watch,* une effraction traumatique potentiellement partageable et traversée par toute une communauté est redoublée — voire dédoublée — par une condition de marginalité qui ajoute, à l'incommunicabilité ontologique du trauma, celle d'un tabou social qui le condamne à l'inintelligibilité.

La notion d'effacement que convoque Le Blanc dans ce passage sera cruciale dans notre analyse car c'est précisément de cela qu'il est question dans ces récits de trauma, et c'est cela que la métalepse performe et thématise dans ces œuvres. Ainsi, de la même manière que la métalepse permet, dans plusieurs de ces œuvres, de reléguer l'événement traumatique vers les marges du roman (sans pour autant lui ôter sa centralité thématique), les personnages apparaissent eux-aussi comme renvoyés vers les marges, exclus de groupes sociaux qui refusent de leur faire une place et tentent de les invisibiliser.

Au début de chacun des romans de notre corpus, la plupart des personnages semblent déjà occuper des positions plus ou moins précaires ou marginales qui, à travers la survenue d'événements traumatiques, vont avoir tendance à s'accentuer, même si ce mouvement est loin d'être absolument rectiligne et uniforme. On peut néanmoins identifier des formes d'invisibilité bien présentes et qu'on pourrait regrouper au sein des trois grandes catégories identifiées par Le Blanc au début de son ouvrage *L'invisibilité sociale :*

> L'invisibilité sociale peut alors être pensée dans trois directions. Elle désigne tout d'abord le processus de marginalisation d'une vie progressivement effacée du socle commun des existences du fait qu'elle est une vie marginalisée : l'invisibilité n'est pas une donnée immédiate de la vie ordinaire mais un effet de la marginalisation dont l'origine est toujours la marginalisation de l'une des formes majeures de l'institution de l'humain, la forme-travail, la forme-famille, la forme-divertissement, etc., qui s'accomplit en règle générale dans un cumul des marginalisations ; l'invisibilité sociale se comprend dans ce cas comme le fait d'*être marginal*. L'invisibilité sociale caractérise également celle ou celui qui ne fait plus l'épreuve de l'audition, celle ou celui dont la parole est pour ainsi dire sans portée : l'invisibilité sociale se comprend alors comme le

> fait de n'*être personne*. Enfin, dans certains contextes, elle peut accompagner l'anonymat des vies non exposées, qui ne tranchent par aucune qualité remarquable le continuum de la quotidienneté. Elle est alors ou bien un refuge qui, dans l'ordinaire, préserve l'anonymat d'une vie, ou bien une disposition engendrée par l'effacement de toutes qualités. L'invisibilité sociale se comprend ainsi comme le fait d'*être sans qualités* — absence revendiquée ou attribuée. (6, italiques dans l'original)

Ces trois grands types d'invisibilisation sont plus loin désignés de manière plus synthétique en fonction des forces sociales qui s'exercent sur eux, selon qu'ils sont soumis « à la violence, à la réification ou à l'absence de perception » (12). Nous verrons au long de ce chapitre comment ces trois formes de marginalisation se déploient à travers les œuvres de notre corpus et surtout comment elles se manifestent sous la forme d'un effacement métaleptique des personnages frappés d'invisibilité sociale.

I. Invisibilité et violence : l'impossibilité du deuil comme effacement métaleptique

Nous avons évoqué la manière dont les traumas des personnages sont souvent redoublés par leur statut social, qui constitue souvent un trauma en lui-même par la force de la marginalisation qu'il engendre ou quand il condamne certaines souffrances à l'indicibilité. Ainsi, plusieurs des romans du corpus présentent des formes d'invisibilité qui se rattachent essentiellement à la première catégorie identifiée par Le Blanc, l'exemple le plus frappant étant sans doute celui des personnages de *Even the Dogs.*

A. De la « vie paria » à la mort invisible

On observe en effet bien dans ce roman la notion de « cumul des marginalisations », l'une entraînant généralement l'autre, dans une sorte de cercle vicieux de la précarité. C'est notamment le cas de Danny, dont l'existence s'organise autour d'une série d'exclusions hors des liens familiaux. Les premiers souvenirs du personnage semblent remonter à son placement en foyer pendant sa petite enfance, sans doute en raison du mode de vie dissolu de ses parents, comme le suggèrent les vagues réminiscences de ce premier événement traumatique :

> He could remember the house sometimes but so what. […] Red rug on the floor where he used to play with these wooden bricks and they were the only toys he could remember being in the house. Ants on the kitchen floor. Everything quiet one day, no one around when normally there were crowds of people in and out the house stepping over and around him and shouting and laughing and saying Will you get that fucking kid to bed. Putting one brick on top of another until the whole pile falls over. Door bangs open and

> people everywhere. Shouting and crying and footsteps up and down the stairs and someone picking him up and she smelt different she didn't smell right. (34)

Ces images cumulent plusieurs formes de précarité qui placent d'emblée Danny dans le champ des « vies dangereuses » ou « vies parias » mentionnées par Le Blanc : à la précarité des conditions de vie, soulignée par la présence des fourmis dans la cuisine, s'ajoute une précarité affective que l'on saisit à travers les perceptions de l'enfant qui semblent résolument exclure la présence des adultes sauf pour admettre l'intrusion de cris autour de lui. S'ajoutent enfin à ces éléments les activités certainement illégales de ces mêmes adultes — les parents de Danny —, comme le suggèrent les deux dernières phrases qui évoquent une intervention policière. Les perceptions sensorielles de l'enfant jouent un rôle essentiel pour mettre en scène un premier mécanisme d'invisibilisation qui a pour résultat d'effacer les parents de Danny de sa mémoire. En effet, on remarque que presque tous les sens sont convoqués dans ce passage : d'abord la vue, avec le tapis rouge et les fourmis, objets au ras du sol, à hauteur d'enfant ; ensuite l'ouïe, à travers le silence, mais aussi les cris qui interrompent le jeu du garçonnet et s'inscrivent en lui ; puis le toucher, avec le souvenir éminemment tactile de la brique dans sa main, du geste qui consiste à les poser les unes sur les autres, de la sensation du vacillement de la tour ainsi construite ; et enfin, l'odorat, dont les perceptions sont indescriptibles mais pourtant sans appel : « she smelt different she didn't smell right ».

Il est frappant de remarquer que dans toute cette scène, les parents auxquels Danny est enlevé sont déjà absents. Le degré de précision des sensations de l'enfant s'attache uniquement aux éléments contextuels tandis que les parents, dont la disparition est précisément ce qui semble avoir fait trauma chez lui, ont été effacés. C'est alors comme si le fait d'enlever Danny à ses parents avait eu pour effet performatif de les rendre invisibles, de les supprimer complétement de sa mémoire et de son existence. Cet effacement se matérialise dans le texte à travers l'indétermination des termes employés, comme si les actions se désolidarisaient des sujets censés les effectuer. Ainsi, la phrase « Will you get that fucking kid to bed » n'est pas attribuée à une personne mais émane de la foule, comme un type de son parmi tous ceux qu'elle produit, de même que le « you » à qui ces propos s'adressent reste invisible, dépourvu d'identité. À l'inverse, l'enfant se souvient qu'il a été soulevé du sol par « quelqu'un » et, même si cette entité reste vague, elle est tout de même identifiée comme unique, distincte du groupe dans lequel ses parents se sont fondus. Enfin, l'exemple le plus frappant de cet effacement est certainement celui qui concerne l'odeur. En effet, les sensations de l'enfant lui signalent bien une anomalie, une déviation par rapport à la norme à laquelle il est habitué et l'épanorthose que

le texte propose — où « different » devient « not right » — a une valeur répétitive qui insiste sur le bouleversement qu'il est en train de vivre. Il y a par ailleurs une gradation entre les termes « different » et « not right », les seconds ajoutant une connotation qualitative : il n'est pas seulement question de relever un changement ou un bouleversement des habitudes de l'enfant mais de soulever un problème d'ordre presque moral puisque le terme « right » renvoie à ce qui est juste, ce qui est bon.

Cependant, le juste, le bon, sont absents, ne trouvent pas d'objet auquel s'attacher. Les comparaisons de l'enfant restent en suspens, sont dépourvues de comparant. Les termes « different » et « not right » appellent en effet une mise en regard avec la norme avec laquelle ils marquent un contraste : « different *from what/whom ?* », « not right *as opposed to what/whom ?* ». Le point de référence de l'enfant est totalement effacé du discours, comme si en envahissant son sens olfactif cette nouvelle odeur se substituait à la norme. Ainsi, l'effacement des parents du personnage est métaleptiquement réalisé dans le passage : l'antécédent — probablement sa mère — auquel il se référait se retire totalement du texte pour n'avoir plus qu'une présence implicite, ténue, qui souligne sa disparition imminente. Par l'intervention des forces de police, on voit donc bien comment les parents de Danny sont disqualifiés et dépossédés de ce statut parental. Par ailleurs, l'impact d'une telle disqualification va au-delà du simple domaine légal dans la mesure où elle prend une valeur performative, au sens où l'entend Foucault lorsqu'il analyse la « logique de la censure » (1976 : 111), qui finit par « bannir du réel » les parents, considérés inadéquats, de Danny.

Cette première dissolution des liens familiaux dans lesquels Danny s'insérait apparaît comme l'élément déclencheur d'une logique de marginalisation définie par un ensemble de comportements à risque, comme la prise de drogues ou le vagabondage, qui augmentent encore la précarité dans laquelle il se trouve. Au début du roman, comme par un effet de boomerang, ces comportements achèvent de détruire le dernier lien qui le maintenait encore sur le seuil de l'exclusion la plus totale, à savoir celui qu'il conservait avec son frère. À travers les souvenirs de son expédition chez Tony pour fêter Noël, on observe une violente confrontation entre le dedans et le dehors, de part et d'autre du cadre qui admet en son sein la partie « acceptable » de la société — à laquelle appartiennent Tony et sa famille — et rejette à l'extérieur celles et ceux qui dérogent à ses normes et se présentent comme « inintelligibles » (Butler 2009 : 7). L'exclusion sociale de Danny est donc redoublée symboliquement par son expulsion hors de la maison de son frère :

> When he'd said Danny take this I can't have you here no more, not in your state, not with Nicola and the kids and everything, I've given you a chance but she's had enough she's all on edge. […] There'd been a bit of a scene then, shouting, banging, kids crying in the house and Nicola's little red car getting its windows broken again but only once he'd taken the money. […] His own brother and he wouldn't let him in the house. (McGregor 28)

Dans ce passage, le frère de Danny se fait incarnation de la norme, s'arrogeant le pouvoir d'établir « une frontière qui situe au-dehors des formes de vie considérées comme peu viables » (Le Blanc 2009 : 14). L'emploi du modal « I can't », ayant ici une valeur radicale déontique, souligne en effet bien une affiliation de Tony à la force de la loi : il ne s'agit pas d'un refus de laisser entrer Danny — qui serait exprimé par « I won't » — mais d'une interdiction, imposée de l'extérieur, dont il se fait le garant et l'exécuteur. Par ailleurs, les termes « I can't » et « not in your state » déplacent la responsabilité pour la mettre du côté de Danny : son comportement déviant est ce qui contraint Tony à lui refuser l'accès à la maison. À la violence symbolique que son frère lui impose en l'excluant de la maison, Danny répond par la violence physique en s'attaquant notamment aux possessions du couple — ici la voiture — comme marqueurs de la différence sociale qui le relègue en dehors du cadre admis. Cette exclusion finale hors des derniers liens de solidarité familiale auxquels il pouvait recourir achève le processus de marginalisation sociale suivi par Danny : ses contacts avec le monde du « dedans » sont définitivement rompus. Cette rupture a valeur de condamnation à mort, surtout si l'on considère la fin du roman, où Danny meurt d'une overdose après la trop longue période de manque qu'il a traversée en revenant de chez son frère (120).

Ce qui se joue ici est donc bien de l'ordre de la première forme d'invisibilité identifiée par Le Blanc, qu'il appelle aussi

> l'invisibilité de la mort, dont le signe est l'effacement définitif d'une vie par l'anéantissement de son rappel auquel peuvent donner lieu les différentes formes de deuil : une vie meurt et n'est pas rappelée par le cérémonial qui l'insère dans l'Humanité commune des morts. (2009 : 13)

Danny n'est évidemment pas le seul, dans *Even the Dogs*, à subir cette forme d'invisibilité puisque tous les membres de la communauté de sans-abri ont connu un sort semblable — même si nous verrons plus loin que l'hommage rendu à Robert vise à contrecarrer cette invisibilité. On découvre le sort tragique des personnages à travers le voyage morbide et presque panoptique dans lequel nous guide Mike, toxicomane paranoïaque et certainement schizophrène qui, figure

dévoyée du poète Virgile, nous entraîne dans une catabase terrestre pour exhumer de l'oubli les corps abandonnés et sans sépulture de ses camarades[20].

Dans une sorte de *travelling* cinématographique où le regard n'est pas autorisé à se poser plus d'un bref instant, on découvre ainsi, les corps de Steve et Ant, tels des gisants modernes paisiblement étendus et comme assoupis :

> And we see Steve. Laid out on the mattress in his tidy, whitewashed room. His bare feet pointing to the ceiling. His boots placed neatly side by side, and his socks laid out to dry. […]
> And we see Ant. Stretched out on the floor nearby, his works arranged carefully on a square of black cloth between them. His body stiffening and slackening again even while we watch. The flies already arriving to lay their eggs, in his mouth, in his eyes, in the weeping needle holes up and down his arms. (158)

Dans ce passage, la description de la vermine prenant possession du corps de Ant ne laisse pas de doute sur le statut des deux personnages. En revanche, ce passage fait écho à l'une des premières mentions des deux hommes, quand Danny les cherche frénétiquement afin de faire part à quelqu'un de sa découverte du corps de Robert :

> He picks up a handful of stones and throws them at the window, and they go arcing through the empty window-frame before clattering into the room where Steve lies, laid out neatly on his bed, a ghost of a smile twisting across his face and his eyes closed and Ant laid out against the opposite wall […]. (33)

Dans cette première scène, il semble que les personnages sont endormis ou bien en proie à un délire hallucinatoire induit par l'héroïne les empêchant de réagir aux appels de Danny. Seuls les termes « a ghost of a smile » soulignent la nature spectrale de l'expression sur le visage de Steve et donc son obsolescence, son anachronisme : ce sourire appartient à un temps déjà révolu, son intentionnalité s'étant envolée avec la conscience de l'homme. La réalité de la mort des deux compagnons d'addiction n'est explicitée que bien plus tard dans le roman mais on relève déjà dans ce premier passage l'atmosphère paisible qui règne autour d'eux et les assimile bien à des gisants. En ce sens, on peut noter la répétition des termes « laid out » — qui apparaissent aussi dans le premier extrait cité — suggérant que les personnages sont comme exposés au regard des observateurs·trices que nous sommes, nous invitant à circuler autour d'eux et à admirer leur sérénité. Le sourire, rappelant presque un état de béatitude, confirme

[20] Cette lecture du roman comme réécriture moderne du motif antique de la descente aux Enfers est confirmée par la citation de *L'Enfer* tiré de *La divine comédie* (1472) de Dante Alighieri en exergue de l'ouvrage : « Cut off from hope, we live on in desire ».

cette imagerie de la statuaire mortuaire médiévale[21], à propos de laquelle Yvonne Labande-Mailfert souligne qu'elle « invente le sourire » (1982 : 84).

Comme dans le modèle médiéval dont ils semblent inspirés, les deux personnages sont entourés à la fin du roman de leurs attributs respectifs. Pour Steve, ce sont ses chaussures et ses chaussettes, proprement disposées, selon l'habitude qu'il a conservée de son temps passé dans l'armée. Pour Ant, il s'agit de son matériel destiné à préparer les injections d'héroïne — « his works ». Dans les deux cas on observe la même insistance sur la précision avec laquelle ces différents objets sont présentés : « his boots *placed neatly* », « his socks *laid out* », « his works *arranged carefully* ». Ces éléments sont exposés, tout comme les personnages, aux yeux des spectateurs·trices et leur présence fait écho une fois de plus à des rites funéraires anciens, qu'il s'agisse là encore de la tradition des gisants représentés avec leurs attributs ou de celle plus archaïque des inhumations égyptiennes où les objets s'apprêtent à accompagner leur propriétaire dans l'au-delà.

À travers la reprise même implicite de cette imagerie, McGregor opère plusieurs renversements. D'une part, cette disposition des personnages, comme s'ils semblaient attendre un public ou un rassemblement commémoratif, est brutalement renversée par la dernière phrase où l'on découvre les insectes grouillants sur le corps de Ant. Les parasites constituent en effet un rappel indéniable du caractère éphémère non seulement de la vie mais aussi de la mort : Steve et Ant ne resteront pas éternellement figés dans cette expression de béate sérénité et ils sont déjà en train de disparaître physiquement pour alimenter les nouvelles vies qui germent en eux. Ainsi, l'annihilation physique redouble l'oubli auquel sont déjà condamnés les deux hommes en un cruel paradoxe : le seul public qui leur rend hommage est précisément une « assemblée de vers », pour reprendre les propos d'Hamlet, venue les faire disparaître[22]. Par métalepse, les parasites sont donc le signe de l'effacement à venir : les œufs annoncent les vies à éclore et signalent métaleptiquement l'acte d'ingestion qui va permettre l'aboutissement de ce processus. D'autre part, au-delà des insectes, seul·e·s les lecteurs·trices sont invité·e·s à venir se recueillir devant ces gisants de chair tandis qu'eux-mêmes semblent déjà s'être absentés ou dédoublés pour rejoindre le « nous » narrant qui rend hommage à Robert. McGregor met ainsi en place des processus d'effacement enchâssés : alors que le chœur narratif lutte pour arracher

[21] On pourrait encore penser au « sourire archaïque » des *Kouroï* antiques mais la position allongée et l'aspect endormi des personnages semblent faire référence à une imagerie plus contemporaine et chrétienne.
[22] *Hamlet*, Acte IV, Scène 3 : « Not where he eats, but where he is eaten. A certain convocation of worms are e'en at him. Your worm is your only emperor for diet. We fat all creatures else to fat us, and we fat ourselves for maggots. Your fat king and your lean beggar is but variable service to dishes but to one table. That's the end ».

Robert à l'oubli dans lequel il est déjà en train de sombrer, ses membres sont eux-mêmes déjà en train de s'effacer physiquement et leur individualité semble progressivement s'absorber dans l'entité collective du groupe spectral. Le cérémonial lui-même devient alors un anti-cérémonial puisqu'il n'engage que ceux qui sont en dehors de toute Humanité, ceux dont les existences sont *indeuillables*, ou « ungrievable », pour reprendre les termes de Butler (2004 : 35), l'hommage rendu n'ayant pour but que de s'auto-annuler, d'affirmer sa propre impossibilité.

B. Vies censurées : auto-annihilation et pouvoir du biopolitique

Dans *Toby's Room*, le personnage de Toby est lui aussi condamné à la première forme d'invisibilité identifiée par Le Blanc. Il est en effet, tout comme beaucoup de soldats de la Grande Guerre, porté disparu, de sorte que son corps s'annihile dans la boue des tranchées, rendant impossible la certitude de sa mort et bloquant donc le processus du deuil. À cet effacement matériel s'ajoute par ailleurs la raison de sa disparition qui, comme on le découvre à la fin du roman, provient de son homosexualité. Après que Kit Neville l'a dénoncé à ses supérieurs dans l'espoir que l'arrestation de Toby mettra un terme à ses excès de bravoure — qui rapprochent chaque jour un peu plus Kit de l'effondrement psychique —, le jeune officier médecin entraîne son subalterne dans le *no man's land* au prétexte qu'il y aperçoit un homme à aller secourir. Neville relate leur conversation à Paul, Toby ayant en fait choisi de rendre son délateur témoin de sa mort, et il lui explique son choix d'en finir plutôt que de s'exposer aux procédures pénales et au scandale qu'entraînerait une condamnation publique de son homosexualité :

> He said the CO had offered him the chance of an honourable way out and he'd decided to take it, he knew what was waiting for him, he couldn't bear the idea of putting his family through it. Then he got a revolver out […] and as soon as I saw it I thought: *He's going to kill me*. […] And then he turned to face the German lines and started firing shots into the air. Nothing happened. […] And then I thought it was going to be all right, I thought he'd take cover, we'd wait and when it was dark we'd crawl back and… I don't know what I thought was going to happen then. But it was never a possibility. He just looked down at me and shrugged. Then he put the revolver in his mouth and blew the back of his head off. (251, italiques dans l'original)

Ce passage met en évidence une douloureuse ironie situationnelle — au sens où l'entend Lesley Jeffries — qui met en confrontation deux aspects du récit (in Jobert et Sorlin 30). En effet, l'héroïsme du jeune médecin est attribué à son acharnement à récupérer sur la ligne de front non seulement les corps des soldats tués au combat mais aussi leurs plaques d'identification afin de permettre aux familles de connaître le sort de leurs bien-aimés : « Anything, he said, to

bring down the terribly long list of ‘Missing, Believed Killed’. How could people grieve, he said, when they didn’t know? » (217). Paul, à l’écoute du témoignage de Kit, relève lui-même la cruelle ironie de cette situation : « Strange isn’t it ? All that effort put into collecting identity discs and yet he ended up ‘Missing, Believed Killed’ » (244). En dépit de sa conscience de l’horreur de maintenir les familles dans l’incertitude et de son engagement pour limiter ce phénomène, Toby, par sa décision de se suicider, condamne les siens à cette même situation. Le combat personnel du jeune officier sur le front jette une lumière particulière sur la portée de son geste ainsi que sur la violence de la marginalité qu’il subit et qu’il s’impose à lui-même. L’ironie, qui met cette fois-ci en opposition l’appellation — le texte — « an honourable way out » et la situation — la réalité du suicide — qu’elle désigne, et qui n’apparaît cette fois peut-être que pour les lecteurs·trices, va plus loin encore que ce que l’on peut supposer de prime abord. En effet, il n’est pas simplement question de préférer la mort au scandale — ce qui constitue déjà une forme de violence extrême — mais de préférer imposer l’incertitude de sa mort à sa propre famille — sort qui semble, aux yeux du jeune homme, pire que la mort — plutôt que la connaissance de ses penchants sexuels.

Toby se condamne ainsi lui-même à une double censure. D’une part, il s’annule lui-même dans le réel, mettant précisément en place, à sa propre encontre, la « logique de la censure » identifiée par Foucault comme l’un des attributs du bio-pouvoir et, d’autre part, nous allons voir qu’il pousse encore plus loin cette même logique, que l’auteur de *L’Histoire de la sexualité* définit ainsi :

> elle lie l’inexistant, l’illicite et l’informulable de façon que chacun soit à la fois principe et effet de l’autre : de ce qui est interdit, on ne doit pas parler jusqu’à ce qu’il soit annulé dans le réel ; ce qui est inexistant n’a droit à aucune manifestation, même dans l’ordre de la parole qui énonce son inexistence ; et ce qu’on doit taire se trouve banni du réel comme ce qui est interdit par excellence. (111)

L’interdit sexuel enfreint par Toby est en effet complètement tu par le seul témoin qui demeure encore. Kit se refuse à nommer ce qu’il a vu : « I found him in the stables with one of the stable boys. Lad called Duke. Big, fair-haired, raw-boned carthorse of a lad, straight out of the shires, and… Well, I won’t spell it out » (248). Dans ce passage, l’accumulation de détails physiques au sujet de l’amant de Toby marque un puissant contraste avec l’aposiopèse qui suit. Par ailleurs, Neville ne se contente pas de passer sous silence cet acte « informulable » mais il le qualifie lui-même d’illicite lorsqu’il affirme, à travers la polysémie du modal « won’t », l’inutilité mais surtout l’impossibilité de poser des mots sur l’étreinte des deux hommes. Il y a bien ici une performativité métaleptique du langage que Neville se refuse à employer : le

pronom volontairement flou « it » reprend en fait le silence audible dans la phrase précédente et, en ce sens, le personnage applique très exactement la logique identifiée par Foucault où « ce qu'on doit taire se trouve banni du réel comme ce qui est interdit par excellence ». Comme le signale également Le Blanc, on voit bien ici que

> ce n'est pas l'invisibilité qui crée l'absence de récit mais bien le trou lacunaire dans les récits, produit par la structure de relégation ou l'effacement des récits par la fermeture de toutes les structures auditives, qui engendre la véritable invisibilité du subalterne, du précaire ou de l'exclu. (2009 : 44)

Toby est effacé, devient invisible parce que Kit refuse de rendre son histoire audible. Il la présente donc comme *indigne* d'être formulée, à tous les sens du terme. Le silence de l'indicible qui laissait percevoir métaleptiquement l'acte sexuel entre Toby et le palefrenier se transforme en revendication d'un tabou par l'entremise du modal : la métalepse se fait alors performative dans la mesure où elle entraîne une négation de l'existence de ce qu'elle passe sous silence.

Ce procédé métaleptique va évidemment plus loin encore, et parachève la logique de censure foucaldienne, avec le suicide de Toby. La mort du jeune homme est la concrétisation la plus éclatante possible de « l'annulation dans le réel » de ce qui est interdit. Par sa sexualité perçue comme déviante, tabou éminemment ancré dans la chair et ses désirs illicites, c'est tout le corps de Toby qui devient objet de censure, et c'est donc tout son corps qui doit être annulé dans le réel. Cette annulation ne se réalise d'ailleurs pas par la production d'un surplus, d'un excès — en réponse au débordement sexuel dont Toby est coupable — mais bien plutôt par la mise en place d'une ellipse à la fois discursive et référentielle (Athanasiou et Butler 33). Signifiant et signifié, à savoir Toby d'une part et, d'autre part, la sexualité taboue qu'il en est venu par métonymie à incarner, sont « annulés dans le réel » d'un seul et même coup de revolver.

La force de cette destruction est alors d'autant plus perceptible que c'est précisément le censeur Neville qui en est le seul témoin. En choisissant de mourir devant lui, il semble alors que Toby renforce encore sa condamnation à l'oubli et à l'effacement, comme pour garantir le maintien d'un bio-pouvoir dont il est, en tant que médecin, l'agent et le garant. Ce faisant, il pousserait alors à son dernier degré la logique de la censure foucaldienne, ce qui devient évident si l'on considère qu'il reste « porté disparu » : la destruction de son corps ne consiste pas uniquement en l'arrêt de ses fonctions vitales mais en une annihilation totale de son être laissé à la merci du déluge d'obus et des intempéries. Ce corps *in absentia* trouve son corolaire dans l'absence d'informations transmises à la famille Brooke : le fait de rester dans l'ignorance, de

n'avoir ni justification ni contexte confère à la mort de Toby un degré d'irréalité qui ne revient toutefois pas à dire que l'illusion qu'il est toujours en vie est maintenue. Au contraire, cette irréalité acquiert plutôt une portée généralisante et ce sont, comme le dit Elinor, tous les derniers instants de Toby, toute son expérience du front qui sont frappés d'irréalité : « When she tried to picture his final hours, her mind was blank » (83)[23]. En plus de son corps, c'est alors tout un pan de son existence qui s'efface également. Cet effet est donc redoublé par le choix de Neville comme seul témoin puisque Toby sait que le délateur ne pourra jamais se résoudre à révéler une vérité par laquelle il se condamnerait moralement lui-même.

Cependant, comme on le constate à la fin du roman, l'ancien soldat fini par raconter à Paul, au moins partiellement, les circonstances de la mort de Toby, ce qui pourrait aussi suggérer que Barker fait de cet ultime témoignage la vengeance posthume de l'officier. Les révélations de Kit manifestent la présence du spectre de Toby, la responsabilité face à laquelle il le met, l'injonction qu'il lui fait de témoigner. Perçu à travers les yeux de Paul, le récit de Kit s'apparente d'ailleurs à une forme d'exorcisme ou à une réaction biologique salutaire par laquelle le corps du témoin semble expulser le corps étranger qui s'est emparé de lui : « the abscess had burst and would go on leaking now till it was drained » (244). En ce sens, Neville se présente d'ailleurs comme ce qu'Abraham et Torok nomment un « individu cryptophore », phénomène que Colin Davis résume en ces termes :

> Entirely unconsciously, the Ego assumes its role as guardian of the dead. Moreover, even the unconscious does not fully know what it contains, since its duty is in part to mask from itself its role as guardian. In the crypt, then, the other is buried deep within my own unconscious. In the conscious or pre-conscious, I know neither that it is there nor what it hides. (78)

Neville est, contre son gré, le dépositaire de la mémoire de Toby et, si ces souvenirs appartiennent certes au vivant du personnage (au lieu d'être hérités de façon générationnelle, comme dans la plupart des cas analysés par les deux psychanalystes), il n'est, tout comme les patient·e·s étudié·e·s par Abraham et Torok, pas pleinement conscient du rôle de crypte qu'il a acquis. En effet, la métaphore de l'abcès employée par Paul souligne bien la dimension incontrôlable que prend le surgissement du récit de Kit, sans compter les rêves et les hallucinations qui peuplent les délires enfiévrés du jeune homme au cours de son séjour à l'hôpital. On y voit le fantôme de Toby revenir non seulement dans les moments d'inconscience

[23] L'absence d'image dans l'esprit d'Elinor n'est, comme nous l'avons déjà mentionné, que partiellement le résultat du silence de Neville. Elle provient tout d'abord de son refus catégorique d'entendre parler de la guerre mais, dans un second temps, le mutisme de son ami l'empêche de réinvestir de sens, *a posteriori*, les expériences de son frère au front.

de Kit, où affluent les réminiscences du front, mais également dans le présent, dans ses états de semi-éveil où le visage de l'officier se confond avec celui de sa sœur : « It's Brooke's eyes now above the mask. Enormous eyes, that curious pale translucent blue, Elinor's eyes. It could be Elinor standing there. But it's Brooke's voice he hears. 'You did this to yourself, didn't you?' » (210). Dans ce passage, les effets de l'anesthésie empêchent Kit de distinguer clairement les deux individus qui se confondent en un seul et l'on notera d'ailleurs que cette confusion entre Elinor et son frère, relevée par plusieurs personnages tout au long du roman, tend également à faire de la jeune femme un sujet cryptophore, incarnant jusque dans son apparence physique la crypte de Toby. Pour Kit, le fantôme de Brooke se rapproche ainsi de ceux identifiés par Abraham et Torok dans la mesure où le jeune homme se fait le dépositaire des secrets de son officier, ancrés à tel point dans son inconscient qu'ils lui reviennent d'outre-tombe.

Les propos accusateurs de Toby restent vagues, de sorte que le mot « this » pourrait, à ce moment précis, tout aussi bien désigner la blessure au visage de Kit que son état hallucinatoire ou encore se référer à des souvenirs indéterminés du front. Quelques lignes plus loin, avec l'émergence du souvenir, on découvre que ces propos n'étaient pas adressés à Neville mais à un jeune soldat coupable d'automutilation. L'identification de Neville au « you » rappelle la scène canonique de l'interpellation althussérienne qui, comme le soulignent Jean-Jacques Lecercle dans *The Violence of Language* ou Butler dans *Excitable Speech*, revient à constituer l'interpellé·e en tant que sujet mais consiste aussi à assigner des rôles sociaux spécifiques aux deux membres de cette interaction. Dans la scène de l'interpellation policière chez Althusser comme dans celle qui nous occupe, le sujet ainsi interpellé se reconnaît — et est reconnu — comme coupable : « The passerby turns precisely to acquire a certain identity, one purchased, as it were, with the price of guilt. The act of recognition becomes an act of constitution: the address animates the subject into existence » (Butler 1997 : 25). À travers l'interpellation de Brooke, Neville se reconnaît comme coupable, d'abord dans le souvenir — « For one mad moment he'd thought Brooke was talking to him » (211) — mais plus encore dans l'après-coup de la mort de l'officier. En effet, la résurgence du spectre enferme Kit dans un inflexible rapport de spécularité, d'abord marqué par les yeux fixés sur lui, dont il n'arrive pas à déterminer s'ils appartiennent à Toby ou à Elinor, mais aussi et surtout par la question qui retourne contre lui la charge de la culpabilité.

À travers les mots de Toby, Kit est dans un premier temps renvoyé à sa culpabilité passée, issue de son sentiment de lâcheté face à sa peur incontrôlable de monter au front, ainsi qu'à la tentation qui le traverse un instant, soit de se mutiler — « Hardly knowing what he was doing,

he put the muzzle against the skin of his bare arm, trying to imagine what it would be like to squeeze the trigger: the agony of torn muscles and shattered bone » (216) — soit d'assassiner son supérieur — « For one brief moment, Neville let himself imagine the unthinkable, pointing the revolver away from himself » (217). Cependant, dans un second temps, les propos de Toby apparaissent surtout comme un écho qui renvoie par anticipation à Kit la justification qu'il fournit, en discutant avec Paul, de son acte de délation. Quand ce dernier lui rappelle les répercussions encourues par Brooke pour son homosexualité, Neville refuse toute forme de culpabilité quant à sa dénonciation, attribuant toute la responsabilité à l'officier : « Tragedy. And all because he couldn't keep his dick inside his breeches. But, you know, that was his decision, not mine » (249). Par les mots « his decision, not mine », Kit semble vouloir se dédouaner totalement ; toutefois, l'accusation de Toby par laquelle il se sent visé quelques pages plus tôt suggère une plus grande ambivalence du personnage vis-à-vis de son geste. En effet, la phrase « You did this to yourself, didn't you? » peut prendre un autre sens et renvoyer Neville, de manière beaucoup plus directe, à la vision qui s'impose à lui. Le constat d'une action passée, exprimé par « did », renvoie par métalepse à ses conséquences dans le présent et, à l'aune de ce que nous venons de voir, cette phrase pourrait se formuler de la sorte : « you inflicted *this guilt* upon yourself » ou « you are feeling guilty because *you are guilty* », ou encore « you are seeing me because *you want to,* because of your guilt ».

En ce sens, on observe bien dans l'apparition de Toby une forme de spectralité qui, cette fois, l'éloigne du fantôme d'Abraham et Torok pour le rapprocher du spectre de Derrida, celui qui adresse ses injonctions aux vivant·e·s et engage leur responsabilité. L'œil de Toby/Elinor n'est pas une incarnation de l'officier et n'a de valeur que par son pouvoir spéculaire, par sa capacité à renvoyer Neville à lui-même avant de se désincarner, de redevenir — quoique de manière incertaine — Elinor : « It could be Elinor ». La spécularité permet l'émergence de la voix, désincarnée mais clairement attribuable, de Toby. Ces propos apparaissent alors non pas comme un retour du refoulé transgénérationnel mais bien comme une injonction du spectre, confrontant Neville à la responsabilité qu'il doit, par son témoignage, assumer : « Le tout-autre — et le mort, c'est le tout-autre — me regarde, et me regarde en m'adressant, sans toutefois me répondre, une prière ou une injonction, une demande infinie qui devient la loi pour moi » (Derrida et Stiegler 135-137).

II. Invisibilité et réification

A. Au service de… : guerre et obsolescence de l'héroïsme

L'injonction du spectre de Toby, se manifestant en prenant Kit pour medium, peut alors apparaître comme une tentative de révolte contre l'oubli de la mort auquel sa sexualité hors-normes le condamne. Cependant, celui-là même qui doit servir de vecteur à Toby dans sa lutte posthume contre l'effacement est, lui aussi, rendu invisible. Il est question cette fois du second type d'invisibilité identifié par Le Blanc, qu'il nomme la « chosification » (2009 : 14) : « il s'agit ici de maintenir dans l'invisibilité des populations qui ont vocation à être visibles, à porter au grand jour le stigmate dont elles sont l'objet » (13).

En effet, la défiguration qu'il a subie confère à Kit un statut ambivalent. D'une part, il est indéniablement un héros de guerre, comme en témoignent les réflexions de Paul lors d'une soirée qu'ils passent tous deux en ville. Paul, blessé à la jambe et démobilisé, se sent contraint de porter son uniforme afin de ne pas être taxé de couardise, ce qui n'est pas le cas de son ami et rival :

> Refusing to be niggled by that sly dig about office hours, Paul finished work precisely at six, cleaned himself up and changed into the uniform he'd brought with him. Even with a stick and a limp it wasn't wise to be seen on the streets in civilian dress.
> Neville was waiting near the reception desk. He was not in uniform, which surprised Paul a little, until he reflected that Neville had his face to vouch for him. (185)

Dans ces quelques lignes, l'oscillation entre visibilité et invisibilité est tout à fait frappante car elle repose sur une série de paradoxes. Paul éprouve l'obligation de se démarquer, en contexte civil, du reste de la population par son habillement mais il relève lui-même que cette distinction vestimentaire est paradoxalement ce qui lui permet de passer inaperçu. Il s'agit, dans le cas de Paul, du troisième type d'invisibilité sociale identifié par Guillaume Le Blanc, à savoir celui d'être « sans qualités » (2009 : 6), ici recherché par le personnage, et sur lequel nous reviendrons plus loin. Le paradoxe ou décalage supplémentaire qu'il met en exergue concerne sa blessure : bien que visible, puisqu'il s'aide d'une canne, elle n'est pas suffisamment frappante pour le protéger du jugement des civils.

Au contraire, Neville incarne une sorte de paroxysme de visibilité : qu'il soit habillé en uniforme ou non n'a aucune importance car toute sa personne est occultée par le vide qui lui tient lieu de visage. Les destructions qu'il a subies se manifestent de manière métaleptique à travers le masque qu'il porte, dont les traits inexpressifs signalent à la fois ce qui a précédé la

guerre — des visages intacts de jeunes hommes, et notamment celui de Rupert Brooke, symbole d'une jeunesse sacrifiée (Whitehead 2015 : 220) et utilisé comme modèle pour le masque de Neville — et ce qui la suit — les béances de la chair déchiquetée, cachées sous l'étain. Cette tentative de voilement d'une violence trop lourde à supporter a alors pour effet paradoxal d'attirer le regard, comme le souligne Paul à travers la focalisation interne : « though it hid the ruin of the face it also directed the imagination towards it » (186). C'est justement la neutralité absolue du faux visage de Neville qui le démarque et enjoint aux spectateurs·trices de se représenter mentalement le pire, tout en suggérant que l'imagination achoppe nécessairement à atteindre la réalité de la défiguration. Le masque suggère en effet qu'imaginer le pire reste mieux que de se confronter au réel.

Ainsi, si le visage de Neville constitue une preuve irréfutable de son engagement dans le conflit et lui sert en quelque sorte — du moins aux yeux de Paul — de laisser-passer absolu, il incarne également ce qu'on veut cacher à tout prix. L'hyper-visibilité du soldat défiguré lui donne ainsi un statut ambivalent : tout comme le visage de Rupert Brooke derrière lequel il se cache, il est devenu le symbole d'une génération héroïquement sacrifiée mais il incarne aussi le *reste* inéluctable, le rappel constant qui renvoie la société aux réalités de la guerre, aux horreurs qu'elle a cautionnées et dont elle a été complice. Quoi qu'il en soit, le personnage s'avère dépossédé de son identité : il n'est désormais plus qu'un symbole sur lequel sont projetées les émotions contradictoires de celles et ceux qui l'observent et auxquelles il sert de support, de la même manière que les traits inexpressifs du masque invitent l'imagination à projeter les pires horreurs sur ce qui peut bien se trouver en-dessous.

Neville est pleinement conscient de l'effet de sa présence et quand, en sortant d'un pub, il reçoit les applaudissements des autres clients, il explique à Paul, cynique, les mécanismes qui, selon lui, se cachent derrière cette apparente déférence :

> No, they don't [want to show their respect], they want us out of sight. You should hear Gillies on the subject. And Tonks. When they were in Aldershot there used to be a weekly parade, patients in uniform, brass band, flags, whole bloody works … It was supposed to give a grateful nation the chance to say thank you. Three bars of 'Tipperary' and the streets were empty. (188-189)

Le discours de Neville pointe du doigt une hypocrisie sociale qui, en sélectionnant soigneusement le contexte dans lequel les soldats blessés se voient accorder une forme de visibilité, cherche en réalité à les cacher au reste du monde. Pour reprendre le concept d'Athanasiou et de Butler, ces hommes sont assujettis aux normes inflexibles de l'armée et de l'opinion publique qui cantonnent à un contexte spécifique leur droit à l'intelligibilité : hors des

célébrations commémorant leur héroïsme — elles-mêmes écourtées au maximum — ils doivent rester loin des regards. En ce sens, le choix de cacher les visages défigurés derrière celui de Rupert Brooke acquiert, comme le souligne Whitehead (2015 : 220), une portée symbolique en plus de l'enjeu esthétique : ces hommes doivent non seulement se rendre visuellement acceptables en revêtant les traits idéalisés du jeune poète mais ils doivent aussi être idéologiquement intelligibles en se présentant littéralement comme des incarnations du patriotisme que Brooke symbolise.

On peut d'ailleurs observer le même genre de tension dans le contexte bien postérieur mais toujours militaire de *Anatomy of a Soldier*. Lors de la remise de décorations récompensant le sacrifice des soldats revenus d'Afghanistan, la médaille dans les mains de Tom Barnes nous livre les pensées amères du personnage : « He was a maimed relic that everyone wanted to forget. None of the men in those ranks wanted to be reminded of the truth—of what might happen. I am that truth, he thought » (264). À travers l'emploi du terme « relic », Barnes souligne bien son état de « chosification ». Par ailleurs, entre les termes « relic » et « forget » d'une part et « what might happen » d'autre part, le texte ouvre une brèche temporelle qui souligne l'anachronisme inexorable de Barnes. Il est à la fois un reste du passé, archive qui, tout comme ses membres absents, signale par métalepse une époque révolue et plus glorieuse — celle d'un corps pleinement valide, d'un engagement plus optimiste dans un conflit guerrier —, mais il est aussi une représentation de l'avenir, même uniquement sur le plan hypothétique : il incarne, là aussi par métalepse, l'un des devenirs du soldat et renvoie aux corps valides qui défilent l'image déformée par anticipation des destructions qu'ils devront probablement traverser. Signe métaleptique du passé et de l'avenir, Barnes se trouve ainsi prisonnier d'un présent qui ne cesse de le renvoyer à son anachronisme et il constitue en cela une manifestation du spectre derridéen : il est — et appartient à un temps — non-contemporain à lui-même (Derrida 1993 : 52).

Sa position physique lors de cette même cérémonie de remise de médailles confirme bien le statut spectral de Barnes dans le rapport spéculaire qu'il implique. En effet, le jeune capitaine se trouve relégué en marge du défilé, contraint d'observer depuis l'extérieur le groupe de soldats auquel il se sent appartenir, et il se perçoit lui-même comme un simple regard, revenu d'outre-tombe pour contempler un monde dont il ne fait plus partie. C'est donc la vue des soldats valides qui le renvoie à sa qualité spectrale : « One of his friends stood alone in front of a platoon. That's where he should have been, if he'd survived » (264). L'ajout après-coup, comme une arrière-pensée, des termes « if he'd survived », après une virgule, suggère non seulement une

prise de conscience retardée de son statut de spectre par Barnes mais aussi une forme de dédoublement. Il est le spectre qui regarde les soldats valides se tenir là où il souhaiterait et devrait être, tout en étant le spectateur qui voit se dessiner en filigrane, aux côtés de son camarade, son propre spectre, image de ce qu'il a été et de ce qu'il a irrémédiablement perdu.

B. De la chose à la « Chose » : être étranger à soi, être en-deçà de soi

Notre recours à la notion de spectralité ne signifie pas pour autant que Barnes ou Neville sont complètement invisibles, bien au contraire. Ils sont cependant différemment visibles, sur un mode spectral qui leur confère une forme spécifique d'invisibilité. Elle apparaît quand Neville identifie, derrière les applaudissements des clients du pub, un désir de le voir partir, ou encore quand Barnes, dans une scène similaire, se sent humilié par les acclamations qu'il reçoit : « the applause sounded full of pity and he hated it » (Parker 263). Il en va de même quand, après avoir reçu sa médaille, il trébuche et sent le poids des regards fixés sur lui (264). Il n'est donc pas question de parler ici d'une invisibilité totale mais bien d'une certaine forme de déshumanisation de ces deux personnages, produite par la nature du regard qui est porté sur eux par un groupe social dont ils incarnent la mauvaise conscience. Ainsi, le mode spectral sous lequel ils existent instaure une dissymétrie spéculaire qui conditionne la façon dont ils sont visibles :

> Cette Chose qui n'est pas une chose, cette Chose invisible entre ses apparitions, on ne la voit pas non plus en chair et en os quand elle réapparaît. Cette Chose nous regarde cependant et nous voit ne pas la voir même quand elle est là. Une dissymétrie spectrale interrompt ici toute spécularité. Elle désynchronise, elle nous rappelle à l'anachronie. Nous appellerons cela *l'effet de visière* : nous ne voyons pas qui nous regarde. (Derrida 1993 : 26, italiques dans l'original)

La « Chose » de Derrida rejoint, à travers les exemples que nous venons d'observer, celle de Davoine et Gaudillère, « qui n'en finit pas de pourrir, de ne pas mourir » (289). Barnes ou Neville représentent un refoulé social, la part d'ombre d'une société dont la cohésion repose sur leurs souffrances mais qui préfèrerait — du moins aux yeux des deux hommes — les voir complètement disparaître, et met en place cet effacement en renouant les liens d'un tissu social auquel ils ne peuvent prendre part.

Barnes observe le défilé des soldats se dérouler sans lui ou doit se confronter aux propos maladroits d'un ami qui suggère qu'une annihilation totale aurait peut-être été préférable : « I'd probably have committed suicide if it happened to me » (Parker 269). Neville, quant à lui, partage son indignation avec Tonks qui lui raconte : « One of the convalescent homes we use—

the neighbours have asked for the men to be kept indoors, so they don't have to look at them » (Barker 199). Dans les deux cas, les personnages sont maintenus hors de certaines formes de liens sociaux et leurs vies sont dévaluées, perçues comme superflues et redondantes dans le cadre d'une économie de l'existence reposant sur l'utilité sociale. Barnes et Neville ont fini de remplir leurs fonctions, ils n'apparaissent plus que comme des outils obsolètes relégués hors-champ pour le reste de la société excepté lorsqu'il s'agit de servir de support symbolique au renforcement de sa cohésion. Les cérémonies, comme celle à laquelle participe Barnes ou celles décrites par Neville à Paul, sont de tels moments.

Il ne s'agit pas alors d'identifier ces deux personnages comme de strictes incarnations du spectre derridéen mais de les concevoir comme en étant l'un des multiples avatars, ici sur un plan spécifiquement social. En effet, comme le souligne le passage de Derrida cité plus haut, ces personnages semblent avoir perdu leur qualité corporelle : ils ne sont pas devenus des présences totalement invisibles mais par « l'effet de visière » ils restent principalement *invus*. Bien que les dégradations subies par leurs corps soient précisément ce qui leur confère ce statut particulier, les rares et éphémères moments où ils sont autorisés à (re)devenir visibles ne leur permettent pas de réacquérir une qualité corporelle aux yeux de la société. Ils nous regardent et nous nous sentons regardé·e·s par eux mais, quand nous essayons de les regarder, nous ne les voyons pas. Ils ne sont visibles que par ce qu'ils symbolisent et pour cette raison ils ne peuvent que renvoyer à la société le reflet de sa propre culpabilité, son refus de reconnaître ces souffrances mais aussi d'admettre que c'est à ce prix-là qu'elle prétend faire œuvre de civilisation.

Les deux personnages apparaissent ainsi comme les reliquats d'une Histoire qui a choisi de se passer d'eux. C'est tout particulièrement le cas de Neville et des autres soldats défigurés, contraints comme nous l'avons vu de rester cachés, et dont les portraits eux-mêmes sont censurés. Comme le lui révèle Tonks, « They can never be shown » (196). Ces propos sont démentis par le contexte contemporain dans lequel s'inscrit l'œuvre de Pat Barker puisque les portraits de Henry Tonks sont actuellement accessibles au public et firent l'objet de plusieurs expositions à partir des années 2000 (Biernoff 2010 : 46). À travers le dialogue qui a lieu, dans ce passage, entre les deux artistes, dont l'un est devenu sujet malgré lui, Barker met en évidence le décalage temporel qui permet la mise en récit d'une telle histoire en même temps qu'elle interroge le regard que nous portons, un siècle plus tard, sur ces visages et ces existences.

La mise en portrait des visages des soldats par Tonks constitue en effet un acte éthiquement ambivalent. D'une part, elle permet leur préservation pour la postérité et, en ce

sens, il s'agit d'un travail d'archivage ayant vocation à conserver une trace de ces existences détruites par la guerre, comme le signale le biographe du peintre, Joseph Hone, pour qui il est : « the historian of facial war injuries » (128). Par ailleurs, le portraitiste semble témoigner un respect pudique à ses modèles, refusant que ses œuvres soient détournées à de quelconques fins d'esthétisation de la violence : « Tonks, whose remarkable pastels of Gillies' patients capture far more than photographs, refused to send these works to the Imperial War Museum where, as he put it, they would be viewed by a bloodthirsty public seeking vicarious gratification » (Bamji 719). Barker fait tenir des propos semblables à sa version fictionnelle du personnage historique, dans son échange avec Neville :

> 'They've become something of a curiosity, I'm afraid. I think it's a bit…' He waved a hand in the air.
> 'Voyeuristic?'
> 'Distasteful.' (195-196)

Dans ce passage, les réticences de Tonks sont toutefois quelque peu atténuées par une forme de mise à distance qui apparaît dans son discours. Le terme « distasteful » maintient une certaine ambiguïté quant à ce qui est réellement condamné : si la notion de voyeurisme convoquée par Neville avait en effet vocation à dénoncer une pratique, le mot choisi par l'ancien professeur ne précise pas si ce qui est « distasteful » est le regard porté par le public ou l'objet sur lequel il se pose.

L'ambivalence des propos de Tonks est à l'image de son statut. En effet, au-delà du travail d'archivage qu'il mène à travers ses dessins, Barker souligne par l'intermédiaire de Neville la façon dont Tonks, en tant que gradé, exerce une domination sur les corps et les comportements des autres militaires. Quand le jeune soldat lui demande s'il peut se soustraire à l'obligation de poser, la réponse est sans appel : « You're in the army, Mr Neville. What do you think? » (195). Cependant, en tant que peintre, le jeune homme se voit accorder une faveur, celle d'observer les portraits :

> The hospital had no looking glasses, no shaving mirrors, even. If you cut yourself, too bloody bad. It was nothing to what the surgeons had in mind. Even the water in the ornamental fountain had been drained, in case some poor deluded Narcissus decided to risk a peep. Of course, people did try to see themselves: in puddles, windows at night, polished taps—even in dessert spoons, though that was a quick route to hell. And yet here, all the time, were these portraits, by the Slade Professor of Fine Art, no less.
> 'Do *they* see them? The sitters?'
> 'Patients? No.'
> 'Well, I think that tells us all we need to know.' (196, italiques dans l'original)

Dans ce passage, le choc de Neville est à la fois visuel et politique. En dépit de leur possibilité de se voir les uns les autres, l'absence de reflet pouvant renvoyer aux soldats leur propre image semble empêcher tout retour réflexif à la fois sur eux-mêmes et sur les autres. En effet, les images que Kit voit ne le représentent pas lui-même mais dépeignent ses camarades et, en cela, elles ne lui montrent rien qu'il n'aurait déjà vu. Toutefois, son choc ne semble pas uniquement provenir de la prise de conscience que les soldats *auraient pu* ou *pourraient* se contempler eux-mêmes, mais plutôt de la révélation, spécifiquement permise par le médium de la peinture, d'une altérité contemplant leurs visages. Comme le souligne la suite de la discussion entre les deux hommes, Neville ne cesse d'ailleurs de s'interroger sur l'image qu'il renvoie aux autres, qu'il s'agisse de leur impossibilité de lire ses expressions faciales derrière le masque ou du regard plus esthétique — et ses implications bien plus intimes — que porterait sur lui une femme (197). Bien que le regard du peintre soit essentiellement médical, le passage par le médium de la peinture interroge plus directement, comme nous l'avons déjà évoqué, le statut de *sujet* du modèle qui prend la pose : si ces hommes sont dignes d'être peints, qu'est-ce que cela veut dire sur leur statut ou leurs qualités esthétiques ? Si les œuvres de Tonks peuvent être considérées comme belles, puissantes, réussies, ces qualités rejaillissent-elles sur ceux qui y sont dépeints ?

On retrouve ici la logique de la visualité expliquée par Mirzoeff : il n'y a pas de réciprocité du regard dans la mesure où les soldats ne peuvent renvoyer leur regard à ceux qui les observent (1), que ce soit à cause du masque qui ôte son authenticité à leur regard, ou bien parce que le public les observe à la dérobée, ou encore parce que le regard du peintre qui les dessine exerce une domination qu'ils ne peuvent lui renvoyer. La déshumanisation qu'ils ont subie à travers la défiguration conditionne le regard posé sur le visage des soldats et il semble alors impossible à ce regard de les instituer en tant que sujets. Les pensées de Neville soulignent en effet que les soldats ne sont « sujets » qu'au sens où ils sont *assujettis*, ce que confirment également les propos de Tonks lorsqu'il reprend le mot « sitters » de son ancien élève pour le transformer en « patients ». Alors même que le peintre accepte de montrer les portraits à Neville uniquement parce que c'est un artiste, il refuse de désigner ses sujets comme des modèles et, en rappelant les raisons médicales de leur présence, réaffirme le biopouvoir du médecin et les renvoie à leur passivité — présente jusque dans l'étymologie du terme « patient » qui renvoie à la souffrance endurée, subie.

Ainsi, la visibilité que le personnage de Tonks accorde aux gueules cassées s'avère paradoxale : elle institue les soldats en tant que sujets, c'est-à-dire en tant que dignes d'être

représentés, et en même temps elle affirme qu'il n'y a « rien à voir ici » (Mirzoeff 1) en se soustrayant au regard de ceux-là même dont les visages sont immortalisés. L'invisibilisation que ces hommes subissent, au regard de leur « chosification », est alors double. D'une part et comme nous l'avons vu plus haut, ils ont été instrumentalisés au service d'une guerre qui, après les avoir détruits, les contraint à une expulsion en-dehors d'une société refusant de les reconnaître. D'autre part, au sein de l'institution censée les accompagner ils sont renvoyés une fois de plus à un statut de « choses » qui s'exerce ici essentiellement au niveau du regard : privés de leur propre regard sur eux-mêmes ils sont en revanche contraints de se soumettre non seulement à celui du corps médical mais aussi, en cédant leur image au peintre qui les portraiture, au regard des visiteurs et des adeptes de curiosités morbides qui passent par l'hôpital.

À travers cette réflexion, menée principalement du point de vue de Kit Neville, Barker nous interroge sur sa propre démarche d'autrice contemporaine s'emparant *a posteriori* de l'histoire de ces hommes. En effet, comme le signale Andrew Bamji, la fiction est essentielle pour tenter de redonner une voix à des hommes dont nous ne connaissons aujourd'hui plus rien si ce n'est les immenses souffrances qu'ils ont dû traverser et que nous pouvons imaginer :

> We are rarely allowed behind the scenes to see the damage war does. […] There are stories of Sidcup we will never be privy to, but those that we do know should be told. And I see no harm in inventing stories when it is done by master storytellers, when they seem so true, and when they reveal the true horror, and pity, of war. (719)

Toutefois, Barker pose aussi la question de la dimension éthique d'un tel travail et semble s'interroger — et interroger ses lecteurs·trices — sur le possible voyeurisme que nous pourrions éprouver ou mettre en pratique, en tant que public contemporain, face à de telles histoires. Ce faisant, elle nous met en garde contre une autre forme d'invisibilisation, celle produite par l'Histoire qui, avec le passage du temps, peut tendre à atténuer des réalités dont nous avons oublié la violence. Notre analyse rejoint en ce sens celle d'Elsa Cavalié selon qui l'instance sur la dimension esthétique du masque de Rupert Brooke met en évidence

> une critique de la représentation actuelle de l'époque édouardienne et de la guerre de 14, dont l'horreur serait masquée par une esthétisation excessive à la *Downton Abbey*, cachant les drames humains : sous le masque lisse de Rupert Brooke se trouve le visage mutilé de Neville. De même, dans la mémoire collective, les horreurs des tranchées semblent actuellement être remplacées par des représentations édulcorées de la période. (en ligne)

C. Vies utiles, vies jetables

Dans *Anatomy of a Soldier*, le processus de réification est sans doute encore plus visible lorsqu'il est directement mis en parallèle avec les objets-narrateurs du roman qui occupent, pour leur part, un véritable statut de personnages. Si Barnes se sent victime d'une certaine forme d'invisibilisation à travers un pouvoir militaire qui le cantonne à son statut de blessé, ce mécanisme est bien plus violent à l'encontre des deux faire-valoir afghans du personnage. Latif et Faridun, un peu plus jeunes que Barnes, sont en effet eux aussi les victimes d'un conflit qui les dépasse.

Si Latif est passé du côté des insurgés et mène avec eux la guerre contre l'envahisseur étranger, il n'en est pas moins un simple adolescent instrumentalisé et réifié par ses supérieurs. Cela apparaît de façon évidente à travers les pensées d'Aktar, le chef de la cellule locale de rebelles, quand il songe à Latif uniquement en termes de rentabilité :

> Aktar looked down at me and thought about the boy: Latif would be useful if he survived. But he needed praise. Not like the others, who understood already […].
> Well, at least the boy was doing his will. He was expendable, like the one last season. That boy had been useful while he lasted. If Latif survived, he might learn to forget and give himself to the cause. (117)

À travers ces deux paragraphes, la répétition du terme « useful », associée au conditionnel « if he survived », met en évidence la vision darwinienne qui régit la perception que les rebelles ont de leur combat : seul le plus apte pourra survivre. Cependant, à cela s'ajoute la notion d'utilité qui suggère également une volonté de destruction, d'effacement de l'identité comme condition nécessaire de l'insertion pleine et entière dans le combat qui est mené. Cette logique d'absorption de l'identité individuelle par le groupe, implicite dans toute constitution de corps militaire, est explicitée à travers les réflexions d'Aktar qui l'associe à la question de la motivation. Le manque de maturité de Latif est en effet visible par son incapacité, pour l'instant, à se livrer tout entier à la « cause » qu'il sert : il n'est pas encore prêt à s'annihiler complètement dans le groupe auquel il appartient, à devenir invisible en n'étant plus qu'un rouage parmi tant d'autres d'une seule et même machine. Au contraire, son engagement est suscité par son besoin d'être visible, d'être remarqué par Aktar et de recevoir ses félicitations.

Cependant, si le chef est conscient de ce besoin chez son jeune combattant, Latif n'en est pas moins invisible pour lui. Le besoin de reconnaissance qui le distingue quelque peu des autres n'a en fait aucune valeur aux yeux d'Aktar dont le discours intérieur souligne l'insignifiance du garçon. Latif est « expendable », jetable et remplaçable, à l'image des

nombreux objets produits en série dont les voix peuplent le roman : le jeune homme en remplace un autre qui avait cessé d'être utile (« the one last season ») et il le sera lui aussi une fois sa date d'expiration — ici au sens littéral — atteinte. Dans ce passage, les indications temporelles soulignent avec force la « chosification » subie par ces jeunes hommes. « While he lasted », avec la tournure passive, ainsi que « last season » — qui fait écho à l'univers de la mode et à ses tendances éphémères — confirment l'idée que les adolescents qui se succèdent au service d'Aktar sont de purs outils à l'obsolescence programmée.

Ce statut est d'ailleurs renforcé par la mise en regard de ces humains instrumentalisés avec les objets qui narrent le récit. En effet, bien que le texte insiste sur leur dimension jetable ou remplaçable, leur rôle de narrateurs leur confère un statut à part et ils se révèlent souvent plus durables et adaptables que ceux qui croient les posséder. Ainsi, le chapitre dont nous venons de citer un extrait est narré par la montre digitale qu'Aktar porte à son poignet. Un cran plus loin, elle décrit le rôle crucial qu'elle joue pour l'homme, se démarquant ainsi d'une simple relation de chosification : « The first time he had seen me was when Hassan had taken me from the lifeless wrist of my previous owner and handed me to him. It had taken Aktar a while to understand how I worked, but he had needed to know if he was to command » (121).

Dans ce paragraphe, la montre se démarque de Latif et le supplante par un certain nombre de critères. Tout d'abord, elle confère à Aktar son rôle de chef en lui donnant la capacité de contrôler un temps précis à la seconde près : « I displayed 12:32.02 » (119). Comme le relève Foucault dans *Surveiller et Punir* (1975), ce chronométrage précis, opéré notamment dans l'armée, est l'une des caractéristiques du « temps disciplinaire » (152-153). Aktar possède ainsi le pouvoir d'organiser l'emploi du temps de ses hommes : « plus on décompose le temps, plus on multiplie ses subdivisions, mieux on le désarticule en déployant ses éléments internes sous un regard qui les contrôle, plus alors on peut accélérer une opération, ou du moins la régler selon un optimum de vitesse […] » (156). La montre dépasse sa simple fonction pratique d'indicateur temporel puisqu'en étant détenue uniquement par Aktar, elle assoit son autorité et lui donne le contrôle du temps des autres. Ainsi, la possession de l'objet constitue aux yeux du personnage un marqueur plus évident de sa supériorité que l'admiration que peut lui vouer Latif en cherchant sans cesse sa reconnaissance. Par ailleurs, à l'inverse de l'obsolescence programmée de Latif, dont la durée d'utilisation est prévue sur le court terme, la montre s'avère résiliente et durable : loin d'être une simple extension de son propriétaire, elle lui survit pour se mettre au service d'Aktar, à qui elle survivra probablement. À travers ce renversement, Parker souligne non seulement l'invisibilité et la réification des humains mis au service des

conflits guerriers, mais il souligne également le rapport néocolonial, occidental, qui régit, même chez les insurgés, une marchandisation de la vie : la montre, parce qu'elle est, comme les baskets de Latif (49-57), un produit occidental et donc rare, se voit accorder une plus grande valeur que la vie d'un adolescent local.

Comme le souligne Butler dans *Precarious Life*, une telle logique repose sur une notion de « civilisation » qui répartit différemment les degrés d'humanité : « The term and the practice of 'civilization' work to produce the human differentially by offering a culturally limited norm for what the human is supposed to be » (91). Il est intéressant de relever ici que le personnage d'Aktar semble appliquer cette logique alors qu'il est lui-même en conflit avec l'entreprise de « civilisation » à laquelle Barnes se rattache et que Butler appelle « the catchword of a self-defined Western perspective that considers itself bound to certain versions of rationality and the claims that arise from them » (72). On observe d'ailleurs que le jeune capitaine britannique est un vecteur de ces représentations et qu'il participe surtout à rendre certaines vies « ungrievable » (35).

C'est notamment le cas quand, au chapitre trente-six, il se trouve confronté à Kushan Hhan, le chef local dont le fils, Faridun, a été tué par les soldats britanniques, victime collatérale de la bombe envoyée par drone sur les rebelles. Dans ce passage, Barnes est interloqué par sa propre incapacité à éprouver une quelconque empathie pour le père endeuillé qui se trouve devant lui : « BA5799 wanted to feel compassion for the man and his dead son but only felt discomfort and the man's eyes challenging him. And all he cared about was getting back into the base and the loss of a potential asset in securing the area » (256). Non seulement la souffrance de l'homme apparaît comme secondaire par rapport au malaise de Barnes et au souci qu'il a de sa propre sécurité, mais elle est aussi, aux yeux du soldat, inférieure aux intérêts militaires et stratégiques de son pays. En ce sens, on peut étendre, pour y inclure le Royaume-Uni (mais aussi les autres nations occidentales interventionnistes), l'analyse que Butler propose du comportement des États-Unis vis-à-vis des populations avec lesquelles le pays est en conflit :

> I argue that a national melancholia, understood as a disavowed mourning, follows upon the erasure from public representations of the names, images, and narratives of those the US has killed. On the other hand, the US's own losses are consecrated in public obituaries that constitute so many acts of nation-building. Some lives are grievable, and others are not; the differential allocation of grievability that decides what kind of subject is and must be grieved, and which kind of subject must not, operates to produce and maintain certain exclusionary conceptions of who is normatively human: what counts as a livable life and a grievable death? (Butler 2004 : xiv-xv)

Dans le chapitre suivant — et la juxtaposition de ces deux chapitres est d'ailleurs éloquente — Barnes participe à la cérémonie de remise des médailles que nous avons évoquée plus haut et si, comme nous l'avons vu, il éprouve une forme d'invisibilisation du fait de son amputation, elle est sans commune mesure avec celle qu'il a infligée à Kushan Hhan un chapitre plus tôt. En effet, en dépit de la réification du soldat et du silence qu'elle lui impose, la cérémonie constitue tout de même, comme le note Butler, une forme de reconnaissance autour de laquelle peut se construire un sentiment d'appartenance à une nation, reconnaissance que Kushan Hhan se voit radicalement refuser au profit d'une marchandisation de la vie humaine. L'absence d'empathie de Barnes ne suffit certes pas, à elle seule, à qualifier les vies de Kushan Hhan et de son fils de *ungrievable*. En revanche, les émotions du personnage sont adossées à un appareil militaro-administratif qui institutionalise son manque de compassion : le père du garçon recevra une compensation financière pour la mort de son fils (« in payment for the death of his son » [258]) parce que celle-ci a un prix, fixé par les étrangers eux-mêmes. Qui plus est, en faisant de la mort l'objet de la transaction, l'institution incarnée par Barnes allie l'outrage à l'annulation : ce n'est pas la vie de Faridun qui a de la valeur mais son décès.

Ici se rejoignent alors les deux premiers types d'invisibilisation identifiés par Le Blanc : Kushan Hhan est invisible aux yeux de Barnes d'abord parce qu'il est « chosifié » — il n'est qu'un *atout* utilisable par l'armée britannique — et ensuite parce que son droit à la souffrance, au deuil, n'est pas reconnu puisque la vie de son fils n'est pas considérée comme digne d'être pleurée. La monétarisation de la vie et de la mort à laquelle se livre Barnes sert de négation du deuil, et le père du garçon en est pleinement conscient quand, par le biais de l'interprète, il répond aux propos du soldat sur l'importance de la somme qui lui sera versée : « You talk of life-changing money ; his life is already changed » (258).

Le conflit entre les points de vue des deux personnages s'exprime à travers deux métalepses contradictoires. La vision de Barnes, conditionnée par un discours officiel qui refuse de reconnaître la souffrance des populations locales tuées par les soldats, cherche à effacer la réalité du meurtre qui a été commis. Kushan Hhan n'est d'ailleurs pas dupe du geste de l'officier et son désir de renoncer à l'argent qu'on lui propose met en évidence un refus de laisser les étrangers s'en tirer, littéralement, à si bon compte : accepter l'argent en compensation reviendrait à admettre que la vie de son fils a un prix et que cette somme versée suffit à effacer toute dette. Ici, le droit au deuil apparaît comme financièrement conditionné : Kushan Hhan voudrait refuser l'argent mais il ne peut se permettre ce *luxe* et se voit donc contraint, implicitement, d'adhérer à l'estimation pécuniaire de la vie de son fils.

Cependant, ses propos ont pour but de rappeler au soldat les rapports de cause à effet qu'il semble, par la compensation monétaire, vouloir effacer. En disant au sujet des deux mille dollars, « It will be a life-changing amount » (257), Barnes se place en effet uniquement du côté de la projection vers l'avenir. Tout se passe comme si le versement de cet argent n'avait pas lui-même d'antécédent : dans les propos du soldat, il est la cause à partir de laquelle on peut inférer toute une gamme d'améliorations dans la vie de l'homme qui le reçoit. Toutefois, le père du garçon tente de s'opposer à l'effacement métaleptique que Barnes présente lorsqu'il lui rappelle le maillon de l'enchaînement causal qu'il a voulu omettre : « his life is already changed ». Le choix du présent « is » s'oppose au modal « will » pour rappeler la réalité dans laquelle s'ancre la situation : le versement d'argent *aura lieu* parce le fils de Kushan Hhan *est* mort. Ce versement sera donc bien une conséquence de la cause initiale du meurtre de Faridun par les soldats britanniques.

La suite du chapitre témoigne cependant d'un triomphe complet de l'effacement mis en place par les soldats britanniques en dépit des efforts du père de Faridun pour empêcher que son fils ne tombe dans l'oubli. En effet, au-delà même de la transaction monétaire qui, une fois acceptée par Kushan Hhan, admet une dévaluation de la vie humaine, le formulaire qui doit permettre cette compensation s'avère obsolète : « He waved the receipt for his son through the glass. The man at the desk looked up at it and said they no longer accepted that form and he would have to return to the issuing officer for the new paperwork » (259). À ce moment-là, le document est devenu une incarnation métonymique de Faridun, comme le montre l'expression condensée « the receipt *for* his son », suggérant presque que l'homme pourra, grâce à ce reçu, récupérer son fils. Nous savons, bien entendu, qu'il n'en est rien mais une telle formulation souligne le rapport d'équivalence établi par les étrangers entre la vie du jeune homme et l'argent que son père doit toucher. Ainsi quand on découvre dans la phrase suivante que le document a perdu toute valeur, le rapport métonymique entre ce dernier et Faridun implique une dévaluation équivalente de la vie du garçon : au-delà de la première forme d'obsolescence qu'implique la mort, le garçon est annihilé une seconde fois — en tant qu'*objet* sur lequel on a mis un prix et non plus en tant qu'être humain — par l'appareil administratif occidental. Il y a ainsi une forme de circularité de l'invisibilité : Faridun est chosifié parce que sa vie ne mérite pas d'être pleurée et, parce qu'il est chosifié, le deuil de son père n'a aucune valeur, la perte même de l'objet (le reçu) auquel sa vie a été associée ne pouvant être regrettée.

III. Vies imperceptibles : un effacement métaleptique de soi

A. Invisibilité et auto dis-qualification

On observe des phénomènes similaires à travers les passages de *The Night Watch* consacrés à Duncan. Comme on le découvre à la fin du roman, le jeune homme et surtout son ami Alec s'opposent à la chosification que la conscription veut leur imposer. Alec refuse de devenir un serviteur invisible de la grande machine militaire et refuse surtout la mort déshumanisante que cela implique, ainsi qu'il le souligne dans la lettre d'adieu qu'il écrit pour Duncan et lui : « *We would rather take our own lives freely, than have them stolen from us by the Pedlars of War* » (486, italiques dans l'original). Le mot « pedlar » exprime précisément un refus d'une telle marchandisation de la vie humaine. Ainsi, le suicide apparaît aux jeunes hommes comme un acte ultime de rébellion contre l'invisibilisation que veut leur imposer la société. Par sa violence et les tabous qu'il enfreint, il s'agit d'un geste éminemment visible et la lettre empêche toute méprise sur le sens à lui donner.

Cette pensée suscite l'enthousiasme des deux amis qui imaginent pouvoir renverser l'équilibre des forces en place grâce à ce qu'ils se représentent comme un suicide altruiste. Il s'agirait plus précisément de ce qu'Émile Durkheim identifie comme un « suicide obligatoire », type de suicide altruiste où l'énergie de celle ou celui qui se tue est « mise au service de la raison et de la volonté. Le sujet se tue parce que sa conscience le lui ordonne ; il se soumet à un impératif » (129). Bien qu'il n'y ait pas ici à proprement parler d'endoctrinement des deux jeunes hommes qui puisse expliquer la facilité avec laquelle Alec envisage ce geste, condition nécessaire à ce type de suicide chez le sociologue (78-79), les personnages sont convaincus de la dimension sacrificielle de la mort qu'ils veulent se donner. Alec s'exclame ainsi, « We'll be like—like martyrs! » (Waters 486-487), tandis que Duncan songe à la « prime sociale » (Durkheim 79) qui sera attachée à leur geste : « 'This date,' he said, 'will become like the ones we learned in school. Isn't that a funny thought? Isn't it funny to think of kids being made to remember it, in a hundred years' time?' » (Waters 486). Leur suicide, pensé en geste héroïque, permettrait alors aux deux garçons de renverser, au bénéfice de la société tout entière, l'ordre des valeurs. La lettre écrite par Alec affirme une fois de plus la portée relationnelle qu'il veut donner à sa mort en se réclamant d'un groupe social qui le dépasse et en faisant appel à des principes qu'il veut universels, comme le souligne l'emploi de majuscules : « *we do what we are about to do on behalf of the Youth of England, and in the name of Liberty, Honesty and Truth* » (486, italiques et souligné dans l'original).

Cependant, comme le signalent les parties chronologiquement postérieures du roman, les intentions d'Alec sont détournées et son suicide est au contraire perçu comme égoïste, c'est-à-dire comme résultant d'un défaut d'intégration sociale : « Si donc on convient d'appeler égoïsme cet état où le moi individuel s'affirme avec excès en face du moi social et aux dépens de ce dernier, nous pourrons donner le nom d'égoïste au type particulier de suicide qui résulte d'une individuation démesurée » (Durkheim 69)[24]. Mr Mundy, gardien de la prison et bienfaiteur de Duncan aux intentions douteuses, affirme en effet à propos d'Alec : « [he] was a troubled boy, from everything you've told me. That boy lived in Error, if anybody ever did » (Waters 340). La mort du jeune homme est ainsi détournée et instrumentalisée dans le but de remettre Duncan dans ce que Mr Mundy lui présente comme un droit chemin moral. Ce faisant, il bafoue la mémoire d'Alec en dénaturant la représentation mentale que Duncan a de lui, et le jeune homme met en évidence ce décalage :

> He wanted to think that Alec was where Mr Mundy described: he tried to imagine him surrounded by sunlight and flowers, smiling … But Alec had never been like that, he'd said it was common to sit about in parks and gardens or go bathing; and he hardly ever really smiled, because his teeth were bad and he was ashamed of them. (341)

Dans ce passage, les réflexions de Duncan contestent point par point les lieux communs du gardien dévot. Alec résiste à l'image d'Épinal dans laquelle Mr Mundy veut l'enfermer, mais cette résistance se fait contre la volonté de Duncan, comme le montrent les groupes verbaux « he wanted to think » et « he tried to imagine ». Par conséquent, Duncan ne s'autorise pas à verbaliser la représentation plus fidèle qu'il a de son ami, tandis que les propos de Mr Mundy — « [he] was a troubled boy [who] lived in Error » — lui interdisent de pleurer un individu que la morale condamne. Alec se trouve donc exclu du « cérémonial qui l'insère dans l'Humanité commune des morts » (Le Blanc 2009 : 13) dans la mesure où la seule condition à laquelle Duncan serait autorisé à le pleurer serait en dénaturant ce qu'il était vraiment : jusque dans la mort, ce personnage se trouve ainsi dépossédé de lui-même.

Ces deux formes d'invisibilisation d'Alec, chronologiquement distinctes, aboutissent à la troisième forme d'invisibilité identifiée par Le Blanc et qui, dans la première partie du roman,

[24] On pourra, pour notre part, qualifier ce suicide d'anomique, c'est-à-dire comme résultant d'un défaut d'adéquation entre l'individu, ses aspirations ou ses désirs et les normes sociales censées les réguler : « Qu'elle soit progressive ou régressive, l'anomie, en affranchissant les besoins de la mesure qui convient, ouvre la porte aux illusions et, par suite, aux déceptions. Un homme qui est brusquement rejeté au-dessous de la condition à laquelle il était accoutumé, ne peut pas ne pas s'exaspérer en sentant lui échapper une situation dont il se croyait maître, et son exaspération se tourne naturellement contre la cause, quelle qu'elle soit, réelle ou imaginaire, à laquelle il attribue sa ruine » (Durkheim 130). La guerre et la conscription constituent en effet pour Alec l'obstacle infranchissable à son ambition d'élévation intellectuelle et à son désir de s'émanciper de sa condition.

s'applique au personnage de Duncan. En 1947, Duncan est en effet sorti de prison et semble avoir admis à la fois l'impossibilité de se révolter contre la réification que veut lui imposer la société et l'invisibilisation du deuil d'Alec en épousant une identité d'invisible : il se veut « sans qualités » (Le Blanc 2009 : 6). Ainsi, sa vie après sa sortie de prison s'inscrit dans un continuum avec son expérience de l'incarcération. Contrairement à Fraser qui affirme, « once I'd got out, it seemed—I don't know—it seemed like a dream. […] It was just as though I'd been plucked right out of time, then dropped back in it, and had to take up where I left off » (98), la vie de Duncan a été irrémédiablement bouleversée par la mort d'Alec puis son emprisonnement. Il explique : « It wasn't like that, for me. When I came out, everything was different. Everything was changed » (98). Le rapport au temps des deux personnages s'avère ainsi radicalement différent. Pour Fraser, l'expérience carcérale a été métaleptiquement effacée de son existence : l'avant et l'après de la prison se rejoignent pour lui de part et d'autre du vide que représente cette période, et ce vide, contrairement à celui qui accompagne un événement traumatique, ne constitue pour le jeune homme rien d'autre qu'une non-expérience, un moment de sa vie dénué de sens et donc d'intérêt. Duncan est au contraire marqué par le trauma du suicide de son ami et la prison n'est donc qu'une manifestation concrète de l'état traumatique dans lequel il vit. Son temps est arrêté et, alors que Fraser décrit son incarcération comme un moment pendant lequel il a été comme arraché au temps, mais où ce dernier se serait également figé, Duncan s'est lui-même extrait hors du temps. La phrase « everything was changed » exprime un aveu d'échec du personnage qui ne parvient pas à se raccrocher à une temporalité à laquelle il n'appartient plus.

Sa vie hors de l'enceinte de la prison n'est donc pas celle d'un homme libre et n'a pas plus d'ancrage temporel que lorsqu'il était incarcéré. Son obsession pour les vieux objets qu'il collectionne témoigne de son obsession pour un temps révolu, figé dans le passé. De même, son travail à l'usine, dans un atelier où il fabrique des bougies à la chaîne, l'inscrit également dans un temps répétitif, lui-même sans qualités, illustration littérale du « temps mort » d'Agamben dont nous avons déjà parlé et que le philosophe rattache précisément au travail répétitif, mécanique et linéaire des chaînes de montage (1993 : 96). Au moment de ses retrouvailles avec Fraser, qui renvoie l'image d'un individu parfaitement en adéquation avec la temporalité dans laquelle il évolue, Duncan semble justement prendre conscience de la fixité dans laquelle lui-même se trouve : « The sun was sinking in the sky, and he had a vague, unhappy sense that time had passed—real time, proper time, not factory time—and he had missed out on it » (81). Les pensées du personnage dépassent ici la simple constatation du

passage d'une journée. Il vit dans le « factory time » qu'il oppose à un temps réel, véritable — autrement dit, dans un non-temps — et le choix de l'expression « he had missed out on it » est lourd de sens. D'une part il reprend l'expression de son collègue Len qui, lorsqu'il refuse de l'accompagner à un rendez-vous galant, lui affirme quelques lignes plus haut « You're missing out » (81). Employée par Duncan, la phrase prend une tonalité bien plus sombre puisqu'il n'est pas seulement question de rater un événement parmi d'autres mais de passer à côté du temps lui-même. D'autre part, l'emploi du verbe « miss » n'est pas anodin : il ne s'agit pas pour Duncan d'avoir « perdu » son temps — ce qu'aurait suggéré une formulation avec le verbe « lose » — mais de l'avoir raté, de s'en être absenté. Le temps a avancé sans lui.

B. Temps arrêté et espaces marginaux

Comme le montre la mise en relation du temps figé de Duncan avec le monde de l'usine, la forme d'invisibilité qu'il a épousée n'a pas uniquement des caractéristiques temporelles mais aussi spatiales. La mise en retrait du jeune homme passe en effet par son lieu de résidence, chez l'ancien gardien de prison, Mr Mundy, qui lui accorde son aide et sa bienveillance en échange de faveurs sexuelles (162). Outre le fait que Duncan semble, par ce choix d'habitation, se maintenir volontairement dans un univers carcéral — sans parler de son propriétaire, la maison se trouve en face de la prison —, sa décision de s'établir chez le vieil homme exprime une fois de plus un souhait de s'effacer hors du monde. En effet, dans la seconde partie du roman, une discussion entre Duncan et son geôlier révèle les inquiétudes du jeune homme et explique en partie son choix de résidence :

> I try to think of what I'll do, where I'll live. There's my dad's house'—he saw again that scarlet kitchen—'but my dad's house is only two streets away from—' he lowered his voice, 'from Alec's. Alec, you know, the boy, my friend—? My father used to go down that street to go to work. Now he goes half a mile around it every time, my sister told me. How will it be, if I go back there? I keep thinking about it, Mr Mundy. I keep thinking, if I was to see someone who knew Alec—' (340)

L'évocation de la cuisine ensanglantée qui hante le personnage permet d'expliquer son incapacité à retourner dans la maison de son père : il s'agit du lieu où l'événement traumatique s'est produit et où il sera contraint de revivre sans cesse la mort de son ami. Toutefois, la suite du discours de Duncan fournit d'autres raisons, qui ne relèvent pas seulement du trauma lui-même. Il y a en effet, tout d'abord, la honte de son père qui, en contournant la maison d'Alec, semble vouloir à la fois effacer de sa vie toute trace de l'événement mais aussi s'effacer lui-même de l'existence des parents du garçon. En refusant le retour dans la maison familiale,

Duncan accompagne le processus d'effacement que son père essaie de mettre en place, épargnant ainsi à ce dernier le souvenir constant des faits auxquels il est lié. Enfin, la dernière phrase, laissée en suspens, est à double sens : chez Duncan, il peut s'agir de la peur qu'un visage familier fasse resurgir en lui ses souvenirs traumatiques mais il semble surtout — comme le suggère l'évocation de son père juste avant — que le jeune homme craigne de raviver de tels souvenirs chez une autre personne. Ainsi, en acceptant la proposition de Mr Mundy, en restant vivre près de la prison, Duncan se raye de sa propre existence presque aussi efficacement qu'Alec lors de son suicide — si ce n'est plus car il n'est pas l'objet des souvenirs traumatiques qui hantent les habitants de cette rue mais n'en est qu'un corolaire.

L'usine enfin, outre le rapport particulier au temps qu'elle implique, se distingue par d'autres caractéristiques qui en font un lieu spécifique de la marginalité. C'est par Helen, la collègue de Viv, qu'on apprend quel genre d'employé·e·s cette entreprise recrute : « though he was apparently quite healthy, he worked—she'd gathered—in an odd kind of factory, for invalids and charity cases » (18-19). Duncan n'appartient à aucune de ces catégories mais, comme le relève Helen, « [h]e had some queerness or scandal attached to him » (19). Il s'agit bien des deux puisque le « scandale » auquel il est rattaché est lié à une forme de *queerness :* les sentiments qu'il avait pour Alec étaient d'ordre amoureux. Le retranchement du jeune homme dans cette usine semble donc établir un lien, même inconscient, à travers la focalisation d'Helen, entre son homosexualité refoulée et une forme d'invalidité. En effet, au cours des passages qui se déroulent dans l'atelier de fabrication de bougies, on se rend compte que Duncan est bien le seul personnage à ne pas souffrir d'un handicap physique.

Les travailleurs·ses de l'usine sont invisibilisé·e·s, relégué·e·s dans l'obscurité de l'atelier où ils et elles s'occupent paradoxalement de créer des objets qui ont pour but de produire de la lumière. La dimension intentionnelle de cette relégation apparaît clairement lorsque le photographe qui accompagne Fraser, chargé d'écrire un article sur l'usine, refuse de photographier les ouvrières quand l'une d'elles le lui demande :

> The photographer looked her over. He looked at the girls who sat beside her, one of whom had a burnt face and hands, shiny with scars, another of whom was almost blind. 'All right,' he said. He waited for them to draw together and smile, then held up his camera and put his eye to it. But he only pretended to release the shutter. He pressed the button half-way and made a clicking sound with his tongue. (39)

L'apparence physique des jeunes femmes est la raison de la réticence de l'homme qui, en ne prenant pas la photo, va à l'encontre même de sa fonction : alors qu'il est censé mettre en lumière les employé·e·s et leur travail, il les rend invisibles. La fausse prise constitue une

violence plus forte encore qu'un refus direct car, ce faisant, il dénie aux jeunes femmes jusqu'à la possibilité de se révolter contre cette invisibilisation. De plus, la non-photo apparaît comme une négation du sujet même qui se présente à l'homme : en attendant que les ouvrières prennent la pose puis en faisant semblant de les photographier, il signale qu'elles ne sont pas un sujet digne d'être immortalisé. Leur demande, c'est-à-dire leur voix collective, tout comme leur image, ne sont pas rejetées ; elles ne sont, tout simplement, même pas considérées comme dignes d'existence, condamnées à rester dans un angle mort de la réalité perceptive du photographe et, à travers lui, de toute la société à laquelle il s'adresse. En cela, on observe ici très exactement le double phénomène de passage sous silence et de dé-figuration que Le Blanc identifie dans l'invisibilisation sociale :

> Ne compter pour rien, c'est à coup sûr parler sans être écouté, soit monologuer en l'absence de toute oreille, soit être disqualifié dans sa propre parole du fait de l'épreuve d'audition qui sanctionne négativement une voix en l'expulsant du concert des voix audibles. L'effacement de la voix engendre l'effacement du visage et, à terme, l'écroulement de toutes les capacités pragmatiques que le corps fait surgir de manière inventive dans le monde. Une vie est alors moins humaine parce que la figuration humaine de son visage n'est plus retenue, n'est plus reconnue. (2009 : 55)

Ici, la parole de Winnie, l'ouvrière qui demande à être prise en photo, est totalement disqualifiée par le photographe. Par ailleurs, même si l'homme refuse de prendre en photo l'ensemble des ouvrières, il est significatif que ce soit précisément la parole de Winnie qui soit rendue inaudible, comme dans le but spécifique d'effacer son visage, puisqu'elle est défigurée : « She was a girl with a deformity of the face, a squashed-in nose and a pinched-up mouth, and a pinched-up nasal voice to match » (37). L'effet de symétrie qui est relevé entre le visage et la voix de la jeune femme souligne *a fortiori* la corrélation entre les formes d'effacement qui affectent l'un puis l'autre : en voyant son visage — « [he] looked her over » —, n'ayant pas pour lui de « figuration humaine », le photographe choisit de nier sa parole, négation qui a pour effet d'effacer plus encore ce même visage en le rejetant hors du champ du représentable.

Au sein de l'espace de l'usine, et de la population qui l'occupe, Duncan pourrait apparaître comme privilégié. Il est le seul à ne pas être invalide et, en plus de l'affection que la patronne lui porte, cette validité est probablement la raison pour laquelle il est choisi pour représenter les employé·e·s de l'usine, comme le suggère le double sens des propos de Mrs Alexander lorsqu'elle le présente : « He's one of our ablest workers » (42). Cependant, cette position ne fait que souligner le double phénomène d'invisibilisation auquel il est confronté : en travaillant dans l'usine il est, tout comme ses collègues, invisible aux yeux de la société mais

contrairement à celle des autres son « invalidité » reste, même dans cet espace de la marginalité, invisible et inavouable.

En cela, le personnage de Duncan présente beaucoup de similitudes avec celui de Mr F dans *Skin Lane*, qui travaille, à peine vingt ans plus tard, dans un atelier d'un autre genre mais qui a lui aussi pour fonction de le dissimuler au reste du monde. Tout comme l'activité de Duncan, celle de Mr F repose sur un paradoxe entre visibilité et invisibilité : tandis que Duncan travaille dans l'ombre à produire des objets qui permettront à d'autres de s'éclairer, le métier de Mr F consiste à créer, lui aussi à l'abri des regards, des objets qui ont pour unique but la mise en visibilité leurs acheteurs·ses. Les manteaux de fourrure, parce qu'ils participent de ce que le narrateur appelle une « économie du désir », permettent en effet de mettre en lumière celles qui les portent :

> Men brought their women to be dressed in fur because they thought it was right and proper; they thought it bestowed on a woman all the qualities she should have—elegance; obviousness; animal heat. It put all her secrets right where they needed them to be—on the outside. (38)

Les manteaux servent donc un double but de mise en visibilité : d'une part, ils rendent celles qui les portent remarquables (à la fois dans le sens de susceptibles d'attirer l'attention et celui de hors du commun, dignes de recevoir une considération particulière) et, d'autre part, leur interdisent toute dissimulation. Enfin, ils ont aussi pour but de rendre visibles ceux qui les achètent en leur conférant des qualités hors du commun : « Generosity. Princeliness. Dominion » (39).

À l'inverse, l'espace où ces vêtements sont créés est maintenu dans l'invisibilité et l'anonymat — « there is no brass name plate to announce either the name or nature of the business » (34) —, alors même qu'il se trouve en plein cœur de la ville de Londres, au centre de la City. Les ateliers consacrés à la confection de vêtements en fourrure sont décrits comme appartenant à un monde fermé sur lui-même et autosuffisant :

> Together, [the businesses handling fur] made up an entire and self-contained world; because every single step of the business was still represented—from the first unpacking of the stinking pelts to the final immaculate hand-stitching of the silk linings—a skin could complete its complex journey from broker to dresser to dyer to furrier to finisher—from beast to beauty—without ever leaving the confines of the parish. (31)

Au-delà de la référence intertextuelle au conte de « La belle et la bête », qui est l'un des fils rouges du roman, ce passage souligne la dimension secrète du processus de transformation des fourrures. L'épanorthose, avec les nombreux segments entre tirets, mime bien la dimension

implicite, cachée du savoir-faire qui se déploie derrière les portes closes des bâtiments : le travail des peaux, comme le texte dans ce passage, repose sur des éléments sous-jacents, des secrets de fabrication et de discrets chuchotements. La fourrure n'est autorisée à sortir de l'espace où elle a été sublimée que lorsqu'elle a atteint son statut ultime d'ornement, c'est-à-dire une fois que l'ensemble de ses secrets a été définitivement caché. Mr F semble avoir acquis une qualité semblable à celle du savoir-faire dont il est héritier. Il est lui aussi secret, anonyme, jusqu'à son nom qui a été remplacé par une simple lettre, par économie de temps (40). Contrairement aux fourrures qui restent dans l'ombre le temps de leur confection avant de s'exhiber au grand jour, le personnage reste, lui, résolument discret et invisible. Il est l'incarnation même de la vie « sans qualités » évoquée par Le Blanc, c'est-à-dire d'une vie qui, comme celle qu'essaie de mener Duncan après la guerre, se maintient en-deçà des perceptions de celles et ceux qui l'entourent. Tout comme le personnage de *The Night Watch*, Mr F semble avoir acquis cette étrange qualité invisible — sans pour autant la rechercher, contrairement à Duncan — du fait de désirs qui, même de manière inconsciente, le situent et l'ont toujours situé en marge d'une humanité digne d'être visible.

Enfin, dans *The Accidental*, Ali Smith examine également le fonctionnement de cette dernière forme d'invisibilisation mais elle lui accorde, notamment à travers la figure d'Amber, un statut plus ambigu, suggérant qu'elle peut amener à une certaine émancipation. Consciente de l'ambivalence de ce phénomène, Amber met en place un processus dialectique de voilement et de dévoilement des mécanismes d'invisibilisation pour mieux mettre en évidence les logiques de pouvoir qui les régissent. Ainsi, quand Astrid veut filmer l'acte de vandalisme commis sur le restaurant indien du village, le propriétaire refuse catégoriquement, affirmant là encore qu'il n'y a « rien à voir ici » (Mirzoeff 1) : « he shook his head and said it was just local high spirits having a bit of fun and not vandalism at all and certainly not racist and there was definitely nothing he wanted them to film and asked them to go away » (Smith 128-129).

Objectivé par l'acte haineux perpétré à son encontre, qui fait de lui une « chose » étrangère à rejeter, l'homme semble vouloir trouver refuge dans l'invisibilité de l'anonymat. Il refuse qu'Astrid filme son restaurant de peur que ce geste ne le fasse dangereusement sortir d'une invisibilité le protégeant quelque peu de ce qui serait sinon un déchaînement de violence. La multiplication des tournures négatives — « not vandalism », « not racist », « nothing he wanted them to film » — met en évidence la façon dont l'existence de l'homme dans cet espace, mais aussi son droit à la parole, sont marqués du sceau de la négativité : il ne peut dire que ce

qui n'est pas puisqu'il est lui-même considéré comme une non-entité. Comme le signale Le Blanc à propos du roman de Ralph Ellison, *Invisible Man* (1952), il y a ici aussi une

> instauration raciste de l'invisibilité, qui naturalise en retour les formes hégémoniques de la visibilité, [et qui] rejette les femmes et les hommes rendus invisibles du côté des dominés, de ceux qui sont déconsidérés *a priori* et auxquels est refusée toute possibilité de participation à la commune Humanité […]. (2009 : 32)

Toutefois, la réaction d'Amber à la marginalité intériorisée de l'homme fait émerger une autre forme d'invisibilité qui n'apparaît pas dans la typologie de Le Blanc mais qui repose précisément sur ce qu'il appelle « les formes hégémoniques de la visibilité ». En effet, la jeune femme identifie rapidement les responsables de l'acte de vandalisme dont le regard dominateur exerce son pouvoir sur le propriétaire du restaurant : « The whole time he did [speak] he was looking over their shoulders at the boys standing watching them outside the chip shop across the road from the Curry Palace. Amber looked across at them and said she thought those boys were the local high spirits » (129). Le regard des jeunes hommes est une instance de contrôle qui renverse ici la logique de l'invisibilité en se faisant menaçant : le propriétaire a tout intérêt à se maintenir dans l'invisibilité, à ne pas dévier de la norme qu'ils lui imposent sous peine de représailles. On retrouve ici la fonction panoptique d'un regard totalisant auquel rien n'échappe : « La pleine lumière et le regard d'un surveillant captent mieux que l'ombre, qui finalement protégeait. La visibilité est un piège » (Foucault 1975 : 202).

Cependant, le panoptique implique aussi une certaine immunité de celle ou celui qui regarde (203) et, dans ce passage, les jeunes hommes se sentent bel et bien invisibles, protégés par leur appartenance à cette « forme hégémonique de la visibilité » qui fait qu'on ne les remarque pas — et qui n'est pas à proprement parler une forme d'invisibilité sociale au sens où l'entend Le Blanc. C'est ce rapport de pouvoir spéculaire qu'Amber met en question lorsqu'elle demande à Astrid de filmer le groupe : « Film them, Amber said looking at the people standing with their arms folded across the road » (129). Dans la scène qui se joue alors se déroule un affrontement de regards et, à travers lui, une bataille pour le droit à l'invisibilité :

> When Astrid started filming them one of the boys started coming across the road, probably to get her to stop, and Amber stood right behind Astrid with her hands on her shoulders, but the man called him back and the boys and the man went inside the chip shop and shut the door. (129)

En filmant les hommes, Astrid s'arroge le pouvoir de surveillance qu'ils prétendaient exercer sur le propriétaire du restaurant indien, suscitant ainsi un début de réaction violente de leur part qui ne peut cependant pas s'exprimer justement parce que la caméra les soumet à son contrôle.

Astrid et Amber dérangent le groupe parce qu'elles leur refusent l'invisibilité qui les protégeait, les arrachant aux normes dont ils étaient à la fois les incarnations et les garants. En devenant l'objet du film d'Astrid, ce sont eux qui apparaissent comme une anomalie et plus l'acte de vandalisme qui faisait se démarquer le restaurant indien et son propriétaire. La soudaine mise en visibilité de ces hommes se présente comme une menace et leur retrait derrière la porte close du « chip shop » devient ainsi un moyen de regagner une autonomie à l'abri du regard des deux jeunes femmes.

De manière similaire, Astrid se remémore, une page plus loin, une scène où Amber lui a fait filmer les caméras de surveillance installées dans la gare de Norwich. Tout comme dans le passage précédent, ce geste consiste en un renversement de la relation spéculaire panoptique : en filmant les caméras Amber refuse, par l'intermédiaire d'Astrid, de s'assujettir au regard habituellement invisible qui surveille la population. L'action de filmer les caméras consiste, par effet de miroir, à renvoyer son propre regard à l'instance de contrôle, l'enfermant ainsi dans une sorte de tautologie aux allures de palais des glaces : la caméra surveille celles qui la surveillent en train de surveiller, et ainsi de suite. De plus, le film qu'Astrid réalise dans ce passage acquiert un pouvoir presque thaumaturgique dans la mesure où il semble convoquer l'une des incarnations physiques de cette instance immatérielle :

> That day in Norwich, after Astrid had filmed the closed-circuit camera in the station for the full sixty seconds on her camera's second-counter, she had looked up from the eyepiece and seen, behind Amber, that a man in a short-sleeved shirt and tie had come out of a door further down the platform and was watching them.
> He watched them when they went to film the next camera across the station by WH Smith. Halfway through Astrid filming the third one, in the entrance hall, he was standing there next to them. (130)

L'homme, dont seul l'uniforme est décrit, est une figuration corporelle du dispositif de surveillance et il représente la tentative de ce dernier pour sortir de la relation spéculaire duale qu'Amber et Astrid lui imposent. En les observant, l'homme tente d'instaurer un regard tiers échappant au circuit clos que les deux jeunes femmes ont mis en place et où elles regardent la caméra qui les regarde la regardant. L'observation des caméras entraîne donc non seulement une incarnation de l'*apparatus* de contrôle mais lui impose aussi de se subjectiver : à mesure qu'Astrid poursuit son entreprise cinématographique, l'homme se rapproche, prenant ainsi de plus en plus chair. À la suite du passage cité, il s'adresse à Amber et se trouve de ce fait contraint de sortir de l'invisibilité « chosifiante » que lui conférait sa mise au service d'une institution elle-même intangible. La jeune femme impose à l'homme une interaction qui met en jeu sa subjectivité en questionnant systématiquement les règles qu'il prétend incarner — « Why ? »,

« Why not ? » (130) — mais aussi en le mettant face à sa propre tentative d'invisibilisation d'Astrid. En effet, de la même manière qu'il n'est qu'un représentant d'une institution qui le dépasse, l'agent de sécurité refuse de percevoir la jeune fille autrement que comme une émanation de l'adulte qui l'accompagne, ce que souligne la focalisation interne :

> If you wouldn't mind asking your little girl to stop filming, he said.
> He kept glancing up at the camera above them like he knew he was being recorded.
> She's not a little girl, Amber said. And she's not mine.
> It's for my local researches and archive, Astrid said.
> The man looked at Astrid in total surprise, like he couldn't believe anyone who was twelve could speak never mind would have a reason for saying anything out loud. (130-131)

L'échange qui se déroule dans ce passage prend un tour humoristique notamment grâce au regard qu'Astrid porte sur la situation. Si le choc de l'homme en entendant ses mots pourrait provenir de leur tonalité académique plutôt que du simple fait qu'elle parle, Astrid semble ne pas en avoir conscience. C'est d'ailleurs précisément cela qu'Ali Smith, par l'intermédiaire de son personnage, pointe du doigt : l'invisibilisation produite par les normes sociales et les comportements qu'elles conditionnent. En répondant à l'homme « she's not mine », Amber refuse non seulement la supposition qu'Astrid est sa fille mais aussi et surtout la notion d'appartenance : Astrid est maîtresse de ses propres choix, elle n'est ni une émanation d'Amber ni soumise à la volonté de cette dernière. La prise de parole de l'adolescente à la ligne suivante confirme cela, et son analyse de la réaction de l'agent — « like he couldn't believe anyone who was twelve could speak » — n'a pas simplement un sens humoristique reposant sur le décalage entre la simple prise de parole et le contenu scientifique de ses propos. En effet, Smith donne ici un sens fort au terme « speak » qui, au-delà du rire que peut susciter la remarque d'Astrid prise au premier degré, convoquant l'image d'un homme qui découvrirait que les adolescent·e·s de douze ans sont en fait doué·e·s de parole, suggère en fait l'idée d'une valeur accordée aux mots prononcés. Le choc de l'homme ne relève en fait pas de la capacité d'Astrid à émettre des sons mais du poids qu'elle sait donner à ses mots. Pour la jeune fille, parler et employer des termes techniques et précis sont une seule et même chose. En naturalisant ce phénomène par la focalisation interne, Smith suscite non seulement le rire de ses lecteurs·trices par sa capacité à pointer du doigt les préjugés sociaux mais elle souligne également comment la prohibition d'une gamme de comportements dans un groupe social consiste en fait à délégitimer totalement certains individus. Astrid comprend ici que le silence auquel l'homme préférerait la reléguer consiste en « l'imposition d'une absence de participation » (Le Blanc 2009 : 36) : n'ayant pas le droit de parler, elle ne serait plus que l'objet de la discussion entre les deux adultes.

En refusant de reconduire les tentatives de l'agent de sécurité pour occulter Astrid ou celles du groupe d'hommes pour maintenir dans l'ombre le propriétaire du restaurant indien, Amber apparaît comme une sorte de garante des processus de voilement et de dévoilement à l'œuvre dans la société. Qu'il s'agisse de contraindre à la visibilité ou, au contraire, de lutter contre l'invisibilisation, la jeune femme se présente comme le prisme à travers lequel se révèlent les enjeux de pouvoir au cœur des mécanismes visuels. S'attaquant essentiellement au régime d'invisibilité qui organise l'anonymisation de certains groupes ou individus, Amber devient paradoxalement, à la fin du roman, l'agent de sa propre invisibilisation. Nous verrons en effet, dans le prochain chapitre, comment la disparition finale d'Amber rejoint par certains aspects l'auto-effacement que s'imposent Duncan ou Mr F tout en le subvertissant : au-delà de ses enjeux sociaux, Ali Smith suggère à travers ce personnage le pouvoir émancipateur que peut revêtir l'invisibilité.

La typologie des formes d'invisibilité proposée par Le Blanc nous a fourni des outils essentiels pour penser les différents processus de marginalisation à l'œuvre chez les personnages de notre corpus. Nous avons également pu observer comment, dans ces textes, l'invisibilisation se présente comme un phénomène métaleptique. Parler d'invisibilisation, de négation ou d'effacement revient en effet à penser la marginalité sociale comme un processus constamment à l'œuvre puisque les critères de démarcation entre les vies visibles, normales, intelligibles et les autres sont constamment en cours de définition et de réaffirmation. L'ancrage temporel et causal de la métalepse permet donc de saisir la façon dont les mécanismes d'invisibilisation sociale, d'une part, s'inscrivent dans la durée et, d'autre part, consistent à effacer ces vies d'une temporalité humaine partagée.

Cela apparaît de façon éclatante, comme nous avons pu le voir, à travers la première forme d'invisibilité, celle qui consiste à refuser le deuil — la *grievability* — de certaines vies :

> la mort peut, dans certains cas extrêmes, s'enfoncer dans le néant du non-deuil, de l'absence de cérémonial qui, seule, peut ramener les morts dans l'humanité, une humanité faite, comme le soulignait déjà Auguste Comte, de plus de morts que de vivants, qui n'existe donc que par le rappel de ses morts. Si une cité humaine ne peut être, de ce fait, qu'une cité de défunts, tous les morts ne reviennent pas à la vie, certains s'effaçant dans une non-vie sans relève. (Le Blanc 2009 : 11-12)

La mort ne revient donc pas seulement à un arrêt de la vie. Elle n'en est pas simplement le terme et le contrepoint mais, en s'associant à la mise en brèche du processus de deuil, vise un effet rétroactif d'effacement. Si, dans l'exemple canonique de la métalepse, on considère que

l'expression du deuil permet de mentionner implicitement la mort — « nous le pleurons » à la place de « il est mort », d'après *Littré* —, nous avons ici un phénomène inverse qui repose précisément sur le pouvoir performatif de la métalepse : le refus du deuil, de l'évocation de la mort revient à une négation de cette dernière, et nier la mort, conclusion naturelle de toute vie, revient alors à contester l'existence même de la personne. Dans *Toby's Room*, l'annulation de Toby va ainsi jusqu'à occulter le terme même de « mort » pour le signaler simplement comme « disparu », tandis que dans *Even the Dogs* on observe une forme d'invisibilisation généralisée qui se répand comme par contagion. En effet, si l'humanité n'existe « que par le rappel de ses morts », l'impossibilité dans laquelle se trouvent les camarades de Robert de pleurer leurs morts achève de les déposséder de leur humanité : ils et elles ne sont pas plus dignes d'être pleuré·e·s qu'il et·elles n'ont le droit d'être endeuillé·e·s.

À travers les enjeux de la mort et du deuil, l'effacement métaleptique subi par les personnages frappés d'invisibilisation est puissamment perceptible. Toutefois, nous avons pu voir qu'il apparaît également dans les deux autres formes d'invisibilité identifiées par Le Blanc, notamment parce qu'elles engagent la notion de spectralité. Cet effacement peut ainsi apparaître comme moins brutal que le premier parce qu'il ne repose pas nécessairement sur la mort mais il consiste néanmoins lui-aussi en une exclusion de certaines vies en-dehors du champ des vies dignes d'être vécues.

Dans le cas de la réification, nous avons pu observer, dans le domaine du militaire, que l'effacement métaleptique repose notamment sur une volonté de négation des dommages causés par la guerre à travers la suppression de ceux-là mêmes sur qui ils s'inscrivent. Neville, Barnes ou Latif sont de simples choses au service d'un pouvoir militaire qui les dépasse : une telle réification permet d'occulter les souffrances dont ces jeunes hommes sont victimes en leur déniant tout droit à l'individualité, en les soumettant à des ordres, en ne leur accordant qu'une visibilité éphémère dans un cadre extrêmement codifié. Parce qu'ils se voient attribuer le statut de choses, ces personnages apparaissent comme consomptibles et remplaçables. Leur effacement métaleptique se manifeste donc dans la dimension itérative de leur existence : privés de leur individualité, ils voient l'Histoire des événements et des conflits se refermer sur eux. Elle les expulse hors de son cadre narratif, les reléguant à l'espace vide que, métaleptiquement, elle comble en reliant, de part et d'autre de la béance laissée par la blessure ou le décès, l'avant et l'après de la mise en récit historique.

Enfin, dans la troisième et dernière forme d'invisibilité que nous avons observée, la dimension métaleptique de l'effacement qu'ils traversent prend une coloration particulière

parce qu'il semble qu'elle n'est pas le résultat d'une volonté extérieure. Dans les deux premiers cas, les personnages sont de manière assez évidente les victimes d'un processus d'invisibilisation qui les empêche d'être reconnus, et ce parfois même en dépit de leurs efforts pour se révolter contre ce phénomène. En revanche, dans le troisième cas de figure, les personnages apparaissent comme producteurs de leur propre effacement, surtout dans *The Night Watch* et *Skin Lane*, même s'il est évident que de tels mécanismes découlent de leur intégration de normes sociales qui les considèrent comme anormaux. C'est parce qu'ils ne produisent pas d'impact, n'ont aucune prise matérielle sur le monde qui les entoure qu'ils s'en trouvent effacés : n'ayant pas d'action sur leur environnement, ils ne peuvent être perçus métaleptiquement à travers les conséquences de leurs actes. Par conséquent, l'absence de traces qu'ils laissent derrière eux semble avoir un effet rétroactif : parce qu'ils n'ont rien laissé d'eux, ils disparaissent eux-mêmes et se confondent avec l'espace où ils ont évolué, comme absorbés par lui. Ce phénomène est littéralement illustré dans *The Accidental* par Amber qui enseigne à Astrid un emploi performatif de sa caméra en lui montrant comment, plus que la collecte d'archives, l'acte de filmer permet de rendre visible l'invisibilité. Refusant la conservation de données ou de *memorabilia*, elle détruit la caméra d'Astrid et avec elle toutes les traces de sa présence en une négation rétroactive de son existence (Astrid ne retrouvera plus aucune image d'Amber) qui donne un sens littéral — mais aussi potentiellement émancipateur — à la notion de *dé*-matérialisation.

Ce dernier point devra ainsi nous amener, dans le prochain chapitre, à nous interroger sur la dimension spatiale de l'effacement social. Bien que cela se manifeste de manière particulièrement évidente pour le troisième type d'invisibilité décrit par Le Blanc, on peut en effet relever que toutes ces formes d'invisibilité ont une dimension à la fois temporelle *et* spatiale : Toby disparaît dans le *no man's land* tandis que les personnages de *Even the Dogs* décèdent dans des squats, loin des regards d'une société qui préfère les oublier ; Neville et les gueules cassées sont cachés du public et sont tenus de dissimuler leur visage alors que le corps de Faridun doit être arraché par son père aux débris sous lesquels il est enseveli. Nous nous proposerons ainsi de montrer que l'effacement qui se joue dans ces œuvres repose sur des mécanismes à la fois métaleptiques et métonymiques, de sorte que l'objet de l'invisibilisation sociale est lui-même un support en cours de désintégration. Nous verrons alors comment la notion *d'interstice*, plutôt que celle de marginalité, peut se prêter tout particulièrement à ces existences à la fois métaleptiques et métonymiques qui se donnent à percevoir dans des espaces-

recoins, espaces-replis ou espaces-refuges, et se déploient en pointillés, comme menacées par la ténuité de leur propre prise sur le monde.

CHAPITRE 5 DE LA MÉTALEPSE À LA MÉTONYMIE, DE LA MARGE À L'INTERSTICE

Parler d'effacement et d'invisibilité, comme nous l'avons fait au long du précédent chapitre, engage nécessairement un questionnement sur la spatialité. Nous avons pu, à travers la pensée de Guillaume Le Blanc, analyser l'invisibilité sociale et les processus politiques par lesquels elle est mise en place. La pensée des mécanismes de relégation ou de mise en sourdine de celles et ceux dont les vies sont « vulnérabilisées » (Le Blanc 2009 : 37) rejoint les réflexions de Butler sur la *deuillabilité — grievability —*, développées notamment dans *Precarious Lives* et *Frames of War*, qui s'articulent dans un premier temps autour de notions temporelles. Interroger le deuil nécessite en effet de tenir compte de son inscription dans la durée et Freud le définit avant tout, dans *Deuil et mélancolie*, comme un état qui « sera surmonté après *un certain laps de temps* » (édition numérique, non paginée : nous soulignons). Le deuil s'insère donc dans un processus qui se déploie dans le temps d'après la mort de celle ou celui dont on est endeuillé·e — qui est donc *deuillable, grievable*. Mais, dans la lecture qu'en propose Butler, la notion de deuil intègre aussi le temps d'avant la mort et c'est même la fin, pas encore advenue, de la vie qui permet de désigner, à la fois rétroactivement et par anticipation, cette dernière comme *vie* à proprement parler :

> The future anterior, 'a life has been lived,' is presupposed at the beginning of a life that has only begun to be lived. In other words, 'this will be a life that will have been lived' is the presupposition of a grievable life, which means that this will be a life that can be regarded as a life, and be sustained by that regard. (Butler 2009 : 15)

Cette conception de la *deuillabilité* établit une forme de continuum temporel entre l'avant et l'après de la mort, mais elle permet également, par métalepse, de rendre les notions de vie, de mort et de deuil interdépendantes. Butler montre à travers ces propos non seulement la façon dont le début d'une vie présuppose la mort puis le deuil qui suivra mais elle souligne aussi et surtout comment ce présupposé lui-même est précisément ce qui permet à la vie qui commence d'en être une. Pour reformuler cela en termes métaleptiques, la cause initiale qu'est le début d'une vie contient implicitement les conséquences qui en découleront (la mort et le deuil) mais, dans un mouvement logique inverse et concomitant, ces conséquences, et plus particulièrement l'idée d'un deuil, sont causes de la notion même de vie. On pourrait même aller jusqu'à dire que toute la proposition « une vie sera suivie d'une mort puis d'un deuil » est à l'origine même — constitue la cause — de la possibilité de dire « une vie ».

L'étroite interdépendance entre ces notions, mise en évidence par Butler, de même que les mécanismes d'invisibilisation entourant le concept de *deuillabilité*, tels que les étudie Le Blanc, doivent nécessairement se penser dans le cadre temporel dont ils découlent et qu'ils contribuent à construire. Tout d'abord, parler de « mécanismes » ou de « processus » engage par définition la pensée d'une durée. De plus, invisibilité sociale et deuil ou *deuillabilité* reposent sur la notion de trace : les vies invisibles ou *indeuillables* disparaissent sans laisser de traces. Elles sont progressivement dépossédées de ce qui en faisait des vies jusqu'à ce que rien d'elles ne subsiste après leur passage, ou bien leurs traces sont volontairement effacées, rendues illisibles et inintelligibles, de sorte qu'elles deviennent, littéralement, des vies *sans conséquences*, dépouillées de tout ce qui pouvait ou aurait pu attester de leur passage.

Toutefois, invisibilité et effacement renvoient à la question de l'espace dans la mesure où ces deux notions sont avant tout visuelles et font référence à la matérialisation — plus précisément, ici, à la *dé*-matérialisation — d'un objet saisissable et incarné. Par ailleurs, chez Butler, la *grievability* est reliée à l'idée de cadre — *frame* — régulant les conditions d'intelligibilité et de reconnaissance des vies considérées ou non comme *deuillables*. Bien que métaphorique, le recours à la notion de cadre renvoie de manière très affirmée à une représentation spatialisée de ces structures normatives, ce qui apparaît clairement lorsque la philosophe écrit : « to call the frame into question is to show that the frame never quite contained the scene it was meant to limn, that something was already outside, which made the very sense of the inside possible, recognizable » (2009 : 9). La prise en compte d'un dedans (*inside*), d'un dehors (*outside*) et de la ligne de démarcation qui les sépare et les met en contact (*limn*) est essentielle et porteuse de sens en ce qu'elle permet de *situer* — au propre comme au figuré — les phénomènes d'exclusion ainsi que les forces contradictoires qu'ils mettent en jeu. Une telle spatialisation des conditions d'intelligibilité permet précisément de réactiver le sens étymologique des termes d'exclusion — « fermer au-dehors » — et de relégation — « éloigner, bannir » (cnrtl.fr). Ainsi, comme le signale Butler, même si l'espace délimité par le cadre est avant tout circonstanciel et est donc amené à fluctuer en fonction du contexte qu'il circonscrit, celui-ci doit toutefois être appréhendé dans ses dimensions temporelle et spatiale :

> What 'gets out of hand' is precisely what breaks from the context that frames the event, the image, the text of war. But if contexts are framed (there is no context without an implicit delimitation of context), and if a frame invariably breaks from itself as it moves through *space and time* (if it must break from itself in order to move across space and time), then the circulating frame has to break with the context in which it is formed if it is to land or arrive somewhere else. (2009 : 10, nous soulignons)

À travers ces lignes, Butler met en évidence la dimension tout à fait concrète et matérielle du déplacement du cadre qu'elle envisage. Ce point est d'ailleurs confirmé lorsqu'elle se penche sur le cadre que constitue l'espace carcéral, qu'il s'agisse de celui de Guantanamo ou de celui d'Abu Ghraib. Comme elle le souligne, ces deux espaces sont bel et bien produits par un contexte à la fois spatial et temporel car, s'il est évident qu'il n'y a pas de cadre carcéral sans un *lieu* d'incarcération, les conditions de détention des prisonniers sont éminemment déterminées par l'identification d'un « état de guerre », c'est-à-dire d'une temporalité hors du commun. Cette temporalité s'applique dans le cas des « détentions indéfinies » — à Guantanamo notamment — qui proviennent d'une situation dite « exceptionnelle » mais sont également à l'origine d'un tel régime d'exceptionnalité puisqu'elles consistent, comme le montre Butler, en une suspension de l'état de droit :

> In the current war prison, officials of governmentality wield sovereign power, understood here as a lawless and unaccountable operation of power, once legal rule is effectively suspended and military codes take its place. […] As a result, the humans who are imprisoned in Guantanamo do not count as human; they are not subjects protected by international law. […] Moreover, the policy of 'indefinite detention' produces a sphere of imprisonment and punishment unfettered by any laws except those fabricated by the Department of State. The state itself thus attains a certain 'indefinite' power to suspend the law and to fabricate the law, at which point the separation of powers is indefinitely set aside. (2004 : xv-xvi)

Dans une telle situation, on peut observer comment une temporalité spécifique — à la fois illimitée et suspendue — s'associe étroitement à un espace — le lieu d'incarcération — pour produire un contexte spécifique, à savoir le « cadre » de la « détention indéfinie », au sein duquel les détenus se voient refuser l'accès à l'humanité. Si, comme le souligne Butler, ce cadre est amené à se briser lui-même et à se reconfigurer sans cesse, notamment grâce à la circulation d'objets qui, eux, parviennent à échapper au contexte qui retient ces individus — les poèmes écrits par les détenus de Guantanamo, les photos des tortures infligées aux prisonniers d'Abu Ghraib (2009 : 11) —, il est toutefois nécessaire de comprendre la façon dont, au sein du cadre, les mécanismes temporels et spatiaux travaillent à la mise en place de l'invisibilité sociale.

Nous avons déjà abordé, dans le chapitre précédent, la dimension temporelle de l'invisibilité sociale en voyant notamment comment cette dernière reposait sur un effacement métaleptique des vies *indeuillables* : gommer une partie de la chaîne causale et temporelle dans laquelle une existence s'insère permet de la nier métaleptiquement. Comme nous avons pu le voir, si la métalepse consiste originellement à ne nommer qu'un des termes d'une relation logique pour faire entendre, de manière implicite, l'ensemble de cette relation, elle peut pour

ainsi dire produire l'effet inverse quand, employée de manière performative, sa capacité à effacer une partie d'une chaîne causale est mise au service d'une volonté de nier la totalité. Nous allons à présent voir comment la métonymie, dont la métalepse peut être considérée comme une sous-catégorie (Bonhomme 103), peut présenter un fonctionnement similaire.

Dans les romans de notre étude, l'effacement ou les tentatives d'effacement subis par les personnages, souvent d'origine politique, se matérialisent de façon visuelle et spatiale dans le récit. Il nous faudra ainsi étudier les différents types de relation métonymique à l'œuvre dans ces textes et voir la façon dont elles s'articulent avec la métalepse. Comme le signale Sandrine Sorlin, « la métonymie permet de donner accès à une entité à travers une autre entité conceptuelle appartenant au même domaine » (2014 : 200) et, sans enchaînement ou décalage temporel, on observe souvent de telles relations dans ces œuvres, même si leur but semble être, paradoxalement, non pas de faire surgir une autre entité, mais de souligner sa disparition. En effet, l'invisibilisation de la mort, que l'on nie pour effacer une existence considérée comme indigne d'être prise en compte, par exemple, passe également souvent par une disparition concrète du corps (c'est de façon paradigmatique le cas de celui de Toby dans le roman de Barker). Dans ce cas, il nous faudra donc observer les différents niveaux auxquels se met en place la relation métonymique, qui s'entremêle et se confond parfois avec la métalepse : d'une part, le corps signale l'individu, mais il peut être d'autre part ce qui signale, même par la négative, les normes d'une société.

En ce sens, les rapports d'appartenance ou de contiguïté sur lesquels repose la métonymie permettent de mieux penser la notion butlerienne de cadre et d'affiner les différentes formes d'invisibilisation qui les accompagnent. Ainsi, un effacement métonymique reviendrait à tenter de gommer ce qui fait, ou faisait, partie d'un tout — que l'on entende, par la négation de la partie, entraîner celle du tout, ou que l'on essaie au contraire d'absorber la partie au sein du tout en refusant son individualité — mais il pourrait également consister en une négation de la relation de contiguïté entre deux entités. Il nous faudra donc renverser la focale à travers laquelle la métonymie est habituellement perçue pour retracer les différents types de parcours qu'elle opère : de la partie au tout, mais aussi du tout à la partie ; d'une entité à l'autre, mais aussi en sens inverse, etc. Cela nous permettra de mieux comprendre le fonctionnement des normes qui délimitent le cadre et les divers types de mécanismes sur lesquels elles reposent car l'exclusion, l'éloignement ou encore l'absorption sont des formes d'invisibilisation distinctes qui expriment des pouvoirs normatifs différents et ne sont pas détournées ou subverties de la même façon. Dans tous les cas, ces relations métonymiques permettent de revoir les hiérarchies

qui régissent la pensée de l'individu par rapport à son environnement et, en miroir, de porter un nouveau regard sur le sujet lui-même, tel qu'on l'envisage traditionnellement : à l'image du trauma qui hante la psyché de la victime sans être pour autant saisissable et nommable, le sujet relégué ou invisibilisé constitue un corps étranger par rapport au cadre qui le nie ou le rejette et qu'il vient en même temps troubler, de l'intérieur ou de l'extérieur, en contestant ou en brouillant ses frontières. Il y aurait ainsi un rapport métonymique dans la mise en lien-même de ces différentes formes de métonymie : le trauma est une *partie* du sujet qui est une *partie* de la société — du cadre — et le statut du trauma, à la fois représentation de la psyché et étranger à elle, est le pendant de la position de l'individu par rapport au cadre. Nous verrons donc comment cette dimension de la métonymie, qu'on pourra qualifier de réflexive, permet de repenser les hiérarchies traditionnelles et d'appréhender le sujet dans sa dimension relationnelle.

I. Dans le cadre, hors du cadre

Comme le soulignent les réflexions de Butler sur Guantanamo et Abu Ghraib dans *Precarious Life* et *Frames of War*, l'une des manifestations sans doute les plus frappantes et les plus tangibles de ce qu'elle nomme les « cadres d'intelligibilité » est la prison. Nous nous intéresserons cependant surtout à des situations où l'état de droit semble maintenu, même au sein de l'espace carcéral, plutôt qu'à des situations de suspension du droit, telles qu'étudiées dans ces deux textes, afin de saisir les spécificités du rapport individu-société dans ce lieu. La prison constitue en effet un espace-temps à part, un micro-univers inséré au cœur de la société. Elle est l'institution par excellence sur laquelle repose l'appareil judiciaire car, dans le système de justice contemporain, l'espace carcéral se fait le garant de l'applicabilité des lois, dont le rôle est de sanctionner les comportements sortant du cadre — de légalité — qu'elles délimitent. La sortie de ce cadre entraîne — ou peut aller jusqu'à entraîner — la relégation dans un autre cadre où le sujet et sa capacité d'agir se voient reconfigurés. Foucault met d'ailleurs en évidence la relation métonymique qui existe au principe-même de l'articulation entre pouvoirs de justice et de police :

> police et justice doivent marcher ensemble comme les deux actions complémentaires d'un même processus — la police assurant « l'action de la société sur chaque individu », la justice, « les droits des individus contre la société » ; ainsi chaque crime viendra à la lumière du jour, et sera puni en toute certitude. (Foucault 1975 : 99)

Le rapport métonymique est ainsi double : la police est métonymique de la société, la justice de l'individu. Alors, l'appareil judiciaire tient bien compte des différents types de relation

métonymique qui organisent l'articulation entre individu et société : d'une part, la société peut être menacée par l'une de ses « parties » — qui lui est donc en même temps extérieure — et, d'autre part, elle peut entraîner l'annihilation de cette partie en lui refusant précisément son individualité.

La prison est l'instance où se rencontrent ces deux tendances : c'est l'endroit où se retrouvent les individus sur lesquels le pouvoir policier s'est exercé — celles et ceux qui menaçaient la société — mais c'est aussi là que la société fait disparaître l'individu. En cela, la prison est à la fois le lieu de la relégation et celui de l'intégration sociale par excellence. Elle constitue un espace régi par des normes qui lui sont propres, à l'écart du reste du monde et apparemment imperméable à tout ce qui lui est extérieur, mais elle est en même temps, comme le rappelle Foucault à travers l'exemple du panoptique benthamien, le lieu où la surveillance sociale peut s'exercer à son degré le plus haut. Par le panoptique, la surveillance est en effet double et doublement métonymique. D'une part, le surveillant, représentant de l'appareil judiciaire — et, au-delà, de la société — exerce son contrôle sur les détenus mais ces derniers, par leur intériorisation du regard du surveillant, deviennent des extensions métonymiques de celui-ci, de sorte qu'ils deviennent les garants de leur propre contrôle social. Foucault résume le fonctionnement du panoptique comme suit :

> [Son rôle est de f]aire que la surveillance soit permanente dans ses effets, même si elle est discontinue dans son action ; que la perfection du pouvoir tende à rendre inutile l'actualité de son exercice ; que cet appareil architectural soit une machine à créer et à soutenir un rapport de pouvoir indépendant de celui qui l'exerce ; bref que les détenus soient pris dans une situation de pouvoir dont ils sont eux-mêmes les porteurs. (1975 : 202-203)

A. Incarcérations

Dans *The Night Watch*, le personnage de Duncan fait l'expérience de ce statut ambivalent de la prison[25]. En premier lieu, il y est relégué en tant que représentation métonymique de comportements répréhensibles à exclure de la société. Sur le plan juridique, il y a en effet un rapport métonymique entre les individus et la loi : ce n'est pas le sujet lui-même qui est proscrit mais les actes condamnables qui lui sont attachés. Comme nous l'avons vu à la fin du chapitre précédent, Duncan semble vouloir s'effacer lui-même après sa sortie de prison, d'abord en s'enfermant à l'abri des regards dans l'usine de bougies, puis en menant une vie de reclus aux

s[25] On relèvera qu'un autre roman de Waters présente un exemple particulièrement frappant de panoptique avec la prison pour femmes de Millbank dans *Affinity* (1999).

côtés de son ancien gardien, Mr Mundy. Cette auto-invisibilisation apparaît comme un aveu, mais aussi une littéralisation du lien métonymique entre l'accusé et ses crimes : les interdits à la fois moraux et juridiques qu'il a enfreints — d'abord en cautionnant le suicide, puis par son homosexualité soupçonnée — sont si forts que le personnage lui-même devient tabou, du moins à ses propres yeux. Tout se passe alors comme si la mise en place du lien métonymique entre les actes et l'individu entraînait une identification de celui-ci à ceux-là, pour ne pas dire une contamination de l'un par les autres. Zoltán Kövecses souligne la proximité conceptuelle entre les entités que la métonymie relie : « In metonymy, […] we have two elements, or entities, that are closely related to each other in conceptual space » (175). Cela peut expliquer que, dans la situation de Duncan, le rapport métonymique entre l'action et son auteur semble s'être mué en rapport de la partie au tout, comme si toute la personne du jeune homme avait été contaminée par les actes pour lesquels il a été condamné.

Un tel effet de « contaminations en chaîne » apparaît à travers la réaction de Duncan face aux propos de certaines prisonnières transgenres qui l'attaquent verbalement, notamment au moyen d'allusions explicites à son homosexualité supposée :

> Duncan felt himself blushing at their words, blushing horribly, guiltily, from his throat to his scalp. And, what was worse, he glanced back to his table and saw Fraser's face; and Fraser's expression was such an unpleasant one—such a mixture of awkwardness and anger and distaste—he grew almost sick. (Waters 241)

Dans ce passage, la relation métonymique la plus évidente est celle qui substitue l'effet physiologique à l'émotion (Kövecses 184, 337) : le rougissement de Duncan est associé, à ce moment-là, à la honte qu'éveillent en lui les propos de ses co-détenues. On peut relever l'emploi du verbe « felt » qui nous place de façon évidente dans une focalisation interne mais permet aussi d'insister sur la dimension avant tout émotionnelle de la réaction de Duncan et, enfin, sur la tendance paranoïaque qui l'accompagne. Ce n'est par ailleurs pas tant la rougeur qui se substitue à la honte mais la *sensation* de rougissement qui prend la place du malaise croissant du personnage. L'insistance sur la dimension sensorielle du phénomène permet également, par métonymie, de désigner d'autres émotions de Duncan, à savoir la conscience de la visibilité de son embarras sur son visage et la peur que celui-ci soit non seulement perçu mais aussi interprété comme tel par celles et ceux qui l'entourent. Comme le souligne Sarah Ahmed, cette honte est profondément ancrée dans le contexte social au sein duquel elle s'exprime et elle est le fruit d'une forme de circulation des émotions entre les différents personnages en présence :

> In experiences of shame, the 'bad feeling' is attributed to oneself, rather than to an object or other (although the other who witnesses my shame may anger or hurt me, I cannot attribute the other as the cause of bad feeling). […] In disgust, the subject may be temporarily 'filled up' by something bad, but the 'badness' gets expelled and sticks to the bodies of others (unless we are talking about self-disgust, which is close to shame). In shame, I feel myself to be bad, and hence to expel the badness, I have to expel myself from myself […]. (Ahmed 104)

Ainsi, si la honte de Duncan naît des moqueries des autres détenues, la phrase suivante, commençant par « what was worse », souligne que le processus de « contamination » des émotions va plus loin. Cette honte lui est en effet renvoyée comme à travers un miroir grossissant par les émotions qu'il pense lire sur le visage de Fraser. Le dégoût de son compagnon, probablement à l'encontre des prisonnières en raison de leur identité transgenre (et qui n'est peut-être que le fruit de son imagination), est donc approprié par Duncan. La circulation de cet affect entre les deux jeunes hommes peut alors prendre deux chemins différents. Soit Duncan perçoit le dégoût de son ami comme suscité par son rougissement et dirigé contre lui, soit il s'opère une circulation plus complexe : Duncan saisit bien que le rejet de Fraser est à l'encontre des prisonnières mais, contaminé par leurs propos, il se sent malgré lui affilié à elles et prend pour lui une partie du dégoût qu'elles provoquent. Ce sentiment accroît ainsi sa honte et se transforme en « self-disgust », d'où le sentiment d'écœurement qui s'empare de lui (« he grew almost sick »). Ainsi, comme le souligne Ahmed, les sentiments de dégoût qu'il attribue aux autres et qu'il ressent vis-à-vis de lui-même retranchent Duncan dans un espace doublement liminal : il se trouve non seulement hors des cadres d'intelligibilité auxquels les autres appartiennent mais il éprouve aussi le besoin de se purger de lui-même.

Ce dernier point est encore renforcé par les adjectifs qui caractérisent le rougissement du jeune homme et soulignent la complexité de ses émotions : « blushing horribly, guiltily ». Ici, la métonymie est doublée d'une hypallage qui la renforce et la précise. En effet, l'association entre ces termes recoupe plusieurs réalités différentes qui se superposent : d'une part, « Duncan's blushing *was* horrible », « Duncan's blushing *made him feel* horrible », « Duncan's blushing *revealed* that he was horrible » ; d'autre part, « Duncan's blushing *made him feel* guilty », « Duncan's blushing *was caused by* his guilt », et enfin « Duncan's blushing *was a manifestation* of his guilt ». L'hypallage permet de ne pas avoir à sélectionner une seule de ces interprétations et les tient au contraire toutes ensemble, soulignant ainsi la complexité des émotions qui traversent le personnage à ce moment précis. On peut ainsi considérer que l'hypallage renforce la métonymie dans la mesure où elle nous signale que le rougissement de Duncan ne doit pas être lu comme l'expression métonymique d'un seul sentiment, qui lui est

traditionnellement associé, à savoir la honte, mais que cette réaction physique est en fait la manifestation d'un entrelacs d'émotions mêlées les unes aux autres.

Face aux propos qui lui ont été adressés et à la trahison que vient de lui infliger son corps en révélant son embarras, Duncan choisit dans ce même passage de se retirer à l'écart des autres détenus. Au lieu de s'immerger dans la masse des prisonniers pour mieux s'anonymiser, comme il cherche plus tard à le faire dans l'usine de bougies, le jeune homme préfère s'exclure en retournant dans sa cellule située à l'étage : « At his own landing he leant on the rail outside his cell, waiting for his heart to slow. He folded his arms and rested on his elbows and looked back down into the hall » (242). Cette position de surplomb place une fois de plus le personnage à part, renforçant son isolement au sein même d'un espace destiné à rassembler tout un ensemble d'individus et de comportements marginaux ou déviants.

On notera d'ailleurs que même la sexualité *a priori* déviante de Duncan n'est à aucun moment clairement définie, ce qui empêche également de le rattacher à un groupe social préétabli. Son attirance pour d'autres hommes — Alec ou Fraser — semble rester asexuelle et à aucun moment du roman il ne l'admet lui-même. Au lieu de le rendre, comme on pourrait le croire, plus acceptable ou plus facilement miscible dans la société, le silence qui entoure la sexualité du jeune homme construit une forme de mystère qui le marginalise plus encore. Il est en effet confronté ici à l'injonction nouvelle, apparue selon Eve Kosofsky Sedgwick dès le début du vingtième siècle, de se positionner clairement comme appartenant à une catégorie sexuelle bien définie :

> What *was* new from the turn of the century was the world-mapping by which every given person, just as he or she was necessarily assignable to a male or a female gender, was now considered necessarily assignable as well to a homo- or a hetero-sexuality, a binarized identity that was full of implications, however confusing, for even the ostensibly least sexual aspects of personal existence. It was this new development that left no space in the culture exempt from the potent incoherences of homo/heterosexual definition. (2, italiques dans l'original)

Cette situation de non-appartenance est notamment mise en lumière au cours d'une discussion avec Fraser où ce dernier fait part à Duncan, à demi-mots, des rumeurs qui courent dans la prison au sujet de son homosexualité supposée. Il avance ainsi : « You must know, at least, what gets said about you in here » (Waters 431). Au cours de la discussion qui s'ensuit, les réponses de Duncan restent évasives mais on peut surtout relever la manière dont il ne cesse de se définir par la négative. Sa première réaction aux propos de Fraser consiste à relativiser : « That gets said, in here, about anyone. Anyone with any kind of—of culture; who likes books,

likes music. Who isn't a brute, in other words » (431). Cet enchaînement de phrases montre la façon dont la pensée du personnage semble se préciser. L'anadiplose permet de préciser le sens du « anyone » de la première phrase, identifiant un groupe plus restreint auquel Duncan pourrait se rattacher : « [someone] who likes books, likes music ». Cependant, l'hésitation marquée par le tiret et la répétition de « of » suggère une difficulté à expliquer, à définir précisément le groupe social auquel il pourrait se rattacher. La phrase suivante, avec sa formulation généralisante et, surtout, sa tournure négative, sonne comme un aveu d'échec : Duncan peut seulement s'identifier comme *n'appartenant pas* au groupe des « brutes ».

Plus loin, il rejette l'appartenance à un autre groupe, celui des prisonnières transgenres. Il proclame ainsi à propos de l'une d'elles : « She makes me sick. They all do, all that crowd. They don't want to go to bed with girls, but they make themselves like girls. […] You think I used to be like them » (432). Ici, la tonalité accusatrice tient lieu de négation, le dégoût de Duncan se manifestant non seulement à l'égard de ce groupe mais aussi à l'idée que Fraser puisse l'y associer. Les phrases du jeune homme expriment là encore une définition progressive du groupe qu'il identifie, partant du singulier pour aller vers le général : « she » devient « they all » puis « all that crowd ». Dans la phrase suivante, Duncan définit enfin ces détenues par leur comportement, identifié comme déviant. Ces femmes transgenres constituent ainsi une autre partie de la population à laquelle le personnage refuse de se rattacher : bien qu'elles ne fassent pas partie des « brutes » à proprement parler, elles ne représentent pas pour autant une voie possible pour Duncan. Les tournures négatives sont particulièrement intéressantes dans la troisième phrase. D'une part « they *don't* want to go to bed with girls » exprime, par la négative, une attirance sexuelle taboue à laquelle Duncan semble pouvoir s'identifier même s'il se démarque déjà du groupe précisément par sa réticence à la nommer explicitement. Cependant, c'est surtout dans la seconde partie de la phrase que la négation la plus porteuse de sens apparaît, avec « *but* they make themselves like girls » : c'est cette contradiction interne qui suscite tout particulièrement le rejet et le dégoût du jeune homme. Enfin, quand Fraser lui demande de préciser la nature de sa relation avec Alec, Duncan réagit vivement : « He wasn't my boyfriend ! » (432).

L'incapacité de Duncan à se définir lui-même, à se rattacher à une identité claire et stable, se manifeste à travers cette succession de répliques. Par l'enchaînement des tournures négatives, il dresse au contraire une sorte de portrait en creux de lui-même : « *not* a brute », « *not* someone who doesn't want to go to bed with girls but makes himself like girls » et « *not* Alec's boyfriend ». Ainsi, tous les types de rapport métonymique qui pourraient le rattacher à une

entité plus large — le groupe des prisonniers, celui plus restreint des « queer » (432) à la sexualité non conventionnelle affirmée ou encore l'union amoureuse avec Alec — sont niés. Pour reprendre une terminologie butlerienne, Duncan ne se reconnaît dans aucun des cadres d'intelligibilité qui lui sont proposés. Réciproquement, dans une sorte de geste de révolte qu'il dirige contre Fraser, il qualifie d'inintelligibles et d'inadmissibles ces mêmes cadres. Toutefois, l'emploi exclusif de négations pour exprimer ce rejet se retourne pour ainsi dire contre lui dans la mesure où, à travers ces propos, Duncan semble faire le constat de son échec à redéfinir le cadre qui l'exclut. Les tournures négatives viennent ainsi réaffirmer la présence du cadre et excluent le jeune homme — et par association Alec — des vies dignes d'être pleurées, dignes d'être considérées comme des vies : si Alec, en tant qu'objecteur de conscience potentiellement homosexuel s'étant suicidé, n'est pas digne d'être pleuré, alors la souffrance de Duncan — et par extension Duncan lui-même — ne peuvent être reconnus.

Ainsi, au sein de la prison, sorte d'espace en creux de la société — là où sont relégués celles et ceux qui menacent d'en perturber les normes —, Duncan mène une existence elle aussi en creux, inintelligible au sein même d'un cadre qui semble fait pour accueillir des vies inintelligibles. Comme dans le passage que nous avons évoqué plus haut, il se voit exclu et s'exclut volontairement de groupes auxquels il pourrait se rattacher, cherchant au contraire une forme d'invisibilité.

B. Assimilations

Alors que Duncan gravit les escaliers de la prison pour se mettre en position d'observateur invisible, Fraser apparaît au contraire comme un paroxysme de visibilité. La façon dont cette scène présente les différentes positions des personnages dans l'espace de la prison est hautement symbolique. Depuis son perchoir au troisième étage, courbé au-dessus de la rambarde qui longe la coursive, Duncan observe la masse des hommes dans la grande salle commune en contrebas. À ses yeux, un seul individu se détache :

> Duncan saw the men through a haze of wire and cigarette smoke and sickly, artificial light; it was like gazing at creatures in a cage or under water; they were like strange, pallid things that never saw daylight. And what you noticed most, he thought, from this height, was the drabness of it all: the concrete floor, the lustreless paint upon the walls, the shapeless grey uniforms with their single spots of red, the spew-coloured oilcloths on the tables … Only Fraser, it still seemed to him, stood out as a single point of brightness: for his cropped hair was fair, where most of the other men's was dark or dull brown; and he moved animatedly, where others slouched; and when he laughed—as he did again now— he laughed with a shout that carried even to here. (242)

Ce passage construit une série d'associations qui met en évidence le rapport d'identification entre les hommes et l'espace carcéral qu'ils habitent. Aux yeux de Duncan, les prisonniers se fondent dans leur environnement, ce que met notamment en évidence le recours à un univers sémantique de la pâleur, de la grisaille : « cigarette smoke », « pallid things », « drabness », « concrete floor », « lustreless paint », « grey uniforms », « spew-coloured », « dull brown ». Il y a ainsi comme une sorte de contamination des hommes par leur environnement et, si l'on peut certes percevoir ce phénomène de manière symbolique — les couleurs ternes se faisant métaphores de la morosité ambiante —, on remarque toutefois que, de façon éminemment visuelle, le gris lui-même semble contagieux. Au-delà de la notion de contamination, il semble que les hommes sont complètement happés par cet espace, de sorte qu'ils finissent par y disparaître. En effet, après avoir décrit les prisonniers comme des êtres déshumanisés — « creatures », « things » —, Duncan suggère toutefois que cette forme de monstruosité n'a rien de remarquable et qu'elle s'efface dans le décor qui la supplante : « what you noticed most […] was the drabness of it all ». L'individualité des hommes que le personnage observe s'efface au profit d'une vision d'ensemble morose. Si, dans de nombreuses représentations[26], l'image du prisonnier sert, par métonymie, à évoquer l'univers carcéral, c'est ici le processus inverse qui a lieu : la partie ne fait pas surgir le tout dans l'univers référentiel des lecteurs·trices mais, au contraire, il semble que la partie — les individus enfermés dans la prison — a été absorbée par son contenant. Dans la deuxième phrase de l'extrait, on relève ainsi la focalisation de Duncan sur l'ensemble des objets qui entourent les détenus, doublant leur disparition dans l'obscurité de la prison d'un sentiment de passivité : ils n'apparaissent plus que comme des accessoires servant de simple support à cet environnement grisâtre qui s'entretient lui-même.

Par ailleurs, la couleur des toiles cirées sur les tables est décrite au moyen d'une métonymie qui accentue l'effacement des prisonniers comme agents. Les termes « spew-coloured » ne constituent pas seulement une métaphore associant la couleur terne du tissu à du crachat mais renvoient à une action concrète. À travers cette image, métalepse et métonymie se confondent : on peut tout d'abord parler de métalepse puisque « spew-coloured » exprime le résultat de l'action des détenus qui crachent sur la table, mais on peut également identifier une métonymie — non temporelle — qui permet d'effacer les auteurs des expectorations en substituant le produit au producteur (Kövecses 183). Les deux figures ont ici un effet performatif dans la mesure où elles *produisent* le processus d'effacement sur lequel elles

[26] On peut notamment penser au personnage d'Abel Magwitch dans *Great Expectations* (1861), figure par excellence du *convict*, dont le corps meurtri et les jambes entravées par des fers suffisent à convoquer les images mentales de la prison et du bagne.

reposent et permettent d'actualiser l'absorption des prisonniers par l'espace qu'ils occupent. En reléguant les hommes dans le champ de l'implicite, l'emploi de cette double figure propose à la perception des lecteurs·trices une réalité littéraire dont ils ont été occultés. Ainsi, même les actions que les détenus, déjà mis au ban de la société, pourraient effectuer pour transformer leur environnement — comme cracher sur les tables — leur échappent et semblent exister indépendamment d'eux. À l'inverse, la seule visibilité à laquelle ces hommes semblent accéder met en évidence la façon dont le cadre dans lequel ils se trouvent les a transformés à son image.

Seul Fraser semble capable d'échapper à cet effacement, et sa résistance s'exprime à travers son corps qui, aux yeux de Duncan, est le seul à ne pas se soumettre au conditionnement carcéral. Tout d'abord, le jeune homme échappe à la contagion de la grisaille grâce à la blondeur de ses cheveux qui le démarque des autres prisonniers et acquiert, aux yeux de Duncan, un sens symbolique. Sa chevelure ne constitue en effet pas le seul élément coloré de la prison, comme le souligne l'évocation des points rouges sur les uniformes des prisonniers, mais elle est en revanche l'unique élément *lumineux* identifié par l'observateur : « a single point of brightness » s'oppose d'une part à « sickly, artificial light » et d'autre part à « dark or dull brown ». Ainsi, la « luminosité » de Fraser prend des connotations morales, faisant de lui le seul élément à la fois authentique et encore intact de la salle : si la chevelure des autres hommes peut être vue comme le résultat de leur assimilation progressive par la prison, il est également possible qu'aux yeux de Duncan cet aspect physique apparaisse comme une précondition, et donc une justification *a posteriori* de leur incarcération.

Fraser détonne précisément parce qu'il ne semble pas être à sa place dans la prison. Contrairement à Duncan qui se met en retrait, il ne semble pas que cet effet d'incompatibilité soit le résultat de la volonté de Fraser, mais tout se passe en revanche comme si l'espace carcéral lui-même rejetait le jeune homme comme inassimilable. Dans cette phrase, la polysyndète, avec la répétition de « and », illustre très clairement le processus d'observation grâce auquel Duncan identifie et additionne les différents éléments qui distinguent son codétenu des autres hommes. On passe en effet de l'élément visuel le plus frappant — la couleur des cheveux — à une mise en mouvement de Fraser qui accentue la dimension morale et symbolique de sa dissemblance puisqu'il n'est pas avachi — « slouched » — là où les autres ont courbé l'échine. Enfin, son rire clair et sonore s'associe à la luminosité de ses cheveux pour faire de lui une figure « rayonnante » aux yeux de Duncan. Au-delà d'une perspective potentiellement morale, Duncan est tout à fait conscient que la singularité de Fraser provient aussi de son milieu d'origine — « Coming from a family like that, with all the advantages he's had! » (243), dit Mr

Mundy — qui l'a précisément conditionné à ne pas se soumettre à la domination arbitraire que l'univers carcéral impose à ses détenus.

Du fait de cet ensemble de caractéristiques, Fraser apparaît comme une anomalie au sein de la prison et, en ce sens, il constitue donc une sorte d'anti-métonymie. Loin d'incarner par son corps l'espace carcéral ou de s'y être tant immergé qu'il a fini par y disparaître, le jeune homme, pleinement présent et complètement lui-même, ne cesse par sa seule existence de remettre en question les normes qui régissent la prison. Au beau milieu du cadre qui exerce sur lui son pouvoir et aux normes duquel il n'a d'autre choix que de se soumettre, Fraser lui échappe pourtant. C'est pour cette raison que le gardien, Mr Mundy, ne tolère pas la présence du jeune homme dans sa prison : « He took Fraser's being here as a sort of insult to the other men. He said he was playing at being in prison » (243). Le codétenu de Duncan apparaît ainsi comme une sorte de miroir inversé présentant aux autres prisonniers l'envers de leur propre existence mais aussi l'envers du cadre dans lequel ils sont pris.

C. Subversions

La notion de « jeu » est cruciale pour comprendre ce qui se produit ici. Nous touchons en effet à la dimension itérative du cadre telle que l'identifie Butler et à la façon dont ses normes s'appliquent aux sujets : « The normative production of the subject is an iterable process—the norm is repeated, and in this sense is constantly 'breaking' with the contexts delimited as the 'conditions of production' » (2009 : 168). Le « jeu » est à la fois reproduction et subversion dans la mesure où, en « jouant à être en prison » au milieu de ceux qui « sont réellement en prison », Fraser propose un déplacement du contexte dans lequel s'insère l'expérience carcérale. En étant complètement pris dans le cadre spatial de la prison tout en n'y étant pas — par son imperméabilité au conditionnement du cadre —, Fraser produit une sorte de juxtaposition de contextes irréconciliables et ouvre ainsi, pour Duncan, la pensée d'une possible émancipation qui ne se résume pas à la question d'être ou non prisonnier. Comme le signale Butler,

> [t]he point is not to eradicate the conditions of one's own production, but only to assume responsibility for living a life that contests the determining power of that production; in other words, that makes good use of the iterability of the productive norms and, hence, of their fragility and transformability. (2009 : 170-171)

Fraser s'avère capable de subvertir le cadre de l'intérieur. En reliant ce passage à celui que nous avons analysé plus haut, on peut voir les deux compagnons de cellule comme des incarnations des différentes façons dont, selon Butler, le cadre peut se trouver confronté à sa propre fragilité :

> What is this specter that gnaws at the norms of recognition, an intensified figure vacillating as its inside and its outside? As inside, it must be expelled to purify the norm; as outside, it threatens to undo the boundaries that limn the self. In either case, it figures the collapsibility of the norm; in other words, it is a sign that the norm functions precisely by way of managing the prospect of its undoing, an undoing that inheres in its doings. (2009 : 12)

Le duo Duncan-Fraser se présente ainsi comme une sorte de figure janusienne du spectre. Assis au beau milieu du réfectoire, gesticulant et riant avec les autres détenus, Fraser représente la menace posée au cadre depuis l'intérieur : loin d'être non-reconnaissable, il n'est que trop visible et incarne donc ce qu'Athanasiou et Butler appellent une « surcharge d'intelligibilité » — « an overload of intelligibility » (68). Fraser et les raisons de son incarcération sont en effet pleinement intelligibles et il se conforme tout à fait à la logique punitive qui s'impose à lui : revendiquant son statut d'objecteur de conscience, il ne tente pas de se soustraire à la prison mais prétend au contraire mettre son incarcération au profit d'une remise en question de tout un paradigme belliciste. Il subvertit le cadre carcéral en transformant, par sa simple présence, ses attributions : la prison devient pour lui l'objet par lequel il pourra contester le pouvoir qu'elle a justement pour fonction de représenter et de servir. L'animosité qu'entretient à son égard Mr Mundy, qui est précisément un garant de l'intégrité du cadre, est donc tout à fait logique puisqu'en reconfigurant les normes législatives et punitives régissant la prison, Fraser risque de rendre caduques les raisons de l'incarcération des autres prisonniers, et donc l'institution elle-même. Il incarne l'excès à éradiquer pour « purifier » la norme.

À l'inverse, Duncan est, comme nous l'avons vu, à l'extérieur du cadre. Dans la scène où il observe Fraser, sa position, en hauteur et à l'écart des autres hommes, suffit à souligner son exclusion hors des normes d'intelligibilité. Les raisons de sa présence dans la prison sont d'ailleurs elles-mêmes floues. Son discours face à son père peut suggérer qu'il est lui aussi un objecteur de conscience : « I expect you'd rather I was going out, into the army, to get my head blown off. I suppose you'd rather the army was going to make a murderer of me— » (333). Toutefois, les rumeurs qui courent au sujet de son homosexualité supposée pourraient indiquer une condamnation pour cette raison et enfin, les propos de Fraser, « I think the laws about suicide are bloody, if you want to know » (431), nous mettent encore sur une voie différente : Duncan a-t-il été condamné pour n'avoir pas empêché le suicide d'Alec ou pour avoir lui-même

tenté de se tuer ? L'incertitude qui plane au-dessus de l'incarcération du jeune homme contribue ainsi à le rendre inintelligible même au sein de l'espace où il a précisément été relégué pour avoir enfreint les normes en vigueur dans la société.

Tout en étant dans l'espace clos de la prison, Duncan apparaît donc comme extérieur au cadre qu'elle circonscrit. Il est en cela la figure du spectre qui se trouve à *l'extérieur* et dont l'existence tend à brouiller les frontières censées contenir ce qui se trouve dans le cadre. Son refus de s'attribuer une identité sexuelle claire suscite ainsi la confusion de Fraser. Comme par contagion, Duncan trouble la perception que ce dernier a de lui-même puisqu'il se sent obligé de justifier et d'expliciter auprès de Viv sa propre orientation sexuelle (dans une scène qui fait d'ailleurs échos aux propos de Duncan quelques pages plus loin au sujet de son identification au groupe des prisonnières transgenres) : « 'You don't think I'm like him, though, surely?' She didn't answer. He coloured, as if angry. 'Is that what you think? Because if you do— Well, I could give you a list of girls, you know, who could put you straight on that!' » (128).

Loin de toute remise en question volontaire du cadre, Duncan semble avoir pris acte de son inintelligibilité. Dans la scène où il observe Fraser, on peut d'ailleurs relever que sa position en hauteur n'est absolument pas synonyme de pouvoir. On peut même aller jusqu'à dire que Duncan incarne ici une sorte d'anti-panoptique puisque, guettant Fraser et lui enjoignant mentalement de se retourner, il échoue complètement à attirer l'attention de son codétenu :

> Look, Fraser! he thought. Look, Robert Fraser! He even used Fraser's prison number. Look, 1755 Fraser! 1755 Robert Fraser, look at me!
> But Fraser didn't look. (243)

Duncan apparaît ainsi comme dépourvu de toute agentivité, ne pouvant prétendre à aucune forme de reconnaissance puisqu'il ne parvient même pas à se rendre visible aux yeux de Fraser. En revanche, Mr Mundy se présente une fois de plus comme le dépositaire de l'autorité et le garant du cadre carcéral. Alors même qu'il se trouve en contrebas, dans la salle commune, son regard acquiert une valeur performative dans la mesure où il se fait acte de surveillance et censure le comportement de Duncan, le contraignant ainsi à l'action :

> when he looked again, it was Mr Mundy's gaze he met: for Mr Mundy must have spotted him leaning there, and been watching him. He gave Duncan a nod, and then moved on slowly between the tables. Duncan turned and went into his cell and lay down, exhausted. (243)

L'emploi de l'infinitif passé « must have spotted », qui s'associe dans un second temps à une forme continue, « must have […] been watching » accentue le malaise produit par cette scène :

la notion d'antériorité introduite ici ne permet pas de situer un début précis de l'observation de Mr Mundy, insinuant que la surveillance est constante, incontournable. Par ce regard et sa capacité à pousser Duncan à se retirer, le gardien semble ainsi incarner la norme qui guette ce qui pourrait venir la subvertir. Ses efforts sont pourtant voués à l'échec quand, à la fin de la première partie du roman, Duncan l'abandonne pour rejoindre Fraser, trouvant, au cours de sa déambulation dans les rues, une forme de spectralité émancipatrice : « Nobody seemed even to look at him. He moved through the streets as a ghost might » (165). À travers la figure double du spectre qu'incarnent les deux jeunes hommes, on peut voir que les cadres normatifs sont, comme le souligne Butler, sans cesse brouillés et menacés de l'intérieur et de l'extérieur. Ainsi, il nous faut affiner et peut-être redéfinir ce que l'on entend par marge ou marginalité, à l'aune de cette forme d'interpénétration entre le cadre et le spectre qui le trouble.

II. Dans les interstices du cadre

Nous suggérons donc de penser la spatialisation de la marginalité sociale non pas comme relégation vers les marges, vers une périphérie ou une bordure qui s'opposerait à un centre normé et normatif mais plutôt en termes d'interstices. Cette notion nous semble en effet plus à-même de saisir la spécificité de formes d'exclusion qui retranchent sans tout à fait mettre à l'écart, entretenant une certaine porosité entre espaces visibles et invisibles. Tout se passe alors comme si le tissu social se distendait autour de certaines vies pour mieux les cacher dans ses replis, leur proposant ainsi une existence en filigrane, visible simplement par à-coups. Les notions d'interstice et de métonymie sont complémentaires car l'analyse des processus métonymiques d'effacement ou d'invisibilisation permet d'appréhender la façon dont l'interstice ouvre des écarts dans la matière sociale, spatialement construite et incarnée, mais aussi « dans le matériau même de la représentation » (Bernard 2018 : 15). Cette esthétique de l'interstice dessine donc des espaces en creux où se retranchent des vies *dés*avouées, *in*admissibles, au beau milieu des cadres normatifs censés les réguler.

A. Métonymies-écran et euphémisation

L'espace carcéral qu'occupe Duncan peut être considéré comme interstitiel — et non marginal — dans la mesure où le lien entre l'intérieur et l'extérieur de la prison est maintenu, même de manière lâche. Tout d'abord, en termes spatiaux, la prison est *dans* la ville de Londres et en ce sens les détenus ne sont pas entièrement coupés des expériences que traversent les autres habitants, notamment la sensation d'attente impuissante que suscitent les raids aériens

(427). De tels épisodes, de même que les visites de sa famille ou encore les échanges avec Mr Mundy permettent à Duncan de se maintenir, par intermittence, dans un cadre social d'expériences partagées.

Un phénomène similaire a lieu pour les soldats démobilisés de *Toby's Room*. N'étant pas des criminels mais des blessés, rien ne devrait *a priori* entraîner leur mise au ban de la société. Toutefois, comme nous l'avons déjà vu, l'hôpital et les cliniques de convalescence sont maintenus hors de la ville. Les soldats les plus défigurés sont soustraits à la vue des visiteurs·ses et ils se voient interdire jusqu'à l'accès à leur propre reflet (196, 199). Les tentatives d'invisibilisation de ces hommes peuvent être perçues comme métonymiques dans la mesure où, comme avec la prison, les vétérans ont un espace propre qui leur est alloué. Celui-ci devient alors l'institution qui à la fois représente et cache ceux qui y résident. Le rapport métonymique entre les soldats défigurés et le toponyme « Sidcup » permet en effet de désigner ces hommes par la seule évocation de l'hôpital — et par là même de leur conférer une certaine visibilité. Cependant, cette représentation métonymique a également une valeur euphémisante dans ce contexte puisqu'elle fait l'économie de la description des défigurations. Paul a recours à cette évocation détournée lorsqu'il annonce à son amie Catherine le retour de Kit Neville :

> 'Kit Neville's been wounded. Tonks just told me.'
> She took a step back. 'Is it bad?'
> 'Quite bad. He's in Queen's Hospital.'
> 'Queen's … That's facial injuries, isn't it?' (127)

Dans la bouche de Paul, le nom « Queen's Hospital » n'a pas une simple valeur informative. Il ne s'agit en effet pas tant de dire à Catherine où se trouve Kit que de fournir une explication visant à compléter la réponse à la question « Is it bad? ». L'emploi de l'adverbe « quite » dans la première partie de la réponse a déjà une valeur partiellement euphémisante puisque Paul se contente de donner un degré de gravité dont l'imprécision empêche néanmoins de se faire la moindre idée de l'état réel de Kit. La phrase suivante se présente comme une explicitation, un développement de la première mais n'en est pas vraiment une dans la mesure où elle requiert un effort herméneutique de la part de Catherine pour reconstruire le lien métonymique entre l'état de Neville et le lieu où il est pris en charge. Sa réponse met en évidence le travail de reformulation par lequel la jeune femme doit passer pour saisir le sens des propos de son ami : le nom de l'hôpital renvoie à sa spécialisation médicale et, dans un second temps seulement, le lien entre cette prérogative et Kit permet de signaler l'état qui justifie sa prise en charge dans ce lieu.

La portée euphémisante des propos de Paul découle non seulement de leur dimension métonymique — le « contenant » qu'est l'hôpital se substitue au « contenu » qu'est le soldat défiguré — mais aussi de l'aspect métaleptique que revêt ici l'évocation de la blessure à travers la perspective du soin. En effet, l'insistance sur le lieu où Neville est pris en charge permet une relative atténuation de la nouvelle de sa défiguration en focalisant l'attention sur une action, un processus de guérison à venir.

On observe un procédé similaire à travers les réflexions d'Elinor lorsque Henry Tonks lui fait visiter l'hôpital. Lors de leur déambulation, la jeune femme découvre les dimensions impressionnantes du lieu :

> 'I didn't realize how big it was,' she said. 'You don't get much of an idea from the front.'
> 'There'll be a thousand beds when it's finished. We're not far off that now.'
> So: a thousand young men with gouged-out eyes, blown-off jaws, gaping holes where their noses had been, crammed in here to be patched up and sent on their way with whatever the surgeons had managed to supply in the way of a face. (165)

Dans ce passage, Elinor s'enfonce dans les entrailles de l'hôpital et sa première remarque souligne déjà un rapport métonymique qu'elle identifie comme trompeur. La façade de l'institution n'est qu'un écran et ne rend pas justice à ce qu'elle est réellement, qu'il s'agisse des hommes qui y sont cachés ou encore de sa dimension purement fonctionnelle, efficace, rationnelle. Au moment où elle prononce ces mots, Elinor vient de découvrir la face cachée de l'établissement en aidant les infirmières à installer les nouveaux patients : « Elinor saw before her row after row of huts: raw, almost brutal, in their uncompromisingly square functionality. This, she realized, not the graceful building behind her, was the real hospital » (163-164). Ce passage met en évidence un rapport métonymique qu'Elinor semble identifier comme dévoyé, ou du moins trompeur. La rupture qu'elle relève entre le premier bâtiment et le reste de la structure n'est pas simplement présentée comme un effet de discontinuité entre deux parties de l'hôpital mais comme une supercherie. Les termes « real hospital » soulignent une différence d'ordre presque ontologique entre les deux espaces et suggèrent surtout que le rapport de contiguïté entre ces derniers n'est en aucun cas porteur de sens : la façade élégante est un trompe-l'œil visant à maquiller la véritable nature du lieu, à l'image des masques recouvrant le visage des soldats.

La suite de la conversation entre la jeune peintre et son ancien professeur révèle toute l'ampleur de l'euphémisation de la guerre et de ses victimes. Les propos de Tonks, techniques et désincarnés, sont à l'image du « véritable » visage de l'hôpital qui vient d'être révélé à

Elinor : il ne s'agit pas d'un lieu de convalescence et de soin mais d'une usine à réparer les corps. Le lien métonymique — contenant-contenu — qui substitue aux patients la seule mention des « lits » (« a thousand beds when it's finished ») peut apparaître comme la simple conséquence d'une massification de la prise en charge médicale et comme l'expression de la nécessité de comptabilisation engendrée par ce phénomène. Par ailleurs, le mot « beds » peut aussi être considéré comme métaleptique : les lits annoncent les blessés à venir, et Elinor ne s'y trompe pas, comme le signale le paragraphe suivant. Si le choix de ce mot par Tonks peut être perçu comme se voulant positif— dans la mesure où il insiste sur la capacité de prise en charge et donc de guérison des patients —, la notion de projection dans l'avenir, exprimée par « when it's finished », suscite au contraire un certain malaise. En effet, l'ambivalence du pronom « it » se réfère certes de façon assez évidente à l'hôpital mais peut aussi désigner la guerre. En ce sens, l'apparent optimisme de Tonks, qui anticiperait non seulement l'agrandissement de l'hôpital mais aussi la fin du conflit, serait en même temps terriblement cynique puisqu'il donne un sens doublement métaleptique à l'image des lits : ils s'insèrent à la fois dans l'anticipation d'un avenir immédiat et dans un autre plus lointain, à valeur rétrospective et donc entaché de mélancolie. Si les lits se préparent d'une part à accueillir les soldats, quand la guerre sera finie, ils seront avec leurs occupants tout ce qu'il en restera.

Les pensées d'Elinor en réponse à ces propos, révélées à travers la focalisation interne, pointent du doigt la dichotomie entre les perceptions médicales d'une part, centrées sur le temps court, comme le soulignent les expressions « when it's finished » ou encore « patched up » qui exprime l'idée d'une réparation de fortune et, d'autre part, la dimension permanente des défigurations subies par ces hommes. La jeune femme s'érige ainsi contre l'effacement que le regard médical semble paradoxalement imposer à ceux qu'il traite. Elle refuse au terme désincarné de « beds » sa fonction métonymique et rétablit — pour son propre bénéfice et celui des lecteurs·trices — l'image à laquelle il tentait de se substituer.

Cette contestation — ayant ici une valeur éthique — de la part de la jeune peintre se produit précisément par le biais d'une hypotypose, apanage de sa profession. La description détaillée et sans concession des visages des soldats suit le regard que la jeune femme porte sur eux, nous amenant d'une destruction à l'autre et révélant, dans l'économie du roman, qu'elle est déjà consciente que le seul choix éthique s'offrant à elle est de représenter ces hommes. Par ailleurs, on peut voir dans les propos d'Elinor un second niveau de contestation, portant spécifiquement sur la métonymie elle-même. En effet, si l'on considère que le terme de « lits » employé par Tonks énonce paradoxalement un vide, une absence — celle-là même des corps

qu'ils sont censés accueillir —, alors on peut voir la description proposée par la jeune femme comme un miroir subversif qui serait tendu au maître. Ainsi, si l'on admet avec Jakobson (1956, 1960), et après lui David Lodge (1977), que la prose et le réalisme sont métonymiques, alors on peut considérer qu'Elinor fait ici le choix de substituer une métonymie à une autre. Elle semble se faire la porte-parole de l'autrice et réaffirme une vocation réaliste de la métonymie, prenant le contre-pied de celle proposée par Tonks et ouvrant une réflexion sur la politique de la représentation. Comme le souligne Lodge, un régime de représentation métonymique implique de représenter une « tranche » de réel : « the writers create the illusion that their stories are or were part of real history, from which they have been cut out and of which they are representative » (109). L'énumération des blessures à laquelle Elinor se livre propose une sorte d'échantillonnage métonymique représentatif des différentes formes de défiguration endurées par les soldats. Cette métonymie va à l'encontre de celle, euphémisante, proposée par le professeur de dessin. En ce sens, la posture du personnage — et à travers elle, celle de Barker — contredit les propos de Lodge quand il affirme :

> metonymy is a figure of *nonlogical* deletion. This is where we may locate a specifically literary motivation for the selection of detail. Since we cannot describe everything in a given context, we select certain items at the expense of not selecting others: this is true of all discourse. But in discourse with no 'poetic' coloration at all, (Jakobson's 'pragmatic prose') the selection of items is based on purely logical principles: what is present implies what is absent, the whole stands for the part, the thing for its attributes, unless the part or attribute is itself vital to the message, in which case it is brought into the message as a whole or thing in its own right. (94, italiques dans l'original)

La démarche que Barker fait entreprendre à son personnage semble se détacher du clivage entre discours poétique et non poétique, entre fonctionnement logique ou non de la métonymie. C'est un principe éthique qui apparaît comme le point névralgique autour duquel s'articule l'opposition entre la métonymie du maître et celle de l'élève. La jeune femme exprime un refus de se soumettre au principe logique d'inférence qui justifie l'effacement des soldats défigurés au sein des propos techniques et désaffectés de Tonks. À travers cette divergence de points de vue, Barker nous propose ainsi une réflexion politique et éthique sur le rôle de la représentation littéraire et picturale : dans un mouvement presque dialectique, les propos de Tonks sont certes contrés par les pensées d'Elinor mais ces dernières restent silencieuses dans l'univers diégétique du roman. Seul l'acte de lecture, qui se fait ici réflexif, permet d'envisager un processus dynamique de lutte contre l'invisibilisation des exclus.

Le discours interne d'Elinor ne consiste enfin pas seulement à resituer et à ancrer les corps dans les lits, ainsi qu'au cœur de l'hôpital, mais il permet aussi de remettre en quelque sorte à

sa juste place le véritable lieu de l'absence. C'est dans la matière même des visages, dans les gouffres et les vides que les combats y ont creusé, qu'elle se donne à voir. Les verbes « gouged-out » et « blown-off » soulignent non seulement cette absence mais aussi la violence du processus par lequel elle a été produite — les prépositions « out » et « off » insistant sur les notions de retrait, de soustraction. Les termes « gaping holes » achèvent par ailleurs de subvertir les propos de Tonks : les lits vides — ou du moins vus comme vides — vont servir à accueillir des corps eux-mêmes vidés d'une partie d'eux-mêmes.

B. « Nothing. That was the first impression » (Barker 186) : défiguration et dissolution de l'identité

C'est précisément un tel corps que Neville est conscient de posséder et d'exhiber en présence de son entourage. Son visage contient désormais un vide, un trou là où son nez aurait dû se trouver, et il tente tant bien que mal de dissimuler cette absence, notamment à l'aide du masque de Rupert Brooke qu'il choisit d'arborer pour sortir en ville avec Paul. Au-delà du symbolisme de la figure du poète, que nous avons déjà évoqué, le masque est intéressant pour ce qu'il révèle des cadres d'intelligibilité et de la « répartition différentielle du degré d'humanité » — « differential allocation of humanness » (Athanasiou et Butler 31). En effet, le masque, représentation artificielle d'un visage inexpressif et sans aucun lien identitaire avec celui qui le porte, est présenté par Neville comme plus humain qu'il ne l'est lui-même. Lorsque Paul s'interroge sur le choix de ressembler à quelqu'un d'autre, en dépit de la beauté du poète, la réponse semble évidente à son ami : « Neville shrugged. 'Why not? Why not aim for something better? You've got to admit he was absolutely stunning' » (186). Cette réaction désarçonnante contourne le véritable enjeu pointé du doigt par Paul : « Why would you want to look like somebody else? » (186). La question porte en effet sur le désir de renoncer à sa propre identité de manière générale — « somebody else » — tandis que Kit se focalise uniquement sur le choix du visage de Rupert Brooke — par opposition à un autre visage.

À travers cet échange, on peut saisir de manière implicite le véritable enjeu identitaire que recoupe la question du visage pour Neville — mais auquel Paul semble rester étranger. L'apparente désinvolture du jeune homme cache une affirmation bien plus sombre, celle d'un renoncement à être perçu comme humain. La disjonction entre les points de vue des deux compagnons se manifeste par le biais des termes qu'ils choisissent d'employer. Alors que Paul perçoit l'usage du masque de Rupert Brooke comme un changement d'identité — « *somebody* else » —, Kit le présente au contraire comme un supplément, une sorte de décoration

— « *something* better » —, admettant par là-même qu'il n'est plus pour lui question de se définir comme une personne à part entière. Le masque, pas plus que le visage après destruction, ne permettent de faire signe vers une identité humaine. Ainsi, la première réaction de Paul en voyant Neville, quelques lignes plus haut, est révélatrice de ce que le jeune homme donne à voir de lui-même et de la manière dont la défiguration l'a déshumanisé :

> as Neville turned towards him, he had to brace himself for his second sight of that face. Nothing. That was the first impression. A featureless, silvery oval hovering in the half-darkness, as if a deranged, wandering moon had somehow strayed into the building. Then he understood: Neville was wearing a mask. (185-186)

L'effort herméneutique que Paul doit fournir pour comprendre ce qu'il a en face de lui se passe en plusieurs temps. D'abord, comme l'illustre ce passage, il ne parvient même pas à identifier du premier coup l'objet qui cache le visage de son ami. Ce n'est enfin que plus tard, après les explications de ce dernier, que Paul parvient à saisir plus spécifiquement que la masque est censé représenter le poète disparu.

La « première impression » de Paul met en lumière la fracture du lien métonymique par lequel le visage fait signe vers le corps puis l'identité de son détenteur. Alors que son anticipation du mouvement de volte-face de Kit focalise l'entière attention de Paul sur la monstruosité du visage — « that face » — qu'il va voir à nouveau, comme si toute l'identité du jeune homme se concentrait dans ses traits informes, l'image que lui propose son ami ne correspond à « rien », *n'est* rien. Ce « nothing » est en même temps une anomalie qui annihile tout le reste aux yeux de Paul, comme le souligne l'image de la forme ovale suspendue dans les airs — « hovering in the half-darkness » — qui semble effacer le corps du personnage. Le masque semble ainsi ouvrir une brèche dans laquelle tout l'être de Neville s'anéantit. Son corps n'est plus qu'un support invisible à la forme qui lui couvre le visage tandis que l'échec herméneutique de Paul à faire sens de ce qu'il voit, à reconstruire le lien entre l'image de surface et celui qu'elle cache, souligne la désagrégation de toute l'identité de Neville. Le jeune homme n'est plus réellement un sujet intelligible, et sa réponse amusée et présomptueuse — « Yes, my son ? » — à l'interjection choquée de Paul — « My God » (186) — peut être lue comme un aveu de sa transformation en un être à la fois au-delà et en-deçà de l'humain.

Paul fait ainsi fausse route en supposant que le jeune peintre souhaite prendre l'identité de Rupert Brooke par le biais du masque. Ce dernier n'est qu'un objet esthétique et Kit rejette en bloc l'idée d'une possible continuité entre le peintre à qui il vole son visage et lui-même, comme le montre son échange avec le chauffeur de taxi qui les conduit au Café Royal :

> ‘I had him in my cab once.’
> ‘Who?’ Neville asked.
> ‘Rupert Brooke. He was good, him. “There’s some corner of a foreign field/ That is for ever England”.’
> ‘That would be the bit with my nose under it; just fucking drive, will you?’ (189)

De la même manière que le masque de Rupert Brooke cache la béance du nez arraché de Neville, les paysages idylliques imaginés par le poète empêchent de voir les espaces défigurés et les corps mutilés laissés par la guerre. Comme le relève Angela Thurstance, il y a non seulement un décalage mais aussi un refus, de la part de Neville — et à travers lui de Barker — , de donner au poète un pouvoir métonymique de représentation d’un groupe plus large : « Barker’s use of the image of someone whose poetry glorified the war as a mask for someone hideously disfigured by it is ironic and disrupts any attempt to reaffirm Brooke as representative of his generation » (105). En réponse aux vers cités par le chauffeur, Neville substitue à la mort tragique de l’auteur une caricature de sa personne et de ses écrits. Il affirme ainsi que le texte de Brooke ne correspond pas plus à la réalité de la guerre que le masque à l’homme lui-même.

Neville opère ici un renversement de la relation métonymique sur laquelle reposent les vers du poète cités par le conducteur pour mieux illustrer le changement de perspective qu’il revendique et incarne. Dans « The Soldier » (1915), Brooke met en avant le processus de transformation de la terre par le corps qui y est enseveli. L’image patriotique ainsi véhiculée repose non seulement sur une représentation métaleptique de l’interpénétration à venir entre le corps et la terre dans laquelle il va se désagréger mais aussi sur une métonymie par laquelle le soldat anglais devient une incarnation de la nation tout entière : le corps devient un drapeau revendiquant la terre sous laquelle il repose. Le poète construit ainsi un rapport métonymique qui affirme l’appartenance de l’individu à la nation. À l’inverse, le jeune vétéran semble n’avoir cure de ladite patrie, comme le souligne Anne Whitehead : « Neville’s reworking of ‘the Soldier’ crudely disenchants th[e] generative promise [of the poem’s ‘metaphorics of a germinative body’ (Cole 1634)], replacing Brooke’s ‘rich earth’ made ‘richer’ by the English body, with the defiantly unfruitful icon of his own nose » (2015 : 220). Le rapport d’appartenance qu’il met en avant est celui, rompu, de son nez à sa personne. Là où le poème de Brooke insistait sur la continuité, la permanence du lien qui unit le soldat à sa terre natale, même par-delà la mort, la réponse de Kit renvoie précisément à la fracture de l’unité du moi produite par la mutilation que son corps a subie.

Prenant au pied de la lettre les vers de Brooke, il suggère que son nez, en tant qu’organe anglais — « A body of England’s, breathing English air » (« The Soldier ») — peut remplir la

même fonction que le corps du soldat. Ce faisant, le personnage exacerbe la métonymie : il ne s'agit plus du corps comme partie renvoyant au tout qu'est la nation mais de la partie (organe) de la partie (corps) pour le tout (nation). La subversion des propos du poète se fait cependant aussi grâce à la transformation du sens du « corner of a foreign field » induite par le changement de perspective. Alors que chez Brooke cette image renvoie sans conteste au morceau de terre dans lequel le soldat sera inhumé, le « bit [of a foreign field] » souligne le caractère beaucoup plus aléatoire et non-conventionnel de l'espace évoqué. Ce n'est pas un « coin » de terre consacrée, allouée au soldat mais simplement un « bout » de terrain — la terre retournée, lacérée par les obus, du champ de bataille — sous lequel un « bout » du visage de Neville est enseveli. Par le rapport métonymique qu'il ajoute à celui déjà présent chez Brooke, le personnage modifie complètement la représentation mentale qui l'accompagne, notamment parce que ces métonymies s'adossent également à des métalepses. La terre de Brooke renvoie à l'enterrement et convoque l'image d'une tombe. Celle de Neville dirige le regard vers le processus de dissociation entre l'homme et son nez, soulignant la violence du moment de la mutilation et faisant donc émerger l'image du champ de bataille où le nez disparaît, enseveli sous la boue des tranchées.

Une métonymie supplémentaire s'ajoute à celles que nous venons d'analyser et concerne, une fois encore, le rapport à l'identité chez le soldat défiguré. En effet, la réécriture subversive du poème de Brooke par Neville substitue le nez au corps du soldat et, de ce fait, affirme le lien de continuité entre l'organe et l'identité de l'homme défiguré. Ainsi, le personnage suggère qu'en laissant une partie de lui en France il a été dépossédé de lui-même. C'est justement cette altération profonde de l'identité de Kit qui se manifeste à travers la facilité avec laquelle il arbore le visage d'un autre homme. Cependant, au-delà de l'évident sentiment de dégradation de lui-même que Neville exprime lors de cette scène, les rapports métonymiques qu'il met en jeu et subvertit semblent aussi lui conférer une certaine capacité à reconfigurer et modeler sa propre identité. Paul est pleinement conscient de cela lorsqu'il se rend compte que le masque de métal donne à Neville la liberté de se débarrasser des masques sociaux que les autres s'imposent à eux-mêmes : « Paul realized that behind the mask anything was possible: Neville could say—and quite possibly do—*anything* » (187, italiques dans l'original). La reconfiguration perceptuelle qu'induit la métonymie lui confère ainsi un pouvoir potentiellement émancipateur dont il nous faut également tenir compte.

C. Effets de cadrage

Ces effets émancipateurs de la métonymie apparaissent, sous une forme différente, dans *The Accidental*. Le masque de Neville ou encore la mise en retrait géographique de l'hôpital sont la matérialisation des tentatives d'effacement que les gueules cassées subissent ou s'imposent à eux-mêmes. Dans le roman d'Ali Smith, les effets transformatifs de la métonymie s'appliquent principalement au personnage d'Amber qui n'est pas, pour sa part, réellement victime d'un effacement normatif mais interroge tout de même son fonctionnement. Elle apparaît toutefois comme pleinement consciente de l'existence de cadres d'intelligibilité dont elle semble habiter l'espace liminal et qu'elle parvient à utiliser à son avantage.

Chez Smith, la notion butlerienne de cadre prend un sens tout à fait littéral, notamment à travers la caméra d'Astrid qui « cadre » en sélectionnant ce qui est digne d'être filmé. L'utilisation de son appareil qu'Amber propose à l'adolescente joue tout d'abord sur un rapport métonymique au système de surveillance qu'elle remet en question. Cela apparaît en effet à travers l'exemple que nous avons évoqué dans le chapitre précédent, où Amber demande à Astrid de filmer les caméras présentes dans la gare (130). Le renvoi du regard totalisant et panoptique de l'appareil sécuritaire se fait par le biais d'un renversement métonymique. La multitude de caméras disséminées dans divers lieux publics, et notamment dans la gare où se rendent Astrid et Amber, apparaissent à première vue comme autant d'extensions de l'instance de contrôle dont elles émanent. En ce sens, elles se trouvent pour ainsi dire en bordure du cadre normatif défini par cette instance et ont pour fonction d'en surveiller les frontières. Chargées de « contrôler » la sécurité de l'espace public, elles servent précisément à réguler les comportements déviants, non conformes aux critères d'intelligibilité définis par le cadre, soit en permettant qu'ils soient punis *a posteriori*, soit en assurant les conditions d'un auto-contrôle des populations.

Le geste subversif qui consiste à filmer les caméras repose sur une conception métonymique de l'appareil de surveillance : les caméras, en tant qu'extrémités des tentacules de ce dernier, sont traitées par Amber et Astrid comme ses incarnations métonymiques. Ainsi, la répétition du geste apparemment tautologique de filmer ce qui les filme permet aux deux jeunes femmes de rendre les caméras visibles en tant qu'émanations d'une structure bien plus vaste et non plus simplement comme une série d'éléments juxtaposés et autonomes. Le processus itératif auquel se livrent les deux personnages est lui-même une reproduction du cadre

déjà en place qui conditionne le phénomène de surveillance généralisée et se trouve ainsi remis en question :

> frames are subject to an iterable structure-they can only circulate by virtue of their reproducibility, and that very reproducibility introduces a structural risk for the identity of the frame itself. The frame breaks with itself in order to reproduce itself, and its reproduction becomes the site where a politically consequential break is possible. Thus, the frame functions normatively, but it can, depending on the specific mode of circulation, call certain fields of normativity into question. (Butler 2009 : 24)

En étant celles qui recréent et mettent en abyme ce cadre, Amber et Astrid semblent se positionner comme extérieures à lui. Ce statut est d'ailleurs confirmé par l'inintelligibilité — et même l'inaudibilité — d'Astrid pour le vigile, garant et représentant du cadre, ou encore par l'incompréhensibilité que revêtent pour lui les propos d'Amber :

> I'm afraid, I imagine, you'll need to get written permission from the proprietors of each station for something like that, the man said to Amber, ignoring Astrid.
> You're afraid or you imagine? Amber said.
> What? the man said.
> He looked bewildered.
> Afraid or imagine? Amber said. (131)

Là encore, la répétition des propos de l'homme se présente comme un moyen de subvertir et de reconfigurer le cadre. Alors que les mots « I'm afraid, I imagine » n'ont pour l'agent qu'une fonction phatique, Amber lui enjoint, en les reprenant à son compte, de leur donner un sens littéral. Ce faisant, elle devient inintelligible : en refusant la dimension conventionnelle du langage employé par l'homme, elle affirme un cadre de référence qui lui est étranger et donne lieu à un échec communicationnel.

Ce passage peut ainsi renvoyer à un autre texte de Butler, *Excitable Speech*. En effet, si les mots de l'agent n'ont pas, en eux-mêmes, une vocation performative, l'interdiction — de filmer — qu'il tente d'imposer aux jeunes femmes en a une. Il énonce ses propos depuis une position de pouvoir, en tant qu'incarnation de la loi, et se positionne donc comme héritier de l'autorité qu'il prétend représenter :

> If a performative provisionally succeeds (and I will suggest that 'success' is always and only provisional), then it is not because an intention successfully governs the action of speech, but only because that action echoes prior actions, and *accumulates the force of authority through the repetition or citation of a prior and authoritative set of practices*. It is not simply that the speech act takes place within a practice, but that the act is itself a ritualized practice. What this means, then, is that a performative 'works' to the extent that it draws on and covers over the constitutive conventions by which it is mobilized. (1997 : 51, italiques dans l'original)

Toutefois, la réitération qu'Amber impose aux propos de l'agent de sécurité entraîne une disjonction entre la parole de l'homme et le lieu depuis lequel elle est énoncée. Bien que ces mots ne soient pas injurieux — le sujet qui intéresse Butler dans cet ouvrage — ni performatifs en eux-mêmes (il ne dit pas « stop » mais « you'll need to get written permission »), l'ensemble de la conversation a un but illocutoire dans la mesure où elle vise pour l'homme à faire cesser Astrid de filmer. Les termes « I'm afraid, I imagine » sont ainsi énoncés depuis une position d'autorité et accompagnent la formulation de l'obligation : « get written permission ». Cette dernière constitue le véritable contenu informationnel du discours, les premiers mots n'étant que le fruit d'une politesse conventionnelle. Pour cette raison, le « I » de l'homme s'efface derrière l'obligation qu'il formule et celle-ci semble alors émaner d'une instance extérieure — et supérieure — à lui, comme le signale la tournure qui place la nécessité (« need ») du côté de son interlocutrice. Le « je » qui affirme la règle n'a de valeur qu'en tant qu'il détient — et en réalité, ne fait qu'emprunter — un pouvoir contextuellement et historiquement constitué.

Ce que Butler nomme « foreclosure » dans *Excitable Speech* rejoint la notion de cadre développée dans *Frames of War*. Le personnage d'Amber, chez Smith, illustre parfaitement la continuité entre la pensée d'une parole valable ou non selon qu'elle émane ou pas d'un sujet reconnu comme tel —

> language constitutes the subject in part through foreclosure, a kind of unofficial censorship or primary restriction in speech that constitutes the possibility of agency in speech. The kind of speaking that takes place on the border of the unsayable promises to expose the vacillating boundaries of legitimacy in speech (Butler 1997 : 41)

— et l'idée d'appartenance, ou non, à un cadre d'intelligibilité :

> If a life is produced according to the norms by which life is recognized, this implies neither that everything about a life is produced according to such norms nor that we must reject the idea that there is a remainder of 'life'—suspended and spectral—that limns and haunts every normative instance of life. (2009 : 7)

La notion d'une agentivité *du* langage et *par* le langage nous amène, au moins dans l'exemple spécifique qui nous occupe, à comprendre la notion d'intelligibilité dans son sens le plus concret. La position de pouvoir occupée par l'agent de sécurité confère une certaine force à son discours et c'est précisément en vertu de cette autorité qu'il prétend appliquer une certaine *foreclosure* à Astrid — dont il ne veut entendre la voix — et à Amber — dont les questions sont systématiquement renvoyées au caractère intraitable de la loi. La parole des deux jeunes femmes ainsi dévaluée et privée d'agentivité sert de support et de justification implicite à leur exclusion hors des normes d'intelligibilité. Celle-ci se fait en vertu d'une logique qui, telle

qu'elle est présentée par Smith, s'avère tautologique : l'homme refuse de les entendre parce qu'elles ne font pas partie du cadre et son incapacité à comprendre leurs propos entraîne — ou valide — leur exclusion hors de ce même cadre.

Les réponses d'Amber, par leur capacité à déstabiliser l'agent, ont cependant pour effet de faire chanceler le cadre. Refusant l'héritage autoritaire dont il se réclame implicitement, Amber enjoint à son interlocuteur de réaffirmer la valeur du « je » qui s'exprime. La jeune femme refuse d'admettre que le pronom puisse simplement servir à situer le siège d'une parole qui ne fonctionne que comme *porte-voix*, qui relaie une autorité autre que la sienne. Ses questions répétées demandent ainsi à l'homme non seulement de remobiliser le sens des termes « afraid » et « imagine » qu'il emploie mais aussi de réaffirmer le lien entre lui-même — « I » — et le sentiment ou l'action intellectuelle que ces termes impliquent. En ce sens, elle incarne cette figure extérieure, spectrale qui hante l'espace liminal du langage, et du cadre normatif — l'un étant d'ailleurs une manifestation possible de l'autre —, et qui en fait vaciller les frontières. Comme le souligne Butler, « [t]he resignification of speech requires opening new contexts, speaking in ways that have never yet been legitimated, and hence producing legitimation in new and future forms » (1997 : 41). Nous ajoutons que, dans cet exemple, la resignification du langage a un fonctionnement métonymique dans la mesure où la déstabilisation langagière créée par Amber a pour effet de reconfigurer, au moins momentanément, tout le cadre normatif dont le vigile se réclame. Elle fait en sorte que, dans le contexte de cette conversation, le seul moyen d'être intelligible soit de se réclamer de l'une ou l'autre alternative qu'elle lui propose : « afraid or imagine ? ».

Par ailleurs, Amber incarne très exactement la tension exprimée par Butler et Athanasiou entre une absence et un trop-plein d'intelligibilité : bien que l'agent ne comprenne pas le sens de ses propos, elle se positionne, au sens figuré comme littéral, au beau milieu du cadre puisqu'elle semble pleinement accepter la surveillance imposée par les caméras. Cependant, c'est précisément l'excès d'intelligibilité qui produit une forme de saturation du sens par laquelle la jeune femme se rend illisible. Cela apparaît de manière particulièrement frappante quelques pages plus tôt lorsqu'Amber entraîne Astrid au supermarché local.

Dans cette scène, Astrid découvre la jeune femme en train de décrocher l'un après l'autre des paquets de lames de rasoir qu'elle jette au sol, dans une attitude qui semble parodier un comportement excessivement consumériste : « Amber is taking packets off the little hook they're hung on and letting them drop to the floor as if the front packet isn't the one she wants, and neither is the next one, and neither is the next one » (114). À leur sortie, elles sont observées

par des agents de sécurité et ce qui semble être les gérants du magasin. Aucun d'eux n'intervient mais Astrid relève l'observation attentive dont elles font l'objet même après avoir quitté le supermarché. Cela la pousse à supposer qu'Amber a été prise en défaut, que ses actions, qu'elle voulait maintenir cachées, ont été identifiées par l'instance de contrôle dont ces hommes sont des représentants : « I suppose they saw you doing that thing with the razor blades, Astrid says » (116). Selon une telle interprétation, le cadre normatif qu'ils incarnent se refermerait sur Amber soit pour l'en exclure complètement soit pour la contraindre à se conformer aux règles qui le régissent.

Toutefois, Amber conteste cette interprétation et montre justement à Astrid comment elle s'est approprié la grammaire de la surveillance, à l'œuvre dans le magasin, pour la retourner contre le cadre lui-même. Contrairement à l'hypothèse formulée par l'adolescente, Amber affirme et revendique sa présence à l'intérieur du cadre, déstabilisant Astrid par sa réponse, de même que son comportement a su dérouter les hommes du supermarché : « They definitely saw me, Amber says. You might say they saw quite a lot of me » (116). De même que Fraser dans *The Night Watch*, Amber ne prétend pas échapper à la surveillance panoptique — instrument au service du cadre — qui s'exerce sur elle mais accepte complètement de s'y soumettre, voire recherche et sollicite cette surveillance, pour mieux la subvertir. Le sens de ses actions et de ses propos est donné dans le paragraphe suivant :

> She tells Astrid that this supermarket is testing a new way of stopping shoplifters. When someone takes a packet of razor blades off the hook a computer chip inside it instructs a camera to take a picture of that person so that the people at checkout can match the photo to the person buying it, so they can know who has and who hasn't paid for their razor blades and whether they're being stolen or not. (117)

Ce passage explique le geste d'Amber mais permet également de donner une tournure humoristique à ses propos tout en illustrant de façon très concrète la manière dont la réitération du cadre entraîne sa subversion, sa séparation de lui-même. L'expression « they saw quite a lot of me » joue en effet sur l'ambiguïté des termes « a lot of » qui semblent à première vue désigner une étendue : les hommes auraient « bien vu » Amber, auraient vu « une grande partie » d'elle. Cette interprétation est valide et fait référence à la centralité de l'image d'Amber au sein du cadre — ici tout à fait littéral — délimité par la caméra de surveillance. Cependant, l'explication qu'elle donne ensuite — une photo est prise à chaque fois qu'un paquet est décroché — nous force à réinterpréter *a posteriori* le sens de « a lot of » : avec chaque cliché, la jeune femme s'est dédoublée de sorte que les employés ont vu *de nombreuses* Amber. À travers ce passage, Smith joue de manière implicite sur la polysémie de la notion de cadre et

semble affirmer le lien que nous avons observé, dans la pensée de Butler, entre intelligibilité littérale, grammaticale, et intelligibilité normative, sociale. Les théories de la philosophe sont d'ailleurs elles-mêmes littéralisées si l'on s'attarde sur l'extrait suivant :

> The frame that seeks to contain, convey, and determine what is seen (and sometimes, for a stretch, succeeds in doing precisely that) depends upon the conditions of reproducibility in order to succeed. And yet, this very reproducibility entails a constant breaking from context, a constant delimitation of new context, which means that the 'frame' does not quite contain what it conveys, but breaks apart every time it seeks to give definitive organization to its content. (Butler 2009 : 10)

La définition que Butler donne du cadre prend notamment pour point de départ la notion de cadrage, que l'on retrouve pleinement dans le jeu auquel se livre Amber avec les caméras de surveillance. En se laissant totalement « cadrer » par ces appareils, elle semble se plier au pouvoir normatif du cadre : elle reconnaît l'instance de contrôle et se soumet à son pouvoir potentiellement punitif. Cependant, par la démultiplication des photos, Amber devient littéralement l'objet d'une surcharge cognitive et, dans la perspective d'un langage visuel, la saturation du sens produite par la répétition *ad nauseam* de l'image entraîne un épuisement de ce même sens. À force d'être répétée, la photo d'Amber s'arrache à son contexte, comme le dit Butler, et ainsi au cadre même qui prétendait la contenir. La jeune femme défie donc ce cadre en s'y rendant trop intelligible, mais elle joue aussi avec ses frontières, travaillant à les rendre poreuses puisqu'à sa centralité visuelle correspond une série d'actions qui se situent pour leur part en marge des comportements conventionnels. En décrochant systématiquement les paquets de lames de rasoir pour les laisser sur le sol du magasin, Amber agit dans un strict respect des règles tout en subvertissant les normes de conduite sur lesquelles elles reposent : une personne ne décroche généralement qu'un seul paquet de lames de rasoir.

La jeune femme ouvre ainsi un écart dans l'enchaînement causal qui préside à l'installation de caméras de surveillance, à savoir que toute personne qui retire un paquet du rayon entend le sortir du supermarché. Elle disjoint le présupposé métaleptique sur lequel se fonde cette nouvelle forme de contrôle social, la première action étant perçue comme menant nécessairement à la seconde. Elle lui substitue une série d'actions « gratuites », *a priori* dépourvues de but mais qui ont précisément un objectif plus large qu'on pourra qualifier de métonymique. En se glissant dans l'interstice causal qu'elle a identifié, Amber opère un renversement métonymique du cadre. Si la photo prise lors du retrait unique d'un paquet de lames de rasoir est bien la manifestation métonymique d'un phénomène de surveillance généralisée — l'occurrence singulière étant représentative d'une structure bien plus large —, la

répétition systématique de ce geste de retrait rend l'acte de surveillance (la prise en photo du consommateur) tautologique et le déconnecte du système dont il émane. La réaction du personnel du supermarché manifeste l'efficacité métonymique, pour ainsi dire en miroir, de ce geste subversif : la mise en échec par Amber d'une seule de ses instances de contrôle rend caduque — au moins momentanément — l'ensemble de l'appareil de surveillance et toute la logique sur laquelle il repose.

III. Renversements métonymiques : vers une esthétique de l'interstice

Une telle utilisation de la métonymie — qu'on appellera performative — permet des renversements de focale similaires à celui que nous venons d'observer mais qui se jouent parfois à l'échelle de la narration. Nous parlerons donc ici d'un fonctionnement métonymique de la narration, mais pas au sens où l'entendent Jakobson, ou Lodge à travers lui, et qui se concentrent sur le rapport logique entre la métonymie et l'univers référentiel qu'elle désigne (Lodge 94). De même, notre acception de la notion de performativité ne reprend pas ici la théorie austinienne des actes de langage mais se rapproche plus, comme nous l'avons montré dans les chapitres précédents, d'une définition butlerienne interrogeant la mise en acte de la métonymie au sein du récit. Ainsi, il s'agit de montrer comment ces romans emploient la métonymie à rebours de son fonctionnement traditionnel pour questionner nos représentations et la façon dont nos perceptions tendent à occulter certains objets ou individus. En proposant une narration où les hiérarchies s'inversent, les auteurs de nos romans construisent des univers où le réel se donne à percevoir par les détails insignifiants qu'on en occulte habituellement et qui en deviennent la clé de lecture. Nous allons donc voir à présent comment certaines utilisations de la métonymie permettent de développer une esthétique — et même une éthique — de l'interstice ayant vocation à inverser les structures hiérarchiques habituelles pour mettre en lumière l'invisible.

A. Des espaces (de) disparus

Dans *Even the Dogs* ou *Skin Lane*, les espaces interstitiels ont une matérialisation géographique très nette, à l'échelle de l'espace urbain. En effet, les deux romans ont pour cadre des villes britanniques de taille importante : le personnage de *Skin Lane* se déplace, vit et travaille dans les rues de Londres tandis que le texte de McGregor dépeint un espace complètement urbanisé qui, sans être la capitale, correspond sans doute à une ville dans le nord-est de l'Angleterre (Ganteau 2013 ; Tayler). Dans les deux cas, la narration met en scène une tension entre visibilité

et invisibilité issue de l'anonymat propre à l'expérience urbaine. On observe ainsi des effets d'effacement puis de surgissement des individus en fonction des différents espaces qu'ils traversent. De plus, dans les deux textes, ces effets sont catalysés par une description dynamique de la ville suivant les mouvements des personnages qui l'arpentent, tentent de la fuir où y cherchent refuge.

En raison de la différence de statut social entre les protagonistes des deux œuvres, les régimes de visibilité et d'invisibilité auxquels ils sont soumis — ou qu'ils tentent de s'approprier — ne sont pas entièrement comparables. Mr F, le personnage de Bartlett, n'est en effet pas condamné à la même forme de marginalité extrême que Robert et ses compagnons·es d'infortune même si, dans les deux cas, on peut considérer que les vies décrites sont marquées par un « défaut de perception », troisième forme d'invisibilité identifiée par Le Blanc (2009 : 13).

Chez McGregor, les personnages sont condamnés à une invisibilité qui se manifeste de manière radicale, comme le soulignent les premières pages du roman. Le chœur narratif, témoin impuissant des derniers moments de Robert puis de la découverte de son corps, passe entièrement inaperçu aux yeux des policiers et acquiert, comme nous l'avons vu, une qualité spectrale qui littéralise — et matérialise — l'impossibilité pour ces individus marginaux d'être remarqués, identifiés, reconnus. En revanche, dans *Skin Lane*, la marginalité de Mr F — et l'invisibilité qui lui est associée — est moins évidente dans la mesure où il remplit la plupart des attendus sociaux nécessaires à une relative intégration : il possède un travail stable, un logement fixe et se conforme aux normes de conduite en vigueur dans les groupes au sein desquels il évolue, en dépit d'une certaine retenue. L'extrême ordinaire de son existence fait apparaître Mr F comme l'incarnation par excellence de ce que Le Blanc appelle « le fait d'*être sans qualités* » (2009 : 6). Il est ainsi profondément *non-remarquable* : « His hands never gesticulated; he rarely joked. His manner was at all times sober and, to a degree, withdrawn; this was a man who definitely kept, you would have said, himself to himself » (Bartlett 41). C'est d'ailleurs précisément cela que l'auteur demande à ses lecteurs de *remarquer*. En dépit des différences qui séparent leurs personnages, c'est sur ce point que les programmes littéraires et politiques de Bartlett et McGregor se rejoignent : tous deux entendent, par leur écriture, opérer un renversement de focale qui fait passer au premier plan narratif les invisibles de la société, les oubliés de l'Histoire.

Dans *Skin Lane*, les espaces interstitiels, matériels ou symboliques, se multiplient et s'enchâssent pour mieux souligner les mécanismes de mise en retrait et d'invisibilisation qui

s'exercent sur Mr F. Le rêve qui hante le personnage est le premier d'entre eux. Il est, tout d'abord, la porte d'entrée à peine entrouverte sur l'inconscient de Mr F, mais c'est aussi son déroulement précis qui lui donne ce caractère tout particulièrement interstitiel. En effet, le scénario onirique reproduit strictement la routine journalière du personnage à la seule différence, essentielle, du corps qu'il trouve étendu dans sa salle de bain. Le surgissement de cet élément dans le cadre privé et secret du rêve propose une déviation par rapport au quotidien de Mr F qui fonctionne de manière métonymique à plusieurs niveaux. Tout d'abord, la vision du corps étendu est une manifestation métonymique — et symbolique — des désirs refoulés de cet homme solitaire. Dans un second temps, cette métonymie s'inverse puisqu'elle va petit à petit prendre une place totalisante dans la vie du personnage. Ainsi, si le rêve peut être vu comme la partie émergée de l'iceberg, une manifestation presque anodine et accidentelle d'un espace inconscient bien plus vaste, il est aussi le grain de sable qui enraye la machine. Par sa récurrence — et l'on revient une fois de plus à la dimension itérative du cadre chez Butler —, l'image onirique perturbe progressivement l'ensemble des perceptions de Mr F. Elle reconfigure les schémas normatifs qui régissent son existence et réorganise tout son univers autour de l'unique question qui le hante : « where have you come from ? » (27). Par son fonctionnement métonymique, le rêve entraîne ainsi un glissement du monde de l'inconscient dans le champ du conscient.

L'interstice symbolique, impalpable du rêve trouve un pendant plus concret dans les espaces matériels qu'occupe le personnage, et notamment le quartier où il travaille. Son emplacement géographique même, au cœur de la City, est interstitiel :

> The last of the network of narrow lanes on the north bank of the Thames into which we have watched him disappear rejoices in the slightly sinister name of Skin Lane; it is so-called because, together with the other five streets leading off Garlick Hill—Great St Thomas Apostle, Upper Thames Street, College Hill, Trinity Lane and Miniver Court—Skin Lane is the heart of the London fur trade. (30-31)

Ce passage poursuit la description, entamée dans les premières pages du roman, de la routine matinale de Mr F, comprenant le détail de son trajet pour se rendre au travail. Alors qu'il est minutieusement décrit dans le premier chapitre, le narrateur nous permettant de suivre très précisément l'itinéraire emprunté par le personnage, la dernière étape n'est pas évoquée. L'arrivée de Mr F sur son lieu de travail est ainsi retardée de vingt pages, jusqu'au passage que nous venons de reproduire. Au début du roman, le narrateur cesse tout simplement de décrire l'itinéraire du personnage après son passage sous Cannon Street Station : « he turned right to join Upper Thames Street just as it disappeared into its dark, roaring cavern under Cannon

Street Station » (10-11). Il est alors intéressant de noter tout d'abord le transfert métonymique qui s'est opéré, d'une citation à l'autre, entre les sujets du verbe « disappear ». Dans le premier chapitre, c'est seulement la rue (« it ») qui disparaît dans la « grotte » du passage couvert sous la gare. En revanche, dans l'extrait suivant, où l'on reprend l'itinéraire de Mr F, on remarque que c'est lui (« him ») qui avait disparu, comme s'il avait été absorbé par le tunnel qu'il a emprunté et comme si l'homme avait fini par acquérir des qualités similaires à celles de l'espace dans lequel il se déplace. D'ailleurs, le changement qui s'opère dans la description du trajet fait du passage souterrain un seuil. Alors qu'on pouvait, dans les premières pages, visualiser très clairement le chemin emprunté par Mr F, la portion entre Cannon Street Station et Skin Lane est complètement occultée. Tout se passe alors comme si l'entrée dans le tunnel fonctionnait comme une porte vers un autre espace qui, lui, ne serait pas régi par les mêmes lois que les autres. Ainsi, les rues ne sont présentées que comme un entrelacs confus — « network of narrow lanes » — et non plus comme des espaces de circulation permettant de se rendre d'un lieu à un autre.

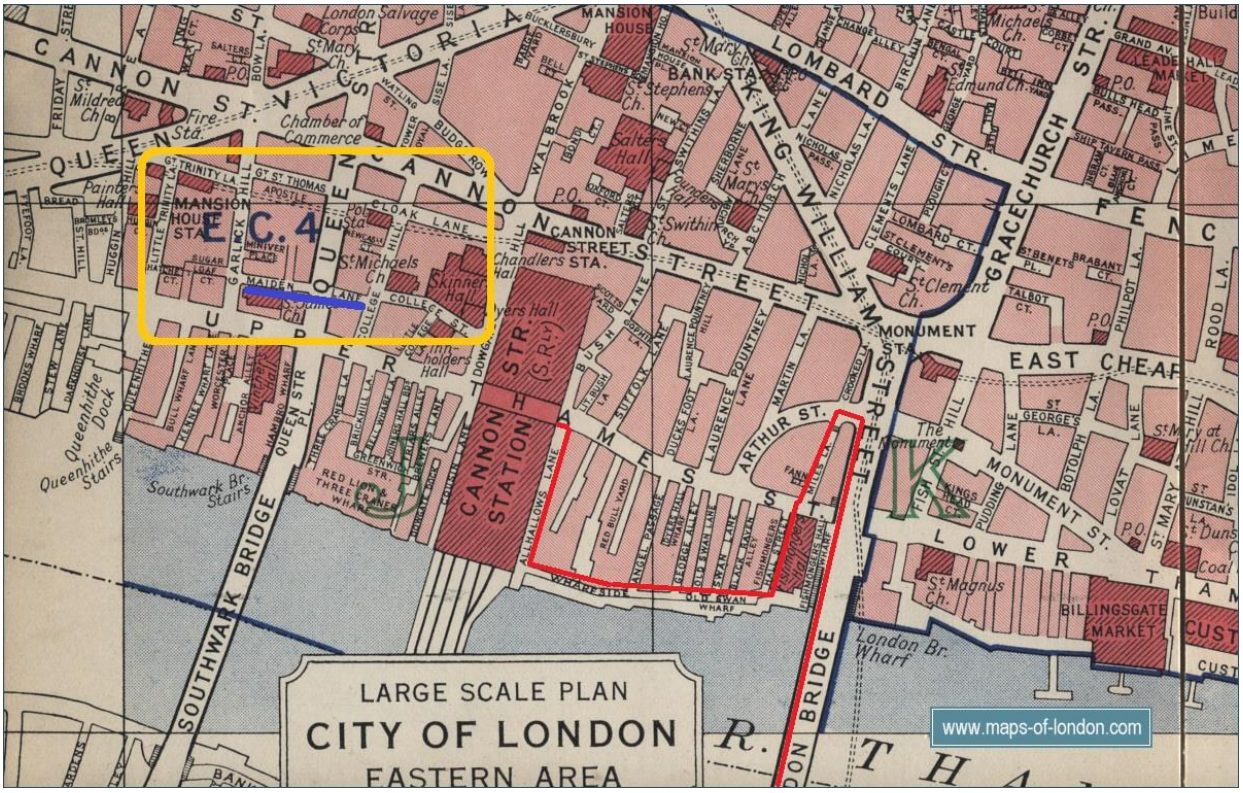

Figure 3 : **Itinéraire de Mr F**
En rouge : l'itinéraire de Mr F tel que décrit dans le roman, depuis London Bridge Station (hors plan) jusqu'au passage sous Cannon Street Station.
En bleu : Maiden Lane, plus tard Skinners Lane (Skin Lane), destination de Mr F.
En jaune : A « network of narrow streets », le monde secret des industries de fourrures.
D'après une carte de la City de Londres circa 1940 (Éd. Bartholomew and Sons, source : maps-of-london.com)

La connaissance précise de cette dernière partie du trajet de Mr F relève du secret d'initié :

> This world was, in effect, a secret one; as is often the way, few outsiders had any idea of the outlandish transactions and transformations that made up its daily business, despite the fact that the Lane, for instance, was (and is) only three minutes away from the busy and familiar tube-map destinations of Cannon Street and Mansion House. (31-32)

Cet obscur réseau de ruelles et de contre-allées, enchâssé au cœur de la ville, semble appartenir à un inframonde caché sous la surface de l'espace urbain auquel le commun des mortels a accès, et il rappelle en ce sens les hétérotopies foucaldiennes, à savoir « des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables » (2004 : 15). Tout contribue à démarquer cet espace qui porte la marque sensorielle de ses occupant·e·s, qu'il s'agisse des odeurs propres au travail qu'elles et ils y effectuent — « The neighbourhood had its own distinctive smell » — ou des échos de leurs voix qui y résonnent — « and even its own arcane vocabulary » (31). Si l'on retrouve bien certaines caractéristiques de l'hétérotopie dans ce microcosme urbain, comme le fait qu'il ne semble accessible qu'à des initié·e·s (18) tout en étant le lieu d'une certaine relégation (16), l'espace décrit par Bartlett est pris dans une dynamique de co-façonnement qui le démarque de la définition foucaldienne. On peut ainsi considérer qu'il est, d'une certaine manière, plus complexe du fait de son insertion dans une forme de continuité avec son environnement : loin d'être clairement mis à part, identifié comme « espace autre », l'invisibilité même de cet endroit — ou, pour qui le trouve, sa spécificité — passe inaperçue. Il ne se démarque donc que par une série d'infimes décalages, de la même manière que la marginalité de Mr F est presque imperceptible. Le terme de « neighbourhood » et les possessifs qui s'y rapportent mettent d'ailleurs bien en évidence l'interpénétration métonymique entre l'espace et ses occupant·e·s. Le terme peut ainsi désigner à la fois le *quartier* comme lieu géographique — ce que suggère le fait qu'il ait « sa propre odeur » (c'est *un espace* qui sent quelque-chose) — et le *voisinage* en tant qu'ensemble des personnes qui peuplent le lieu et qui ont leur *vocabulaire* spécifique. On ne parvient alors plus à savoir si c'est l'action — plus précisément la profession — des occupant·e·s du quartier qui a contaminé l'espace de son odeur ou si les rues se sont, comme de leur propre chef, approprié le vocabulaire des habitant·e·s pour en faire un langage qui leur est propre, de sorte que ce sont elles qui semblent directement produire les sons qu'on y entend. Les tournures passives dans la suite de la phrase accentuent cet effet, donnant l'impression que les mots émanent des espaces eux-mêmes et non de celles et ceux qui les peuplent : « urgent telephone conversations were

punctuated by trade names […], and in the workshops themselves you would have overheard strange talk of things being *dropped*, *drummed*, and *pointed* » (31, italiques dans l'original).

De même, les noms des rues relèvent du langage propre de celles et ceux qui les fréquentent, et contribuent à définir cet espace — ou *space* — comme un lieu — ou *place* — pour reprendre la distinction établie par Yi-Fu Tuan :

> 'Space' is more abstract than 'place.' What begins as undifferentiated space becomes place as we get to know it better and endow it with value. […] The ideas 'space' and 'place' require each other for definition. From the security and stability of place we are aware of the openness, freedom, and threat of space, and vice versa. (6)

Ainsi, la rue qui donne son nom au roman, Skin Lane, est métonymiquement héritière du commerce qui s'y livre : c'est là que les peaux sont livrées, traitées et transformées. Si la description des rues de Londres par Bartlett est absolument fidèle à ce qu'on peut notamment observer sur un atlas d'avant 1940 (ci-avant) et, si l'on peut encore reconstruire en grande partie l'itinéraire du personnage sur des cartes contemporaines, on remarque qu'un détail a changé, à savoir le nom de la rue. Elle n'existe aujourd'hui pas en tant que *Skin* Lane mais *Skinners* Lane, tandis qu'en 1940 elle apparaît encore sous son ancienne appellation de Maiden Lane. Le passage de Maiden Lane à Skinners Lane, d'ordre historique, illustre un phénomène de contagion de l'espace par ses occupant·e·s et leur activité professionnelle. En revanche, par la substitution — romanesque — de *skin* à *skinners*, l'auteur souligne d'une part le double sens de *skin* pour mettre en avant la dimension érotique de la peau. D'autre part, il opère là encore un transfert métonymique par lequel la matière se substitue à l'individu qui la travaille afin de déposséder l'artisan qu'est Mr F d'une part de son agentivité. Il n'apparaît alors plus comme entité toute-puissante imposant sa volonté aux chairs inertes qu'il manipule mais comme pris dans une dynamique de co-façonnement à laquelle la matière participe.

La définition de l'espace que propose Bartlett dans les premières pages du roman participe d'une même logique de co-façonnement car les rues n'apparaissent pas seulement comme transformées par les actions des ouvrier·e·s mais semblent réciproquement capables de moduler leurs perceptions. En effet, le narrateur nous souffle que, pour les initié·e·s, ces lieux ont encore d'autres noms : « The streets themselves had their own peculiar and local names: Garlick Hill, to its inhabitants, was always just The Hill, while Skin Lane, to Mr F and his colleagues, was only ever The Lane » (31). Après avoir expliqué à ses lecteurs·trices l'origine du nom de la rue, Bartlett indique donc que ce dernier n'est pas employé par celles et ceux-là même qui le lui ont donné. L'opérateur de fléchage « the » se substitue, par métalepse et par synecdoque, au nom

de la rue. Par sa fonction anaphorique, le déterminant « the » renvoie en effet à l'univers culturel commun des locuteurs (Lapaire et Rotgé 117) et suffit à faire métaleptiquement signe vers du déjà connu dont il est la trace et la conséquence : puisque tout le monde sait de quelle rue il est question, le qualificatif devient obsolète. Par ce glissement de statut du nom, on peut aussi parler d'un rapport de synecdoque, où l'hyperonyme (« lane ») se substitue à l'hyponyme (« skin lane »), doublé d'une antonomase du nom commun « lane » qui devient nom propre en prenant une majuscule.

Par ce langage spécifique, réservé aux membres de la communauté des pelletier·e·s et associé ici non pas au vocabulaire du métier mais à un lieu géographique, le narrateur construit l'espace qu'ils et elles occupent comme un monde à part et opère un renversement de focale. En reprenant à son compte l'appellation « The Lane » dans la suite du roman, il nous intronise comme membres honoraires de l'univers de Mr F et surtout redessine la cartographie de la ville. Le trajet de Mr F n'emprunte presque aucune des rues principales du quartier et, comme signalé à la fin du roman, plusieurs d'entre elles ont été détruites par la suite :

> if you were to try and retrace Mr F's original morning journey now, for instance, you'd find that the Miles Lane steps have been swallowed under an eight-storey office-block. The maze of alleyways and bombsites flanking Cannon Street Station has been tidied away into a concrete riverside walk, complete with benches and informative signposts. (333-334)

La géographie du roman apparaît ainsi comme aussi obsolète que l'histoire du personnage — pris dans des tourments qui, en 1967, peuvent paraître anachroniques — et que le métier qu'il exerce, voué à une disparition imminente. Cet espace est donc doublement interstitiel : d'abord, dans le contexte du roman, Mr F se cantonne à des rues peu empruntées, étroites et secrètes, pour se rendre dans un univers plus secret encore. Cette forme d'interstitialité est essentiellement d'ordre métonymique et se manifeste à travers le langage : les noms des rues, apparemment anodins, sont la clé qui ouvre sur un espace sinon inaccessible. Ils tissent un réseau de significations qui dessine petit à petit la carte de l'inframonde que Mr F et ses collègues naviguent. La seconde forme d'interstitialité est d'ordre temporel puisque les rues qu'emprunte le personnage sont présentées par le narrateur depuis le point de vue rétrospectif de leur effacement à venir, de leur absorption par le nouveau Londres qui sort de terre dans ces années de reconstruction. Ainsi, la description des artères et des constructions qui ont remplacé les anciennes produit l'image d'une ville-palimpseste — et ville-métalepse — où les signes du passé qui se donnent encore à lire peuvent, eux aussi, ouvrir momentanément sur un monde disparu : « Number Four Skin Lane is still there—but only just. […] You can even see where

they incorporated the four surviving stone steps in the flight leading up to the new front door » (334).

Les espaces en demi-teintes qui peuplent le roman sont à l'image du héros de Bartlett lui-même, et les passions secrètes et monstrueuses — à ses propres yeux — qui l'animent trouvent un écho dans le métier qu'il exerce. Les rues décrites au début du roman constituent un espace caché, gardé invisible à cause du commerce qui y est mené et, dans cet espace interstitiel, s'opère la transformation qui pourra faire oublier la nature première — animale — des peaux. Mr F semble au contraire acquérir au cours du récit les qualités bestiales dont il départit le matériau qu'il façonne. Son émancipation finale s'opère précisément par l'incendie du bâtiment où il travaille, là où toutes ces transformations se sont déroulées (312). Ainsi, le récit pointe du doigt la disparition des lieux et des individus qui les peuplent mais il se signale, par là même, comme ultime espace interstitiel dont la puissance métonymique est d'ouvrir tout un monde aux lecteurs·trices à partir des infimes traces qu'il en reste.

B. Cartographier l'invisible

De manière similaire, la voix chorale narrative de *Even the Dogs* s'attèle à arracher le personnage de Robert à l'oubli qui menace de l'absorber. À travers le défunt, ce sont tous les invisibles qui gravitent autour de lui — celles et ceux qui racontent l'histoire — que McGregor fait momentanément surgir de l'ombre. Le chœur uniforme matérialisé par le « we » des premières pages ne cesse de se disloquer et de se recomposer pour suivre tantôt le trajet de l'ambulance qui transporte le corps de Robert, tantôt certains de ses compagnons·es errant en quête d'autres membres du groupe, de drogue ou encore d'un abri.

Comme avec Mr F, on suit les pérégrinations des personnages à travers la ville. Cependant, contrairement au personnage de Bartlett qui cherche à éviter la foule anonyme des travailleurs·ses empruntant le même chemin que lui — « he avoided becoming part of the almost impossibly thick bowler-hatted crowd of office-workers that walked north in silent unison towards the City on the eastern pavement » (10) —, les personnages de McGregor semblent habiter une ville aussi fantomatique qu'eux. Les seules véritables présences autour d'eux sont celles de leurs compagnons·es d'infortune tandis que la foule des travailleurs·ses — celles et ceux qui peuplent le cadre d'intelligibilité dont ils sont exclus — se présente comme immatérielle, désincarnée. Ainsi, quand Mike entraîne Danny avec lui, les allées et venues des

employé·e·s de bureau ne servent qu'à rythmer leurs déplacements en quête d'argent pour se procurer leurs doses journalières :

> There's a patch in the underpass we'll try first off, over by the bus station, big crowd from the offices coming through, should get enough for the first bag of the day. […] we'll have enough for a third bag which'll hold us through until it's time for the coming-out-of-work crowd so we'll get back down the underpass […]. (90)

À l'inverse de Mr F, les deux hommes cherchent cette foule sans crainte d'être happés par elle parce qu'ils apparaissent comme radicalement non-miscibles avec elle. Le groupe anonyme est associé à des espaces intangibles qui ne sont jamais précisément situés — « from the offices », « out-of-work » — et qui servent uniquement à identifier ses membres comme appartenant au monde du travail. Danny et Mike sont en revanche associés à un espace très concret, quoique souterrain, « the underpass », qui les situe clairement en retrait par rapport à celles et ceux qui montent à l'air libre. Leur incompatibilité profonde avec les « intelligibles » se manifeste clairement lorsque Mike, figure christique du roman[27], semble fendre la foule tel Moïse traversant la mer rouge : « Tapping at his head and tugging Danny's sleeve to guide him through the crowds by the bus station, the two of them clearing a path, Mike with his long black coat swinging around his knees […] » (91). Cette image de Mike ouvrant un passage à travers la masse humaine qui s'avance découle d'une part de l'énergie extraordinaire qui semble l'animer mais aussi de l'aspect presque inhumain qu'elle lui confère, associé à son apparence physique. Aucun doute, aucune ambiguïté ne peut planer sur le statut marginal des deux hommes : Danny traîne ses couvertures derrière lui tandis que Mike ne cesse de parler dans son combiné dans une sorte de parodie de normalité tout en tenant des propos incompréhensibles (91).

Ainsi, la capacité de Mike — et Danny derrière lui — à « dégager un chemin » devant eux révèle leur profonde incompatibilité avec la société : ils ne peuvent à aucun moment faire illusion et se mêler à la foule. Cependant, c'est Mike lui-même qui effectue cette action, ce qui suggère aussi son refus de s'identifier au groupe qu'il traverse et même, d'une certaine manière, sa capacité à *renverser* l'invisibilisation à laquelle on le condamne. En libérant le passage, Mike s'approprie, dans ce contexte précis, le pouvoir d'effacer les autres — « clearing » —, de les reléguer au simple statut de figurant·e·s anonymes. Il peut donc également se positionner

[27] Les visions paranoïaques qui le poursuivent confèrent au personnage un statut presque mystique, de même que sa réponse au prêtre qui lui demande s'il croit en Dieu et par laquelle il renverse toute une tradition théologique : « I don't know Father, do you think He believes in you ? » (78). Enfin, c'est Mike qui, à la fin du roman, guide le chœur spectral dans sa pérégrination morbide, d'un cadavre à l'autre des membres du groupe (157-159).

momentanément de manière centrale (au milieu de la rue, de la foule) et repousser les autres vers les marges d'un cadre qu'il redéfinit selon ses propres critères.

Comme dans *Skin Lane*, on remarque l'insistance sur le passage souterrain, « the underpass » — chez Bartlett, « [the] dark, roaring cavern under Cannon Street Station » (11) — , qui marque la présence de l'inframonde qu'habitent les personnages. En revanche, alors que l'espace dans lequel s'engouffre Mr F est précisément situable sur une carte, de même que l'essentiel de ses déplacements, celui que les personnages de McGregor occupent est tout aussi secret et immatériel qu'eux. Seuls les espaces que les ami·e·s de Robert investissent de sens ont une réalité tangible et ils dessinent ainsi une cartographie affective de la marginalité. Comme l'explique Yi-Fu Tuan, il y a en effet différentes manières de faire l'expérience d'un espace :

> Experience can be direct and intimate, or it can be indirect and conceptual, mediated by symbols. We know our home intimately; we can only know about our country if it is very large. A longtime resident of Minneapolis knows the city, a cabdriver learns to find his way in it, a geographer studies Minneapolis and knows the city conceptually. These are three kinds of experiencing. (6)

Dans *Even the Dogs*, la géographie de la ville qui se dessine ne peut être représentée sur un plan parce qu'elle est de l'ordre de la connaissance intime, mais nous ajouterons qu'elle relève aussi d'une spatialisation des affects et de la marginalité. Ainsi, les lieux qui sont nommés sont essentiellement ceux où les personnages peuvent trouver refuge, c'est-à-dire d'une part les espaces qu'une pratique « intelligible » de la ville rend invisibles — considérés comme indignes d'être remarqués — et d'autre part ceux qui sont réduits à leur pure fonctionnalité. Les premiers sont par exemple le « day centre » ou le « wet centre », dédiés à l'accueil des formes de marginalité qu'incarnent les personnages, tandis que les seconds sont les recoins qui se lovent dans les plis et replis du tissu urbain, énumérés au cours de la déambulation finale de Mike dans la ville :

> walking along the empty streets and looking into alleyways and open garages, railway arches, tunnels, derelict buildings, the backyards of offices and pubs, the basements of multi-storey carparks, the locked rooms of hostels, the squatted flats above shops, the wasteground by the Miller's Arms. (McGregor 157)

Cette description n'est pas sans rappeler celle que Marc Augé propose dans sa définition des « non-lieux ». Selon l'anthropologue, « un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu » (1992 : 100). De tels espaces seraient ainsi l'apanage

> [d'un] monde […] où se multiplient, en des modalités luxueuses ou inhumaines, les points de transit et les occupations provisoires (les chaînes d'hôtels et les squats, les clubs de vacances, les camps de réfugiés, les bidonvilles promis à la casse ou à la pérennité pourrissante), où se développe un réseau serré de moyens de transport qui sont aussi des espaces habités […]. (100)

On retrouve dans cette énumération plusieurs des espaces qui apparaissent dans *Even the Dogs* et, à l'image de la description donnée par l'anthropologue, les lieux évoqués dans le roman illustrent — voire résultent de — la juxtaposition entre luxe et inhumanité. Les personnages se logent — se lovent — dans les miettes d'espace laissées inoccupées par une urbanisation capitaliste débridée. Ils semblent ainsi évoluer dans ce qu'on pourrait appeler « l'envers du décor », dans une version « en négatif » de l'urbanité — ces espaces en creux qui sont à la fois le support indispensable et le contrepoint spectral de ceux qui sont ouverts sur le monde intelligible : arrière-cours, sous-sols et derniers étages, pièces fermées ou délabrées etc.

Néanmoins, contrairement aux propos de Marc Augé, ces espaces sont loin d'être dépourvus de relationnalité ou d'historicité, du moins pour la communauté marginale qui entoure Robert. Leur impermanence n'en fait pas moins des espaces saturés de signification et d'affects, notamment si l'on considère avec Sara Ahmed que les émotions et les objets auxquels elles s'attachent sont le résultat d'un processus de façonnement réciproque : « Emotions are both about objects, which they hence shape, and are also shaped by contact with objects » (7). Si les émotions *circulent* entre sujets et objets (8), les espaces, certes transitoires, à travers lesquels les personnages circulent eux-mêmes n'en sont donc pas moins *affectés*. On peut alors considérer que les lieux du roman, en tant qu'objets d'émotion (11), tissent un réseau de sens qui reconfigure, par métonymie, les représentations traditionnelles de l'espace urbain. Ainsi, quand Danny se met en quête de ses compagnons·es, il rencontre Sammy à un endroit bien précis : « in his usual spot on the corner with the benches and bins and flowerpots and that sculpture of fuck knows what » (20). L'emplacement exact est donné un peu plus haut, « on the corner of Barford Street and Exchange Street », mais la description qui suit est la seule qui apparaisse comme réellement porteuse de sens : l'angle de ces deux rues ne mérite d'être mentionné que parce qu'il s'agit du « coin » de Sammy.

Ici, la perception de l'espace urbain est donc métonymiquement reconfigurée. La sculpture qui marque l'angle des deux rues, et en fait sans doute par là-même un « lieu de mémoire », pour reprendre l'expression consacrée (Nora 1984), est reléguée au rang de détail insignifiant : « fuck knows what ». Les toponymes apparaissent paradoxalement comme dépourvus de sens tandis que la présence, beaucoup plus transitoire, de Sammy donne sa valeur

à ce lieu. L'espace que ce personnage occupe est interstitiel non seulement parce qu'il ne constitue pas un lieu pérenne de résidence — il est potentiellement voué à en être expulsé — mais aussi parce qu'il est en dehors des cadres d'intelligibilité selon lesquels seule la sculpture serait repérable dans une appréhension traditionnelle de la géographie urbaine : la présence de Sammy serait donc occultée par l'objet. En ne daignant même pas la décrire, McGregor opère, par l'intermédiaire de Danny, un renversement métonymique du cadre d'intelligibilité : dans la géographie affective et marginale qu'il dessine, c'est par Sammy, et non par la sculpture, que l'angle des deux rues susnommées est identifié. La sculpture elle-même est précisément reléguée au rang de chose non-pertinente, illisible et non-identifiable.

Ce rapport métonymique s'étend par la suite à travers tout le roman à mesure que McGregor déploie un langage et un ensemble de perceptions propres à ses personnages. Le paysage urbain se livre à notre regard par ce qui reste habituellement caché, par les angles morts des espaces consacrés qui ne sont traditionnellement que leurs faire-valoir métonymiques, comme le souligne notamment la fonction d'extraction de « of » dans le passage cité plus haut : « *the backyards of* offices and pubs, *the basements of* multi-storey carparks, *the locked rooms of* hostels, *the squatted flats above* shops ». Cependant, ils sont ici considérés et occupés *par* et *pour* eux-mêmes, de sorte que les ensembles auxquels ils appartiennent sont renvoyés à l'arrière-plan. Le désamorçage narratif des liens métonymiques entre les espaces consacrés et leurs pendants invisibles produit un renversement de focale qui passe l'inframonde des précaires au premier plan et nous propose une cartographie affectée et affective de l'invisible.

C. Performativité de la métonymie et éthique

À une échelle plus intime encore, dans *Anatomy of a Soldier*, ce sont les affects des personnages — et surtout ceux de Tom Barnes — qui sont représentés au moyen d'une cartographie fragmentaire et, pour ainsi dire, a(na)tomisée. Les objets qui prennent en charge la narration entretiennent différentes formes de relation vis-à-vis des humains qui les utilisent, les absorbent en eux, croisent tout simplement leur chemin, etc. Toutefois, à travers le parcours spécifique de Barnes, on peut observer qu'une grande partie de ces objets, dans le contexte de l'expérience guerrière ou de la rémission post-opératoire, viennent augmenter le corps et la conscience du personnage ou suppléer à leurs incapacités, leurs absences. Dans le contexte de l'amputation que traverse le soldat, l'exemple auquel on pense immédiatement est celui des prothèses qui se substituent à ses jambes et qui ont un statut ambivalent puisqu'elles sont à la fois étrangères au jeune homme et intégrées à lui. Elles l'augmentent tout en étant moins — et autre chose — que

ce qu'il a perdu. En même temps, elles sont aussi, comme les autres objets du roman, les vecteurs momentanés de sa conscience.

D'autres types de relations se nouent entre Barnes et ces nombreux narrateurs, de sorte que le statut interstitiel des objets ne repose pas seulement sur leur capacité à s'insérer là où le corps du soldat, perçu comme amoindri, lui fait défaut. Ainsi, les jumelles de vision nocturne qu'il utilise dans le chapitre dix sont certes un *ajout* à ses propres capacités sensorielles mais elles n'en sont pas moins essentielles. Par ailleurs, leur fonction est précisément métonymique dans la mesure où elles sont à la fois la matérialisation tangible d'un phénomène beaucoup plus large — celui de la vision — et le vecteur indispensable par lequel celui-ci se produit. Sans jumelles, pas de vision de nuit, et par conséquent, en contexte nocturne, pas de vision tout court, ce qui rendrait impossibles une partie des opérations militaires auxquelles se livre Barnes. La relation de dépendance qui unit le soldat à l'objet est d'ailleurs soulignée par les jumelles elles-mêmes :

> He knew from the plan that they would appear from the direction he faced. And after his back had numbed, an infrared light emerged that he could see only through me. It bobbed up and down as a soldier walked out across the field, followed by another single file of dark figures. BA5799 lifted me and could see little through the murk without my enhancement, then dropped me back down so the line of men reappeared. (62)

Ce paragraphe met en évidence une tension entre les capacités cognitives et sensorielles du soldat qui permet de mettre en question une certaine approche cartésienne du monde. La connaissance de Barnes (« he knew ») n'a de valeur ici que dans son étroite imbrication avec ses perceptions qui permettent de confirmer son anticipation (« would appear »). L'objet-narrateur apparaît donc ici comme précondition essentielle à la réalisation des actions de Barnes dans la mesure où, sans ses jumelles, la vision du personnage est défaillante : la lumière infrarouge n'a d'existence que grâce aux jumelles (« he could see only through me »), de même que les soldats qui s'avancent vers lui (« [he] dropped me back down so the line of men reappeared »). Dans la dernière phrase du paragraphe, il est ainsi intéressant de relever le contraste entre les termes « he could see little » et « without my enhancement », qui met en évidence la relation de dépendance entre l'homme et l'objet et déplace pour ainsi dire la ligne de partage entre validité et handicap. Les jumelles ont certes pour fonction d'*augmenter* la vision de Barnes, mais elles sont, dans le contexte où elles sont employées, tout simplement nécessaires à sa seule vision. La mise en lumière de cette relation rejoue ainsi par anticipation celle qui relie Barnes à ses jambes de substitution dans la suite du roman. Ce lien contredit ainsi une lecture réductrice qui verrait une dissociation radicale entre un avant du trauma, où Barnes

serait avant tout un corps entraîné et parfaitement fiable — « These conducts are performed through the intelligence of his body; the Soldier is someone who feels fear but is in control, smart, and brave » (Scotland-Stewart 63) —, et un après où il expérimenterait pour la première fois sa dépendance vis-à-vis des objets. Bien que l'extrême vulnérabilité dans laquelle la perte de ses jambes le place implique une évolution de la relation de Barnes aux choses qui l'entourent, celle-ci s'inscrit dans un continuum avec ce qui précède l'accident et ne constitue pas une rupture radicale.

Dans ce passage, à travers l'insistance sur le rôle fondamental de la vision, on constate ainsi que le rôle métonymique des jumelles dépasse la simple capacité à voir de nuit pour englober une réflexion plus large autour du lien entre perceptions et réalité. En effet, le choix du verbe « reappear » déplace la question de la capacité à voir : la responsabilité ne relève plus de celui qui voit ou non mais de ceux qui ont la capacité d'apparaître ou de disparaître. En ce sens, la vision devient par métonymie productrice d'un monde : celui dans lequel entre Barnes lorsqu'il porte les jumelles contient ses compagnons d'armes tandis qu'ils n'accèdent pas à l'existence dans un monde où il ne peut voir. Par le biais d'une telle réflexion, Parker illustre sa propre entreprise narrative qui vise précisément à nous donner accès à un monde se trouvant en-deçà de nos perceptions traditionnelles. La métonymie devient performative dans la mesure où elle ouvre une porte sur un monde qui nous est habituellement invisible — ici celui des objets dont se tissent nos interdépendances — et le récit se fait métonymique du monde sur lequel il ne fait précisément qu'ouvrir une porte.

Penser la dimension métonymique des récits qui nous occupent dans le cadre de cette étude peut nous permettre d'interroger à nouveaux frais la dimension performative de la métalepse, et plus particulièrement la façon dont elle reconfigure la relationnalité, comme nous le verrons de manière plus poussée dans la troisième partie de ce travail. La dimension spatiale de la métonymie — dont la métalepse est souvent considérée comme une sous-catégorie —, associée à la notion butlerienne de « cadre(s) », se prête en effet de manière particulièrement convaincante à une analyse des intersections entre trauma et marginalité. À travers cette double approche — métaleptique et métonymique — on peut ainsi saisir la façon dont ces romans contemporains mettent en scène des dynamiques d'effacement complexes et enchâssées qui posent directement la question d'une éthique de la perception.

D’abord, comme nous l’avons surtout vu au cours des trois premiers chapitres, la métalepse opère l’effacement textuel de l’événement traumatique et se fait performative du fonctionnement de la psyché traumatisée. En donnant à percevoir l’événement par ses marges temporelles et en dissolvant les rapports de causalité, elle développe une esthétique de la fracture et instaure une chronologie fondée sur un vide représentationnel. En second lieu, la métonymie apporte une dimension supplémentaire à ces phénomènes d’effacement. Elle s’attache plus spécifiquement aux sujets eux-mêmes et rend tangibles les liens qui articulent trauma, vulnérabilité et invisibilité. Dépassant la seule question du rapport de cause à effet, les auteurs·trices de ces romans soulignent les imbrications complexes qui associent vulnérabilité psychique et sociale mais aussi, plus largement, la façon dont des vies sont « désavouées », pour reprendre un terme butlerien (Butler et Athanasiou 2).

Le trauma, vulnérabilisant en ce qu’il fait effraction dans la psyché, a pour corolaire son insaisissabilité temporelle, de sorte que la perception du moi est radicalement altérée et se trouve privée de continuité. À cette vulnérabilité métaleptique s’en ajoute une métonymique : ce moi fracturé était déjà — et/ou se trouve ensuite — désarrimé du tissu social dans lequel il aurait dû s’insérer. Les sujets présentés dans ces récits se trouvent donc aux prises avec une menace d’effacement double. D’une part il y a l’effacement interne, l’incompréhensibilité à soi-même par laquelle les sujets se déprennent de ce qu’ils sont et, d’autre part, il y a le risque d’un effacement perceptuel qui les rendrait invisibles en les reléguant en dehors des cadres d’intelligibilité. Ces deux dimensions de l’effacement fonctionnent en miroir, la seconde reconduisant à une échelle plus vaste ce qui se passe au niveau du moi.

Toutefois, l’entreprise littéraire conteste précisément les mécanismes qu’elle met en lumière, tout d’abord parce que, dans le cadre d’une politique de la littérature, la métonymie comme la métalepse permettent de rendre tangible pour les lecteurs·trices ce qui est précisément invisible, imperceptible. Par ailleurs, comme nous avons pu le voir dans les dernières pages de ce chapitre, la métonymie peut également avoir une fonction performative à un niveau narratologique. Elle entraîne ainsi des renversements de focale, nous incitant à voir les choses par ce qu’on pourrait appeler « le petit bout de la lorgnette », non pas dans le but de s’appesantir sur des détails insignifiants mais bien au contraire pour réhabiliter l’insignifiance et proposer une éthique de l’interstice. Nous allons poursuivre dans le prochain chapitre cette réflexion sur les enjeux éthiques et politiques d’une écriture qu’on qualifiera à la fois de métonymique et de métaleptique. Nous nous interrogerons alors non seulement sur les effets de mise en lumière qu’une telle écriture permet mais nous verrons également comment ces textes échappent à des

logiques métonymiques structurantes ou totalisantes. La métonymie est ainsi supplantée par des phénomènes métaleptiques multidirectionnels, bien plus propres à une esthétique de la fragmentation qui refuse de se soumettre à la tentation de la résolution.

CHAPITRE 6 STRUCTURES MÉTONYMIQUES ET RECONFIGURATIONS PERCEPTUELLES

Comme nous avons pu le voir au cours des chapitres précédents, l'une des formes d'effacement relevées par Guillaume Le Blanc dans son ouvrage, *L'invisibilité sociale*, concerne ce qu'il nomme le « défaut de perception » (13). Il s'agit de la troisième catégorie d'invisibilité qu'il identifie, plus insidieuse que les deux premières qui mettent en jeu des mécanismes d'effacement immédiatement violents et remarquables, qu'il s'agisse de l'annulation par la mort ou de la réification d'une vie humaine. À propos de cette dernière forme d'invisibilité, le philosophe explique qu'elle s'attache à « une vie qui, n'étant pas perçue, peut s'agiter vainement sans jamais être remarquée » (12).

Le chapitre quatre nous a permis de démontrer que les romans de notre étude mettent en scène les trois formes d'invisibilité sociale analysées par Le Blanc et ce notamment au niveau des personnages qu'ils s'attachent à décrire. De ce fait, ces romans ont une vocation éthique de mise en lumière des phénomènes d'invisibilisation qui touchent des individus ou des groupes sociaux dont les formes de marginalité s'entrecroisent et se nourrissent mutuellement. Ainsi, pour citer les cas les plus révélateurs, Duncan n'est pas seulement homosexuel et objecteur de conscience, mais il est aussi issu d'un milieu ouvrier (Waters) ; Elinor n'est pas uniquement une femme artiste dans un contexte social conservateur, mais elle est aussi hantée par le trauma intime d'une relation incestueuse avec son frère (Barker) ; Robert, physiquement précarisé par une blessure à la tête lorsqu'il était soldat, ne trouve d'autre solution que l'alcool pour atténuer sa douleur, poussant alors sa femme et sa fille à l'abandonner (McGregor). Ces personnages se trouvent donc *de facto* relégués en dehors des cadres d'intelligibilité que les auteurs·trices mettent en scène précisément pour les interroger. Nous avons ainsi pu voir, au cours du précédent chapitre, que métalepse et métonymie participaient de la mise en évidence des processus d'invisibilisation, de relégation hors des cadres normatifs. Elles permettent ainsi d'interroger ces mêmes cadres, de les *désajointer* (Derrida 1993 : 21) en faisant émerger des figures spectrales qui en brouillent les frontières.

Il est toutefois nécessaire à présent de revenir sur cette troisième forme d'invisibilité sociale non pas pour interroger la manière dont elle affecte certains personnages dans ces œuvres mais pour voir la façon dont elle se manifeste comme logique structurante de la narration. Ainsi, notre propos au sein de ce chapitre consistera à étudier comment les enjeux du

« défaut de perception » s'articulent à une esthétique littéraire de la métonymie et de la métalepse.

I. Métonymie et principe logique

Comme nous l'avons vu, « la métonymie permet de donner accès à une entité à travers une autre entité conceptuelle appartenant au même domaine » (Sorlin 2014 : 200). Elle se démarque en cela de la métaphore qui « rapproche […] deux domaines qui peuvent être très éloignés » (200) du fait, explique Kövecses, de leur appartenance à des champs conceptuels différents : « The 'distance' largely arises from the fact that one concept or domain is typically an abstract one, while the other is typically a concrete one » (Kövecses 175). Le linguiste explique encore, cette fois à propos de la métonymie : « The main function of metonymy seems to be to provide mental, cognitive access to a target entity that is less readily or easily available; typically, a more concrete or salient vehicle entity is used to *give or gain access to a more abstract or less salient target entity* within the same domain » (176, nous soulignons). Cette définition de la métonymie nous semble particulièrement intéressante en ce qu'elle nous pousse à nous interroger sur les moyens de justifier et d'identifier le plus haut degré *d'abstraction*, la moins grande *saillance* des éléments qui se voient remplacés par d'autres dans les relations métonymiques que proposent les textes de notre étude.

Cette question est également celle que se pose David Lodge dans *The Modes of Modern Writing*, où il semble d'ailleurs affirmer, comme nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent, que les règles qui président aux rapports de substitution métonymiques ne sont pas les mêmes dans le champ littéraire que dans celui d'un langage non-littéraire (94). Il reconnaît ainsi d'une part, s'appuyant sur les théories de Jakobson, que la métonymie relève d'un mode de représentation qui se fonde sur des relations de contiguïté (à l'inverse de la métaphore qui fonctionne elle selon un principe de similarité), affirmation qui rejoint celle de Kövesces : « metonymy is a relationship based on contiguity » (Kövecses 175). Cependant, sa lecture de la métonymie littéraire semble contester l'idée que la figure consiste à sélectionner un terme plus facilement saisissable pour faire accéder les lecteurs·trices à un autre qui le serait moins. Ainsi, il donne un exemple de substitution métonymique où les termes *keel* et *deep* sont employés à la place de ceux de *ships* et *sea*, la phrase « the *ships* crossed the *sea* » se transformant ainsi en « the *keels* crossed the *deep* » (Lodge 76). Admettant que les notions de quille de bateau et de profondeurs marines sont certes contiguës aux navires et à la mer, il souligne qu'elles sont toutefois moins immédiatement saisissables que celles qu'elles

remplacent. Cela l'amène à conclure que le principe de substitution régissant la métonymie n'obéit pas, du moins en littérature, à des règles logiques :

> A rhetorical figure, rather than a précis, results because the items deleted are not those which seem logically the most dispensable. As the word *ship* includes the idea of keels, *keels* is logically redundant and would be the obvious candidate for omission in a more concise statement of the event, and the same applies to *deep*. Metonymy and synecdoche, in short, are produced by deleting one or more items from a natural combination, but not the items it would be most natural to omit: this illogicality is equivalent to the coexistence of similarity and dissimilarity in metaphor. (76)

Après avoir relevé cela, Lodge ne s'attarde guère sur les raisons d'une telle absence de logique et il ne revient que brièvement sur ce point quelques pages plus loin pour suggérer que cet « illogisme » est l'affaire de choix romanesques, selon qu'un·e auteur·trice choisit de rendre l'accès au sens plus ou moins immédiat à ses lecteurs·trices :

> metonymy and synecdoche, considered as verbal tropes, are transformations of literal kernel statements produced by a process of combination and nonlogical deletion. This would seem to correspond to what we commonly refer to as a novelist's 'selection' of details in narrative description. […] [T]he appropriate response to the metonymic text would seem to be an attempt to restore the deleted detail, to put the text back into the total context from which it derives. (93)

Bien qu'il soit incontestable que la sélection de telle ou telle métonymie relève des choix auctoriaux, cette justification ne semble néanmoins pas entièrement suffisante. On pourrait ainsi opposer à Lodge, sur l'exemple qu'il propose, une interprétation qui replacerait la logique au cœur de la substitution de *keels* et *deep* à *ships* et *sea*. En effet, on peut voir dans ce choix la sélection des termes les plus pertinents pour faire saisir à des lecteurs·trices la situation décrite si l'on considère d'abord que l'enjeu et le risque principal d'une traversée maritime est la profondeur des eaux. Ainsi, *deep* est tout à fait logique dans la mesure où il transmet immédiatement non seulement l'image de la mer mais aussi celle des conditions de sa traversée. Par ailleurs, ce terme appelle celui de *keel* puisque la quille d'un bateau est précisément la partie qui s'enfonce dans les profondeurs. Ainsi, selon le contexte dans lequel cette phrase apparaît, on pourra proposer une explication tout à fait logique, dans l'économie de la narration, au choix de faire porter ici la métonymie sur les conditions matérielles d'une traversée maritime. En ce sens, il nous faut d'ailleurs revenir aux termes de Kövecses qui ne parle pas de logique ou d'absence de logique mais plutôt de saisissabilité, de facilité d'accès au sens ou encore de degré d'abstraction. Dans l'exemple donné par Lodge, ce dernier point apparaît bien puisqu'on peut considérer les termes de *keel* et *deep* comme plus concrets et pertinents dans le contexte d'une traversée maritime que ceux de *ship* et *sea* qui renvoient à un champ notionnel plus abstrait,

même si ce sont les termes qui viennent le plus immédiatement à l'esprit pour désigner des bateaux et la mer.

Par conséquent, la question de la « sélection de détails » dans la métonymie et du rapport qu'elle entretient avec nos perceptions nous semble se poser. Il nous faudra donc non seulement nous interroger sur le fonctionnement ordinaire ou quotidien des relations métonymiques qui régissent notre approche du réel, et par conséquent sur la manière dont les œuvres de notre corpus déstabilisent ces relations, mais nous devrons aussi nous arrêter sur l'enjeu du lien présupposé, dans la métonymie comme dans la métalepse, entre ce qui est nommé et ce qui reste implicite.

A. Une « invisibilité sociale » métonymique

Le « défaut de perception » décrit par Le Blanc relève, ce sera notre hypothèse, d'une perception métonymique du réel qui organise selon nous les « cadres d'intelligibilité » définis par Butler. La « logique » qui présiderait alors à nos « sélections de détails » consisterait donc à effacer, à occulter ce qui échappe aux normes qui structurent notre rapport au monde. C'est précisément cela que McGregor pointe du doigt quand il fait dire à son chœur narratif, à propos des policiers : « They don't see us, as we crowd and push around them. […] But we're used to that. We've been used to that for a long time, even before. Before this » (4). Comme nous l'avons expliqué, ce passage quelque peu énigmatique au début du roman prend son sens lorsqu'on comprend que la voix émane du groupe des camarades décédé·e·s de Robert. Ces phrases établissent ainsi une continuité, une permanence de l'invisibilité de ces personnages par-delà le changement ontologique que la mort leur a imposé. Les termes « even before. Before this » insistent tout particulièrement sur cette continuité et soulignent ainsi la nature palimpsestique des différents degrés de perception dont le chœur spectral reste néanmoins, quoi qu'il arrive, exclu.

Ainsi, si le statut spectral des camarades de Robert semble nécessairement requérir des capacités perceptuelles spécifiques pour être conscient·e de leur présence, il apparaît que les remarquer de leur vivant était tout aussi inhabituel, voire extraordinaire. Le chœur narratif relève la dimension métonymique de notre appréhension du réel au long de tout ce premier chapitre justement en superposant les différentes « couches » de réalité qui s'entrecroisent et se recoupent dans la maison de Robert. Les policiers cherchent, comme nous l'avons déjà souligné, les indices immédiatement saisissables pouvant donner les causes de sa mort, tandis

que le groupe de ses compagnons·es s'attache à mener une enquête affective sur sa vie et son histoire. Ces deux attitudes sont représentatives du procédé sur lequel repose la relation métonymique (et donc aussi la relation métaleptique puisque nous avons vu que celle-ci était « le pendant temporel de la synecdoque dans le cadre métonymique » [Bonhomme 103]). Pour revenir aux explications de Lodge, toujours à propos du même exemple, la métonymie s'organise autour d'un principe de condensation :

> Metonymies and synecdoches are *condensations* of contexture. The sentence, 'Keels crossed the deep' (a non-metaphorical but still figurative utterance) is a transformation of a notional sentence, *The keels of the ships crossed the deep sea* (itself a combination of simpler kernel sentences) by means of deletions. (Lodge 76, italiques dans l'original)

Puis il précise : « On a pragmatic level, of course, metonymy may still be seen as a process of substitution: we strike out *ships* in our manuscript and insert *keels*, without consciously going through the process of expansion and deletion described above ». Lorsque, dans ces premières pages du roman, la voix narrative fait émerger les scènes de la vie quotidienne de Robert et sa famille, on peut y voir très précisément ce processus d'expansion décrit par Lodge, d'explicitation de ce qui se trouve derrière les perceptions nécessairement métonymiques des officiers. Ainsi, la description de la salle de bain dans l'état où les agents de police la trouvent présente un espace très dégradé :

> In the bathroom, dark lines of mould creep along the grouting between the tiles, and the tiles crack and fall away from the wall. The sink is pulled from its fixings and breaks in two, the cracked pipes spilling water across the floor until they're capped and disconnected. The toilet stops flushing, blocks, and overflows, and the sludgy water pools in the corner of the room where the floor slopes down a little. The mirror above the sink is smashed into pieces. (12)

Dans ce passage, l'utilisation du présent permet un télescopage des temporalités qui rend tangible ce phénomène de condensation en une métalepse qui illustre tout à fait le fonctionnement métonymique décrit par Lodge. Comme le signale Jean-Michel Ganteau, l'emploi de ce temps trouble la narration : « Like the ghost, the present tense is an ethical device which aims at discreet, though consistent defamiliarisation. The use of the present tense allows a fitful sense of immediacy to invade the text, producing an impression of subdued destabilisation » (2013). Ainsi, le mélange de verbes décrivant d'une part des procès ponctuels, comme « breaks » et « overflows », ou terminatifs comme « stops » et, d'autre part, des procès duratifs, comme « creep » et « crack », ou des verbes d'état comme « is », tend à brouiller les pistes. On ne peut en effet déterminer si ces verbes décrivent de manière accélérée le processus de dégradation de la pièce comme s'il était en train de se dérouler sous nos yeux ou s'ils

proposent une alternance entre renvois en arrière et descriptions de l'état actuel de la salle de bain, comme résultat de l'ensemble des événements qui s'y sont déroulés.

Sur le plan du fonctionnement de la métonymie, cette description permet donc de mettre au jour la dimension palimpsestique des perceptions de la maison de Robert. Le présent construit ainsi une superposition des temporalités, de sorte que l'on peut se placer soit du point de vue des policiers qui constatent l'état de décrépitude des lieux — « dark lines of mould creep along the grouting between the tiles » — soit de celui des camarades de Robert qui décrivent les processus qui y ont conduit — « The toilet stops flushing, blocks, and overflows ». Dans ce passage, la voix narrative développe donc le processus d'expansion décrit par Lodge mais uniquement dans le but de mieux donner à percevoir aux lecteurs·trices la façon dont se mettent ensuite en place les effets d'effacement et de condensation. Cela est rendu possible spécifiquement parce nous savons déjà à ce stade du récit que le chœur narratif est caractérisé par sa spectralité : il est invisible et les images qu'il fait surgir sont impalpables et inaccessibles aux êtres de chair qui déambulent dans l'appartement. C'est donc la prise de conscience de cet accès différencié à l'histoire de Robert qui permet la prise en compte des mécanismes métonymiques régissant nos perceptions.

McGregor va plus loin encore lorsqu'il souligne la continuité de l'*im*-perceptibilité du chœur spectral dans le passage cité plus haut. En effet, le point névralgique de ce passage n'est pas tant la prise de conscience, encore implicite, que la voix qui nous parle provient en fait d'outre-tombe mais plutôt la révélation que l'invisibilité du groupe précède leur désincarnation physique. L'ensemble des personnages sont, à proprement parler, victimes du « défaut de perception » identifié par Le Blanc. Ainsi, toute l'entreprise du roman consiste à mettre en évidence les mécanismes par lesquels se met en place l'invisibilisation sociale. Par conséquent, la narration opère également un retour réflexif sur elle-même : en se donnant pour but de mettre en avant les logiques métonymiques de perception qui organisent l'effacement de certaines populations, le récit se structure autour de ce qu'on pourrait appeler une contre-métonymie, c'est-à-dire une métonymie qui repose précisément sur la « sélection » — et non l'effacement — des détails considérés comme insignifiants ou superflus pour rendre le réel perceptible. Cela ne nous ramène néanmoins pas à l'analyse lodgienne de la métonymie car les raisons derrière la sélection d'un élément ou d'un autre ne relèvent pas, selon nous, d'une absence ou non de logique mais bien plutôt d'enjeux éthiques. Tout le récit se présente alors comme une sorte d'entreprise métonymique — ou contre-métonymique — de mise en lumière des invisibles et des processus d'invisibilisation.

Une démarche similaire préside à l'écriture du roman de Parker qui, par son choix de narrateurs, semble pousser cette logique encore plus loin que McGregor. Nous avons pu voir que cette prise en charge du récit par des objets ou des phénomènes naturels entraînait un décentrement des sujets humains qui est loin d'aboutir à leur effacement mais propose tout de même une reconfiguration de leur positionnement. Selon Catherine Bernard, cette technique narrative rappelle en effet la tradition pré-capitaliste des *it-narratives*, aux XVIIIe et XIXe siècles, qui consistent notamment à mettre en évidence les rapports d'interdépendance entre humains et choses, et au sujet de laquelle elle explique :

> En bousculant le dualisme objet-sujet, [ces récits d'objets] mettent en récit toute une économie de la subjectivité. Alors même que s'élabore et se pense le sujet moderne, en osmose avec la toute nouvelle économie du désir capitalistique, les récits d'objets décentrent la subjectivité, la désacralisent en somme, l'amenuisent pour en rendre l'affolant bruissement. (2018 : 121)

Comme elle le signale également, les objets du roman de Parker entretiennent des rapports différents avec le personnage. Certains « fonctionnent comme des glyphes psychiques, des extensions de la subjectivité. Mais la plupart des objets ne pénètrent pas la subjectivité de Barnes, restent pour lui des objets, voire ne croisent pas même directement sa route, mais entrent en contact avec lui indirectement » (121). Indépendamment du rapport qu'ils entretiennent avec la psyché de Barnes, ils restent pour la plupart extérieurs à ses investissements affectifs, hormis ceux qui revêtent clairement un caractère symbolique (une photo de lui et son ami, la lettre d'une potentielle petite-amie). Les autres objets ne sont toutefois pas moins présents ou audibles tout au long du récit et les rapports métonymiques qui relient Barnes, ainsi que les autres personnages humains, à cette multitude de narrateurs sont donc très divers.

Les objets que les personnages identifient comme affectivement chargés, souvent dans un rapport de contiguïté étroit avec eux, deviennent des projections, même partielles, de leur identité et donc des « objets d'émotion » au sens où l'entend Sarah Ahmed (10). C'est notamment le cas, comme nous l'avons vu dans le chapitre trois, du sac à dos de Barnes ou des baskets de Latif sur lesquels les deux jeunes hommes projettent leur désir de paraître plus mûrs qu'ils ne sont et en font des extensions d'eux-mêmes. Dans d'autres cas, comme nous l'avons observé au cours du chapitre précédent, ces objets deviennent des éléments essentiels, absolument nécessaires aux actions des personnages et à leur ancrage dans le monde. L'exemple le plus frappant est sans doute celui de la prothèse, véritable prolongement du corps de Barnes et suppléance à ses membres absents. Cependant, les jumelles de vision nocturne ou les talkies-

walkies — qui peuvent apparaître comme moins essentiels parce qu'ils augmentent des capacités considérées comme « naturelles » — sont en fait, dans le contexte où ils sont utilisés, tout aussi essentiels aux soldats que des membres organiques de leur corps. Parfois, au contraire, ils sont simplement le support ou les témoins de certaines des actions des personnages, comme par exemple le tapis sur lequel Barnes et Kushan Hhan discutent ou encore le lit de camp sur lequel le soldat dort.

Quoi qu'il en soit, on constate que le rôle vital que peuvent jouer certains de ces objets-narrateurs ne les rend pas moins insignifiants, jetables, invisibles. Cela apparaît dès le premier chapitre, où le garrot, simplement glissé par Barnes dans sa poche comme l'un des items obligatoires dans le paquetage de tout soldat, devient brièvement l'unique garant de la survie du jeune homme. Avant ce passage à l'action, il semble d'ailleurs que l'objet n'a une existence qu'en pointillés, presque imperceptible, et tout particulièrement aux yeux de Barnes :

> I was unpacked from a plastic case, pulled open, checked and reassembled. A black marker wrote *BA5799 O POS* on me and I was placed in the left thigh pocket of BA5799's combat trousers. I stayed there; the pocket was rarely unfastened.
> I spent eight weeks, two days and four hours in the pocket. I wasn't needed yet. I slid against BA5799's thigh, back and forth, back and forth, mostly slowly but sometimes quickly, bouncing around. And there was noise: bangs and cracks, high-pitched whines, shouts of excitement and anger. (1)

Les perceptions de l'objet sont limitées, en dépit de l'impression de précision donnée par l'indication chronologique, qui est d'ailleurs contrebalancée par des adverbes beaucoup plus vagues comme « rarely », « mostly » ou « sometimes ». Cela semble s'expliquer précisément parce que l'objet n'a, à ce moment-là, qu'une existence encore latente. On peut d'ailleurs relever, dans tout ce début de chapitre, une sorte de refus de la part du garrot d'accorder la moindre agentivité à Barnes, qui est en cela un miroir de sa propre inaction. Dans le premier paragraphe, ce n'est ainsi pas le soldat qui inscrit son nom sur l'objet mais « a black marker ». Les autres actions sont uniquement décrites à la voix passive : « unpacked », « pulled open », « checked and reassembled », « unfastened », « wasn't needed ». Ainsi, si la répétition du matricule BA5799 souligne bien une identification par l'objet de son propriétaire, ou en tout cas de l'homme auquel il est associé, il n'est cependant à aucun moment considéré comme acteur au sein de ce chapitre. En effet, le paradoxe de la relation de nécessité qui unit le garrot et Barnes repose précisément sur le fait qu'ils ne peuvent être conscients l'un de l'autre en même temps. Ils occupent ainsi chacun une sorte d'angle mort de la conscience de l'autre. Pour l'objet, BA5799 n'a aucun sens, aucune identité tant qu'il n'a pas besoin de lui, comme l'indique la phrase « I wasn't needed yet ». Cet état presque apathique de l'objet est renversé

lorsqu'il est enroulé autour de la jambe du soldat, quand la répétition de « I clung to him » semble suggérer un investissement affectif du garrot dans la survie du jeune homme.

On peut donc relever un double rapport métonymique entre Barnes et l'objet-narrateur ainsi qu'une sorte de gradation dans le passage de l'un à l'autre. Dans le début du chapitre, les deux entités semblent n'avoir qu'une perception limitée et métonymique l'une de l'autre : il semble que, pour Barnes, l'objet soit simplement identifié par son contenant, comme le suggère la phrase « I stayed there; the pocket was rarely unfastened », impliquant que le garrot lui-même n'est pas utilisé par le soldat. Barnes, quant à lui, n'est identifié qu'à travers la cuisse contre laquelle l'objet glisse, et qui sera d'ailleurs ensuite elle-même l'objet de son action. La seconde métonymie a lieu après l'explosion, quand le garrot et sa capacité à s'agripper à la jambe de son propriétaire deviennent le signe, l'expression de sa survie, comme le souligne la phrase « I closed around his leg until his pulse pushed up against me », où la sensation du pouls dans cette partie du corps de Barnes permet de désigner son combat contre une mort imminente.

L'existence du garrot, rendue pleinement visible par sa narration de ce chapitre, apparaît néanmoins comme entièrement implicite aux yeux de celui à qui il est le plus nécessaire. Présence anodine pendant l'essentiel de son existence au contact du soldat, il ne devient crucial à sa survie que lorsque ce dernier n'est pas en capacité de s'en rendre compte et enfin, une fois sa tâche accomplie, il est jeté et brûlé dans un geste qui peut apparaître aux lecteurs.trices comme ingrat : « I was at the bottom of a surgical bin and then I was burnt » (2).

Ce passage illustre par ailleurs la capacité de certains objets, dans ce roman, de suppléer non seulement aux incapacités ou limitations physiques du personnage, mais aussi à ses moments d'inconscience. C'est notamment le cas de la scie utilisée dans le chapitre treize pour amputer Barnes de sa deuxième jambe, atteinte d'une grave infection. Ce chapitre est le seul du roman où le « je » peine à se faire entendre. À l'inverse de tous les autres, où l'origine de la voix s'affirme dès les premières phrases, soit par les pronoms personnels « I » et « me », le possessif « my » ou encore par l'adresse directe au personnage à travers le « you » qui pose implicitement la présence d'un énonciateur à la première personne. Dans ce treizième chapitre, en revanche, tout se passe comme si le « je » ne parvenait pas à s'affirmer ou ne souhaitait pas se faire connaître.

B. L’insoutenable (vu) par l’ordinaire

Le récit de la scie semble commencer par une narration externe puisqu’il débute avec un dialogue dont nous ne pouvons pas identifier les protagonistes. Comme on le comprend assez vite, notre manque de familiarité avec ces deux personnages provient de leur statut de figurants au sein du roman et nous ne les recroisons plus par la suite. La scène s’ouvre ainsi de façon assez déstabilisante sur un mélange d’étrangeté et d’intimité. En effet, les lecteurs·trices, par l’intermédiaire de cette voix narrative encore non-identifiée, sont à la fois témoins d’un dialogue relativement familier entre les personnages, mais sont aussi contraint·e·s à une extériorité radicale dans la mesure où un certain temps est nécessaire pour déterminer le contexte de la scène. En ce sens, on peut considérer que, même si la scie ne s’est pas encore identifiée comme narratrice du chapitre, sa présence se fait déjà sentir de manière implicite à travers les perceptions limitées auxquelles nous avons accès et qui reproduisent celles qu’elle a depuis sa position dans la pièce :

> ‘You heading to the pub tonight?’
> ‘Not sure. Can you pass me the debrider?’
> ‘It’s Mandy’s birthday.’
> They talked above the beep of a machine and the hum of a pump.
> ‘Mandy? Not sure I know her … Cheers.’
> ‘She works down in A and E.’
> ‘Can you hold that back while I irrigate? Use those forceps, thanks.’
> They stood over the table, their heads covered with masks and bandanas so only their glasses were visible. They wore blue scrubs and worked below an array of suspended lights, bent over pink flesh that spilt from a leg. (76)

Le dialogue de ce début de chapitre nous plonge directement dans l’action tout en évitant de nous donner les clés pour la comprendre. Ainsi, seuls quelques indices au sein de l’échange des personnages, comme les termes « debrider » ou « forceps », nous permettent de saisir que nous nous situons dans l’univers médical. Dans ce passage, Parker semble d’ailleurs jouer à mettre en scène plusieurs échecs épistémiques, que ce soit chez ses lecteurs·trices ou chez ses personnages. Les descriptions vagues et les perceptions limitées de la scie nous empêchent dans un premier temps de situer précisément la scène et l’action : l’expression « the beep of a machine and the hum of a pump » souligne l’incapacité de l’objet à employer un vocabulaire médical spécialisé — qui reste dans ce passage réservé aux professionnel·le·s présent·e·s dans la pièce. Cette absence de précision trouve son pendant dans le dialogue entre les personnages, l’un d’eux semblant échouer à comprendre l’autre, à identifier la personne dont il est question : « Mandy? Not sure I know her ». Par ailleurs, le même problème d’identification se reproduit

dans la suite du passage : les deux hommes ne sont pas identifiables car leur équipement les cache et, surtout, le patient dont il est question n'est jamais nommé par la voix narrative. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'une personne mais simplement d'un membre, « a leg », qui sera par la suite rattaché au corps dont il provient — « a body » — mais dont l'anonymat ne pourra être percé que par la connaissance que les lecteurs·trices ont déjà de l'histoire de Barnes.

Cette série d'échecs ou d'obstacles épistémiques permet à Parker, dans un premier temps et au niveau de la structure globale du récit, de mettre en scène une certaine dimension aléatoire, incontrôlable de la tragédie vécue par son personnage : de la même manière que la perte de sa jambe repose sur le hasard d'un faux pas, sa survie dans ce chapitre dépend simplement d'un personnage qui, pris d'un doute, choisit de faire appel à un confrère. Même le constat que quelque-chose ne va pas fait l'objet d'une erreur de compréhension entre les deux personnages qui parlent :

> 'Not looking great, is it?' one said.
> 'We've done a leg in two hours—reckon we should finish before three.'
> 'No, I mean, look at this section here. God, it stinks,' he said and pushed at it with forceps. (77)

Alors que le premier exprime son inquiétude, le second, pressé de sortir de l'hôpital, interprète mal les propos de son collègue. Les mots « not looking great » sont donc perçus comme un commentaire sur leurs chances de finir leur journée de travail suffisamment tôt pour prendre un verre alors qu'ils sont en fait employés par le premier personnage pour évoquer l'état de la jambe. On peut donc voir, dans un second temps, ces échecs épistémiques et ces erreurs de compréhension comme un commentaire de Parker, à travers cet objet-narrateur, sur sa propre écriture. En effet, les perceptions limitées de l'objet — dont on ne connait pas encore la nature exacte — sont finalement présentées dans ce passage comme n'étant pas inférieures à celles des humains présents mais simplement comme décentrées par rapport aux perspectives d'un sujet traditionnel. Ainsi, l'incapacité de l'objet à identifier le corps allongé sur la table ou à nommer les machines présentes dans la pièce n'est pas plus importante, ou contraignante, que celle des personnages à se rappeler le prénom d'une collègue ou à identifier que la jambe du patient présente une anomalie.

De plus, les perceptions de la scie apparaissent comme d'autant plus essentielles dans ce chapitre qu'elles prennent le relais de celles de Barnes. Ici, plus encore que dans les autres chapitres du roman, le personnage humain dont on suit l'histoire est relégué au rang de figurant. Cette scène constitue le second événement traumatique qu'il traverse, puisqu'elle présente la

perte de son autre jambe. Elle rejoue le premier trauma de l'explosion où, déjà, le garrot prenait en charge des parties du récit inaccessibles à la conscience du personnage. Cependant, dans le premier chapitre, l'objet est témoin de l'angoisse qui étreint le jeune homme et participe à son combat pour la survie : « I clung to him as we flew low across the fields […], when he pleaded with God to save him » (2). Comme nous l'avons vu, la répétition des termes « I clung to him » ou « I was there » semble suggérer un investissement affectif de la part de l'objet qui nous communique à la fois l'urgence et l'incertitude de la situation. Le récit de la scie, à l'inverse, a lieu à un moment où le personnage est complètement absent à lui-même. Sous anesthésie, il est complètement objectivé, d'une part par le regard médical que le personnel porte sur lui, le nommant simplement « the patient » (78), et d'autre part par la narratrice qui ne perçoit en lui qu'un corps — « the body ».

Cet effet d'objectivation est encore accentué par la fragmentation que lui fait subir le discours des soignants et de la scie. Ainsi, les deux hommes travaillent au départ simplement sur « une jambe » et leurs propos se focalisent essentiellement sur les parties atteintes, à traiter, vues comme presque indépendantes les unes des autres. De même, la discussion qui mène les soignants à la décision d'amputer la jambe se présente comme totalement dénuée d'affects et se focalise sur les fonctionnalités du corps-machine sous leurs yeux. Barnes apparaît alors comme simple hôte de l'infection qui menace sa vie : « The infection's too aggressive and I'm not sure it'll respond to antifungals » (79). Il est dépourvu de toute agentivité dans la lutte pour sa survie qui se joue en lui, entre l'infection et les antifongiques qui lui sont administrés, sans pouvoir y prendre la moindre part. La partie infectée de son corps est ensuite présentée, quand une chirurgienne suggère de tenter de la sauver, comme simple attribut bientôt obsolète et encombrant parce qu'irréparable : « I'm not sure there's any point, Nadia. He'll get very little function from the leg. None of the grafts we attempted last time have taken » (79). L'expression « get very little function from » renvoie la jambe à sa pure fonctionnalité et impose à Barnes, à son insu, une vision utilitariste de son propre corps : ce qui compte est ce qu'il peut en « obtenir ». Les greffes n'ayant pas pris apparaissent comme autant de rustines inaptes à réparer une crevaison, tandis que le fataliste « I'm not sure there's any point » renvoie lui aussi à un froid calcul d'intérêts. Le corps est ainsi perçu non pas dans son organicité et son entièreté mais comme un assemblage d'éléments divers qui, en cas de défaillance, doivent être ôtés et remplacés. Enfin, le patient lui-même est objectivé par le médecin comme représentatif d'un ensemble plus large : « I don't want to lose another to infection » (79). Bien que la tournure négative et la portée euphémisante de « lose » puissent suggérer un investissement affectif de

la part du chirurgien, cette phrase reste néanmoins impersonnelle et déshumanisante : Barnes n'est qu'une occurrence supplémentaire d'un phénomène et les termes « lose another » l'insèrent dans une relation de possession vis-à-vis du médecin, capable ou non de « garder » ses patients, comme autant d'objets qu'il collectionnerait.

Le discours froid et technique du personnel médical laisse toutefois transparaître des affects contenus, étonnamment tangibles en dépit de la distance émotionnelle entre la scie et l'ensemble des personnages humains. C'est donc uniquement par la description minutieuse de la scène que la présence implicite d'émotions peut se donner à percevoir. Il en va ainsi lorsque le chirurgien, Al, demande à ses collègues où l'incision doit avoir lieu : « 'How high?' he asked. No one answered. He was over the body, still assessing it and the others looked at him and over his shoulder, waiting for his decision. He glanced at the body's head and paused » (80). Ici, seuls les silences peuvent nous laisser supposer la présence d'émotions : l'absence de réponse à la question de Al s'apparente à un refus de ses collègues de prendre la responsabilité de l'amputation tandis que le regard qu'il porte sur le visage du soldat semble témoigner d'un élan de culpabilité ou de compassion à l'égard du jeune homme qu'il s'apprête à mutiler. Néanmoins, le ton de la voix narrative reste purement descriptif et Parker semble nous refuser la tentation de projeter sur les personnages, humains ou non, nos propres perceptions et attentes. La résistance de la narration à toute forme de réductionnisme émotionnel nous enjoint donc de lire, et de visualiser, cette scène de bout en bout. C'est donc ici l'ordinaire — même d'un geste d'une extrême violence — que le texte nous donne à voir, loin de toute tentative d'idéalisation. Comme l'explique Sandra Laugier,

> The ordinary exists within this characteristic difficulty of access to what is right before our eyes, and what one must learn to see. It is always an object of enquiry and an object of interrogation; it is never given. The low always has to be reached, in an inversion of the sublime. (1045)

La difficulté à accéder à l'ordinaire est ici littéralisée par la dimension presque insoutenable de la description minutieuse de l'amputation mais cette dernière permet précisément une reconfiguration « par le bas » de nos perceptions.

L'anatomisation du corps du soldat — au sens propre comme au figuré — entraîne un décentrement du sujet, reproduit en miroir par l'objet à travers toute la narration de la scène : alors qu'il est au centre de l'attention de tous les personnages présents, il devient paradoxalement invisible à travers le regard objectivant porté sur lui. Placé, à première vue, du même côté que la scie qui, au moins dans toute la première partie du chapitre, reste passive et

comme invisible aux yeux du personnel médical, il est en fait supplanté par elle. Comme le souligne Jean-Michel Ganteau, cela s'explique par la capacité qu'ont les objets de renverser nos perceptions dans ce roman : « In Parker's world, objects are granted agency through the ancient device of prosopopoeia and above all by being granted the privilege of renewing perception, thereby calling for our 'attentiveness to things and their affects' and to human subjects alike (Bennett, xiv) » (2019 : 82).

En prenant le relais de la conscience anesthésiée de Barnes, la scie opère un renversement narratif à la fois métaleptique et métonymique. Sur le plan temporel, elle prend en charge un moment — traumatique et crucial — de la vie du personnage auquel il ne peut avoir accès. Ce faisant, elle restitue précisément aux lecteurs·trices le *vide* de la psyché traumatisée sans pour autant le combler dans la mesure où cette scène n'atténue en rien la violence de l'amputation ni celle de la prise de conscience par Barnes de ce qui lui est arrivé, comme on peut le voir plus loin. Quand il se réveille, la poche de sang qui prend en charge le chapitre seize fait état de cette réalisation brutale : « You looked at where you now finished. You would never feel a foot on the floor again » (116). La formulation, elle-même métaleptique en ce qu'elle souligne la discontinuité radicale, lisible sur le corps, entre l'avant et l'après de l'amputation, rend tangible l'effraction traumatique que l'événement représente dans la psyché du personnage. Le renversement métaleptique est également marqué par le fonctionnement en « vignettes » des chapitres : si la scie est témoin de ce qui échappe à Barnes, ses perceptions restent néanmoins cantonnées à ce qui se déroule dans la salle d'opération et l'avant comme l'après de l'intervention chirurgicale ne lui sont pas accessibles. Sur un plan métonymique, le renversement a d'abord lieu au même niveau que la métalepse que nous venons d'identifier, c'est à dire en termes de structuration de nos perceptions. Toujours à travers cette organisation en « vignettes », chaque chapitre nous fait accéder à un monde particulier, une voix, un champ perceptif : le récit de la scie prend ainsi une dimension totalisante et semble contenir, même de manière embryonnaire, toute l'histoire de Barnes. Par métalepse — en faisant appel à nos souvenirs des chapitres précédents — et par métonymie — en faisant du « corps » anonyme celui de l'individu que les lecteurs·trices connaissent —, le texte nous appelle à ressaisir sa signification plus large, au sein de l'économie du roman.

Par ailleurs, à une échelle plus restreinte, la narration de la scie propose un autre type de renversement métonymique qui a pour effet de reconfigurer nos perceptions de la notion d'agentivité. En effet, le passage à l'action de l'objet exprime une certaine dissociation entre

celui-ci et l'individu qui le manie. Cela apparaît déjà lorsque la scie est pour la première fois identifiée dans le chapitre et passe alors de témoin à actrice :

> He asked for the oscillating saw.
> I was passed to him. He gripped my handle and placed a gloved finger on my metal trigger. He held me like a weapon, and down at the end of my barrel was my flat stainless-steel blade, with its sharp teeth pointing forward in overlapping rows. He pulled my trigger and my motor whirred and my blade-end blurred.
> This was when I became useful. (82)

Cette succession de paragraphes est particulièrement révélatrice de la dissociation qui a lieu entre l'objet et l'humain : la scie semble s'identifier uniquement comme une conscience, le « I » par lequel elle s'exprime. Elle ne semble pas se reconnaître dans le nom technique que lui donne le personnel médical et seul l'enchaînement des actions nous permet de rétablir le lien logique métaleptiquement effacé — et matérialisé par le passage à un nouveau paragraphe : « He asked for the oscillating saw. [*I am the oscillating saw and*] I was passed to him ». La rupture de continuité qui apparaît ici peut être d'une part interprétée comme une sorte de prise de conscience, par anticipation, de l'événement traumatique que l'objet va infliger au corps (voir Marcellin 2021). On peut lire dans le même sens la description que la scie fait d'elle-même dans le deuxième paragraphe. Le glissement de pronoms illustre en effet la mise en place de l'assujettissement de l'objet à la volonté de son utilisateur. Ainsi, à la première phrase où « I » est sujet, mais déjà à la voie passive, succède une série de propositions où la scie est non seulement l'objet — grammatical et littéral — au service de « He », mais où elle est également, comme Barnes, décomposée, disséquée en plusieurs parties : « my metal trigger », « my flat stainless-steel blade », « my motor ». Enfin, elle est maniée comme une arme par l'homme — « He held me like a weapon » —, ce qui suggère une fois de plus que la violence que l'objet s'apprête à infliger au corps étendu sur la table d'opération n'est pas de son propre fait mais provient d'une volonté qui s'impose à elle. Le champ lexical employé confirme l'assimilation de la scie à une arme, avec l'emploi des termes « trigger » ou « blade ». Par ailleurs, l'évocation métaphorique de ses « dents acérées » — « its sharp teeth pointing forward » — pousse la comparaison implicite plus loin, la scie semblant se présenter comme une chose monstrueuse, dont l'apparence tout entière évoque la violence et la douleur.

Le dernier paragraphe cité — « This was when I became useful » — réinvestit toutefois, au moins de façon partielle, l'agentivité de l'objet qui, une fois son moteur allumé, va pouvoir accomplir sa vocation ontologique : découper des os. Ainsi, même si dans la phrase suivante le chirurgien s'approprie l'action de sectionner la jambe — « He said he was happy to make the

cut » (82) —, la scie semble lui refuser cette capacité dans les paragraphes suivants. En effet, tout le passage qui décrit — minutieusement — l'amputation à proprement parler met en évidence une tension entre les sujets des différentes actions effectuées, à savoir donc entre l'humain et la scie. Chaque paragraphe commence par la troisième personne et décrit donc les gestes du chirurgien : « He pulled my trigger again » (82), « He held me an inch above », « He let my weight descend », « He concentrated, his hand steady around me » (83)… Cependant, le verbe « cut », employé à quatre reprises dans ce court passage, est systématiquement associé au « I » qui revendique par là-même l'action centrale de l'amputation : « I started to cut down », « My blade-end cut », « I cut deeper », « I cut smoothly down » (83). Contrairement aux autres membres du personnel médical, qui refusent la responsabilité d'aider leur confrère à déterminer l'étendue de l'amputation — « 'How high?' he asked. No one answered » (80) —, la scie accepte pleinement, et même s'attribue, cette responsabilité.

Ce point semble confirmé plus loin quand, au-delà de l'emploi du verbe « cut », la narratrice fait le constat *a posteriori* du résultat de son action sur le corps : « I had changed the body's proportions for ever. It no longer filled the space it should. The bone stuck out of the muscle and tissue, the end flat with deep red marrow and surrounded by the sharp white where I had mutilated it » (83-84). Ici, la scie n'est plus en marche et n'est donc plus associée aux gestes du médecin, qui semble avoir repris son rôle de figurant dans la scène. Dans ce paragraphe, l'amputation n'est alors plus présentée comme le résultat de l'action conjuguée de l'humain et de l'objet mais est au contraire entièrement prise en charge par la scie, seule capable d'effectuer la découpe à proprement parler et donc seule responsable. Alors que le récit de l'opération se focalisait uniquement sur la réalisation des différentes tâches à effectuer, le constat fait après-coup laisse apparaître la charge traumatique de l'événement qui vient d'avoir lieu. Les deux premières phrases, notamment avec les termes « had changed », « forever » et « should », soulignent la déviation par rapport à la norme, l'altération radicale infligée au corps. L'insistance sur le décalage entre ce qui *était* — qui est également ce qui *devrait être* — et ce qui *est* suggère une prise de conscience retardée, et donc éminemment traumatique, de ce qui s'est passé, comme si la scie revenait pleinement à elle-même après avoir été soumise à l'individu qui la maniait — « [traumatic experiences are] experiences not of wholly possessed, fully grasped, or completely remembered events but, more complexly, of partially unassimilated or 'missed' experiences » (Caruth 1996 : 124). La vue de ce qui ne pourra plus jamais être (un corps aux proportions « normales ») réactive la connaissance de ce qui a eu lieu

(le corps a été amputé). Néanmoins, la responsabilité n'est pas placée du côté du chirurgien mais bien de celui de la scie qui affirme : « I had mutilated it ».

On peut donc considérer qu'il y a ici un renversement métonymique dans la mesure où le récit de cette narratrice spécifique déplace et réattribue la charge de la responsabilité. En se posant comme la mutilatrice de Barnes, la scie semble non seulement partager en partie le trauma du personnage, comme si elle avait été contaminée par lui et par ce qu'elle lui a infligé, mais elle refuse aussi de se présenter simplement comme un outil au service du personnel médical. C'est donc le rapport métonymique dans lequel on serait tenté de l'insérer qui est rejeté : la scie n'est pas une extension d'une volonté humaine. Le « I » dans « I cut » n'apparaît alors pas comme le simple effet d'un glissement entre deux entités contigües, se substituant à « he » uniquement de manière grammaticale, mais apparaît au contraire bel et bien comme sujet. Les termes « I had mutilated it » s'opposent ainsi brutalement aux propos du médecin, « He said he was happy to make the cut » (82) — mettant en exergue le cynisme de l'expression phatique « he was happy to » — qui ont certes pour fonction de maintenir un lien avec ses collègues mais introduisent également une dissonance affective dans la scène. Le contraste entre les deux phrases est notamment mis en exergue par le choix du terme « mutilated » dans la seconde phrase : la scie renvoie directement à l'amputation du membre et à la dégradation qu'elle a infligées à Barnes. À l'inverse, les propos du médecin n'évoquent l'amputation que par une métalepse à portée euphémisante si l'on considère que « make the cut » n'est qu'une des « circonstances accessoires » (Salvan 76) de l'opération elle-même. À travers le discours de la scie, qui revendique la responsabilité de l'amputation, c'est précisément le médecin qui devient une « circonstance accessoire », un prolongement de l'action de l'objet. Les pôles de la matière inerte d'une part et de la volonté humaine agissante d'autre part sont ainsi renversés et reconfigurés en une revendication de ce que Jane Bennett appelle dans *Vibrant Matter* « thing-power » : « Thing-power gestures toward the strange ability of ordinary, man-made items to exceed their status as objects and to manifest traces of independence or aliveness, constituting the outside of our own experience » (xvi). En affirmant son agentivité dans cette scène, la scie-narratrice s'insère également dans un réseau d'affects qui engagent à la fois les actions des médecins, le trauma de Barnes, sa propre responsabilité, et expriment ce que Bennett appelle « a vitality intrinsic to materiality » (xiii).

L'humain n'en est pas pour autant radicalement déplacé et le récit maintient les lecteurs·trices en haleine principalement parce que ces objets-narrateurs nous autorisent un investissement affectif, dont ils sont les médiateurs, vis-à-vis des personnages humains dont on

veut connaître toute l'histoire. En ce sens, la vitalité et l'agentivité des « choses » est certes bel et bien présente mais le programme de Parker, à travers cette narration, n'est sans doute pas de s'intéresser exclusivement à une « conscience » des objets en et pour elle-même et, comme le relève Catherine Bernard, cette matérialité est subjectivée : « the text's anthropomorphism harnesses materialism to a subjectivity indexed on humanism » (2017 : en ligne). Les relations d'interdépendance, parfois poussées à l'extrême, entre les objets et les humains, voire, comme dans le cas qui vient de nous occuper, les effets de substitution des premiers aux seconds, nous semblent constituer le cœur de l'entreprise littéraire de Parker et de son programme éthique. Ainsi, la question essentielle que ce récit pose n'est pas, selon nous, de savoir s'il convient ou non d'établir un raccourci entre Barnes et Parker (Gilks, Scotland-Stewart), ce qui nous semble peu pertinent pour la compréhension du roman lui-même. En outre, cette approche biographique, prônée par Gilks et Scotland-Stewart, dont découle une lecture phénoménologique de l'œuvre — « The objects 'speak' […] as manifestations of the author's/protagonist's being—in this case, a soldier-come-wounded-veteran seeking to make sense of the events that shattered his former Self and left him 'incomplete' » (Gilks, en ligne) — ne nous paraît pas à même de vraiment explorer le rôle essentiel du texte, de l'écriture, dans cette reconfiguration de l'agentivité. En effet, les objets, comme ici la scie, ne nous interrogent pas seulement sur leur capacité ou non à recevoir et exprimer les émotions et pensées de Barnes mais aussi sur la façon dont ils interagissent avec les lecteurs·trices. La scie est donc capable de prendre en charge une partie du récit qui échappe à la conscience de Barnes, mais elle ne nous invite pas tant à nous attarder sur les émotions et sensations à venir du personnage qu'à réfléchir à nos propres ressentis à la lecture de ce passage. Ainsi, la prise de responsabilité qui se manifeste dans « I cut » ou « I had mutilated it » — doublée d'une responsabilité narrative, la scie faisant aussi advenir la mutilation dans le texte — ne constitue pas explicitement une expression d'affects de la part de l'objet mais suscite chez les lecteurs·trices un investissement empathique à la fois vis-à-vis de Barnes et par rapport à la chose coupable malgré elle d'une telle violence. Les objets du roman ne manifestent pas d'émotions et ne nous engagent ainsi pas à une réelle anthropomorphisation ni à un investissement affectif conséquent. C'est justement le maintien de cette distance qui donne sa force aux interrogations soulevées par le récit : si les objets peuvent parfois, semble-t-il, absorber et exprimer les ressentis des humains dans la diégèse, n'en est-il pas de même vis-à-vis des affects des lecteurs·trices ? Les émotions que nous croyons lire dans leurs récits ne sont-elles pas seulement celles que nous y projetons ? Loin de réinstaurer un assujettissement des objets par rapport aux humains, ces questions réinvestissent l'enjeu de la relationnalité en rendant les lecteurs·trices attentifs·ves à ce qui

échappe habituellement à leur attention et à prendre conscience des interdépendances qui organisent les logiques de perception. La contre-métonymie proposée ici s'adosse donc à la mise en circulation des affects et des objets d'émotion pour reconfigurer éthiquement et empathiquement nos cadres d'intelligibilité.

C. Métonymie et identités polysémiques

De la même manière que les objets-narrateurs de Parker ou les personnages de McGregor sont présentés comme faisant l'objet d'un « défaut de perception », le personnage d'Amber dans le roman d'Ali Smith constitue une figure spectrale et mystérieuse. C'est pourtant par elle que les troubles surgissent, à la fois au sens des crises qu'elle semble faire advenir mais aussi en tant que confusion des sentiments qu'elle suscite chez les membres de la famille Smart. Elle est le seul personnage dont les lecteurs·trices ne connaissent pas l'intériorité, le roman proposant essentiellement une alternance des points de vue, en focalisation interne, des quatre autres personnages. Cependant, on relève la présence d'une voix désincarnée, figure floue et insaisissable qui, dans la structure même du roman, occupe une place interstitielle. De courts passages à la première personne, où la voix semble s'adresser directement aux lecteurs·trices, s'immiscent entre les différentes parties du récit. À travers un discours presque onirique, abondant en allusions et références cinématographiques, Alhambra se présente comme étant à l'image du cinéma qui accompagna sa conception et sa vie : elle représente l'écran neutre, le support sur lequel sont projetés fantasmes et rêves, l'incarnation des désirs humains, mais elle reste en même temps intangible, immatérielle, toujours en mouvement et donc toujours déjà inaccessible. Dès les premières pages, ce statut est pleinement assumé lorsque la voix spectrale se présente à nous :

> Hello.
> I am Alhambra, named for the place of my conception. Believe me. Everything is meant. From my mother: grace under pressure; the uses of mystery; how to get what I want. From my father: how to disappear, how to not exist. (3)

Cette introduction en forme de commentaire métalittéraire annonce la suite du roman puisque la mystérieuse et séduisante Amber parviendra à s'immiscer dans la famille Smart avant de disparaître en emportant toutes leurs possessions.

Contrairement à Parker et McGregor, le commentaire que Smith propose sur l'invisibilité, à travers la figure d'Amber, ne s'attache pas tant à interroger les structures sociales et hiérarchiques sur lesquelles reposent les processus d'invisibilisation mais questionne les

phénomènes métonymiques de sélection qui régissent nos perceptions. Ainsi, la jeune femme est une figure insaisissable précisément parce que chacun des personnages n'a qu'une perception partielle d'elle qui, associée à l'ensemble des désirs, fantasmes ou traumas projetés sur elle, lui permet de s'incarner différemment auprès de chacun et chacune. Pour Astrid, Amber est une héroïne protectrice ; pour Magnus, elle est un ange salvateur ; Michael, pour sa part, la voit comme objet de tous ses fantasmes sexuels et amoureux ; Eve, enfin, voit en elle une figure de sa jeunesse perdue.

Ces biais de perception découlent d'un processus de sélection des détails qui rejoint celui décrit par Lodge à propos de la narration métonymique : « the appropriate response to the metonymic text would seem to be an attempt to restore the deleted detail, to put the text back into the total context from which it derives » (93). En tant que double de l'autrice, Amber semble pleinement consciente de cela et, dès sa première rencontre avec les membres de la famille, on peut observer que chacun·e reconstruit à sa manière, par inférence, une narration qui permette de contextualiser la présence de la jeune femme. Ainsi, dans l'échange qu'elle a avec Michael à son arrivée, on peut voir comment l'universitaire comble systématiquement les vides et les questions laissées en suspens par l'inconnue :

> Sorry I'm late. I'm Amber. Car broke down.
> […] She walked straight in and sat down on the sofa. She looked at him, uninterested; she wasn't here for him. […]
> I'm Michael Smart, Eve's partner, he'd said and held out his hand. She looked at his hand, looked back at him, blank. He held it out, up in the air for a moment more then dropped it to his side, cleared his throat.
> Eve's in the garden, he said. She's working in the summerhouse. I'm sure she'll be here in a moment. She's expecting you, yes?
> She was looking out of the window. She didn't say anything. (64)

Dans cet échange, les simples mots « sorry I'm late » suffisent à déclencher chez Michael une série de déductions logiques qui lui permettent de donner un sens à la présence d'Amber : la notion de retard suggère une intentionnalité — elle n'est donc pas là par hasard — qui, ajoutée à son indifférence à l'égard de Michael, ne peut que signifier qu'elle est là pour Eve. La dernière question qu'il lui pose, et à laquelle elle ne daigne pas répondre, ne semble même pas réellement nécessiter de retour puisque le « yes ? » de Michael se propose déjà de confirmer sa supposition. On voit ainsi comment, en dépit de — ou grâce à — son absence de réaction, Amber est immédiatement insérée dans un cadre qui la rend intelligible au personnage.

De la même manière, Eve part du principe que la jeune étrangère est là pour son mari : « She was something to do with Michael » (80). Plus loin, les termes « She clearly was his latest

‘student’ » (80), et notamment l’emploi de guillemets, soulignent que l’écrivaine a pour sa part inséré la jeune femme dans le contexte des liaisons adultères que son mari entretient avec ses étudiantes. Les silences et la méfiance qui traversent la relation du couple les empêchent néanmoins de clarifier le quiproquo, de sorte qu’Amber apparaît dès le début du roman comme un être polysémique, dont les multiples facettes répondent aux projections des différents personnages.

L’un des exemples les plus tangibles concerne le prénom de la jeune femme. Comme nous avons pu le percevoir, le début du roman nous met sur la voie quand la narratrice spectrale nous dit : « I am Alhambra, named for the place of my conception. Believe me. Everything is meant ». Les termes « everything is meant » sont, comme la jeune femme elle-même, polysémiques et nous poussent nécessairement à nous interroger sur le décalage et la proximité entre les noms Alhambra et Amber. Ainsi, le nom d’Alhambra est voulu, a un sens spécifique, mais Smith choisit pourtant de présenter son personnage sous un autre patronyme. Le décalage lui-même est donc nécessairement voulu, annoncé comme porteur de sens — *meant*. Il pourrait d’une part avoir vocation à nous mettre en garde : en dépit de la tentation de voir Alhambra et Amber comme une seule et même entité, la différence entre les noms nous interdit de céder à une interprétation réductrice. Néanmoins, la similarité sonore et graphique des deux noms construit un jeu paronomastique qui ne peut être ignoré : Amber pourrait alors être l’une des incarnations possibles de la voix spectrale d’Alhambra. Ainsi, Amber *est* et *n’est pas tout à fait* Alhambra.

Dans l’économie narrative du roman, le choix de ce nom semblable mais inexact pourrait tout simplement apparaître comme un effet de la duplicité de l’intruse, se présentant sous une autre identité afin de mieux tromper la famille Smart. Toutefois, une scène semble nous indiquer, de manière très subtile, que la méprise sur le nom de la jeune femme relève en fait d’une erreur de perception de la part des personnages, et plus particulièrement de Michael, le premier à l’accueillir et donc à entendre son nom. En effet, dans la seconde partie du roman, Eve demande à la femme de ménage, surnommée par Astrid « Katrina the Cleaner », si elle sait où se trouve Amber :

> You haven’t on your travels seen my friend who’s staying with us, have you? Eve asked. Amber, you know?
> With her back to Eve, the cleaner shook her head and started her shuffle through the hall again. But as she went she said something. Eve couldn’t quite make it out.
> What she’d said had sounded like: *her name’s a hammer.*
> ?

It meant nothing recognizable. (185, italiques dans l'original)

À travers cet échange, Smith prolonge et rend tangible le jeu paronomastique sur le prénom de la mystérieuse jeune femme. Elle met ici en avant les mécanismes cognitifs et sociaux derrière la sélection métonymique des détails pertinents à la construction d'un sens considéré comme pertinent, intelligible. D'une part, la position de la jeune femme, le dos tourné et occupée à passer l'aspirateur, empêche son interlocutrice de bien discerner ses mots. L'audibilité est ici l'enjeu principal de la méprise mais, comme le souligne Guillaume Le Blanc, celle-ci recoupe aussi des problématiques sociales complexes : « la voix de la vie vulnérabilisée s'est estompée : si elle n'a pas disparu, elle a perdu son évidence — une voix en mal d'audition, presque pas retenue, souvent regardée comme inopportune ou insignifiante » (2009 : 37). Katrina est en effet invisibilisée par les membres de la famille Smart : Astrid a fait de sa fonction — *cleaner* — un attribut essentialisant en transformant le mot en nom propre, tandis qu'Eve ou Michael se moquent d'elle (275).

Ayant un emploi précaire, sa présence comme ses propos ne peuvent avoir de portée : elle n'est alors pas seulement matériellement inaudible — ce qui est déjà en soi révélateur de sa précarité sociale puisque c'est précisément le bruit de l'aspirateur, apanage de sa profession, qui l'empêche d'être entendue — mais aussi inintelligible au sens butlerien du terme car Eve refuse de prendre la peine de comprendre ses mots. Le point d'interrogation est particulièrement intéressant parce qu'il a lieu *en sourdine*, puis la sentence tombe : les propos de Katrina sont incohérents. En choisissant de ne pas demander à la jeune femme de répéter ce qu'elle a dit afin de tenter d'en comprendre le sens, Eve affirme de manière implicite que sa parole ne mérite pas d'être entendue ou comprise. En outre, le nom Alhambra, culturellement marqué parce qu'avant de désigner un cinéma, il fait référence au palais andalou, justifie implicitement cette incompréhension. Bien que les propos de Katrina soient qualifiés par Eve d'incompréhensibles, Ali Smith nous suggère qu'il semble plus plausible à l'écrivaine que la femme de ménage ait prononcé la phrase sans queue ni tête « her name's a hammer » plutôt que « her name's Alhambra ». Cela aurait requis non seulement qu'Eve admette un tel degré de connaissance chez la jeune femme mais aussi qu'elle accepte que celle-ci puisse en savoir plus qu'elle sur un sujet.

L'enchâssement des jeux paronomastiques autour du prénom de la mystérieuse intruse est une illustration parfaitement tangible du processus métonymique de sélection des détails et de construction du sens. Quand Michael entend « Amber » — ou « I'm Amber » — au lieu de « Alhambra », il opère un effacement inconscient et une transformation de certains des

phonèmes du nom — « A(lha)mbra » — lui permettant d'insérer la jeune femme dans un contexte qui lui est intelligible. C'est ce que suggère la première description qu'il donne d'elle, si l'on reprend le passage déjà évoqué plus haut :

> Sorry I'm late. I'm Amber. Car broke down.
> […] She looked at him, uninterested; she wasn't here for him. A bit raddled, maybe thirty, maybe older, tanned like a hitchhiker, dressed like a road protester, one of those older women still determinedly being a girl; all those eighties feministy still-political women were terribly interested in what Eve did. Hippie name. Amber. Ridiculous name. (64)

La succession de comparaisons permet à Michael d'insérer Amber dans des catégories bien définies correspondant à des cadres de perception spécifiques : d'abord celle de « hitchhiker » puis celle de « road protester ». Elle est ensuite insérée dans un autre groupe — « older women » — dont elle est considérée comme une représentante — « one of those » — avant de devenir l'incarnation métonymique de toute une classe : « all those eighties feministy still-political women ». Les phrases suivantes montrent le rapport d'adéquation que Michael construit entre l'apparence de la jeune femme et son prénom — ou du moins celui que, probablement, il croit seulement entendre : le « nom de hippie » Amber correspond à la catégorie sociale qu'elle incarne aux yeux du personnage. Ainsi, Smith nous montre comment le réductionnisme métonymique de la personne à son apparence physique correspond à un réductionnisme cognitif : la perception de la jeune femme comme un cliché de féministe hippie le pousse à lui attribuer une fausse identité, le rendant même incapable d'être attentif à son vrai nom.

De la même manière, les mots de Katrina tels qu'Eve les entend — « a hammer » — sont eux aussi l'effet d'une réduction métonymique des phonèmes du nom « A(l)ham(b)ra ». Celle-ci correspond ou semble faire écho à l'incapacité des membres de la famille Smart non seulement de considérer la femme de ménage comme un être intelligible mais aussi de se rendre compte, tout simplement, que celle-ci connaît Amber. Il est certes impossible de déterminer si, comme le suppose Michael vers la fin du roman, cette connaissance est préalable à l'arrivée de la famille dans le Norfolk. Ses réminiscences le poussent en tout cas à analyser à nouveaux frais certains moments de ses vacances pour tenter d'y déceler des indices de la duplicité de son invitée. Ainsi, de même que certains détails avaient été occultés par le personnage parce que considérés non pertinents pour faire sens de son quotidien, il les réinvestit après-coup comme détenant la clé de ce qui s'est réellement déroulé pendant le séjour d'Amber dans la famille :

> She was in league with someone, a man, surely. […] Maybe it wasn't a man. Maybe it was that sullen cleaning woman from the holiday home in Norfolk; maybe they worked together as a team; one scouted out the holiday houses, then the other moved in on the families. Maybe they more-than worked together. He had seen them talking on the road to the village once, when he was on his way to the station. (274)

Cette image, *a priori* initialement occultée comme insignifiante parce qu'associée à la femme de ménage invisibilisée, refait surface et devient tout à coup pour Michael la clé du mystère qui entoure les actions d'Amber. On retrouve dans ces hypothèses le sentiment de supériorité sociale du personnage : d'une part, la méfiance vis-à-vis des classes plus pauvres et, d'autre part, l'idée que seul un plan machiavélique aurait pu pousser la fascinante étrangère à discuter avec la femme de ménage. Néanmoins, de la même manière qu'Amber a lié des relations individuelles avec chacun des Smart, il semble que ces liens ne sont tout simplement pas déterminés, pour la jeune femme, par des questions d'appartenance sociale.

La relecture de cette scène par Michael comme recelant une explication possible sur la manière dont Amber aurait dupé les Smart est néanmoins immédiatement désamorcée et contrée par Smith qui nous montre, une fois de plus, les biais de perception de ses personnages. Lorsqu'il croise les deux jeunes femmes, l'universitaire propose de les déposer en voiture, dans l'espoir de partager un moment avec Amber. À son regret, seule Katrina accepte. S'ensuit alors une brève conversation au sujet de l'aspirateur de cette dernière :

> The hoover was the kind that had a face painted on it, eyes and a smiley mouth.
> Funny old world we live in, isn't it, when they anthropomorphize even the things we use to clean the house, eh? he said.
> It's a Henry, the woman said. Top-of-the-range domestic.
> What I mean is, when they make hoovers and so on look more human, to make us choose them and not another brand, you know, when we go to buy a hoover, he said.
> I know what anthropomorphize means, the woman said. (274-275)

Cet échange va de pair avec celui cité plus haut entre Eve et Katrina dans la mesure où il révèle le mépris de classe qui habite les membres du couple. Michael, partant du principe que la femme de ménage ne peut comprendre le terme « anthropomorphize », échoue à comprendre que sa réponse est une confirmation de ses propos. En effet, les mots « it's a Henry » appuient ce que Michael vient de dire tout en fournissant une explication : il est vrai que les objets sont de plus en plus anthropomorphisés et, d'ailleurs, cet aspirateur a même un nom humain, Henry. L'incapacité de Michael à déceler que son interlocutrice a saisi ce qu'il voulait dire, et donc précisément son incapacité à comprendre les propos de Katrina, révèle bien sa propre inaptitude à reconnaître la part d'humanité de la jeune femme — qu'il croit pourtant percevoir dans

l'aspirateur. Cette impossibilité pour les personnages — et surtout pour les deux adultes[28] — de sortir de leurs propres cadres d'intelligibilité permet à Smith de systématiquement saboter leurs perceptions, et tout particulièrement celles de Michael qui, de cliché en cliché, semble incapable d'accéder à des relations authentiques à l'altérité. Elle nous montre alors comment certains biais de perception reposent en fait sur des rapports métonymiques réducteurs et non-éthiques qui doivent être déplacés ou renversés.

C'est précisément ce que fait Amber à la fin du roman en épousant complètement— et en produisant — l'effacement : sa disparition ainsi que celle de toutes les possessions de la famille Smart rend le vide tangible et empêche donc le tissage hâtif de liens logiques permettant de l'enjamber. En allant jusqu'à disparaître des enregistrements vidéo la représentant et qu'Astrid pense avoir archivés (225), Amber s'incarne — ou se *dé*sincarne — comme profondément insaisissable et indéfinissable. L'absence totale de signes de son passage déjoue ainsi le travail interprétatif qui structure métalepse et métonymie en échappant aux relations logiques sur lesquelles ces deux figures sont censées reposer. Cette remise en question n'est pas le simple résultat d'un jeu avec les attentes des lecteurs·trices mais propose une reconfiguration de nos perceptions en nous incitant à interroger les présupposés logiques ou causaux autour desquels elles s'articulent.

II. Métonymie et métalepse face à l'Histoire

A. Une tranche de réel ? La représentativité en question

Dans les romans historiques de notre corpus, une telle remise en question a des implications très fortes sur les rapports entre individus et histoire — qu'il s'agisse du récit ou de l'Histoire à proprement parler. C'est tout particulièrement le cas dans *Skin Lane*, où Bartlett semble adopter une narration de type métonymique telle que la définit Lodge, comme apanage des récits réalistes, à l'inverse d'une narration métaphorique qui nous propose des modèles interprétatifs du réel à portée totalisante. Il résume cette dichotomie en ces termes :

> We are not likely to interpret *King Lear* or *Paradise Lost* as literal reports of the real: at every point these works point to their own status as total metaphors. The human

[28] C'est notamment l'analyse que propose Stephen M. Levin, pour qui le couple parental est particulièrement figé dans son mode de vie bourgeois, à l'inverse des enfants qui sont, eux, plus susceptibles à certaines déstabilisations : « Rather than *choices*, [Eve and Michael's] 'presentations' of selfhood, appear more as bourgeois dream-states that keep at bay the messy politics of the external world and sustain illusions of coherence and immutability. The Smarts' children, Astrid and Magnus, remain somewhat less comfortably ensconced in such illusions » (38).

> condition, Shakespeare is saying, 'is' *King Lear*; the human condition, Milton is saying, 'is' *Paradise Lost*. The metonymic text however—*Emma*, say, or *The Old Wives' Tale*—seems to offer itself to our regard not as a metaphor but as a synecdoche, not as a model of reality, but as a representative bit of reality. Human life 'is like' *Emma*, 'is like' *The Old Wives' Tale*, these authors seem to be saying—the phrase 'is like' denoting, here, a relationship of contiguity rather than similarity […]. (109)

Dans le roman de Bartlett, tout se passe comme si l'auteur, par le truchement du narrateur, nous présentait une « tranche de réel » qu'il aurait découpée dans le matériau même de l'Histoire. Cette démarche est encore renforcée par l'intrigue et le personnage auquel elle s'attache puisque Mr F semble lui-même être arraché, non pas à l'Histoire, mais à l'oubli et l'anonymat qui l'avaient déjà happé. La démarche de l'auteur est en effet hautement politique puisqu'avant même le début du récit, le paratexte ancre l'histoire de Mr F dans son contexte historique en nous présentant une source de l'époque :

> **'Under certain very particular circumstances, there may be some dispute as to who has jurisdiction over the body itself.'**
>
> *The Coroner's Office: An Introduction*
> Corporation of City of London Publications, 1967.
> (3, mise en forme et disposition dans l'original)

Le texte cité ici situe en même temps qu'il contourne certains des thèmes centraux du roman. Ainsi, si la phrase entre guillemets fait bel et bien écho d'une part au titre du livre et d'autre part à la question du corps qui y est centrale[29], c'est surtout l'année 1967 qui doit retenir notre attention. L'indication chronologique fait en effet appel aux connaissances des lecteurs·trices sans pour autant que soit spécifiquement nommé ici l'événement historique auquel s'adosse le roman, à savoir le vote, durant cette année-là, du Sexual Offences Act qui légalise les rapports homosexuels entre personnes consentantes de plus de vingt-et-un ans. Ainsi, la présence implicite de ce contexte confère à la citation une coloration particulière qui, pour les lecteurs·trices contemporain·e·s auxquel·le·s s'adresse Bartlett, renvoie à la question de la capacité — et de la légitimité — du droit à légiférer sur la sexualité.

Comme le suggère le choix de cette citation en ouverture du roman, et non un extrait du Sexual Offences Act lui-même par exemple, l'auteur semble vouloir aborder la question strictement politique de l'homosexualité de biais. Présentant comme une simple coïncidence le rapport de synchronie entre le surgissement des désirs homosexuels de Mr F et le passage de la loi, le narrateur maintient cette question sur un « mode mineur » à travers presque tout le roman,

[29] Elle fait également directement écho à la première phrase du chapitre un qui réaffirme la prégnance du corps — et par là même du désir — dans ce récit, tout particulièrement ceux du personnage principal : « Since this story is to be so much about bodies, I should probably start by describing Mr F's as well as I can » (7).

ne s'autorisant que quelques allusions à peine explicites vers la fin. Quand elles apparaissent, ces références n'ont d'ailleurs pour seul but que de souligner l'extériorité totale de Mr F aux événements dont il est contemporain et qui, du moins du point de vue des lecteurs·trices, le concernent pourtant au plus haut degré :

> Just a mile upriver, while our Mr F was leaning against his baking warehouse wall with his eyes screwed shut and imagining in vivid detail what it would be like to hold a naked young man in his arms, the House of Commons was beginning a debate on just that very subject. (204)

Ce passage met en évidence la tension entre la proximité et la distance néanmoins infranchissable qui séparent Mr F des enjeux d'une communauté dont il semble ignorer jusqu'à l'existence mais qui, par l'intermédiaire du narrateur, le revendique *a posteriori* comme l'un de ses membres. Ici, Bartlett insiste en effet à la fois sur la proximité géographique — « just a mile upriver » —, la simultanéité — « while » — et la dimension partagée des questionnements qui tourmentent son personnage — « on just that very subject ». Par ailleurs, la répétition de « just » martèle dans le texte l'évidence d'un rapprochement qui reste malgré tout résolument impossible. Néanmoins, cette phrase pose aussi en filigrane le rapport d'irréconciliabilité entre l'ordre éminemment intime des troubles qui agitent Mr F et la dimension publique des débats législatifs. Ainsi, en dépit de leur proximité géographique, les univers spatiaux mentionnés sont radicalement opposés puisqu'on a d'une part le monde clos du personnage, tant au niveau du quartier des pelletiers où il se trouve (« against his baking warehouse wall ») qu'à celui, plus clos encore, de ses pensées (« his eyes screwed shut »), alors que d'autre part il est fait mention de l'institution publique par excellence, « the House of Commons », où se retrouvent les représentant·e·s du peuple pour discuter des affaires de la nation. Comme le relève Jean-Michel Ganteau, une telle structure permet de mettre en évidence la mécanique de l'exclusion à l'œuvre :

> the mechanics of exclusion and victimisation […] condition the individual into remaining blind to any way out of his plight […] underlining […] the protagonist's inaccessibility to the reasons for his plight, to a consciousness of his traumatic state and to the sex and gender politics that would become such an essential element of the cultural and political landscape of the coming decades. (2017b : 188-189)

En outre, ce sont aussi les régimes de représentation de l'homosexualité qui se posent sur des plans tout à fait différents puisque du côté de Mr F il s'agit uniquement d'images mentales — « imagining in *vivid detail* » — et sensorielles — « what it would *be like to hold* » (nous soulignons) — qui semblent ne pas pouvoir s'intellectualiser, se formaliser au-delà de la sensualité dont elles sont empreintes. À l'inverse, du côté du Parlement, les actes homosexuels

sont appréhendés comme sujet de débat, donc de parole, le tout présupposant qu'ils puissent être non seulement *définis* en eux-mêmes mais aussi qualifiés d'acceptables ou d'immoraux, de répréhensibles ou de tolérables.

Le grand écart conceptuel qui sépare Mr F des députés vient ainsi contrer l'illusion de proximité, géographique et thématique, entre les deux entités. En effet, le personnage est aux prises avec une forme de solipsisme exacerbé qui l'empêche de se rattacher à quelque groupe ou communauté que ce soit et qui va même jusqu'à l'enfermer totalement dans son propre corps, dans des projections de sensations physiques qui restent de l'ordre du fantasme. Il apparaît ainsi comme pris dans des rapports métonymiques et métaleptiques complexes. Dans le cadre de l'univers diégétique, il constitue le « petit bout de la lorgnette » par lequel les lecteurs·trices abordent la question de l'homosexualité dans le contexte du Sexual Offences Act de 1967 et il est en cela une représentation métonymique des enjeux de perception qui touchent le groupe social auquel, de par ses désirs, il est nécessairement rattaché. Néanmoins, il se positionne aussi, comme nous venons de le signaler, dans une relation d'extériorité totale à ce groupe et aux revendications politiques qui le traversent. En ce sens, du point de vue du narrateur de Bartlett, qui s'attache à souligner le paradoxe de cette simultanéité non concomitante — ou, pour reprendre les termes de Derrida, cette « non-contemporanéité à soi du présent vivant » (1993 : 16) — Mr F incarne un autre groupe, bien plus intangible, et dont on ne peut que deviner l'existence : celui des oublié·e·s de l'histoire.

L'histoire de Mr F, bien qu'éminemment spécifique et individuelle, dépasse ce simple cadre du fait même de sa mise en relation, aussi ténue soit-elle, avec son contexte événementiel. Bartlett choisit d'ailleurs de faire un récit de l'événement historique précisément *par le non-récit* de cet événement, ou du moins en donnant à son narrateur une posture de réticence, de détachement et de désinvolture quant à cette histoire, alors même qu'il regrette l'indifférence de Mr F à son égard. Le statut du narrateur de Bartlett, et sa relation au personnage sont ainsi pleins d'ambiguïtés. D'une part, il nous présente Mr F comme un exclu de l'histoire, extérieur à sa propre contemporanéité. En cela, il nous incite à l'envisager comme représentatif de toute une partie de ses contemporains qui, comme lui, s'ignoraient eux-mêmes et ne trouvaient donc pas leur place dans ce qui se jouait au niveau de groupes plus larges auxquels ils auraient pu appartenir. Ainsi, Mr F possède un statut à la fois métonymique et contre-métonymique : métonymique parce qu'il n'est qu'une instance, parmi une multitude d'autres, de cette relation d'extériorité et d'impossible identification à l'histoire en train de s'écrire, mais contre-métonymique parce qu'il incarne précisément l'incapacité à se penser comme appartenant à un

tout plus large. D'autre part, ce même narrateur semble néanmoins s'être donné pour mission de « réparer » le passé, pour ainsi dire, en intronisant Mr F dans la communauté qu'il ignorait et dont il était oublié.

Ce rattachement s'opère par le simple fait de raconter son histoire à des lecteurs·trices qui, comme lui, se trouvent dans la situation privilégiée de pseudo-historien·ne·s, dans le sens où elles et ils ont « le privilège de constamment savoir ce qui suit et comment tout se termine » (Farge, en ligne). Cette connaissance ne s'étend pas à l'histoire personnelle de Mr F, en tout cas pour les lecteurs·trices, à l'inverse du narrateur qui joue pour sa part sans cesse avec nos attentes pour mieux les détourner, nous enjoignant par exemple : « Don't be frightened; don't flinch, or look away. I promise you, there will be no blood. What happens is this » (Bartlett 301). Néanmoins, les lecteurs·trices ont bien une connaissance du contexte historique qui leur confère un regard presque omniscient sur les événements dans lesquels Mr F est pris et leur permet de saisir le cruel paradoxe, qu'il traverse sans le savoir, de son indifférence à sa propre émancipation politique.

Il y a donc un rapport métaleptique qui se construit ici à deux niveaux. D'abord, la volonté du narrateur d'arracher le personnage à l'oubli qui semble l'avoir fait disparaître s'articule autour d'un travail qu'il présente comme celui d'un historien ou d'un archiviste, insistant sur la véracité de son récit. Sandrine Sorlin explique en effet :

> Despite showing us the seams of his story building, the narrator yet insists on his story being a true one and offers the reader evidence of this in the last chapter when he shares a letter written by Mr F found in a drawer of his flat after his death. This letter, along with a very documented *effet de reel* account of the secret fur trade back in the sixties, is the one last piece of evidence ascertaining to the truth of the story. (2022 : 156)

Cette lettre, est présentée comme une source, découverte par hasard, plusieurs années après l'action du roman :

> When the flat in Peckham Rye was cleared out by the council after Mr Freeman's death in late November 1995, one of the things that was found amongst all the rubbish was a letter. This was the same one that we watched Mr F sit and scrawl at his kitchen table at the very height of his miserable infatuation with Beauty, the one he never sent. (338)

La seconde phrase renvoie les lecteurs·trices en arrière dans le roman, à une scène où, en focalisation externe, le narrateur nous a montré Mr F rédigeant une lettre sans nous donner accès à son contenu (223-224). La résurgence de la lettre à la fin du roman est présentée comme *preuve* de l'existence de Mr F et de la véracité de son histoire. Toutefois, la démarche de Bartlett elle-même prend à rebours celle de l'historien·ne puisqu'au lieu de partir de la source pour

formuler des hypothèses et reconstruire l'histoire du personnage, celle-ci apparaît *a posteriori* pour confirmer le récit qui a été fait. Comme le souligne encore Sandrine Sorlin, le raisonnement apparaît alors presque comme tautologique : « The narrator claims that he had had no knowledge of the contents of the letter before reading it. Through the somewhat circular argument—it is real since 'you are holding a copy of it in your hand'—he insists on convincing the reader of its actual existence » (2022 : 156). Ainsi, la métalepse s'enroule sur elle-même, la lettre se présentant comme à la fois la cause initiale, le point de départ qui permet la reconstruction après-coup de l'histoire du personnage, et l'ultime conséquence, le seul « reste » de son existence qui nous enjoint de revenir dans le passé.

En outre, on peut considérer qu'un second rapport métaleptique est construit à l'échelle de la relation entre individu et histoire dans la mesure où le narrateur de Bartlett semble vouloir réancrer Mr F dans une temporalité à laquelle il ne semblait pas appartenir. Tout en assumant et en rendant explicite le décalage de Mr F vis-à-vis des événements historiques dont il est contemporain, le narrateur semble refuser qu'il soit le terme effacé, occulté de ce qu'on pourrait considérer comme une « métalepse de l'Histoire » — qui consisterait à *effacer* ce qui ne peut s'intégrer dans le récit qu'elle propose. Bartlett semble ainsi conscient du risque, identifié par Arlette Farge, qui guette le récit historique : « L'architecture de la narration historienne, construite sur la notion d' 'apparition' d'un objet nouveau, d'un changement de gouvernement, d'une épidémie, d'un événement, risque fort de s'organiser malencontreusement autour du lissage des faits » (en ligne). L'écrivain s'attribue donc de manière implicite la responsabilité de mettre en visibilité ce qui ne « fait pas sens », ce qui ne peut se subsumer dans une narration qui se voudrait totalisante.

À travers une telle démarche, c'est toute la question de la valeur de l'événement historique qui est posée par l'auteur et systématiquement mise en regard avec sa dimension individuelle. En effet, pour faire à nouveau référence à Arlette Farge, l'historienne explique que l'événement tire son sens — ou plutôt *ses* sens — des multiples temporalités au sein desquelles il survient, dans lesquelles il s'inscrit ou, au contraire, avec lesquelles il fait rupture :

> L'événement qui survient est un moment, un fragment de réalité perçue qui n'a pas d'autre unité que le nom qu'on lui donne. Son arrivée dans le temps (c'est en ce sens qu'il est le point focal autour duquel se déterminent un avant et un après) est immédiatement mise en partage par ceux qui le reçoivent, le voient, en entendent parler, l'annoncent puis le gardent en mémoire. Fabricant et fabriqué, constructeur et construit, il est d'emblée un morceau de temps et d'action mis en morceaux, en partage comme en discussion. (Farge, en ligne)

L'événement n'est donc pas un donné mais un construit, et il est en même temps vecteur et porteur de fragmentation. De façon particulièrement frappante, on peut observer que cette définition de l'événement, et notamment l'idée selon laquelle il est le point névralgique autour duquel se constituent un avant et un après, rejoint les définitions du trauma et de la métalepse qui sont au cœur de notre réflexion. Ce lien entre événement et métalepse est particulièrement intéressant pour la façon dont il nous amène à appréhender le positionnement de Mr F. En effet, le roman de Bartlett nous interroge sur les rapports de rupture et de continuité au-delà de la seule question de la rupture opérée par l'événement traumatique au sein de la psyché et de la perception du moi. Il met ainsi en regard deux types d'événements : d'une part, l'événement à proprement parler, c'est-à-dire l'événement historique, le passage de la loi ; d'autre part, l'événement bien plus intime de la crise qui s'empare du personnage et produit une rupture fondamentale en lui, le forçant à admettre cette reconfiguration de sa propre temporalité sur un mode binaire, répartie entre un *avant* et un *après* irréconciliables.

Néanmoins, la démarche de l'auteur ne repose pas simplement sur la mise en regard de différents types d'événements et des échelles auxquelles ils *font* événement. Au contraire, le texte joue sur les rapports de simultanéité entre survenue et effacement d'un événement, sur la contiguïté, pour ne pas dire le télescopage, entre événement et non-événement. Nous entendons par là que le récit met en scène, à travers son personnage principal, l'effet de suppression, de disparition de cela même autour de quoi se structurent l'avant et l'après : à travers les perceptions — ou plutôt les non-perceptions — de Mr F, l'événement historique, que nous n'appréhendons que grâce aux allusions du narrateur, est annulé au moment même où il se produit. De ce fait, même si le narrateur de Bartlett se désole de l'isolement dans lequel se trouve son personnage, il semble toutefois, au passage, nous proposer une reconfiguration d'une certaine conception de l'Histoire.

Ici, c'est en effet l'événement historique qui se met en retrait et non le personnage qui, au nom de tou·te·s les invisibles mais aussi pour lui-même, occupe tout l'espace romanesque. Le mouvement circulaire du roman, mis en évidence par Sandrine Sorlin à travers la « preuve » finale de la lettre, ne s'apparente pas pour autant à une résolution. Bien qu'elle soit un signe à la fois métonymique et métaleptique de Mr F — en tant qu'extension de sa personne et de ses émotions *et* en tant qu'ultime élément restant qui permet de reconstruire son histoire —, elle n'apporte pas pour autant une véritable *conclusion* au roman. Elle est, d'une part, présentée par le narrateur comme ayant simplement valeur de preuve de la véracité de son récit — « he did write that letter. How else are we to explain the fact that you are holding a copy of it in your

hand? » (344) — et, d'autre part, elle nous renvoie à un moment chronologiquement antérieur à la fin du texte, ravivant ainsi l'état d'inquiétude et d'incertitude dans lequel se trouvait Mr F à ce moment-là. Ainsi, le roman se termine à la fois sur une question que le narrateur nous adresse et sur un aveu, implicite et rétrospectif, d'échec de la part du personnage puisqu'on sait que le souhait émis à la fin de la lettre — « *Fuck me* » (343, italiques dans l'original) — ne pourra pas, n'aura pas pu se réaliser.

En outre, le narrateur refuse de donner une quelconque valeur de clôture aux événements qui se produisent dans le roman, à l'échelle historique comme individuelle, et s'abstient de donner le moindre sens à la concomitance entre la crise personnelle vécue par Mr F et le contexte législatif de 1967. Après le départ de Mr F de son atelier en flammes, le narrateur nous livre une sorte d'épilogue, relatant brièvement la suite de la vie de ses personnages. Cependant, il s'en tient essentiellement à une position d'historien ou de romancier réaliste à la façon du dix-neuvième siècle, pratiquant le « winding up » (Ganteau 2017b : 188), nous fournissant des informations factuelles sur le devenir professionnel des personnages par exemple, qui auraient pu être trouvées dans divers types d'archives (registres de commerce, coupures de journaux etc.). Dans les toutes dernières pages, tout se passe comme si l'éphémère fenêtre que le roman a entrouverte sur la vie du personnage s'était refermée avant même le point final du roman — la lettre étant l'ultime morceau d'archive que le narrateur-historien accepte de nous présenter. Ainsi, la question principale que l'on se pose sur l'avenir de Mr F est laissée en suspens — et assumée comme telle par le narrateur qui préfère *nous* confier la responsabilité d'un bonheur prospectif pour son personnage :

> And let me ask you this; can you imagine Mr F ever standing in front of his bathroom mirror in a clean white shirt, slicking back his hair with both hands, and wondering how he looks? I mean, wondering how somebody else might think he looks on this particular Saturday, or even Saturday night? Can you see him smiling, as he steps onto an evening train? Is that possible? Surely
>
> Surely it's too late for that. (Bartlett 336)

Ce passage est comme une injonction faite à l'imaginaire des lecteurs·trices de se représenter un moment de joie, de satisfaction émotionnelle dans la vie du personnage — à venir pour lui mais déjà disparu pour nous. L'imagination est ici le support d'un geste éthique visant à accorder, au moins de manière fantasmée et hypothétique, cet instant de bonheur à Mr F. Néanmoins, le narrateur nous enjoint aussi, simultanément, de résister à la tentation d'une résolution simplificatrice. Le premier « Surely », laissé en suspens, semble vouloir confirmer l'hypothèse d'une conclusion heureuse mais l'espace métaleptique qui lui est accordé pour

exister est circonscrit par le vide typographique précédant la phrase suivante. Cette dernière, en forme de commentaire métalittéraire, opère un retour réflexif à la fois sur l'existence du personnage et sur le texte qui l'a abritée, comme si l'une et l'autre avaient atteint un point d'obsolescence. Bartlett semble ainsi nous signifier un refus de conférer un pouvoir métaleptique prospectif à son récit : de ce qui est, nous ne pouvons pas déduire ce qui sera. En outre, la relation de contiguïté entre les deux « options » proposées — « Surely » et « Surely it's too late for that » — refuse la « sélection » de l'une ou l'autre et assume leur coexistence contradictoire. Ainsi, l'auteur empêche la subsumation réductrice de son roman sous une fin univoque et intelligible, et donc l'idée d'une conclusion métonymique qui permettrait de donner un sens au texte dans sa totalité. Ce faisant, il nous pousse à laisser exister chaque élément du texte en lui-même et pour lui-même, à prêter notre attention à l'insignifiant — comme la narration le fait en nous proposant l'histoire de Mr F — pour aller à l'encontre des hiérarchies qui tendent à régir nos perceptions et à organiser un certain discours historique.

B. Points de vue multiples et vérité plurivoque

Bien que son objet soit différent, la démarche de Barker dans *Toby's Room* rejoint en partie celle de Bartlett. En effet, le récit s'attache d'abord, comme nous l'avons déjà souligné, à faire émerger les vies oubliées derrière les visages détruits des patients du Queen Mary's Hospital Sidcup. Comme en hommage au travail des chirurgiens dont la mission était de réparer les gouffres ouverts dans la chair par les obus, l'autrice s'arroge celle de combler les béances de l'histoire et le silence des archives.

L'autre béance dans ce roman est celle laissée par le corps jamais retrouvé de Toby, dont la présence implicite hante tout le récit. À travers la quête d'Elinor pour élucider les circonstances de la mort de son frère, l'ensemble du roman se présente comme une vaste entreprise visant à redonner chair au corps disparu du jeune homme, annihilé et censuré précisément en raison des désirs interdits qui l'animaient. Cependant, en faisant alterner les foyers de focalisation, Barker s'abstient, tout comme Bartlett, de nous fournir une réponse univoque. Chacun des personnages propose en effet une version différente de la disparition de Toby, voire plusieurs, à commencer par l'intéressé lui-même. C'est dans la doublure de son manteau qu'Elinor trouve une lettre inachevée de son frère, pleine d'implicites et de non-dits, et qui nous met d'abord sur la voie d'une explication. Les phrases « *I won't be coming back this time. This isn't a premonition or anything like that* » (85) puis, à propos de Kit, « ~~*He's been*~~

~~*no friend to me*~~ » (86, italiques et barré dans l'original), mettent en défaut l'hypothèse d'une mort subite et inattendue sur le front de même qu'elles annoncent déjà un coupable potentiel.

Parce que la mort de Toby se produit, comme nous l'avons dit plus tôt, dans le hors-champ du texte, c'est aux différents personnages qu'est confiée la tâche de combler le vide laissé par la narration. Néanmoins, les stratégies mises en place par Elinor pour comprendre ce qui s'est passé entraînent une démultiplication des versions des faits, d'une part parce qu'elle demande à Paul de servir d'intermédiaire entre elle et Kit (le seul à connaître la vérité), et d'autre part parce que sa présence à l'hôpital, auprès de ce dernier, ravive en lui les souvenirs traumatiques du temps passé sous le commandement de Toby. Ainsi, Barker fait se croiser différentes versions des événements exprimées sur des modes différents, de sorte qu'il apparaît impossible d'en saisir une seule, complète et véridique.

Le récit que Kit Neville fait à Paul serait *a priori* le plus complet et le plus fiable, d'autant qu'il se décrit comme partiellement responsable de l'accusation à l'encontre de Toby et avoue avoir été présent dans ses tout derniers instants. Toutefois, ces propos sont contredits par l'inconscient du personnage à au moins deux reprises. Dans le délire enfiévré et médicamenteux qui l'assaille entre et pendant ses opérations, l'ex-brancardier voit ressurgir des scènes de son expérience sur le front, causées notamment par la vue d'Elinor dans la salle d'opération, qui se confond avec l'image de Toby (210). Dans ces scènes, Neville se voit commettre l'irréparable en tournant un revolver subtilisé contre son supérieur : « Neville let himself imagine the unthinkable, pointing the revolver away from himself. Levelling it » (217). Si cette action n'est pas menée à son terme, elle trouve toutefois un écho inquiétant dans la dernière scène que l'on perçoit à travers les réminiscences involontaires du personnage. En effet, après avoir surpris Toby avec le garçon d'écurie, Kit est frappé de l'indifférence presque provocatrice de celui-ci. L'image qui suit exprime une violence à peine contenue de la part du jeune homme :

> Towards morning, he went into the yard and held out his hand to see if it was still raining. A pinprick now and then; no more. He looked down at his palm as if he were seeing it for the first time, and then slowly, involuntarily, curled his fingers, turning his open hand into a fist. (223)

Les gouttelettes, comparées à de petites piqûres sur la paume de la main de Kit, peuvent être assimilées à un reflux du désir d'automutilation du personnage. L'image d'une main piquée, blessée ou perforée est en effet récurrente dans les pages consacrées à ses souvenirs du front puisqu'il est tenté un moment d'imiter l'exemple d'un jeune soldat s'étant mutilé (211, 216). Néanmoins, ici, l'anticipation de la souffrance qu'un tel acte causerait se retire peu à peu

— jusqu'à n'être plus qu'un picotement — pour laisser la place à un autre sentiment. La main, d'appendice encombrant qu'il faudrait mettre hors d'usage, devient une arme — un poing —, le signe de la vengeance à venir de Neville. Bien que cette dernière semble s'accomplir à travers la dénonciation de Toby — telle que Kit la relate à Paul —, le geste effectué ici annonce plutôt une expression physique violente du sentiment qui l'habite.

Ce point est d'ailleurs renforcé par l'image du revolver que le jeune homme a réussi à se procurer et qui revient de façon appuyée dans son récit de la mort de Toby. Il semble en effet avoir *échoué* à devenir la cible des tirs ennemis et se rend à l'évidence qu'il va lui falloir prendre les choses en main lui-même. Ainsi, toujours d'après le récit de Kit Neville, Toby se serait suicidé d'un coup de revolver dans la tête (251). Néanmoins, l'image du revolver qui revient peut difficilement être lue comme anodine ou accidentelle. D'ailleurs, les suspicions éveillées chez les lecteurs·trices par le croisement des souvenirs de Neville avec son récit sont corroborées par les pensées de Paul qui nous sont livrées plus loin en focalisation interne. Celui-ci est témoin, à la suite du récit de son ami, d'encore une autre version des faits, exprimée cette fois-ci de manière picturale quand il entraperçoit un tableau inachevé dans l'atelier de Neville :

> The figure at the centre of the composition was being blown backwards by the force of an unseen explosion, while behind him on the horizon a grotesquely fat sun, a goblin of a sun, was eating up the sky.
> Paul knew he was looking at the moment of Toby Brooke's death, though not exactly as Neville had related it. There was no revolver here. Well, fair enough, Neville was under no obligation to stick to the facts. Whatever 'the facts' were. Now that he was better rested and able to think more clearly, Paul wasn't sure how much of Neville's story he believed. Oh, Neville had set out to tell the truth—he didn't doubt that for a moment—but was it possible that, in the end, he'd ducked out of revealing something too dreadful to be told?
> Paul backed out of the room and closed the door quietly behind him. There came a time when you simply had to let it go and accept an approximation of the truth, and he'd reached that moment now. Two men set out into No Man's Land; one man came back. That was all anybody else knew, or would ever know. (254)

Dans le second paragraphe, Paul relève l'absence du revolver évoqué par Kit, ce qui le fait s'interroger sur le sens de cette nouvelle mise en récit de la mort de Toby. De façon étonnante, Paul ne doute à aucun moment de son interprétation de l'événement qui est représenté — « Paul *knew* he was looking at the moment of Toby Brooke's death » (nous soulignons) — alors même que le revolver, seul objet qui permettrait d'identifier la scène avec certitude, est absent. Ainsi, la réalité sensorielle de ce qu'il voit prend le pas sur les détails ou les effets de réel qui confirmeraient la véracité de la scène. Le jeune homme admet ainsi avec philosophie l'impossibilité de connaître l'entière vérité, mettant à distance la valeur des faits. C'est ce que

suggère l'emploi de guillemets dans la phrase « Whatever 'the facts' were », et Paul semble accepter, à travers le tableau de Kit, que certaines vérités ne reposent pas nécessairement sur une fidélité événementielle. Il est en cela une sorte de double de l'autrice puisque, comme Barker qui fictionnalise la Grande Guerre, l'accès à la vérité historique qu'il propose ne s'articule pas autour d'un processus d'élimination des éléments les moins probables pour ne retenir finalement qu'une seule interprétation. Il laisse au contraire les voix et les sources s'entrecroiser pour dessiner une image complexe et mouvante des événements.

Paul est d'ailleurs le personnage qui se trouve le plus au centre des différentes versions possibles de la mort de Toby puisque, s'il n'a pas accès aux réminiscences de Kit, il est à la fois le réceptacle du discours de son ami, le spectateur de l'autre récit livré par la toile et enfin le relai des propos de Neville auprès d'Elinor. On observe, de façon intéressante, que le jeune homme assume pleinement l'idée d'une insaisissabilité de la vérité puisque lui-même choisit de livrer à Elinor une version différente de celle qu'il a entendue. Neville y est absout de toute responsabilité quant à la dénonciation de Toby. Quand la jeune femme lui demande comment la liaison de son frère a été révélée à son supérieur, Paul choisit de rester vague : « The Padre [told the CO]. I don't know how he knew » (258). Cependant, dans un retour réflexif sur ce qu'il vient de dire, Paul semble surpris de sa propre décision de taire une partie de ce qu'il sait. Il reprend alors à son compte les intentions qu'il attribuait à son ami dans le passage cité ci-dessus : « He'd set out to tell her the truth, or at least the version of the truth that Neville had told him. Instead, he'd started lying without ever taking a conscious decision » (258). Ces phrases renvoient directement à la question que Paul se pose au sujet du récit de Neville : « Oh, Neville had set out to tell the truth—he didn't doubt that for a moment—but was it possible that, in the end, he'd ducked out of revealing something too dreadful to be told? » (254). La reprise de l'expression « set out to tell the truth » ne construit pas seulement un effet d'écho entre les deux personnages — à seulement quelques pages d'écart —, mais elle suggère presque une forme d'agentivité de la vérité elle-même, ou du discours en train de s'énoncer, qui échappe malgré eux à ses énonciateurs. Ainsi, l'intention initiale est dévoyée « en cours de route », comme si un gouffre métaleptique infranchissable s'ouvrait malgré eux dans les mots des deux locuteurs : le projet, ou présupposé initial, de *dire la vérité* ne suffit pas à engager, de façon causale, l'émergence de cette vérité, qui ne se maintient qu'en filigrane au sein de chaque récit et d'un récit à l'autre.

La prise de conscience du statut métaleptique et insaisissable de cette vérité se manifeste une fois de plus chez Paul dans le long passage cité plus haut. On peut en effet y relever une

opposition *a priori* paradoxale entre la prise de conscience que le tableau représente l'instant précis de la mort de Toby — « the moment of Toby Brooke's death » — et le constat final que celui-ci est irrémédiablement inaccessible : « Two men set out into No Man's Land; one man came back. That was all anybody else knew, or would ever know ». Ces deux phrases sont éminemment métaleptiques dans la mesure où elles mettent en avant le vide qui sépare l'avant et l'après, soulignant l'incertitude qui entoure le lien logique permettant de relier les deux termes de cet enchaînement chronologique. On peut d'ailleurs relever l'emploi, ici aussi, du verbe « set out » qui, comme dans les exemples cités plus haut, souligne l'intention de départ comme pour mieux la dissocier du résultat auquel elle aboutit. Cependant, le plus frappant est que le vide persiste *alors même* que le tableau de Kit est censé le combler. L'ajout du terme manquant — le moment de la mort, qui permet précisément d'expliquer qu'un seul des deux hommes revienne du No Man's Land — ne permet en rien d'atténuer le sentiment de non-congruence entre l'avant et l'après : Paul reconnaît ici qu'il ne peut se fier à aucune des deux articulations logiques que lui propose — volontairement *et* involontairement — son ami, et accepte l'impossibilité de proposer une réponse satisfaisante à la question « que s'est-il passé ? ».

À travers la juxtaposition, dans les dernières pages du roman, de ces multiples versions de la mort de Toby, on retrouve le rapport de contiguïté propre à la métonymie. Kövecses identifie ainsi deux sous-catégories de métonymie qu'il nomme « SUCCESSIVE SUBEVENTS FOR COMPLEX EVENT » et « CO-PRESENT SUBEVENTS FOR COMPLEX EVENT » (180) — qui, dans la terminologie que nous employons, seraient plutôt des sous-catégories de métalepse, en raison de leur ancrage temporel, l'une correspondant à la substitution entre antécédent et conséquent, l'autre aux « circonstances quelconques » de Fontanier (127-128). Par rapport à l'événement de la mort de Toby en tant qu'objet littéraire, les deux catégories de Kövecses sont intéressantes parce qu'elles permettent de montrer comment, à l'instar de Bartlett, Barker nous refuse toute résolution simplificatrice. Dans le cadre de la première catégorie — « SUCCESSIVE SUBEVENTS FOR COMPLEX EVENT » —, on pourrait voir l'apport du récit de Kit Neville à la fin du roman comme une tentative de subsumer toute la quête d'Elinor sous un seul moment du roman. Il constituerait ainsi à la fois une sorte d'apothéose et de raison suffisante de tout le récit, et correspondrait, plus précisément encore, à un rapport métonymique de la fin pour le tout — « FINAL SUBEVENT FOR COMPLEX EVENT » (180). Néanmoins, l'exclusion d'Elinor de cette même scène (elle ne participe pas à l'échange entre Kit et Paul *et* n'en a pas un récit complet),

et surtout la mise en doute systématique de chaque version des faits proposée, nous refusent une telle lecture du roman. Barker nous pousse ainsi justement à opérer un retour réflexif sur la tentation de réduire un événement — particulièrement historique — à une interprétation ou une conclusion univoques.

Ainsi, la fin de son roman appliquerait plutôt la deuxième catégorie de métonymie « événementielle » définie par Kövecses, celle de « CO-PRESENT SUBEVENTS FOR COMPLEX EVENT ». Ici, la co-présence de sous-événements n'adhère cependant pas à un principe logique de non-contradiction mais, au contraire, permet la coexistence des multiples récits possibles de la mort de Toby — avec, comme point extrême que nous n'avions pas encore mentionné, l'option du *non-récit* qu'Elinor choisit pour ses parents (« It only adds to the pain », [Barker 258]). La pluralité des récits de la fin du jeune homme s'oppose à un rapport métonymique simplificateur en le démultipliant. Ainsi, en nous refusant la possibilité de résumer et d'expliquer l'ensemble du roman par l'une ou l'autre de ces fins, Barker nous incite à faire de même pour ce qui est de la relation métonymique entre son œuvre et l'Histoire. Assumer la complexité de la relation métonymique entre une œuvre et sa conclusion, mais aussi entre une vie et sa fin, lui permet donc de proposer une déviation par rapport au « is like » lodgien selon lequel une narration métonymique prétendrait prélever un morceau de l'histoire (« the writers create the illusion that their stories are or were part of real history, from which they have been cut out and of which they are representative » [Lodge 109]). L'autrice choisit ainsi une sorte de voie médiane qui, en résistant à la fois à une interprétation métaphorique et à une représentativité métonymique, nous dirige vers une approche éthique de la lecture et de l'écriture, ici de la fiction historique : par la plurivocité de sa fin, le roman affirme en même temps la nécessité de mener une enquête *a posteriori* sur les vies effacées de la Grande Guerre et l'impossibilité d'accomplir une telle tâche. C'est dans cette tension que se manifeste la posture éthique de Barker : l'impossibilité ne doit pas aboutir à un renoncement mais à une tentative sans cesse renouvelée d'accéder à une forme de vérité des « vies ordinaires » (Le Blanc 2007).

C. Le dénouement mis en échec

Sarah Waters refuse elle aussi, dans *The Night Watch*, d'apporter une fin clairement identifiable ou une conclusion ayant valeur de résolution. Le sentiment de non-clôture repose, comme nous l'avons déjà observé, sur l'effet de spirale que construit la narration à rebours. Comme le signale Maite Escudero-Alías, cette structure participe d'une pratique éthique du récit :

> Often used in trauma fiction as a way of placing the reader in a timeless, chaotic pattern of existence, this reverse chronology also enacts here an ethical form of telling which is relevant to queer and minority cultures. Significantly, in *The Night Watch* the narrative moves backwards, as if in an attempt to 'produce alternative temporalities,' to use Judith Halberstam's words, that 'allow their participants to believe that their futures can be imagined according to logics that lie outside of those paradigmatic markers of life experience—namely, birth, marriage, reproduction and death' (2005 : 2). (223)

Ces « temporalités alternatives » s'articulent certes au niveau de la chronologie globale du roman, mais elles sont encore fractionnées et démultipliées à travers l'entrecroisement des expériences des quatre personnages centraux qu'on suit en focalisation interne. Selon Susana Onega, la fragmentation temporelle et spatiale de la narration contribue à délinéariser le récit :

> [Waters] employed space montage, a common Modernist technique, already used by Virginia Woolf in *Mrs Dalloway* (Onega 2017: 56), to give the impression that the various characters' actions and thoughts were taking place simultaneously in various parts of London. […] the narration, in free indirect style, alternates the report of present-day events and dialogues with the report, highlighted in italics, of the characters' thoughts moving from the present to the past and the future through free associations of ideas. That is, Waters had recourse to time montage, another Modernist technique, employed to give the impression of temporal elasticity (see Onega 2017: 155–56), thus counteracting the sense of stagnation produced by space montage in the report of events and dialogues. This combination of time and space montage within the regressive and fragmented narrative structure of the novel works simultaneously to enhance the psychic paralysis and numbing of the characters and to create a hopeful 'queer' temporality as an alternative to the prescriptive linearity and progressiveness of heteronormative life and history. (2022 : en ligne)

Ainsi, cette méthode de « montage » construit des effets d'échos multiples et pousse les lecteurs·trices à porter leur attention sur les détails anodins, ordinaires de la narration. L'incitation à se concentrer sur l'insignifiant est particulièrement forte du fait du fonctionnement rétrospectif du récit : les éléments qui, chez les personnages, font l'objet d'une anamnèse restent imperméables aux lecteurs·trices, réduit·e·s à espérer que l'analepse des parties suivantes mettra en lumière leur histoire. Ainsi, le dernier passage consacré à Helen dans la première partie du roman se termine avec le surgissement d'un objet encore inconnu des lecteurs·trices :

> And as her hand slid across the cotton of Julia's nightshirt, she thought of something else—a silly thing—she thought of a pair of pyjamas she'd once owned, when the war was on, and then had lost. They were satin pyjamas, the colour of pearls: the most beautiful pyjamas, it seemed to her now, as she lay alone and untouched in the darkness at Julia's side; the most beautiful pyjamas she'd ever seen. (Waters 158)

L'objet revêt un caractère nostalgique au titre de sa double fonction, métaleptique et métonymique : il signale d'une part le souvenir non encore effacé de l'amour de Kay pour

Helen, tout en nous projetant dans l'avenir du roman, puisqu'on découvre plus loin que cette dernière est à l'origine du présent (310) et, d'autre part, il est une incarnation métonymique de Kay — bien qu'on ne le sache pas encore — puisque le regret d'Helen porte en fait sur la perte de cette personne aimée. L'objet, brièvement évoqué ici, est présenté comme presque insignifiant (« a silly thing ») et seul le superlatif final — « the most beautiful pyjamas she'd ever seen » — permet de contrebalancer la première assertion d'Helen. L'importance de ce passage ne peut se faire sentir qu'*a posteriori*, non seulement parce que le pyjama ne prend tout son sens qu'en réapparaissant dans le passé plus antérieur du personnage, mais aussi parce qu'à travers sa fonction métonymique, on comprend ultérieurement qu'il est en fait la seule expression chez Helen d'un regret de sa rupture avec Kay.

L'absence de résolution dans le roman ne repose ainsi pas uniquement sur le sentiment de circularité produit par la lecture des dernières pages qui (ré)actualisent la conscience des pertes et des traumas des personnages — comme nous l'avons démontré précédemment. Elle découle également de la fin, ou plutôt *des fins* suspendues qui leur sont proposées au terme de la première partie du roman. En effet, les personnages ne connaissent pas vraiment de résolution et leurs histoires se terminent sur une forme d'ouverture vers un avenir incertain, à l'optimisme précaire, voire absent. C'est particulièrement le cas dans l'exemple cité ci-dessus, mais même la prise de décision finale, apparemment émancipatrice, de Viv suggère aussi la possibilité d'un certain statisme :

> She could call up Reggie! Her heart jumped. She could find a telephone box, right now. She could call him up and tell him—what? That she was through with him, for ever! That she forgave him; but that forgiving wasn't enough … The possibilities made her giddy. Maybe she'd never do any of these things. But oh, how marvellous it was, just to know that she could! (140)

Ici, le sentiment de *closure* qu'elle éprouve après avoir rendu sa bague à Kay reste prospectif et intangible. D'abord, les lecteurs·trices ne peuvent pas prendre ici la mesure du soulagement qui s'empare de la jeune femme après ce geste parce que la scène de l'avortement (de l'effraction traumatique) n'a pas encore été révélée. Ainsi, la portée de l'enchaînement logique exprimé ici nous échappe également. Dans les phrases, « She could call up Reggie! […] She could call him up and tell him—what? […] That she forgave him; but that forgiving wasn't enough », la notion de pardon ne peut être interprétée dans un premier temps que comme une référence aux difficultés inhérentes à la liaison adultère entre les deux personnages et au peu de considération de Reggie pour elle. Ce n'est qu'à l'aune de la seconde partie du roman qu'on comprend qu'il s'agit de lui pardonner son abandon lors de la scène traumatique de l'avortement

puis de l'hémorragie qui a failli la tuer. Le pouvoir salvateur que revêt pour Viv la restitution de la bague ne peut donc être pleinement perçu ici. En outre, toutes les projections de la jeune femme sont contrebalancées par le conditionnel des deux dernières phrases : « maybe she'd never do… », « she could ». Ainsi, on quitte le personnage, certes sur l'idée d'un soulagement et d'une relative émancipation, mais aussi avec le sentiment d'une certaine continuité, d'une pérennisation de sa situation.

Le sentiment de suspens est également construit, au-delà de toute considération sur l'organisation des tranches chronologiques du roman, par le choix de Waters de faire se terminer l'histoire de ses personnages en 1947. En les inscrivant dans l'après de la guerre — et en ouvrant son œuvre sur cette période —, l'autrice insiste sur la capacité — ou l'incapacité — de ses personnages à s'adapter à la fin d'une situation exceptionnelle (qui, du fait de leurs positions sociales marginales, a pu paradoxalement leur apporter un plus grand degré de liberté)[30]. La guerre n'est donc pas présentée comme un moment, un événement autosuffisant, dont le simple aboutissement suffirait à faire oublier le mauvais souvenir. Au contraire, l'autrice souligne le regret paradoxal que ses personnages ont de cette période, comme pour mettre en lumière l'idée que la fin n'est pas vraiment une fin, et la frustration que cela peut susciter.

En ce sens, la posture des personnages de Waters offre une sorte de contrepoint aux propos d'Elinor à la fin de *Toby's Room* qui, prise dans une guerre encore inachevée, envisage celle-ci comme une parenthèse à refermer : « The other day I realized—this is going to sound really mad—what I really think, deep down, is that the dead are only dead for the duration. When it's over they'll all come back and it'll be just the same as it was before » (Barker 260). Pour la jeune femme, le caractère exceptionnel des années de guerre dans lesquelles elle vit fait de cette période une sorte d'espace temporel *hors du temps*, de part et d'autre duquel une chronologie du normal et de l'ordinaire pourra se reconstituer. À l'inverse, depuis leur propre perspective ultérieure à la Seconde Guerre mondiale, Viv et Helen ont pleinement conscience du caractère irrémédiable des pertes occasionnées par le conflit, mais elles font aussi état d'une reconfiguration de leur perception de l'ordinaire qui fait de l'après-guerre un temps hors norme. Viv résume ainsi :

[30] Rebecca Jennings explique par exemple : « Distance from the constraints of family and local community, and the disposable income which regular war work often provided, afforded young women greater freedom than they had enjoyed before the war » (112). C'est notamment ce qu'expérimente Viv qui, venant d'une famille modeste, n'aurait pu avoir l'opportunité de partir de chez son père sans son travail au ministère de l'alimentation qui requérait qu'elle soit logée dans le centre de Londres (Waters 114-115).

> Some things were easier, then. There was a way of doing things, wasn't there? Someone else had decided it for you, said that was the best way to do it; and that's what you did. It got me down, at the time. I used to look forward to peace, to all the things I'd be able to do then. I don't know what I thought those things would be. I don't know what I thought would be different. You expect things to change, or people to change; but it's silly, isn't it? Because people and things don't change. Not really. You just have to get used to them. (Waters 115)

Ces propos soulignent la *normalité* paradoxale de la guerre et confirment le besoin inavouable des deux jeunes femmes d'un retour à cet ordinaire, exprimé quelques lignes plus haut quand elles imaginent ce qu'elles feraient — feront[31] — lors d'un prochain conflit. Ici, Viv ne fait pas état d'une rupture brutale — même si on sait qu'il y a bien eu rupture et trauma pour elle pendant la guerre — mais plutôt du choc de la continuité, qui n'est pas sans rappeler les propos de Caruth sur la nature du trauma : « Is the trauma the encounter with death, or the ongoing experience of having survived it? » (1996 : 7). L'absence de clôture du récit de Waters est donc à l'image de l'expérience de ses personnages, pris dans un *après qui dure* et auquel ils ne semblent pouvoir trouver d'échappatoire ou de conclusion satisfaisante. Comme pour les personnages de Barker, il n'y a aucun point final sous lequel les expériences de la guerre, de la perte, ou de la reconstruction, jamais complètement aboutie semblent, pouvoir métonymiquement se subsumer. L'image du fragment métonymique est, au contraire, plutôt mobilisée pour souligner notre incapacité à avoir un accès complet à cette Histoire, et ces histoires :

> For all its attention to period detail and historical accuracy, *The Night Watch*'s ambition is not to create the illusion that the lived reality of the 1940s is fully accessible to the modern reader. Instead, the novel's fascination with the metonymic fragment, which evokes an absent whole even as it points to the inaccessibility of this whole, draws attention to the contingency of historical knowledge while honoring the otherness of a past cultural and social moment. (Boehm 249)[32]

L'amertume des personnages semble alors découler de la conscience de leur état fragmentaire, de leur impossibilité de trouver leur propre « résolution » dans la fin de la guerre.

Enfin, le discours de Viv suggère une autre explication au sentiment de déshérence dans lequel se trouvent les personnages, quand elle indique : « Someone else had decided it for you, said that was the best way to do it; and that's what you did ». De par leur positionnement social marginal, la guerre semble avoir été pour ces personnages une expérience unique

[31] Dans les mots d'Helen, le conditionnel se transforme en effet en futur : « I don't think *I'd want* to stay in London, though. London *will get flattened*, won't it, *when* the next war comes? » (114, nous soulignons).
[32] Sur ce point, voir aussi Natasha Alden : « *The Night Watch*, […] through its fragmentariness and complex, incomplete narrative structure, stands as an extended metonymic fragment » (70).

d'appartenance à un groupe bien plus large, les insérant pleinement dans la société grâce à leur contribution à un effort généralisé et leur conférant donc un sentiment de reconnaissance, voire d'acceptation. Cela vaut même pour Duncan, quoiqu'à une échelle plus limitée, puisqu'il était au moins partiellement associé, en prison, au groupe des objecteurs de conscience. Pour Viv, jeune femme non mariée et donc soumise à la tutelle de son père, ou pour Helen et Kay, contraintes d'évoluer dans l'inframonde d'une communauté homosexuelle invisible[33], la guerre semble avoir fourni l'occasion d'accéder à une expérience collective qui leur aurait était impossible en d'autres circonstances. Le retour à la paix, au contraire, leur interdit la continuité de cette existence métonymique, en tant qu'extensions d'une volonté et d'une société plus larges, dans laquelle elles trouvaient une forme d'épanouissement. La fin de la guerre signifie donc pour ces trois femmes, mais aussi pour Duncan qui sort de prison, un éclatement et un fractionnement d'une métonymie qui leur conférait au moins l'illusion d'une vie tendue vers un but commun — la victoire, la sortie de prison — et les renvoie ainsi à la solitude radicale de leurs crises personnelles.

Dans *The Poetics of Science Fiction*, Peter Stockwell analyse le fonctionnement des récits dystopiques et le qualifie de métonymique au niveau de l'organisation des points de vue présentés. La métonymie est en effet clairement mise au service du message politique que livrent les œuvres dystopiques dans la mesure où leur but est de montrer, à travers la perspective d'un·e représentant·e d'un groupe opprimé, l'envers de ce qui, pour un·e dominant·e, ne serait qu'une utopie (212). Ainsi, la focalisation métonymique permet dans ces œuvres un renversement du système de valeurs dominant :

> The focaliser […] is often the apparent mouthpiece of the author, or is the representative of our society's view of the dystopia, representing the values of base-reality. However, this representation is itself metonymical: it is the simulated value-system of the implied reader, which real readers are stylistically encouraged to acquiesce in, regardless of whether it is their actual view. In this way the metonymy dramatises the re-structuring of the reader's ICM [Idealized Cognitive Model] by enacting it in the reading process. (213)

Bien que les œuvres qui nous occupent ne soient pas des dystopies — et donc présentent un message politique moins immédiatement saisissable que ces dernières —, elles proposent

[33] Pour Kay notamment, le retour à la paix constitue une expérience d'une violence extrême, faisant d'elle, selon Claire O'Callaghan, une représentante de la désillusion vécue par les femmes lesbiennes à cette époque : « the end of the war [was] apocalyptic for lesbian subjects, an image supplemented by the imagery of Kay's stopped watches, symbolically reinforcing the dichotomy between wartime and peacetime » (110).

néanmoins elles aussi une restructuration des modèles perceptifs et conceptuels de leurs lecteurs·trices. En proposant des centres de focalisation minoritaires, qui deviennent les clés d'entrée dans l'univers du récit, ces romans opèrent un renversement de la focale. Cependant, et peut-être justement parce que ces textes ne sont pas des dystopies, ils ne construisent pas un simple renversement manichéen d'une perspective en faveur d'une autre. Au contraire, comme nous avons pu le voir tout au long de ce chapitre, les renversements et reconfigurations d'ordre métonymique et métaleptique *thématisent* les effets d'effacement qu'ils mettent en scène de manière à construire un univers perceptuel complexe et palimpsestique.

Ainsi, la mise en regard de l'objet avec celui ou celle qui le manipule, du détail avec son contexte ou de l'individu avec l'événement ne sert pas simplement à créer des jeux d'échelle ou des contrepoints qui viseraient à éclairer sous un nouveau jour une réalité donnée. L'approche kaléidoscopique que ces œuvres instaurent permet de déconstruire une appréhension hiérarchisée du réel — qu'elle soit corroborée ou contestée — pour réaffirmer la place de l'éthique et de la relationnalité comme principes structurants de nos perceptions. En juxtaposant l'insignifiant et l'essentiel, l'antérieur et le postérieur, et le vide qui les sépare, c'est la validité même de telles catégories que ces œuvres questionnent. Nous verrons, dans la prochaine partie, comment la métalepse, et la métonymie, organisent ces reconfigurations et proposent, dans les œuvres qui nous occupent, un nouveau « partage du sensible » (Rancière 2000) fondé sur l'altérité et la relationnalité.

PARTIE 3

LA MÉTALEPSE ENTRE ÉTHIQUE DE LA PERCEPTION ET POLITIQUE DE LA REPRÉSENTATION : CONFIGURER UN NOUVEAU « PARTAGE DU SENSIBLE »

Nous avons terminé le chapitre précédent sur une analyse de la façon dont une narration métonymique et métaleptique consistait en une fragmentation et une déhiérarchisation du récit, à vocation éthique. De manière plus générale, les deux premières parties de ce travail ont notamment eu pour objectif de montrer comment la métalepse et la métonymie mettaient en place ou exprimaient des processus d'effacement, de rupture et de fragmentation à l'image de ceux produits par une expérience traumatique et les mécanismes d'invisibilisation sociale qui peuvent l'accompagner. Les romans de notre corpus construisent des vides, des silences qui incitent les lecteurs·trices à ressaisir un sens qui se dilue et s'évade des pages mêmes où il affleure. Dans chacune de ces œuvres, la déflagration des traumas qui se répercute à travers tout le récit s'adosse et fait écho à la menace de disparition imminente et sans cesse réactualisée guettant les personnages. Ainsi, la ténuité de leur prise sur le monde qui les entoure — du fait de leur inintelligibilité sociale, de leur marginalité, de leur assujettissement à des forces exogènes qui les dépassent — fonctionne en miroir des insaisissables phénomènes psychiques qui les animent et les hantent. Les auteurs·trices de ces romans nous posent donc directement la question de la relation d'inintelligibilité autour de laquelle s'articulent l'individu, la psyché, et la narration qui les met en scène.

On peut en ce sens parler d'une expérience de lecture vulnérable et vulnérabilisante, ces œuvres présentant ce que Jean-Michel Ganteau appelle une « forme vulnérable » : « a form that is not closed and totalising but opens up to the risk of failure » (2015a : 1). Elles mettent en scène des personnages aux prises avec l'imminence de leur propre disparition et avec leur échec à se saisir pleinement de leurs propres expériences, ou encore à leur donner un sens. Ainsi, Elinor apparaît incapable d'articuler les deux traumas de son désir incestueux pour son frère et de la mort de ce dernier, se plongeant dans une entreprise picturale mémorielle qui menace de

l'annihiler tout entière. Kay, hantée elle aussi par les traumas multiples des horreurs qu'elle a vues lors des bombardements, redoublés par le trauma plus intime de la perte d'Helen, semble pour sa part avoir renoncé à toute prise sur le monde qui l'entoure, disparaissant dans les ruines de l'appartement qu'elle occupe et condamnée à une errance spectrale dans les rues de Londres. À travers ces personnages, les récits mettent en scène des expériences de vulnérabilité profonde qui ne peuvent être rendues tangibles que par la forme sous laquelle elles se manifestent. En effet, d'une part, ces romans font advenir les disparitions qu'ils annoncent : le chœur fantomatique de *Even the Dogs* semble s'évaporer sous nos yeux à la fin du roman, tandis que le narrateur de *Skin Lane* nous indique qu'il n'a fait ressurgir du passé Mr F et son savoir-faire oublié que pour un éphémère instant avant de les renvoyer à l'obsolescence qui est la leur. De même, la disparition d'Amber dans *The Accidental*, ou, dans *Anatomy of a Soldier*, la destruction de certains objets à la fin des chapitres qu'ils viennent de narrer, soulignent l'insaisissabilité d'un sens qu'ils nous ont pourtant donné à entrapercevoir. Par conséquent, l'expérience de lecture elle-même est vulnérable puisque chacun de ces récits nous confronte à un sens qui se dérobe, rendant tangible l'inintelligible qui s'attache aux personnages. Leur échec se double, s'augmente, et trouve son sens dans le nôtre.

Ainsi, ces œuvres nous *montrent* précisément leur *incapacité à nous montrer* ce qu'elles nous font néanmoins éprouver. Les différentes voix narratives nous entraînent en effet dans leurs perceptions, comme en négatif, de réalités — sociales, psychiques… — qui nous resteraient sinon inaccessibles. Toutefois, on ne peut considérer que ces romans consistent uniquement en une mise en scène du vide, de l'absence, de l'effacement. Comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, l'aporie du sens à laquelle les lecteurs·trices sont confronté·e·s ne naît pas simplement de la difficulté, pour l'indicible, d'affleurer à la surface du texte, mais aussi, à l'inverse, de la démultiplication et de l'éclatement des réalités et des discours produits autour d'un même événement. À travers ce principe narratif, que nous avons qualifié de métonymique, la narration construit des rapports de contiguïté qui, s'ils ne nous permettent pas de donner au texte un sens clair et univoque, lui confèrent un statut polysémique et polymorphe.

La structure métaleptique et métonymique de ces textes ne repose donc pas seulement sur les éléments tus ou effacés, mais aussi sur des phénomènes de prolifération de sens et de détails qui mettent précisément les lecteurs·trices au défi d'en proposer un agencement hiérarchique et ordonné. Ce n'est ainsi pas seulement notre capacité à percevoir qui est mise en question mais également la valeur que nous accordons, consciemment ou non, à ce qui franchit le seuil de ces

perceptions. Les détails, les éléments annexes, les insignifiances qui semblent peupler ces romans correspondent aux « circonstances accessoires » décrites par Geneviève Salvan comme l'une des manifestations de la métalepse. La polysémie de ces « circonstances » semble d'ailleurs provenir, comme en miroir, de celle du préfixe *méta* qui, toujours selon Salvan permet de faire émerger cet aspect de la figure. Reprenons ici une partie de son explication :

> la métalepse chez Fontanier est une formulation indirecte qui joue — à la faveur de la polysémie de la particule *méta* [pouvant signifier « après » ou « avec »] — soit sur une relation temporelle de succession (une chose est évoquée par une autre chose qui lui est antérieure ou postérieure), soit sur une connexion (un événement principal exprimé par l'une de ses circonstances accessoires). […] La métalepse *manipule la mise en scène du référent par focalisation, en même temps que la représentation de la chronologie*. C'est ce point de vue qu'adopte enfin N. Laurent lorsqu'il classe la métalepse dans les figures macrostructurales qui visent la composante référentielle du discours : elle présente une *manifestation détournée du réel*, en jouant sur un mécanisme d'inférence. Dans cette perspective, la métalepse est finalement rapprochée aussi bien de l'allusion que de l'euphémisme et de la litote, voire de l'allégorie et de l'hypotypose […]. (75-76, nous soulignons)

Les notions de « mise en scène du référent par focalisation », de changement de point de vue ou encore de « manifestation détournée du réel » posent directement la question de nos cadres de perception et de représentation. C'est en effet en ce sens que, comme nous l'avons vu dans la partie précédente, les figures de la métalepse et de la métonymie renvoient aux cadres d'intelligibilité butleriens. Une « manifestation détournée du réel » est-elle la seule qui puisse nous être intelligible parce que les conventions nous le dictent ou parce qu'il s'agit de la manière la plus adéquate pour exprimer une réalité autrement indicible ? Ou bien, au contraire, ce décalage de point de vue est-il producteur d'inintelligibilité, met-il en fuite le sens de ce qui est exprimé ? Ces questions ne cessent d'être (ré)actualisées au long des récits qui nous occupent et c'est en ce sens qu'ils sont ouverts à leur propre mise en échec, qu'ils risquent la faillite d'un sens qu'ils nous présentent comme toujours en train de se dérober, en voie de délitement ou de transformation. Ainsi, la phrase « he was incomplete » en première page du roman de Parker peut à la fois apparaître comme euphémisante et comme l'expression la plus frappante possible de l'amputation brutale de Barnes (voir chapitre un). À l'inverse de ce passage sous silence, on peut observer une multiplication des signes disséminés dans ce même roman, ou encore dans *The Night Watch*, notamment à travers l'exemple du pyjama d'Helen (chapitre six). Ce passage prend alors le risque d'appeler à une interprétation symbolique qui est pourtant non-symbolisable par les lecteurs·trices du fait de la structure du roman : il faut une seconde lecture pour parvenir à saisir les implications de cette scène qui reste sinon un « excès » non-intelligible du roman.

C'est sur cette notion d'excès que nous voulons revenir plus spécifiquement pour interroger non plus la façon dont elle est thématisée dans le texte mais son fonctionnement en tant que paramètre de l'écriture elle-même. En effet, à travers la définition de la métalepse que nous venons de citer — comme figure reposant sur l'expression indirecte, l'approche *de biais*, pour donner à saisir certaines réalités, certains référents — nous sommes amenée à nous poser la question des cadres de représentation auxquels cette figure se conforme ou qu'au contraire elle déstabilise. Il ne s'agira donc plus seulement d'observer la façon dont les œuvres de notre corpus mettent en scène, de manière politique, des personnages ou des entités dont le statut liminal, marginal et vulnérable interroge nos cadres de perception et fait appel à l'engagement éthique de leurs lecteurs·trices. Notre démarche au sein de cette troisième partie consistera plutôt à montrer en quoi la métalepse *est* précisément le spectre qui, selon Butler, inquiète, rogne et déplace les cadres normatifs, dans une tentative pour proposer une réponse à la question qu'elle pose : « What is this specter that gnaws at the norms of recognition, an intensified figure vacillating as its inside and its outside? » (2009 : 12). Nous parlons ici des normes de représentation qui, en orientant nos perceptions, conditionnent nos réponses et réactions éthiques aux textes littéraires. Il s'agira donc de voir comment la métalepse, par les *pleins* et les *vides* qu'elle produit et articule, introduit dans la matière du texte ces effets de vacillement entre l'intérieur et l'extérieur des cadres de représentation.

Comme le souligne à nouveau Butler, le « cadre » renvoie aussi à un objet et des phénomènes concrets :

> As we know, 'to be framed' is a complex phrase in English: a picture is framed, but so too is a criminal (by the police), or an innocent person (by someone nefarious, often the police), so that to be framed is to be set up, or to have evidence planted against one that ultimately 'proves' one's guilt. When a picture is framed, any number of ways of commenting on or extending the picture may be at stake. But the frame tends to function, even in a minimalist form, as an editorial embellishment of the image, if not a self-commentary on the history of the frame itself. This sense that the frame implicitly guides the interpretation has some resonance with the idea of the frame as a false accusation. If one is 'framed,' then a 'frame' is constructed around one's deed such that one's guilty status becomes the viewer's inevitable conclusion. (2009 : 8)

Nous verrons que la métalepse fait précisément éclater ce cadre, d'abord parce qu'elle ménage des passages dérobés au sein même du cadre qu'elle circonscrit, renvoyant, par l'implicite des termes qu'elle tait ou efface, à un en-dehors ou un au-delà du cadre. En outre, les réagencements chronologiques et causaux qu'elle entraîne permettent justement de contrecarrer le « guidage implicite de l'interprétation » qu'elle semble proposer : le corps du texte se fait organique et échappe à la rigoureuse lisibilité qu'on voudrait lui donner. Ainsi, bien que la narration de ces

romans produise des effets d'attente, voire construise la narration comme une enquête sur la cause des traumas qui hantent les personnages, la « conclusion inévitable » ne cesse de se dérober et l'évidence des causes est mise en fuite. Dans *The Night Watch*, l'exemple sans doute le plus frappant de ce phénomène, les révélations de la fin du roman n'apportent aucune conclusion et tracent des lignes de fuite vers un horizon d'attente que les lecteurs·trices savent déjà insoluble.

À travers la métalepse, nous entendons donc montrer comment ces romans se départissent de certaines normes représentationnelles dont ils rognent et brouillent le cadre. En admettant le risque de l'échec, ces textes inscrivent la polysémie au cœur de leur projet narratif. Ils acquièrent ainsi une certaine forme d'organicité, la linéarité et la rationalité n'étant plus des principes structurants de la narration. Ces déstabilisations sont données à éprouver aux lecteurs·trices et servent le programme d'une politique de la littérature. En nous poussant à prendre notre part, éthique, aux enjeux représentationnels qu'ils questionnent et reconfigurent, ces textes définissent un nouveau « partage du sensible » pour reprendre les termes de Jacques Rancière :

> J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage. Le citoyen, dit Aristote, est celui qui a part au fait de gouverner et d'être gouverné. Mais une autre forme de partage précède cet avoir part : celui qui détermine ceux qui y ont part (2000 : 12-13)

On trouve dans les mots du philosophe un écho puissant à ceux de Butler et notamment à la notion de « cadre ». Si la penseuse américaine s'intéresse plus directement aux structures politiques et sociales d'intelligibilité qu'à la politique de la représentation, sa pensée et celle de Rancière se complètent et se prolongent. L'idée, dans la définition du partage du sensible, d'un « partage [qui] précède [l']avoir part » correspond à ce que Butler identifie comme *reconnaissabilité :* « recognizability precedes recognition » (2009 : 5). Là où cette dernière identifie plusieurs degrés préalables à la *reconnaissance* — « *apprehension*, understood as a mode of knowing that is not yet recognition, or may remain irreducible to recognition; and *intelligibility*, understood as the general historical schema or schemas that establish domains of the knowable » (6, italiques dans l'original) —, Rancière explore un degré supplémentaire, celui de l'impact des phénomènes de reconnaissance sur la représentation. En cela, il s'intéresse

bien lui aussi aux cadres d'intelligibilité — ce qui « fixe […] en même temps un commun partagé et des parts exclusives » — mais pour interroger la manière dont ils conditionnent l'accès au représentable, point qui nous intéressera tout particulièrement dans cette partie.

Toutefois, il nous semble important de soulever une différence conceptuelle essentielle entre ces deux conceptions. D'une part, Rancière définit les évolutions du partage du sensible sur le modèle d'une succession de paradigmes (qui peuvent aussi tout à fait coexister), de « formes », de « manières dont des figures de communauté se trouvent esthétiquement dessinées » (2000 : 4). En cela, il pose la question de la façon dont se circonscrivent et se définissent le domaine du représentable et ses modalités de représentabilité. La pensée de Butler est pour sa part plutôt centrée sur « l'excès » qui vient sans cesse troubler, déstabiliser et faire évoluer le cadre de l'intelligible. Notre objectif sera de faire dialoguer ces deux pensées afin, d'une part, d'articuler l'enjeu éthique de la perception et celui, politique, de la représentation puis, d'autre part, d'interroger la façon dont la métalepse, en tant que figure qui interroge constamment les principes représentationnels sur lesquels elle est censée reposer, s'excède elle-même pour proposer un partage du sensible dynamique et fluctuant, fondé sur la relationnalité.

CHAPITRE 7 DU CORPS AU TEXTE

Puisqu'il est question d'excès, notre objectif dans ce chapitre sera d'explorer la manière dont, à l'image des corps hantés, habités ou amputés des romans de notre étude, la matière littéraire se présente comme une structure organique, produisant surplus et « rejets » qui déstabilisent l'expérience de lecture en nous contraignant à admettre la présence d'un irréductible « reste ». Les corps mis en scène dans ces textes sont souvent monstrueux, qu'ils résultent d'un excès, d'un manque ou d'une difformité. Images d'une altérité radicale, ils sont souvent eux-mêmes hantés par des corps étrangers, tangibles ou non. Ces corps se disloquent, se recomposent, s'augmentent ou s'amenuisent et, en cela, ils troublent nos perceptions et nous interrogent en retour sur le matériau qu'eux-mêmes hantent, celui du texte. Margrit Shildrick signale que la figure du monstre est inquiétante précisément parce qu'elle renvoie à la potentialité d'une monstruosité qui ne soit pas qu'extérieure : « what is at issue is the permeability of the boundaries that guarantee the normatively embodied self » (1). En cela, il brouille les frontières entre intérieur et extérieur, à l'image de « l'excès », chez Butler, qui déstabilise le cadre : « to call the frame into question is to show that the frame never quite contained the scene it was meant to limn, that something was already outside, which made the very sense of the inside possible, recognizable » (2009 : 9). Ainsi, l'organicité des corps et celle des textes se répondent pour mieux interroger les normes qui structurent nos représentations — et plus précisément les codes de la représentation littéraire.

I. Métalepse et corps étrangers

Les œuvres qui nous occupent sont hantées par des corps étrangers et les corps eux-mêmes deviennent des choses étranges, qui défient parfois l'entendement de celles et ceux qui s'y confrontent. Ainsi, ils constituent des surplus, des excès dont le sens nous échappe, refuse de se donner à lire de façon directe, et qui troublent alors, de manière plus large, le corps du texte, mettant en doute son auto-suffisance et sa complétude.

A. Du « monstre » à « l'abject »

Dans *Toby's Room*, nombreux sont les corps — monstrueux — qui hantent le roman, les plus évidents étant ceux des gueules cassées. Kit Neville est ainsi comparé à un minotaure par Paul, qui refuse néanmoins d'allier cette monstruosité à l'idée d'une hybridation entre l'homme et

l'animal. Il précise ainsi : « Neville had become a Minotaur, a creature that was both more and less than a man » (230). À ce moment-là du roman, Kit a déjà subi de nombreuses opérations pour reconstruire les parties manquantes de son visage, et notamment lui permettre de respirer. Ainsi, la description qui est faite de lui dans ce passage va tout à fait à rebours de la perception qui nous est donnée des corps des autres soldats défigurés. En effet, nous avons pu voir que l'essentiel des scènes qui se situent au sein de l'hôpital, ou qui évoquent ce dernier ou ses résidents, insistent sur l'effacement, l'invisibilisation, voire la destruction des corps. Ils sont à l'image de ce que présentent leurs visages : une béance, une plaie ouverte au cœur de la société britannique. En cela, ils incarnent bien l'effraction violente et le vide laissé par un événement traumatique, de même que l'impossible réconciliation entre les différentes parties du corps — physique, social ou imaginaire — qu'il fragmente et délinéarise.

Les perceptions qu'Elinor a des patients du Sidcup vont dans le même sens : elle est témoins des amputations et des manques sur les visages des hommes défigurés, se demandant quelle signification leur donner, que ce soit au niveau du regard qu'elle porte sur eux ou de la représentation picturale qu'elle doit en proposer. Les visages anamorphiques qu'elle observe et doit peindre sont essentiellement présentés sous l'angle de l'alternance entre le *plein* et le *vide*, entre la *surface* du visage et les parties cachées que sa destruction met à nu. La question des vides laissés *dans* et *par* les corps — défigurés *puis* cachés aux yeux de la société — fait fortement écho à la disparition de Toby. Il a lui-même été absorbé dans l'une des blessures, des défigurations du paysage des tranchées, ce dont les propos de Neville se font l'écho : « Churned-up flesh; churned-up earth. If you take the other features away, the wound becomes a landscape » (198)[34].

En revanche, dans la scène où Paul observe le visage de son camarade, Kit n'est plus simplement une béance. Il offre au contraire au regard de son ami un surplus, un excès de chairs artificiellement assemblées. La métalepse ne s'articule donc plus autour de l'interprétation des

[34] L'assimilation des hommes au paysage, voire *par* le paysage, est un motif récurrent de la littérature de la Grande Guerre, qu'on retrouve notamment chez Mary Borden dans « At the Somme : The Song of the Mud » (1917) :

> This is the hymn of mud-the obscene, the filthy, the putrid,
> The vast liquid grave of our armies. It has drowned our men.
> Its monstrous distended belly reeks with the undigested dead.
> Our men have gone into it, sinking slowly, and struggling and slowly disappearing.

Ou encore dans « Exposure » de Wilfred Owen (1918) :

> Tonight, this frost will fasten on this mud and us,
> Shrivelling many hands, and puckering foreheads crisp.
> The burying-party, picks and shovels in shaking grasp,
> Pause over half-known faces. All their eyes are ice,
> But nothing happens.

vides creusés dans les visages mais autour du sens à donner à ce trop-plein, à cette *re*-figuration défigurante et intentionnelle des soldats, présentée comme étape nécessaire — mais sans garantie de succès — à leur réhabilitation. Les réflexions de Paul soulignent justement la violence interprétative à laquelle le confronte le visage de son interlocuteur :

> Paul had seen head wounds that left the brain exposed, missing jaws, eyes dangling on to cheeks—the lot. And yet, when Neville finally turned to face him, his heart thumped. Neville joked about the Elephant Man, but he didn't look anything like an elephant. He looked like a man with a penis where his nose should be: obscene, grotesque, ridiculous. Paul swallowed, trying to work out exactly what he was looking at. The lamplight cast a shadow across Neville's face, making it difficult to see where the excrescence began and ended. (229)

Le type d'images qui ont provoqué, quelques pages plus tôt, l'horreur d'Elinor par le manque sidérant qu'elles donnaient à voir — « no eyes », « no jaw », « no noses » (137) — sont celles que Paul, en tant que soldat, s'est habitué à voir. On retrouve une fois de plus, dans la première phrase, l'image de l'absence mais aussi celle du dévoilement — « left […] exposed », « missing » — qui renvoie à l'étymologie du terme *trauma*, comme blessure. Ces termes soulignent à la fois le processus de destruction des corps qui a eu lieu et leur fragmentation puisque ce sont, à chaque fois, uniquement des *parties* des visages qui ont été mutilées ou arrachées, faisant des soldats des sortes de « patchworks » morbides où l'intact côtoie le défiguré.

À l'inverse, le visage de Neville n'est plus un objet connu dont il faudrait « simplement » reconstituer, par un effort imaginatif, les parties manquantes. Il est devenu une chose autre, qui, comme le souligne Elinor face à d'autres soldats, défie l'entendement : « And [there were] others—the ones she couldn't understand at all—with pink tubes sprouting out of their wounds and terrible cringing eyes looking out over the top of it all » (137). De façon similaire, Paul ne parvient pas à *lire*, à *comprendre* le visage de son compagnon, devenu profondément inintelligible et radicalement autre. Il n'est plus ici question d'anamorphose, comme c'était le cas dans les visages faisant se rencontrer l'avant et l'après de la blessure en une seule image, mais plutôt d'une transformation totale qui met en déroute toute tentative herméneutique des observateurs·trices pour en tirer du sens. Aux mots d'Elinor, « she couldn't understand at all », répondent ceux de Paul, « trying to work out », soulignant tout autant le gouffre vertigineux qui s'ouvre sous leurs pieds face à la faillite de l'entendement provoquée par ce spectacle. Le recours à des comparaisons — « didn't look anything like an elephant », « like a man with a penis where his nose should be » — montre là encore la nécessité pour l'esprit du personnage d'emprunter un chemin détourné afin d'interpréter ce qu'il voit.

La dernière phrase va jusqu'à suggérer une quasi-inversion de l'ordre traditionnel du processus d'intellection d'un phénomène. En effet, l'insistance finale sur la difficulté à voir le visage de Neville — « cast a *shadow* across Neville's face, making it *difficult to see* » — contredit la violence visuelle de ce qui vient d'être décrit. Tout se passe alors comme si, dans un renversement de l'enchaînement habituel qui placerait la perception d'une chose comme préalable à sa compréhension, la mise en échec de l'entendement de Paul avait pour effet de *contaminer* ses sens et de les rendre eux aussi inopérants, mais uniquement *a posteriori*. « L'excès » qu'incarne Neville provoque ainsi une déstabilisation du cadre de l'intelligible qui va jusqu'à ébranler les structures mêmes de la perception. Comme le dit Butler : « Something exceeds the frame that troubles our sense of reality; in other words, something occurs that does not conform to our established understanding of things » (2009 : 9). Cet excès — ici, le surplus de chair exhibé sur la face de Neville — fait effraction dans la psyché et le champ des représentations de Paul, à l'image d'un évènement traumatique. Caruth nous rappelle en effet que la « frayeur » est l'une des composantes du trauma : « The breach in the mind—the conscious awareness of the threat to life—is not caused by a pure quantity of stimulus, Freud suggests, but by 'fright,' the lack of preparedness to take in a stimulus that comes too quickly » (1996 : 62). S'il n'est pas question ici de menace de vie ou de mort pour Paul, toute la scène souligne bien son absence de préparation à ce qui se révèle à ses yeux, en dépit de tous ses efforts pour anticiper ce qu'il va découvrir. Ainsi, comme le précise encore Caruth, on observe une sorte de paradoxe de la vision mise en échec dans son déploiement et son immédiateté mêmes : « Traumatic experience, beyond the psychological dimension of suffering it involves, suggests a certain paradox: that the most direct seeing of a violent event may occur as an absolute inability to know it; that immediacy, paradoxically, may take the form of belatedness » (91-92). L'effraction visuelle du visage de Neville déstabilise donc brutalement, et de façon presque traumatique, le cadre d'intelligibilité qui organise les perceptions de Paul mais on peut considérer que c'est justement par sa brutalité que cette image permet le brouillage du cadre : elle *ne peut pas* ne pas être perçue. L'inquiétante et inhumaine humanité de Kit, telle que Paul la décrit — « a creature that was both more and less than a man » (230) — permet ce brouillage des frontières, cette intrusion. Comme l'indique Margrit Shildrick, c'est par l'incertitude de son statut que le monstre déstabilise :

> the pertinence of the monstrous, I would argue, is determined not only by the contested terrain of a particular historical moment, but by the always already problematic ontology of human being. The hermeneutics of the monstrous focus, then, on quasi-human beings, for they alone can confirm the normalcy and closure of the centred self, though […] simultaneously unsettling it by being all too human. (3)

Le jeune homme s'inscrit dans cette forme de continuum entre humain et non-humain, entre moins qu'humain et trop humain. Il est l'excès qui vient déstabiliser le cadre établissant des frontières entre l'intérieur et l'extérieur, entre ce qui relève ou non du morphologiquement admis et donc de l'ontologiquement stable. En dépit de l'effraction que produit chez Paul la vision de ce visage, sa première réaction n'est pas celle, éthique — au sens lévinassien —, d'une reconnaissance de la vulnérabilité de l'autre. Shildrick assimile en effet la réponse éthique face à la monstruosité à celle que Lévinas pense en regard avec la figure de l'étranger, d'un autre à la fois menaçant et vulnérable :

> From a situation of egoistic self-sufficiency, the one is called upon to respond to the vulnerability, destitution and nakedness of the other, to act not for-oneself, but as the one-for-the-other. What is implicitly commanded is that in the response the one should take responsibility for the other, whom Levinas habitually refers to as the stranger, the widow, the orphan. It is, in other words, a call for an ethical response to an other who cannot be recognised within any shared cultural or political context. It is expressly the alterity of the other, then, and the absolute dissymmetry between us, that mobilises ethics: 'The strangeness of the Other, his irreducibility to the I, to my thoughts and possessions, is precisely accomplished as the calling into question of my spontaneity, as ethics' [Lévinas 1969 : 43]. (Shildrick 88)

Loin d'une telle réaction, Paul est plutôt assailli par des sensations de dégoût et de rejet mais qui, par là-même, ouvrent une faille vulnérable chez lui. Ainsi, cette brèche permet dans un second temps au sursaut éthique de se manifester chez le personnage puisqu'une fois passé son premier mouvement de répulsion, il parvient à s'ouvrir à la vulnérabilité de son camarade mais aussi à reconnaître celle qu'elle a mis à vif chez lui :

> His perception of Neville's injuries changed constantly. A moment ago the tube had looked ludicrous: he'd been ashamed of seeing it, but that had been his first reaction. Now Neville was sitting down, it became clear that the pedicle was pulling his head down towards his chest, restricting his movement. That had to be painful. (Barker 230)

Les perceptions changeantes de Paul soulignent bien le statut ontologique instable auquel le confronte Neville. Tantôt hors du cadre d'intelligibilité et inhumain, il n'apparaît que comme une exubérance grotesque[35] ; tantôt réhumanisé par la vulnérabilité flagrante qu'il exhibe sur l'espace même où se joue la scène de la reconnaissance, il devient l'incarnation d'une souffrance partagée et partageable. Ainsi, comme le suggère Shildrick, la reconnaissance

[35] Simon Avery commente cette dimension grotesque du corps de Neville en s'appuyant sur Bakhtine : « Bakhtin associates the classical body with that which is authoritative and 'official', contained, self-sufficient and with smooth and impenetrable surfaces. The classical body thus represents a completed phenomenon which is strictly limited and removed from all other bodies and contexts. In contrast, the grotesque body is unfinished and incomplete, prioritizing protrusions and orifices and seeking to break down the boundaries between inner and outer through the anus, penis, vagina and the 'wide-open … abyss' of the mouth—all the places where 'the confines between bodies and between the body and the world are overcome' » (133).

éthique lévinassienne est toujours *en cours* et préalable à la constitution en tant que sujet : « It is as though the ethical moment, in its originary form, recurs as a trace that challenges the sedimentation of stable subjectivity and determinable moral agency » (88).

Via ce processus et à travers le visage de Neville s'opère une mise en question de la métalepse, la figure étant poussée dans ses retranchements. En effet, alors que les soldats défigurés observés par Elinor quelques pages plus tôt présentaient la rencontre sidérante des états antérieur et postérieur à la blessure, Neville est tout simplement *autre* mais fait aussi *signe vers* les états de l'avant et de l'après. Néanmoins, aucune trace de ces derniers n'est perceptible sur son visage. Tandis que dans le premier cas, la violence de la mutilation se donnait à percevoir justement dans la juxtaposition *désajointée* de deux temporalités, il n'y a chez le jeune homme qu'un présent monstrueux qui semble avoir occulté tout ce qui pourrait ou aurait pu le précéder ou le suivre. Les propos du chirurgien Harold Gillies, figure historique du roman, sont à ce sujet révélateurs et apparaissent à deux reprises. D'abord, Neville les répète, avant sa première opération, à ses visiteurs — « Gillies says it might look a bit worse, initially » (132) — suscitant leur confusion : « Neville said this almost apologetically, as if well aware of their incredulity. Could anything be worse? » (133). Les termes réapparaissent plus loin, cette fois directement dans la bouche du médecin — « Things might look a bit worse initially… » (184) — et c'est ici à Neville d'exprimer une défiance résignée qui a remplacé l'optimisme des premiers temps : « You keep saying that » (184). Le « pire » donne un sens nouveau au terme de « défiguration » — ou même à ceux de « gueule cassée » — car le préfixe *dé-* ne signale plus simplement la destruction ou l'effacement des traits du personnage. Il prend au contraire la forme d'un surplus, d'une déformation, d'une *re*-figuration infigurable.

On peut ainsi voir dans le pédicule greffé sur le visage de Kit une « circonstance accessoire » visant à exprimer métaleptiquement les étapes qui s'articulent autour d'elle. Elle est un « passage » entre la destruction et une forme de « retour » à un visage reconnaissable comme tel. Cependant, en étant identifiée comme « pire », cette étape suggère aussi un retour en arrière, une régression. Ce n'est en réalité pas le cas puisqu'il s'agit, comme le souligne Paul, d'un déplacement, d'un pas de côté qui entraîne Neville vers un statut ontologique d'un autre ordre. C'est en ce sens que la métalepse est poussée jusqu'à ses ultimes limites : si l'adverbe « initially » incite à la projection vers un avenir optimiste et laisse implicitement à penser que le « pire » donnera lieu à un « meilleur », la vision d'horreur que Neville offre au regard de son ami menace d'anéantir toute trace de l'enchaînement médical dans lequel elle est prise, et jusqu'à l'humanité même du sujet. L'échec herméneutique de Paul face à l'illisibilité du corps

de Kit prend alors un double sens lorsqu'il constate : « [it was] difficult to see where the excrescence began and ended ». Le corps du jeune homme devient le matériau dans lequel se donne à lire, de façon polysémique, l'annulation des notions de début et de fin, d'avant et d'après. Son visage est devenu un avec le greffon, perdant sa délimitation habituelle et s'étendant au-delà de ses propres frontières. De même, dans ce qu'elle incarne, cette matière organique met en déroute la chronologie, se présentant comme un hapax déconnecté de toute pensée de l'être ancré dans une continuité.

Le brouillage des frontières perceptuelles et ontologiques induit par la difformité du visage de Neville est encore augmenté par l'imaginaire qu'il convoque chez Paul. Si ce dernier conteste l'idée d'une hybridité entre l'homme et l'animal, refusant la comparaison du pédicule à une trompe d'éléphant, il insiste en revanche sur la dimension abjecte que prend le corps de Neville en exhibant un objet obscène. Selon Kristeva, l'abject renvoie à ce qu'elle analyse comme des parasitages identitaires, des mises en doute d'une certaine stabilité ontologique. L'abject est donc « ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte » (Kristeva : version numérique, non paginée). Neville correspond parfaitement à ce statut, et cela à plusieurs niveaux puisque la monstruosité et l'hybridité visuelle qu'il présente ont pour pendant sa duplicité, tant par rapport à la dénonciation de Toby que pour son refus de révéler la vérité à Elinor.

La sensation d'abjection que Kit suscite chez Paul découle, au-delà de la seule perturbation identitaire, de l'image même du pénis qu'il semble arborer au beau milieu de sa figure. Kristeva précise en effet que l'abject émerge de moments d'entremêlement, de confusion entre l'intérieur et l'extérieur du corps. Ce sont des moments de surgissement de ce qui devrait normalement rester contenu, circonscrit, « [c]omme si la peau, contenant fragile, ne garantissait plus l'intégrité du 'propre', mais qu'écorchée ou transparente, invisible ou tendue, elle cédait devant la déjection du contenu » (version numérique, non paginée). Ici, ce n'est certes pas l'intérieur du corps à proprement parler qui est mis à nu — c'était plus le cas dans les blessures appréhendées à leur stade initial comme simple destruction de la surface qui couvre et cache les organes — mais une autre forme, peut-être plus secrète encore, d'intime et de caché. Pour reprendre la pensée kristevienne, l'organe génital devient le signe des fluides qu'il produit, urine ou sperme, et renvoie, précisément, à ce qui est normalement protégé des regards. Le corps de Neville, devenu complètement étranger à lui, le trahit donc en exhibant le caractère éminemment sexuel de ce qu'il tait, à savoir l'homosexualité de Toby mais aussi son propre

désir homosexuel non assumé envers ce dernier (voir chapitre un). Il y a quoiqu'il en soit, dans l'abjection, toujours cette idée d'indétermination spatio-temporelle au sens où le corps renvoie à un au-delà de lui-même, où son intégrité et sa lisibilité sont remis en question et où il apparaît comme arraché à sa propre temporalité.

On retrouve cette même notion d'abjection, liée au pénis et à une forme d'hybridation du corps, dans *Anatomy of a Soldier* au sein du chapitre dix-neuf narré par le cathéter. Ce dernier est inséré dans le pénis de Barnes, établissant un rapport de continuité, et de contiguïté, direct entre l'intérieur et l'extérieur de son corps : « I fed into your penis and up your urethra to your bladder » (125). De la même manière que la déformation de Neville est présentée par les médecins comme un mal nécessaire qui permettra la reconstruction de son visage, Barnes voit son corps envahi et son intimité violée au nom de la raison médicale.

Dans les deux premiers paragraphes du chapitre, l'objet-narrateur reste spectateur, s'abstenant de se nommer ou de se situer. Il ne se localise qu'au début du troisième paragraphe, après avoir décrit le trajet des médicaments dans le corps de Barnes, au moyen d'une comparaison à première vue surprenante. Ces deux paragraphes successifs présentent en effet, à plusieurs niveaux, une sorte de continuité ontologique entre contenant et contenu. Le second paragraphe se concentre sur la trajectoire du liquide à travers les tuyaux qui lui permettent de pénétrer le corps du patient, d'être assimilé par lui : « from a syringe into a feeding tube that looped into your nose and down to your stomach. You felt the chalky liquid inside you » (125). Dans le suivant, le cathéter se présente en soulignant sa proximité avec le produit décrit plus haut : « I went into you *too*. I fed into your penis and up your urethra to your bladder. […] Your urine trickled out down my silicone tube and collected in a bag at my other end » (125, nous soulignons). La similitude semble tout d'abord reposer sur le mouvement pénétratif qu'opèrent les deux objets, de l'extérieur vers l'intérieur du corps du patient. Ce mouvement prime sur la différence de statut entre un liquide miscible, comestible, transformable par le corps d'une part et, d'autre part, un corps étranger solide, fait de matière inorganique et voué à être retiré une fois que le soldat aura retrouvé son autonomie. Ainsi, l'insistance sur la sensation de Barnes au moment où le produit pénètre son organisme souligne que celui-ci constitue un corps tout aussi étranger que le cathéter et on peut en ce sens comparer la phrase « You felt the chalky liquid inside you » à celle qui apparaît un peu plus bas : « You could feel me, solid and foreign down its middle » (125). Dans les deux cas, la sensation d'intrusion est mise en évidence, le potentiel assimilable d'une substance par rapport à l'autre n'atténuant en rien l'effraction produite par son insertion dans le corps de Barnes.

En outre, on observe d'autres effets de parallélisme entre les deux entités décrites dans ce début de chapitre. Ainsi, les termes « feeding tube » et « I fed into » se répondent mais recoupent néanmoins deux réalités complètement différentes selon le côté d'où l'on place l'agentivité. Dans le premier cas, le tube apparaît comme destiné à « nourrir » le patient, à lui apporter les substances dont il a besoin. Dans le second, il est question de branchement, de connexion entre l'homme et l'objet mais aussi, si l'on se rappelle la fonction du cathéter, de l'endroit où celui-ci prend littéralement sa source. Les différents fluides décrits dans ces deux paragraphes suivent donc des mouvements inverses, soulignant l'immense dépendance du corps de Barnes : d'un côté sont injectées en lui les substances qui permettent d'assurer sa survie tandis que de l'autre sont évacués les déchets qu'il produit et sur lesquels il n'a aucun contrôle.

À travers ces tubes, ces poches et les substances qu'elles contiennent, le corps de Barnes apparaît comme étendu au-delà de ses propres frontières en même temps que ses fonctions sont externalisées. En effet, les objets qui stockent hors de lui ce qu'il produit ou doit assimiler figurent des prolongements de lui-même qui signalent en même temps l'échec du corps à maîtriser ses propres frontières et tout particulièrement les points par lesquels entrent ou sortent les différents fluides qui s'y rapportent. Les fonctions traditionnellement et biologiquement réservées au corps sont métaleptiquement mises en sous-traitance : les processus censés se dérouler *en* lui ou *par* lui sont externalisés, commencés en amont ou aboutis en aval de lui, le réduisant au moins momentanément au statut de simple réceptacle.

Au sein de ces dépendances multiples, l'abject se fait jour quand, dans le quatrième paragraphe, l'objet interpelle brutalement le patient comme pour le rappeler paradoxalement à l'organicité dont il le détache : « If it wasn't for me, you'd be lying in a patch of your own piss » (125). Le registre familier et la violence des termes tranchent avec le discours médical et désaffecté employé plus haut. Cette phrase convoque nécessairement, une fois de plus, les mots de Kristeva :

> Ces humeurs, cette souillure, cette merde sont ce que la vie supporte à peine et avec peine de la mort. J'y suis aux limites de ma condition de vivant. De ces limites se dégage mon corps comme vivant. Ces déchets chutent pour que je vive, jusqu'à ce que, de perte en perte, il ne m'en reste rien, et que mon corps tombe tout entier au-delà de la limite, *cadere*, cadavre. Si l'ordure signifie l'autre côté de la limite, où je ne suis pas et qui me permet d'être, le cadavre, le plus écœurant des déchets, est une limite qui a tout envahi. Ce n'est plus moi qui expulse, « je » est expulsé. (version numérique, non paginée)

Ici, avant même d'être cadavre, le sujet, le « je » de Barnes *est* expulsé *par* ce qui expulse sa propre matière hors de lui. L'objet qui supplée aux fonctions rendues obsolètes de son corps

semble, par les mots qu'il lui adresse, vouloir l'exproprier de lui-même. La limite entre l'ordure et le corps, *a priori* maintenue et renforcée par le matériel médical, les poches et les tubes stériles qui entourent Barnes, est tout d'un coup abolie par les mots de l'objet. Ils rappellent au sujet non seulement sa dépendance mais aussi son invalidité qui le place sur la brèche, au seuil de perméabilité et de potentielle fusion entre le corps et l'ordure, le renvoyant à son état de *presque-déjà-cadavre*.

Par l'abject, l'abolition des frontières que ce passage propose affirme la nécessité de ne plus penser le sujet comme instance autonome mais de lui rendre, à travers sa vulnérabilité, son altérité. Ici, le déchet, l'organique, l'artificiel et le médical se rencontrent et s'interpénètrent. Comme l'affirme Donna Haraway dans son *Cyborg Manifesto* : « to be other is to be multiple, without clear boundary, frayed, insubstantial » (60). Elle nous appelle ainsi à reconnaître et accepter une forme d'hybridité constitutive d'un être au monde contemporain :

> It is not clear who makes and who is made in the relation between human and machine. It is not clear what is mind and what is body in machines that resolve into coding practices. Insofar as we know ourselves in both formal discourse (for example, biology) and in daily practice (for example, the homework economy in the integrated circuit), we find ourselves to be cyborgs, hybrids, mosaics, chimeras. Biological organisms have become biotic systems, communications devices like others. There is no fundamental, ontological separation in our formal knowledge of machine and organism, of technical and organic. (60)

Il y a ainsi une remise en question de l'autonomie du corps et de la toute-puissance de ce que Butler et Athanasiou appellent un « sujet souverain » (ix). La perméabilité des corps, leurs difformités et surtout la possibilité d'une abolition des frontières qui les délimitent entraînent ainsi des interrogations sur la stabilité des identités qu'ils mettent en jeu. Elles sont d'ailleurs souvent menacées, la monstruosité ou l'hybridité de Neville ou de Barnes jetant le doute sur leur appartenance au statut ontologique d'humains.

B. Gémellité et fusion : un *autre* métaleptique

Pour revenir à *Toby's Room*, une autre forme de monstruosité menace l'identité des personnages. Elle s'attache à la nature incestueuse de la relation entre Elinor et Toby. La relation des frère et sœur, au-delà même du désir qui les anime, manifeste une volonté de fusion entre eux. Ainsi, Elinor perçoit son frère non pas comme un double mais comme une part d'elle-même, une extension ou un complément de sa propre personne : « [they seemed] like two halves of a single person » (10). Toby et Elinor apparaissent ainsi comme une sorte d'entité hybride,

figure de gémellité fusionnée dont la séparation corporelle ne serait qu'une illusion. En effet, par-delà même l'idée d'une fusion et d'une symétrie des corps des deux personnages, Elinor semble douée du pouvoir de percevoir la réalité par les yeux de son frère. Alors qu'il revient de la chasse, la jeune femme revit la scène qu'il vient de traverser :

> She could see how he hated it, the limp, lifeless thing in his hand. Looking through his eyes, from his brain outwards, she saw the hare come over the hill, flowing like water through the long grasses. Oh, he'd have called the bullet back if he could, she didn't doubt that, but it was too late. (19)

L'observation et la compréhension intime qu'elle a de Toby — « She could *see* how he *hated* it » — se muent en un partage surréel de toute son expérience sensorielle et mentale, de la perception de l'animal aux remords qui suivent le coup de fusil. Cette impression de continuité ontologique entre les deux personnages leur confère une forme de monstruosité qui se concrétise dans leur transgression du tabou de l'inceste, comme tentative de fusion ultime, et n'est pas sans faire écho aux propos de Shildrick sur la gémellité fusionnée :

> Though in the majority of cases the drive is to see conjoined twins as two persons, it might be more appropriate to say instead that the symbolic distinction between self and other that is taken to found identity in difference is deferred by the persistence of identification. For conjoined twins, the other-self is indivisible, not just as a facet of early infanthood, but as the very texture of experiential being. […] What conjoined twins have in common with other monozygotic twins is not that they are visually identical, for many are not, but that they cannot be told apart. For external observers, the in common materiality of such twins disconcerts the discriminating gaze, but what is equally confusing is that they may, in both types, experience a kind of internal merging. (58-59)

En dépit de leur séparation physique formelle, on observe bien un tel phénomène chez Elinor et Toby qui s'accentue encore avec la mort du jeune homme. Dans son délire médicamenteux, Neville échoue ainsi à reconnaître Elinor. C'est précisément cette confusion identitaire associée à la différence de genre entre les deux personnages qui donne toute sa force au malaise qu'il éprouve lorsque son désir pour la jeune femme se superpose à l'image de son ancien officier — à moins que ce ne soit l'inverse : « And the dream … My God, whatever next ? But it was only because Brooke looked so much like Elinor. It had been Elinor, really, in the dream » (213). L'assertion n'apporte qu'un réconfort factice et souligne l'inquiétante étrangeté des désirs homosexuels refoulés de Kit et de l'indiscernabilité qui enveloppe l'entité Elinor-Toby. Paul constate également ce phénomène lorsqu'il est frappé, face au portrait que la jeune femme réalise de son frère, par la puissante ressemblance entre eux : « The resemblance to Elinor—she and Toby hadn't been so alike in life, surely they hadn't?—impressed itself on him with

unpleasant force » (111). La troublante similitude physique entre les deux personnages est encore augmentée par une impression surréelle de communion qui dépasse la simple apparence. En effet, bien qu'il n'y ait pas à proprement parler de fusion des organes de Toby et d'Elinor, on observe néanmoins un processus semblable à celui cité plus haut d'introjection du frère par sa sœur. Ainsi, le malaise de Paul face au portrait de Toby vient redoubler celui qu'il a éprouvé juste un peu plus tôt à la vue des paysages d'Elinor :

> At one level these were firmly traditional landscape paintings, but there was something unsettling about them. Uncanny. Oddly enough, he recognized the feeling. It was the paradox of the front line: an apparently empty landscape that is actually full of men. How on earth had she managed to get that? (96)

Les images ne font pas simplement écho en Paul, il les *reconnaît*, et on ne sait, dans ce passage, si le terme « uncanny » précise l'impression esthétique produite par les toiles ou s'il renvoie à la sensation du jeune homme face au *retour* d'un spectacle qui le ramène à son propre trauma. La question finale suggère presque qu'Elinor a *obtenu*, acquis l'expérience des tranchées. Si une première interprétation peut simplement reposer sur une analogie entre les destructions du conflit militaire et la dévastation intime causée par la perte d'un être aimé, le glissement progressif, souligné par le roman, d'Elinor dans la peau de Toby suggère une sorte d'assimilation *a posteriori* d'une expérience qu'elle aurait réussi à obtenir, par procuration, dans sa fusion avec son frère.

La substitution entre les deux personnages est comme programmée, guidée tout au long du roman par le phénomène littéral de gémellité dont la mère d'Elinor lui fait le récit dans les premières pages. On apprend ainsi, juste après la scène d'inceste, qu'il y a et qu'il y a eu une monstruosité effective, tangible, associée à Toby :

> 'I don't think I've ever told you Toby was a twin?'
> This was the last thing she'd expected. 'No, I had no idea. Well …' She tried to gather her thoughts. 'What happened?'
> 'It died. She. It was a girl.' […]
> Anyway, he was born, at last, and of course I felt relief and joy and all the things you do feel, and it actually took me quite a while to realize the midwife was looking worried. She called the doctor—[…] 'His eyes just bulged. And then there was a great flurry and panic and … this *thing* came out.'
> […] 'It had died quite late in the pregnancy, six, seven months, something like that. Normally, if a baby dies, labour starts straight away, but for some reason it hadn't. And so Toby went on growing and, as he grew, he'd flattened it against the side of the womb. They didn't want me to see it, but I said, "No, I've got to." I said if they didn't let me see it, I'd only imagine far worse things …' She glanced at Elinor, then quickly away. 'I don't know what the worse things would've been. It had turned into a kind of scroll.

> You know the parchment things the Romans used to write on? A bit like that, but with features, everything. You could tell it was a girl.' […]
> 'It's called a papyrus twin, when that happens. Apparently, it's very rare. The doctor and your father got quite excited.' (17)

Au cours de ce récit, les tentatives de la mère d'Elinor pour réhumaniser le fœtus mort *in utero* sont supplantées par son assimilation du discours médical pathologisant. Ainsi, le pronom « she » n'apparaît qu'une fois, pris entre deux occurrences du neutre « it ». Tout le reste de ses propos ré-objective la « chose » en se cantonnant à ce dernier pronom. Néanmoins, son regard n'a pas l'apanage d'une autorité scientifique, même si elle tente de la reprendre à son compte. C'est alors surtout le sentiment d'une aliénation multiple qui s'exprime dans ces lignes : d'abord, vis-à-vis de son propre corps puisque c'est de là qu'est sortie la « chose », ensuite vis-à-vis de ceux qui sont censés l'accompagner dans cette épreuve puisqu'à l'abjection, éminemment corporelle et viscérale, qu'elle éprouve répond « l'excitation » intellectuelle et médicale des deux hommes. Enfin, l'ultime aliénation est celle de la mère par rapport à l'enfant survivant. Alors que le fœtus est très rapidement renvoyé au statut d'objet, Toby est non seulement nommé mais aussi présenté comme agent de la destruction de ce dernier : « Toby *went on growing* », « he'*d flattened it* ».

Le vocabulaire employé par la mère souligne la tension entre norme et déviance, de sorte que toutes les circonstances entourant la naissance de Toby apparaissent comme hors du commun. Le premier enjeu, celui de la gémellité et de la mort d'un des enfants est très vite supplanté par l'horreur des circonstances dans lesquelles celle-ci s'est produite. En outre, on observe un clivage frappant et genré entre les perceptions de la mère et celles des deux hommes. Celle-ci souligne en effet avant tout la violence qu'elle a expérimentée dans ce moment et tout son discours met en jeu les effets visuels de la scène. D'une part, elle ne perçoit l'horreur de ce qui est en train de se produire que de manière *médiatisée* par les réactions visuelles — et visibles — des autres : « the midwife was *looking* worried », « His *eyes* just bulged ». Les hommes tentent ensuite de limiter sa vision : « They *didn't want* me to *see* it ». Les perceptions de la femme sont ici essentiellement centrées sur l'abjection que lui inspire l'accouchement du fœtus difforme. Son effort épistémique s'attache donc avant tout à trouver les moyens de décrire à sa fille le degré de monstruosité de ce qui est sorti d'elle. L'aposiopèse puis le mot « *thing* » insistent d'abord sur son incapacité à trouver un terme adéquat pour décrire ce qu'elle a vu, tandis que le comparatif « worse », employé d'abord dans une affirmation — « I'd only imagine far *worse* things » — puis dans une tournure restrictive — « I don't know what the *worse* things would've been » —, va jusqu'à mettre en question une hiérarchie de l'horreur : ces éléments

sous-entendent que l'image de ce fœtus était non seulement au-delà du descriptible mais aussi au-delà de toute monstruosité imaginable. En revanche, ses phrases laissent transparaître le discours médical, tenu par le médecin et le père (lui-même médecin), qu'elle a tenté de s'approprier. Elle se révèle ainsi capable d'expliquer dans quelle mesure ce qui s'est produit est de l'ordre de l'exceptionnel : « *Normally*, if a baby dies, labour starts straight away », « it's very *rare* ». Néanmoins, ces affirmations sont modalisées par une mise à distance de la rationalité scientifique avec les termes « for *some* reason » ou « *apparently* ». Par conséquent, la responsabilité de l'annihilation du second fœtus semble rester, aux yeux de sa mère, attachée à Toby.

Dans la suite de la conversation entre les deux femmes, l'image du frère d'Elinor comme une sorte de figure dévorante, absorbant l'énergie vitale d'autres êtres, est encore renforcée. Après avoir détruit ce premier double de lui-même, le petit garçon s'en crée une autre, imaginaire, avant de la rejeter au profit de sa sœur cadette : « You happened. […] And the girl vanished. He didn't need her any more, you see. He had you » (18). L'emploi des verbes « need » puis « have » propose une progression, une gradation du besoin à la possession : Elinor ne comble pas simplement un manque chez son frère mais est devenue sa propriété, une sorte d'extension métonymique de sa personne.

L'image de l'absorption apparaît à plusieurs reprises pour illustrer la relation entre le frère et la sœur. C'est d'abord le cas lors du baiser qu'ils échangent, la bouche de Toby se faisant un organe monstrueux et dévorant : « his lips fastened on to hers with a groping hunger that shocked her into stillness » (9). Un peu plus loin, Elinor convoque une autre comparaison pour décrire les actions de son frère : « He'd grabbed her the way a drowning man grabs a log » (11). On perçoit, là encore, l'objectivation de la jeune femme par Toby — elle n'est qu'une chose à laquelle il se raccroche, soit pour se nourrir, soit pour éviter d'être submergé par lui-même — mais on sent aussi le danger qu'il représente, menaçant de l'annihiler dans ses efforts désespérés pour se maintenir en vie.

Enfin, quelques chapitres plus loin, lorsque le jeune homme manque d'être terrassé par une pneumonie, la veillée d'Elinor à son chevet est hautement évocatrice de l'histoire de la gestation de Toby. Dans ce passage, elle se glisse auprès de lui dans le lit où il est en proie à un délire fiévreux :

> Without undressing, or even loosening her belt, she climbed across him, and curled up in the narrow space between his spine and the wall.

> She pulled the damp sheet over her, convinced she wouldn't sleep, not with those dreadful rattling breaths beside her, but after a while she did manage to doze off, though she was aware, all the time, of the other body beside her, kicking, turning, never still, not for a moment, always wanting more room, more room. Without waking, he rolled over towards her. She wriggled away, but he seemed to be following her, pressing in on her, until her face was only a few inches from the wall. (56)

L'entrée d'Elinor dans le lit, « between his spine and the wall », rappelle la position des deux fœtus dans l'utérus, la paroi organique s'apparentant à un mur lorsque sa mère dit plus tôt : « he'd flattened it against the side of the womb » (17). Les mots « the other body » gomment l'identité — et l'intentionnalité — de Toby mais le transforment ce faisant en une entité bien plus inquiétante, uniquement régie par son organicité et la nécessité de se maintenir en vie coûte que coûte. L'emploi d'une parataxe, notamment dans la seconde moitié de la deuxième phrase, rend tangible l'angoisse et la sensation d'emprisonnement d'Elinor face à cette pulsion de vie incontrôlée menaçant de tout emporter sur son passage. Ici, la jeune femme semble donc s'être totalement substituée au premier fœtus, jusque dans le risque d'être sacrifiée au nom de la survie de son frère.

Cependant, ce passage suggère aussi à deux reprises un mouvement allant dans le sens inverse d'une absorption d'Elinor par Toby : « He withdrew from her then, from his own body almost » et « he was twisting and flailing about, trying to escape from the bedclothes, even, it seemed, from his own body » (57). Ici, le jeune homme semble manifester un besoin d'échapper à lui-même et ce mouvement de fuite, face à une mort potentiellement imminente, est tendu vers Elinor. Cette fois-ci, cependant, elle apparaît moins comme une planche de secours que comme une possible dépositaire de son identité. En ce sens, cette scène annonce et interroge le phénomène qui se produit dans la seconde partie du roman.

Dans le passage que nous venons de citer, il est en effet évident que Toby est l'agent de la potentielle fusion entre lui et sa sœur : c'est lui qui semble vouloir la posséder, l'absorber, se projeter ou se fondre en elle. En revanche, les choses ne sont plus aussi évidentes après sa mort car on ne sait plus si Elinor a choisi d'assimiler totalement Toby ou si c'est lui qui a réussi, depuis l'au-delà, à prendre possession d'elle. Ainsi, par son entreprise picturale, Elinor apparaît une fois de plus entièrement dévouée à son frère, se consacrant à glorifier sa mémoire. Toutefois ces actions la mettent aussi dans une position où elle tire profit, s'enrichit — au sens figuré — du souvenir de Toby et de sa mort.

Paul souligne cette ambivalence lorsqu'il observe les tableaux : « Clearly, Toby had become her muse. Her talent flourished on his death, like Isabella's pot of basil growing out of

a murdered man's brains. Elinor wasn't flourishing, though. When he turned to look at her, he noticed again the shadows under her eyes » (96). La référence au poème de Keats, « Isabella or the Pot of Basil » (1818), est judicieuse à plusieurs niveaux : d'abord parce que, bien que Paul ne le sache pas, la relation entre Elinor et Toby est aussi celle d'un amour interdit, ensuite parce que la jeune femme semble être ici celle qui *absorbe* Toby. Paul souligne ainsi l'ambiguïté entre dévouement à la mémoire du défunt et introjection totale de sa personne. Elinor se fait cryptophore, pour employer les termes d'Abraham et Torok, dédiant tout son être à la préservation de Toby par-delà la mort. Colin Davis résume que la fonction d'une telle crypte est d'empêcher que ne se produise la perte radicale produite par la mort, en dépit de celle-ci : « the crypt serves its function of keeping the dead alive, protected by the surviving subject in its most secret recesses » (134). Cependant, Paul remarque aussi qu'Elinor s'amenuise physiquement, de sorte qu'il apparaît difficile de déterminer exactement dans quel sens circulent les énergies vitales entre le frère et la sœur. D'une part, en lui érigeant un monument pictural, la jeune femme sacralise la mémoire de son frère et nourrit son talent à travers cette entreprise. Toutefois, il semble d'autre part que la production de cette œuvre, vouée à une sorte de culte de Toby, ne puisse s'accomplir sans une forme d'annihilation de sa créatrice. Ainsi, à l'image de la jeune femme qui, dans la nouvelle de Poe « The Oval Portrait », finit par s'abîmer dans son propre portrait, Elinor semble déverser sa substance vitale dans ses toiles pour re-matérialiser Toby tandis qu'en retour, il semble s'incarner en elle : « *It's almost as if I'm turning into Toby* » (206, italiques dans l'original).

Ces effets multiples de corps étrangers, effacés, appropriés ou substitués mettent en déroute les structures de causalité et de chronologie. Au corps disparu de Toby succède sa réémergence métaleptique dans les images et la personne d'Elinor. Sa présence apparaît comme intrusive et totalisante, que ce soit à travers les *marques* physiques qu'il imprime dans le corps de sa sœur — celles de son désir ou de son besoin de l'absorber — ou encore à travers le vide, tout aussi tangible, qu'il laisse derrière lui après sa mort. Néanmoins, l'appropriation du corps de l'autre fonctionne aussi en sens inverse, comme si, après la disparition de Toby, la jeune femme avait renversé le processus pour le faire sien, modeler son frère à son image et se modeler elle-même en retour selon lui. La mort de Toby ne signale donc pas, contrairement à ce qu'on pourrait imaginer, la mise en échec du désir de fusion des deux personnages mais, au contraire, son aboutissement. En miroir de la gémellité avortée qui a précédé la naissance de Toby, se construit une nouvelle forme de fusion postérieure à sa mort. On ne peut cependant savoir, dans ce cas précis, si Toby est en train d'absorber Elinor, s'il a bel et bien réussi à

« s'échapper » de son propre corps pour se réfugier dans celui de sa sœur, ou si c'est elle qui se nourrit de lui.

Quoi qu'il en soit, c'est en elle que s'accomplit la fusion qui passe, paradoxalement, par une forme de dédoublement puisqu'elle ne se confondre avec Toby sans lui avoir d'abord redonné chair, vie, soit par ses tableaux, soit en vêtant Paul de son manteau (105). Ainsi, Elinor se trouve dans une position de génitrice de Toby où, néanmoins, elle pratique également une sorte d'auto-engendrement puisqu'elle se transforme en son frère. C'est alors comme s'il y avait gestation mais que celle-ci ne devait jamais aboutir à l'expulsion de l'entité créée en Elinor, produisant un *corps étranger interne*, et donc abject :

> the abject is never fully expelled; it is properly neither subject nor object in the binary sense, but occupies a liminal space in between where it partakes of both. […] It is as though subjectivity is always already contaminated by its own archaic memories. In other words, the abject never really leaves the subject-body, but remains as both reminder of, and threat to, the precarious status of the closed and unified self. (Shildrick 81)

La mise en échec d'une compréhension *chrono-logique* de ce qui se joue au niveau de l'interpénétration identitaire entre Elinor et Toby fait, une fois de plus, que la lecture métaleptique de l'être protéiforme issu de cette fusion est poussée vers ses propres limites. Les fractures violentes, représentées par les multiples traumas que sont la naissance de Toby, son union incestueuse avec sa sœur et enfin sa mort, constituent autant de béances identitaires par-delà lesquelles il ne peut être question de simplement recomposer une temporalité. Ces effractions enchâssées produisent des télescopages, d'une part entre Elinor et Toby et, d'autre part, entre leurs temporalités respectives, de sorte que ce qui en émerge est un *corps étranger*, interne à la fois à Elinor et à Toby, ainsi qu'à tout le roman. La figure hybride qu'ils semblent avoir constituée est en effet une sorte de spectre qui se donne à percevoir à travers toute l'œuvre : cette image d'un être gémellaire apparaît dès le début du roman, en est le principe, mais aussi l'aboutissement et se déploie sous des formes diverses tout au long du récit. De cette manière, cette figure hante et inquiète la structure et la progression de tout le texte. Elle est un corps étranger à l'intérieur du corps du texte parce qu'elle se présente précisément comme arrachée à la chronologie qui l'organise et met en question son intrigue : ce roman raconte-t-il la quête d'Elinor pour connaître les circonstances de la mort de son frère ou bien nous présente-t-il la transformation, la fusion toujours déjà achevée de ces deux êtres ?

Enfin, ce corps étranger est aussi un miroir intra-diégétique de ce qui se produit au niveau extradiégétique, plus spécifiquement avec le paratexte, puisque *Toby's Room* est le second tome

d'une trilogie. Si le troisième roman, *Noonday* (2015), se situe clairement dans l'après du précédent, et plus précisément pendant la Seconde Guerre mondiale, les deux premiers sont étroitement imbriqués. *Life Class* (2007) débute en 1914, dans les mois qui précèdent le début de la guerre, puis suit en grande partie l'évolution de l'histoire d'amour entre Elinor et Paul puis la trajectoire de celui-ci au front. La première partie de *Toby's Room* nous entraîne dans l'avant du premier tome, en 1912, et, en situant à ce moment-là la relation incestueuse entre Elinor et Toby, crée un corps étranger, et antérieur, à l'intrigue du premier roman qui vient *a posteriori* le hanter. Cela pousse ainsi les lecteurs·trices à relire le premier tome à l'aune de cette révélation mais, inversement, *Life Class* hante aussi *Toby's Room*. En se concentrant majoritairement sur les expériences d'Elinor, ce second roman se déploie entre deux périodes, 1912 et 1917, et nous entraîne dans une forme d'en-dehors de la guerre, vers l'arrière. L'expérience concrète de la guerre qui échappe à la jeune femme — mais aussi à ses ami et amant, Kit et Paul, puisqu'elle n'est déjà pour eux plus en train d'être vécue mais un ensemble de souvenirs et de traumas — constitue le premier corps étranger qui hante ce récit. En outre, le trou chronologique entre les deux périodes n'est pas complètement comblé par le contenu du premier roman, ce qui en fait certes un autre corps étranger mais souligne aussi la présence implicite d'autres expériences qui resteront tues (par exemple, les raisons de l'éloignement entre Paul et Elinor d'un texte à l'autre). Ainsi, les liens et raccords entre ces deux œuvres sont inégaux et mal ajustés, nous laissant percevoir la présence des vides, mais aussi des « pleins », des surplus de sens dont ces deux récits s'enrichissent et se troublent l'un l'autre.

C. Du fragment au fantôme : faire sens de *l'excès*

Even the Dogs présente également, quoi que d'une manière différente, un effet de mise en relation entre corps étranger physique et textuel. L'enquête commencée dans les premières pages pour comprendre les causes de la mort de Robert trouve une forme d'aboutissement avec l'autopsie de son corps. Le chœur spectral est ainsi témoin des conclusions de la médecin légiste. Comme pour Toby dans le roman de Barker, les causes exactes de la mort du personnage restent mystérieuses. Toutefois, il ne s'agit pas ici d'une pluralité des versions possibles ou encore d'un silence infranchissable qui empêchent l'accès à la vérité factuelle. Au contraire, c'est justement l'établissement rigoureux et précis de cette vérité factuelle qui empêche l'émergence d'une cause de décès certaine et univoque. La légiste résume ainsi :

> Quite simply, we do not and cannot know exactly why Mr Radcliffe died. We can say that there is no evidence of anyone else having been involved, and so no evidence of a

> criminal act being responsible for his death. We can say that he was in a state of very poor health as a result of his lifestyle, diet and alcoholism. We can say that the condition of his liver, heart and lungs could all have contributed to his death. And we can note the pathologist's remark that a sudden cessation of drinking by long-term alcoholics has been known to result in epileptic seizure, although we cannot say whether this is what happened to Mr Radcliffe.
> […] We might even want to speculate as to just how he came to be living in quite the degree of self-neglect and squalor he did, and why those around him felt this to be acceptable.
> But none of this speculation would be relevant, or admissible, and none of it would help us reach a verdict today, or indeed give us any clearer a picture of the last moments of Mr Radcliffe's life. Ultimately, the exact mechanics and circumstances of his death will remain a mystery to us. And sadly this is often the— (191)

Ici, le discours technique, médical, rationnel parvient à une aporie, matérialisée dans le texte par l'aposiopèse finale. Celle-ci est également une manière de renvoyer à la locutrice ses propres propos, « none of this speculation would be relevant », comme pour lui signifier que le regret exprimé dans la dernière phrase par « sadly » n'est pas pertinent ou acceptable pour le chœur narratif. Si l'on s'attarde sur les deux premiers paragraphes, on peut constater qu'ils mettent en évidence un échec métaleptique double. En effet, le premier commence par l'assertion d'une impossibilité — « we do not and cannot know » —, pourtant immédiatement contredite par la série d'affirmations qui suit : « we can say », répété trois fois, et « we can note ». Cet enchaînement de phrases respecte une stricte méthodologie scientifique, reposant sur des déductions métaleptiques, la *preuve* constituant une sorte d'objet métaleptique par excellence : seules les preuves, conséquences de ce qui a pu avoir lieu, permettent de remonter le temps et d'inférer, de comprendre ou de prouver ce qui les a causées. Les déductions faites ici reposent d'ailleurs sur la mise en regard systématique du présent et du passé, dans un effort pour mettre en évidence le lien entre ces deux périodes. Ainsi, en plus du terme « evidence » qui apparaît à deux reprises, on peut relever les expressions « as a result of », « contributed to », « has been known to result in ». Il est donc question de tisser les liens entre causes et effets, de proposer une sorte d'arithmétique de la mort de Robert en soustrayant ce qui peut être exclu comme n'ayant pas eu d'impact — « no evidence of » — et en additionnant ce qui, au contraire, peut être pris en compte. Cependant, ce calcul n'aboutit pas à un résultat simple et évident : la prolifération des causes empêche précisément une interprétation simple et univoque du décès du personnage. La multi-factorialité de cette mort entraîne alors son inintelligibilité et met en doute le principe même de causalité : chacun des éléments évoqués *peut* ou *peut ne pas* y avoir contribué.

Cette mort pluricausale fait écho à l'identité même de Robert, si l'on se fie aux propos de la légiste quelques pages plus tôt. Elle revient en effet sur la difficulté du travail d'identification du défunt, connu sous différents noms auprès de diverses instances comme la police ou les services sociaux : « It was beginning to appear that whilst dying without an identity in a modern bureaucratic country such as ours is exceedingly difficult, dying with multiple identities is all too easy, and equally problematic » (166-167). Cette phrase souligne, une fois de plus, la façon dont un certain « excès » d'intelligibilité devient problématique et brouille une identité : Robert s'est certes parfaitement conformé aux exigences d'un système bureaucratique mais l'a subverti en se démultipliant lui-même. Sa plurivocité le rend insaisissable et irréductible à une identité simple.

Qu'il s'agisse de son nom exact ou des raisons de sa mort, Robert dépasse donc le cadre qu'on voudrait lui allouer et se rend incompréhensible. Sa vie apparaît comme *hors normes*, atteignant des extrêmes de vulnérabilité. Son corps même devient alors illisible pour le regard scientifique censé le sonder : la fragilité et les stigmates d'une souffrance exacerbée qu'il porte finissent par empêcher l'identification d'une ou d'un nombre défini de causes clairement reconnaissables et circonscrites. Toute son existence s'articule autour d'une précarité et d'une marginalité qui le rendent, jusque dans la mort, profondément inintelligible.

Dans le premier passage cité, on observe donc que le premier paragraphe propose une métalepse tournée vers les causes du décès de Robert. Le second, sous forme de prétérition (« We might even want to speculate »), s'intéresse plutôt aux causes derrière les causes en proposant de s'interroger sur les circonstances qui ont pu conduire Robert à se trouver dans un tel état de déréliction. Cependant, la prétérition nie la possibilité de toute véritable tentative pour comprendre ce phénomène de précarisation et de vulnérabilisation. En outre, les expressions « self-neglect » et « those around him felt this to be acceptable » soulignent bien dans quels termes la légiste entendrait se poser cette question : elle ne prétend pas s'attarder sur le contexte qui a pu produire une telle déchéance mais place plutôt la responsabilité du côté des individus, qu'il s'agisse du défunt lui-même ou de son entourage. Le paragraphe suivant balaie d'ailleurs d'un revers de main la légitimité de telles interrogations, renvoyant simplement Robert au statut de mystère juridique à élucider : « none of this speculation would be relevant, or admissible, and none of it would help us reach a verdict today ». Au sein de ce langage juridique et technique, la seule finalité envisagée à tout discours sur la mort et la vie de Robert consiste en sa capacité à être *pertinent*, c'est-à-dire à fournir une réponse simple, univoque, aboutissant à un verdict. Là encore, alors même qu'il a été signalé que les causes du décès — et

donc le décès lui-même — étaient inintelligibles, la légiste tente de forcer le défunt à entrer dans un cadre d'intelligibilité — précisément en rejetant tout ce qui est juridiquement considéré comme anecdotique ou superflu. La dernière phrase va complètement dans ce sens, refusant le particularisme et niant l'identité de Robert pour le rattacher à un phénomène plus général, que la voix narrative refuse en interrompant la phrase, puisqu'on suppose que le discours allait se conclure ainsi : « And sadly this is often the *case* ».

Avec l'interruption, toute l'entreprise généralisatrice et réductrice de la légiste est rejetée. Le chœur spectral nous invite alors justement à nous poser la question qu'elle vient d'exclure comme non valable et réinjecte de l'affect dans la compréhension des derniers instants de Robert : « And so did his life flash before his. Did he lie there looking up at the cracked and ruined ceiling thinking over » (190). Les phrases sont ici aussi laissées en suspens, mais les points signalent des interruptions volontaires, qu'on pourrait voir de manière différente. Les silences semblent non seulement exprimer l'indicibilité affective de la perte mais aussi ménager un espace plus libre d'interprétation qui laisse aux lecteurs·trices la possibilité de réinjecter dans le récit la spécificité de la trajectoire de Robert. Ainsi, quand le chœur narratif prend le relai du discours de la légiste, il nous incite à porter notre attention précisément sur ce qui a mené le personnage à cette situation, et sur ce qui n'apparaît que de façon anecdotique dans le compte-rendu médical.

En effet, l'autopsie met au jour ce qui, du point de vue scientifique focalisé sur une investigation des causes du décès, n'en est qu'une « circonstance accessoire », voire insignifiante :

> The final point made by the pathologist is something of an aside, in that there is no evidence of it being a contributory factor to Mr Radcliffe's death. A fragment of metal was discovered in Mr Radcliffe's skull, just behind his left ear. The pathologist also found what appeared to be an entry wound for this fragment, which was well healed and appeared to be a number of years old. Although the pathologist finds no evidence of this directly contributing to Mr Radcliffe's death, he does note that a previous head injury can be a risk factor in alcohol withdrawal related seizure, which I'll come on to in a moment. (174-175)

Ici, la « remarque finale » ne propose pas une conclusion, ni même une autre cause probable mais apparaît comme une dernière pensée sans grande pertinence qui viendrait après-coup, comme le signalent les mots « an aside ». La présence d'un fragment d'obus dans le crâne de Robert est rapidement évacuée parce qu'elle nécessite d'opérer un déplacement temporel trop important par rapport à la chronologie presqu'immédiate qui occupe le corps médical : « [the fragment] appeared to be a number of years old ». Son lien avec la mort de Robert est donc présenté comme extrêmement ténu (« no evidence of this directly contributing to Mr Radcliffe's

death ») et il n'est donc qu'un élément de plus à *potentiellement* prendre en compte dans la liste des causes : « a previous head injury *can be a risk factor* in alcohol withdrawal related seizure ».

Dans les pages finales, la voix narrative prend cependant le contrepied de ces assertions pour nous montrer comment la « circonstance accessoire » est, très exactement, ce qui a pu provoquer, à travers une multiplicité d'enchaînements causaux, le décès du personnage. À travers la vision réaffectée de la vie de Robert qu'il propose, le chœur narratif nous donne en effet à voir les traumas et les souffrances qu'il a traversés. L'exploration des souvenirs de Robert permet aux affects mais aussi à la douleur de refaire surface et l'on découvre les circonstances dans lesquelles il a reçu cette blessure :

> Lining up outside the job centre and ending up in the army office. Training and marching and fighting and sleeping in a room with a dozen others. Crawling in the mud. Stripping engines and guns and new recruits. Weeks at sea heading south. The bullets the bombs the one explosion next to his head and the hours stretched out in the long wet grass while the troopships burnt brightly in the grey unsheltered bay. These things whirling through him as what not memories but as moments lived whirling through him while he lay there on the floor. Is that what happened. And did he remember or see or live again all the times with Yvonne. When he came back from the real crisis and they moved into the flat and he found a job and they decorated the flat together and made it theirs. When Laura was born and he lost his job and he kept drinking and drinking until they left. And the pain in his fucking head. (191)

Ce passage nous montre la résurgence des expériences vécues par le personnage, du moins telle que le chœur narratif l'imagine. Les images se succèdent rapidement, passant d'une scène à une autre, comme dans une représentation cinématographique retraçant sa vie. Cependant, McGregor nous incite aussi à dépasser le *topos* qu'on pourrait à première vue percevoir dans ces lignes. En effet, la première partie du paragraphe fait le récit rapide de l'engagement de Robert en tant que soldat et nous décrit comment il a reçu la blessure à la tête identifiée par les légistes. On comprend alors non seulement que cette expérience a été traumatique mais aussi que ce trauma a certainement été réactivé par son expérience même de la mort. C'est en tout cas ce que suggère la phrase suivante qui se construit en miroir de celle que nous venons d'évoquer : « These things whirling through him as what not memories but as moments lived whirling through him while he lay there on the floor ». Ici, en une parfaite illustration de l'après-coup, ou *Nachträglichkeit*, qui caractérise le trauma, on ne sait plus dans quelle temporalité on se trouve : celle de la première expérience de mort imminente de Robert ou celle, effective, de ses derniers moments. Les mots « while he lay there on the floor » font en effet écho à ceux qu'on peut lire juste avant, « stretched out in the long wet grass », tandis que les termes « these things », en restant très vagues, peuvent se rapporter soit aux souvenirs de Robert soit aux

images évoquées dans la phrase précédente : « the troopships burnt brightly in the grey unsheltered bay ». Le télescopage des deux expériences traumatiques d'une attente de la mort, en position de totale vulnérabilité, nous poussent à voir le moment du décès de Robert de façon plus complexe qu'en tant que simple défilement d'images devant ses yeux, telles autant de photos-souvenirs. Comme le précise la voix narrative, il n'est pas question de parler de flashs visuels mais de moments vécus *à nouveau*, retraversés dans les instants qui précèdent la mort, et ce phénomène est justement mis en acte par la rencontre et le brouillage entre les deux scènes.

En nous donnant à percevoir la façon dont, jusque dans ses derniers instants, l'expérience qu'il a vécue pendant la guerre revient hanter Robert, le texte construit un parallélisme entre l'effraction traumatique et l'éclat d'obus logé dans son crâne. Elle constitue, elle aussi, un véritable *corps étranger* en lui, ancré dans sa psyché. Cela est confirmé par la phrase finale, « And the pain in his fucking head », qui renvoie tout d'abord directement à la douleur causée par le fragment mais également, de façon plus large, à cette expérience dans son ensemble. À travers le roman, cette phrase est répétée à plusieurs reprises (deux fois à la page 191, trois fois aux pages 138 et 139), de manière à montrer le pouvoir totalisant de la douleur qui taraude le personnage. Ce n'est que tardivement dans le récit que l'éclat est découvert et seule la voix narrative se charge d'établir, dans ce passage, un lien entre l'objet et les sensations physiques auxquelles il est associé, nous incitant à relire l'alcoolisme de Robert à la lumière de cette révélation. Le discours médical se contente pour sa part de souligner le possible rapport de causalité entre le fragment et l'attaque qui a pu provoquer sa mort, comme si la présence de l'objet dans le corps de Robert ne s'était actualisée que bien des années après qu'il l'avait introjecté, là encore à la manière d'une seconde effraction traumatique. L'idée que le fragment serait resté « en sommeil » pendant toutes ces années se révèle pourtant au moins en partie faussée puisque l'insistance sur la douleur qui hante Robert évoque une latence agissante du trauma : avant de probablement contribuer à la crise qui a emporté le personnage, l'éclat d'obus a déjà agi, d'une part en sourdine mais aussi comme cause majeure des maux qui le taraudent. En effet, les mentions récurrentes des maux de tête de Robert indiquent qu'ils sont probablement à l'origine de son alcoolisme, seul moyen pour lui de palier la douleur :

> The pain in his head, sometimes. Blocking out everything Yvonne was saying to him, making him want her to go away, to be quiet, to just fucking shut up and go away that pain in his head like nothing else. But she didn't believe him, or she thought it was his drinking, or she thought he was being a wimp. Drinking was just about the only thing that made it go away. (138-139)

La structure syntaxique de la deuxième phrase nous montre bien le pouvoir totalisant de la douleur de Robert, puisque la série de propositions, « making him want her to go away, to be quiet, to just fucking shut up and go away that pain in his head like nothing else » entraîne un brouillage quant à l'identification de l'objet. Le premier « go away » est en effet *a priori* rattaché à Yvonne, comme l'indique le pronom « her ». Cependant, alors que les propositions infinitives qui suivent semblent toutes dépendre du « want her » initial — et donc se rapporter à Yvonne également —, la fin de la phrase reprécise l'identité du référent. L'objet semble alors bien être « that fucking pain in his head », tandis que la proposition adverbiale « like nothing else », positionnée *après* le groupe nominal le rattache clairement au verbe « want » et donc à l'ensemble des verbes infinitifs qui s'y rapportent. On pourrait donc reformuler la phrase ainsi : « *he wanted like nothing else for the pain* to go away, to be quiet, to just fucking shut up and go away ». Il y a donc ici, jusqu'au niveau grammatical et syntaxique, un télescopage, voire une substitution entre Yvonne et la douleur, soulignant à quel point cette dernière devient totalisante et obsédante. Cependant, la substitution n'arrive qu'*a posteriori*, au terme de la phrase, comme si le corps étranger dans son crâne (dont on ne connaît pas encore l'existence à ce moment-là) avait pour effet de transformer progressivement toutes les perceptions du personnage. On observe bien ici le phénomène de glissement métaleptique décrit par Salvan : « La métalepse réorganise donc le réel par écrasement (chrono)logique, elle court-circuite une étape et combine, à la condensation discursive, la sélection d'un PDV [point de vue] : la figure naît de ce changement de PDV sur l'objet du discours » (82). Cette phrase fait bien se rencontrer deux points de vue, issus de deux réalités différentes : d'une part, le monde des perceptions et interactions extérieures de Robert, notamment les conflits avec son épouse et, d'autre part, la réalité interne des souffrances qui le traversent. Les phrases suivantes confirment ce clivage en montrant l'incompréhension d'Yvonne et la solitude de Robert face à une douleur incommunicable et apparemment dépourvue de cause.

Jusque dans l'acte scientifique final, censé apporter une résolution, ou du moins une conclusion, incontestable à son existence, Robert, victime d'un ultime coup du sort, reste profondément inintelligible. L'effet de symétrie entre le corps du personnage et le chœur narratif qui révèle ses souffrances devient évident dans les dernières pages puisque la seule voix capable de mettre en mots ces maux est elle-même inintelligible, inaudible. À l'image du fragment implanté dans le crâne du personnage, la présence du groupe spectral et de leur compagnon dans la morgue apparaît comme incongrue : « He shouldn't be here. We shouldn't be here. He should be in some fucking what some funeral home or something all laid out nice

with flowers and candles and what and music. We should be here to pay our respects instead of all this » (151). Prenant le contrepied du discours officiel qui regrette simplement de ne pas parvenir à une élucidation complète de la mort de Robert, le chœur met en exergue l'absurdité des conditions qui entourent celle-ci. C'est alors précisément ce cadre déshumanisé qui *rend* inintelligible la mort, et par là même la vie du personnage puisque, comme le précise Butler, sans reconnaissance de la première, la seconde est nécessairement invalidée : « If there were to be an obituary, there would have had to have been a life, a life worth noting, a life worth valuing and preserving, a life that qualifies for recognition » (2004 : 34). Le corps étranger, invisible, du chœur narratif hante le roman comme pour mieux mettre en évidence l'incohérence et l'absence de résolution auxquelles sont condamnées certaines vies ainsi que les morts qui les accompagnent.

Le roman se termine d'ailleurs justement sur l'aveu d'une impossibilité, même *a posteriori*, à trouver un sens dans la mort de Robert, ou au-delà de celle-ci, par le biais de la figure de Laura. Après la crémation du corps de son père et le départ de Mike, seul autre survivant du groupe, la jeune femme se retrouve seule face au vide vertigineux qui suit la disparition et la conclusion de l'enquête :

> The tilt of her head as she watches the coroner gather her. And she realises there are no more. But what about. Everything else she needs to know. Everything else she wants. But she won't. It's not. It's what is it outside the remit of the court. Isn't it always. Aren't we always outside the remit. (194)

Comme dans plusieurs autres passages du roman, on voit ici le sens se déliter littéralement sous nos yeux, se matérialisant dans les phrases inachevées. En outre, les tournures interrogatives sans la ponctuation appropriée confirment l'impossibilité pour la jeune femme de poser les questions qui la hantent. Ces questions sont celles du sens à donner à la mort de son père, à sa propre vie et aux destructions qui les ont traversées — les questions que le chœur s'autorise à poser dans les interstices du discours officiel. Considérées comme n'appartenant pas à un périmètre acceptable d'intelligibilité (« outside the remit »), elles restent *en excès*, communiquées uniquement à travers l'affirmation de leur incommunicabilité. Tout comme les personnages et narrateurs, ce trop-plein reste *in-soluble*, impossible à réinsérer métaleptiquement dans une suite causale, la fin du roman faisant ainsi état de sa propre aporie.

II. Donner corps au récit : le texte comme matière organique

A. Métalepse narrative et corps étrangers textuels

Dans *Skin Lane*, la voix narrative fait également figure de corps étranger, nous proposant à la fois un accès aux pensées ou émotions les plus intimes qui traversent le personnage et, à d'autres moments, nous cantonnant au statut de simples observateurs·trices de ses faits et gestes. En les guidant à travers le récit et en s'adressant directement à elles et eux par le biais du « you », le narrateur fait également des lecteurs·trices des sortes de corps étrangers au sein du récit. Transporté·e·s dans une époque et une existence qui ne leur appartiennent pas, elles et ils sont pourtant invité·e·s à y prendre part, pas seulement comme témoins mais aussi comme acteurs·trices de la construction du sens et de l'intrigue : « Bartlett's [narrator] relies on the reader's cognitive ability to infer, anticipate, keeping the author–reader channel open at all times and, given the clues he sows in the narrative, foreseeing their reactions » (Sorlin 2022 : 157). Comme le signale Sandrine Sorlin, le narrateur anticipe les hypothèses et inférences de ses lecteurs·trices, mais il va même plus loin en leur soufflant les questions qu'elles et ils doivent se poser, par exemple lorsque Mr F enroule sa ceinture autour de son poing dans un geste violent : « Where had Mr F learnt to do that? Had he seen someone else do it? » et « Who, I wonder. His father? » (Bartlett 135). Puis, dans un second temps, il les balaie d'un revers de main en concluant : « I don't think so » (135). Par ailleurs, ces questions ne trouveront de réponse à aucun moment dans le récit. Par l'intermédiaire de son narrateur, Bartlett met ainsi en déroute les efforts de reconstruction métaleptique du sens par ses lecteurs·trices en même temps qu'il les encourage à tenter cette herméneutique.

Dans son article « Dire décalé et sélection de point de vue dans la métalepse », Geneviève Salvan s'intéresse spécifiquement aux aspects stylistiques de la figure et laisse de côté la « métalepse de l'auteur ». Néanmoins, elle signale que la notion de point de vue, selon elle au cœur du fonctionnement de ce trope, constitue « le dénominateur commun avec l'emploi narratologique de Genette » (81). On peut voir le passage cité ci-dessus comme une parfaite illustration de l'articulation entre ces différentes acceptions de la métalepse. En effet, à travers les très nombreuses interventions de son narrateur, *Skin Lane* présente essentiellement un cas de métalepse au sens genettien, c'est-à-dire un phénomène de « manipulation […] de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre » (Genette 2004 : version numérique, non paginée). Dans les lignes du roman que nous venons de citer, il y a d'abord, et de façon évidente, une métalepse de l'auteur puisqu'à travers son

narrateur il franchit le quatrième mur, nous fait nous interroger sur la construction de la narration, sur l'histoire — située dans une temporalité extradiégétique — de son personnage et fait mine de partager, pour un temps, l'horizon d'attente et les connaissances des lecteurs·trices. Ces deux phrases sont d'ailleurs séparées l'une de l'autre et des autres paragraphes par des espaces typographiques, soulignant bien qu'elles apportent un *commentaire,* presque sous la forme d'un aparté, sur les actions du personnage.

Il y a bien, au niveau de cette métalepse d'auteur, des effets de changement de point de vue auxquels s'ajoutent des raccourcis référentiels qui construisent une métalepse temporelle. Ainsi, les deux premières questions peuvent se rattacher directement au point de vue du narrateur qui s'autorise une réflexion sur le geste du personnage. Les deux suivantes, en revanche, semblent intégrer le point de vue potentiel des lecteurs·trices, comme s'ils et elles avaient « mordu à l'hameçon » lancé par le narrateur et entraient dans un dialogue avec lui. Après l'interrogation pensive, « Who, I wonder », le narrateur ajoute « His father ? » comme une arrière-pensée qui viendrait de l'effleurer, mais aussi comme s'il ne faisait que reprendre les mots qui lui auraient été soufflés par les lecteurs·trices. La dernière phrase apporte enfin une forme de conclusion à cet aparté, mais pas de résolution pour autant, le narrateur se contentant de — et faisant mine de — partager une simple hypothèse : « I don't *think* so ». Les questions formulées sont ainsi renvoyées dos à dos mais, surtout, en prétendant clore la « discussion », cette dernière phrase dirige implicitement la réflexion des lecteurs·trices vers toute une autre série d'hypothèses qui, pour leur part, restent tues : était-ce l'un de ses frères ? y a-t-il un autre trauma dont nous ignorons encore l'existence mais qui nous sera révélé plus tard ?

Les deux types de métalepse se conjuguent donc ici. D'une part, au niveau narratologique, l'auteur met en scène un dialogue implicite où narrateur et lecteurs·trices échangent à propos du personnage. D'autre part, au niveau de la temporalité du roman, cette succession de phrases produit des allers-retours entre différents moments de la vie du personnage n'ayant pas tous le même degré de réalité (sa petite enfance, sa jeunesse, ses rêves ?) — surtout si l'on considère que toute la scène se déroule déjà elle-même dans un espace onirique. On voit ainsi se succéder et se superposer les différentes versions possibles des faits : Mr F n'a jamais vu personne faire ce geste, Mr F a vu son père faire ce geste, Mr F a vu quelqu'un d'autre faire ce geste. Surtout, en refusant d'apporter une réponse certaine, le narrateur laisse volontairement la métalepse en suspens : ce geste *vient* de quelque-part, de quelqu'un, mais il est impossible d'en retrouver l'origine. Alors même qu'il nous guide tout au long du récit, le refus de proposer une réponse assurée — ici comme à plusieurs autres occasions — constitue aussi une mise en scène d'une

forme d'échec assumé de la métalepse de l'auteur : il n'est pas là pour répondre à tout. Cet aparté constitue ainsi, comme de multiples autres interventions du narrateur, un « corps étranger » interrompant le récit et semant des interrogations chez les lecteurs·trices qui ne trouveront pas de réponse, comme pour valoriser, là encore, une certaine esthétique et éthique de l'excès, de l'irrésolution.

B. « more limbs than we can account for » (Waters 212) : le texte et ses ramifications

Sarah Waters joue pour sa part sur une dé-linéarisation des rapports de causalité qui s'articule autour de la structure presque organique du récit. Il ne cesse ainsi de faire émerger des ramifications éparses, accommodant à la fois contiguïtés et incongruités au sein des multiples points de contact qui font se rencontrer les personnages ou leurs histoires. Les différents types de liens ou d'intersections entre ces trajectoires peuvent se représenter sous la forme d'un palimpseste, selon divers degrés de stabilité relationnelle. On peut en effet identifier deux pôles plutôt stables dans le sens où les relations entre les personnages ne reposent pas sur de l'aléatoire : d'une part, il y le lien familial qui unit Duncan et Viv et, d'autre part, les relations amoureuses entre Kay, Helen et Julia. Les autres rencontres entre ces personnages sont beaucoup plus contingentes et circonstancielles avec, du plus au moins stable, le partage d'un lieu de travail — Viv et Helen en 1947 — ou une rencontre en prison — Duncan, Fraser et Mr Mundy en 1944 —, puis le sauvetage de Viv par Kay après son avortement et enfin la simple familiarité visuelle qu'entretient Kay avec Duncan et Mr Mundy, qu'elle voit se rendre chez son logeur.

Cependant, au-delà de cette sorte de classification, on remarque que toutes ces relations, même les plus stables, intègrent une part supplémentaire de contingence. Ainsi, on découvre en 1941 que la rencontre de Kay avec Helen est tout aussi fortuite que celle avec Viv puisque c'est en tant qu'ambulancière qu'elle secourt la jeune femme qui deviendra sa compagne. De même, l'histoire amoureuse entre Viv et Reggie commence de façon tout à fait accidentelle alors que celui-ci se cache du contrôleur dans les toilettes d'un train. En outre, les retrouvailles ou re-rencontres (entre des personnages qui n'avaient au préalable qu'une connaissance limitée l'un de l'autre) sont elles aussi présentées comme le fruit du hasard. Si la visite inopinée de Fraser dans l'usine où travaille Duncan est l'occasion pour les anciens compagnons de cellule de *renouer* contact, ces secondes rencontres peuvent prendre des statuts différents selon les

personnages. Lorsqu'Helen croise par hasard Julia, qu'elle avait déjà vue et dont elle avait entendu parler, cette *rencontre-à-nouveau* devient la véritable rencontre entre les deux femmes.

Dans le contexte inattendu d'une simple rue londonienne, détaché de toutes les autres implications relationnelles que Kay et son groupe d'amies transportent, une relation semble pouvoir se construire entre les deux femmes. Lors de cette scène, Helen s'interroge d'ailleurs sur la nature presque impalpable, et pourtant pleine d'implications, du lien qui permet leur échange. Ce lien s'incarne précisément en Kay :

> *No wonder*, Helen thought, with an unsettling mix of feelings— envy, and admiration, and a slight sinking of heart—*No wonder Kay was in love with you*.
> For that was all the connection she and Julia had. They could not be said, even, to be friends. Julia was Kay's friend, as Mickey was—or rather, not at all as Mickey was, for she did not, as Mickey did, spend time with Kay and Helen, at their flat, in pubs, at parties.
> […] They'd met, at last, about a year before, by accident: bumped into each other at the theatre, after a performance of—of all things—*Blithe Spirit*. Julia had been handsome, charming, frightening, remote: Helen had taken one look at her, noted the awkward, slightly flustered manner with which Kay introduced her; and guessed everything.
> Later that night she'd asked Kay: 'What was there, between you and Julia?'—and Kay had instantly grown awkward again.
> […]'A sort of—misaffection, that was all. Ages ago.'
> 'You were in love with her,' Helen had said, bluntly.
> And Kay had laughed—'Look here, let's talk of something else!'—but also, what was rare for her, had blushed.
> That blush was all the link there was, between Helen and Julia—a funny sort of link, when you thought about it. (226-227, italiques dans l'original)

À la vue de Julia, Helen est métaleptiquement ramenée vers un passé qu'elle ne connaît pas, celui où l'autre femme a été l'amante de Kay. Au fil du passage, sa pensée se précise alors qu'elle tente de définir les éléments sur lesquels repose la relation ténue qui la rattache à Julia. Ainsi, on peut noter une progression entre les phrases « For that was all the connection she and Julia had » et « That blush was all the link there was, between Helen and Julia ». En effet, si ces deux phrases répètent la même idée générale, elles ont toutefois des sens bien différents. La première phrase confirme la certitude la plus postérieure à laquelle Helen est arrivée (après la scène décrite dans les lignes suivantes) et découle de l'affirmation énoncée plus haut : « *Kay was in love with you* ». La seconde phrase prend en revanche la forme plus ambivalente d'un possible commentaire de la narratrice sur les hypothèses et théories de son personnage.

En effet, la scène de la rencontre au théâtre met en évidence la façon dont Helen se laisse précisément berner par les apparences et les rôles que les deux autres femmes se sont attribués. Le détachement de Julia et la gêne de Kay transforment les conjectures en certitudes dont Helen

ne daigne pas interroger la validité, alors même que le verbe employé est, justement, celui de « guess » (« guessed everything »). Ainsi, le déplacement de la focale qui s'opère d'une phrase à l'autre permet de préciser la nature de ce « lien » : dans la première phrase, il s'agissait de l'amour de Kay pour Julia tandis que dans la seconde il n'est plus question que du rosissement des joues de Kay. En faisant de « that blush » le sujet de la phrase, Waters souligne la fragilité de la démarche herméneutique de son personnage : le rougissement suggère certes l'existence d'une relation préalable ou de tensions entre Kay et Julia mais il devient surtout l'objet du lien entre *Helen* et Julia. Kay se transforme donc en simple objet aux yeux d'Helen, construisant un pont entre elle et l'autre femme. Son rougissement n'a alors de valeur qu'en tant qu'il permet à Helen d'y projeter ses propres émotions vis-à-vis de Julia, qu'il s'agisse de son admiration pour elle ou des insécurités que sa présence attise.

Si ces hypothèses erronées sont rectifiées plus loin dans cette même partie par Julia, on découvre à la fin du roman qu'Helen possédait bien une connaissance antérieure de la vérité, qu'elle a néanmoins occultée. Lors de sa rencontre avec Kay, celle-ci lui confie en effet :

> 'Someone's in love with me, as it happens. A grand person, too … But that's another secret. I'm thinking of the morphia, you see. I'm counting on your not being able to remember any of this.'
> 'Why is it a secret?'
> 'I promised the person it would be, that's all.'
> 'But you won't love him back?'
> Kay smiled. 'You'd think I would, wouldn't you? But, isn't it funny—we never seem to love the people we ought to, I can't think why …' (501-502)

Ce passage, à l'extrême fin du roman, revient hanter le récit *a posteriori*. Il nous signale que l'enjeu n'est pas seulement celui d'une interprétation erronée des faits mais d'une dé-linéarisation de ces derniers causée par l'oubli, volontaire ou non, qui s'est emparé d'Helen. Ainsi, si *l'oubli* peut être vu comme le vide imperceptible qui hante la jeune femme, c'est la *connaissance* de cet échange entre elle et Kay, l'impossibilité de l'oublier parce qu'il nous est rappelé après-coup, qui hante les lecteurs·trices. La dernière phrase de Kay, « we never seem to love the people we ought to », devient alors un commentaire anticipé — et *a posteriori* — sur la suite des événements et porte alors avec elle la multiplicité des relations, décrites au long du roman, auxquelles elle peut s'appliquer : Kay et Julia, Kay et Helen, Helen et Julia, mais aussi, dans une certaine mesure, Viv et Reggie, Duncan et Alec ou Duncan et Fraser.

Les coups du sort et les rencontres accidentelles se multiplient ainsi au long du roman, un autre exemple frappant étant le moment où Viv reconnaît Kay au beau milieu de la cohue londonienne puis parvient à la retrouver à nouveau en guettant, pendant des jours, l'entrée du

cinéma où elle l'a vue pénétrer la première fois. Intervalles et hasards confèrent au récit une profondeur temporelle mais aussi une grande plurivocité, ouvrant le champ des possibles et résistant ainsi à une linéarité causale. La première rencontre entre Helen et Julia est, comme la seconde, impromptue. Ce n'est que la différence des contextes dans lesquels elles surviennent qui permet que, dans le second cas, les deux femmes nouent véritablement une relation. Ainsi, si cette seconde rencontre peut être perçue comme la seule qui soit réellement actualisée, elle ne peut être rendue possible que parce que la première en est le préalable métaleptique. La *reconnaissance* d'Helen par Julia est nécessaire à ce nouvel échange de même que la fascination mutuelle qu'elles ont l'une pour l'autre ne peut exister que parce qu'elle est médiatisée non seulement par leurs histoires respectives avec Kay mais aussi par le souvenir commun qu'elles ont de sa gêne lors de leur première rencontre. On découvre plus tard que s'ajoute à cela, métaleptiquement, le souvenir que Julia a du récit, fait par Kay, de sa propre rencontre avec Helen — celle qu'on découvre à la fin du roman — puisqu'elle la mentionne à deux reprises : « And then you met Kay. And in such terribly romantic circumstances » (274) puis « when Kay met you. I wasn't surprised at the way she met you, I mean. It was like something from a picture in itself, wasn't it? » (368). Enfin, la fin du roman, avec la révélation qu'Helen a *su* puis oublié ce qui s'est réellement passé entre Kay et Julia, rend plus tangible encore l'idée de la perte d'une autre histoire qui aurait pu avoir lieu, où le phénomène inverse se serait produit, où son désir pour Kay aurait été accru par la connaissance et la médiatisation de celui, déçu et rejeté, de Julia.

À travers ces histoires, ces passés et ces projections enchâssés, Waters construit un palimpseste de potentialités qui exploite toutes les complexités de la métalepse. En effet, on peut voir, à travers l'histoire du triangle amoureux entre les trois femmes, la façon dont l'intrigue repose à la fois sur les sauts temporels que la figure organise mais aussi sur les alternances de points de vue et les effets de mise en évidence ou en retrait de certains éléments. Ici, par exemple, la confidence, sur le ton de la plaisanterie, faite par Kay à Helen, n'est qu'une circonstance accessoire à la fois de leur rencontre mais aussi de sa relation passée avec Julia. Elle l'est d'autant plus qu'Helen l'a oubliée mais, surtout, cet oubli est pour Kay la condition de possibilité de l'aveu puisqu'elle précise « I'm counting on your not being able to remember any of this » (501). Ainsi, il ne s'agit pas tant d'un « secret », comme elle le dit au départ, que d'un énoncé dont la qualité métaleptique est anticipée, programmée : il ne peut accéder à l'existence que dans la mesure où il a vocation à être effacé. Néanmoins, au moment où elle apparaît dans l'économie du roman, cette circonstance accessoire devient le point d'entrée dans

une autre histoire, un autre récit que celui que nous venons de lire et auquel nous n'avons précisément accès que par métalepse.

La multiplicité des trajectoires que construit le roman organise ainsi des lignes de fuites, refusant de subsumer l'ensemble des possibles et des événements sous une structure linéaire et unificatrice. On pourrait ainsi voir comme un commentaire métalittéraire sur l'organisation de l'œuvre les propos tenus par un policier à Kay lorsqu'elle intervient sur les lieux d'un bombardement dont il ne reste aucun survivant. À l'arrivée des ambulancières, les membres épars des défunts sont rassemblés et disposés sur une bâche et rendent la scène illisible :

> Policemen had set up a tarpaulin. A man led Kay and Cole around it, to show them what had been recovered: a woman's body, clothed and slippered but minus its head; and the naked, sexless torso of an oldish child, still tied round with its dressing-gown cord. These lay under a blanket. Wrapped in an oilcloth sheet beside them were various body-parts: little arms, little legs; a jaw; and a chubby jointed limb that might have been a knee or an elbow.
> 'We thought at first: a woman, a daughter and a son,' said the policeman quietly. 'But there are, frankly—' He wiped his mouth. 'Well, there are more limbs than we can account for. We think now that there must have been three children, perhaps four.' (212)

La scène cauchemardesque est décrite de façon profondément désaffectée, extérieure, soulignant le phénomène de dissociation qui s'empare de Kay. La violence des images naît notamment de la rencontre brutale entre la quotidienneté maintenue et en partie intacte des vêtements portés — « clothed and slippered », « still tied with its dressing-gown cord » — et la fragmentation brutale des corps qui les portent — « minus its head », « the naked, sexless torso of an oldish child ». Ces habits, qui renvoient à la banalité d'une scène familiale de préparation au coucher, laissent deviner non seulement les corps intègres, non fragmentés qui les ont portés mais aussi les vies qui les animaient. Ils *personnalisent* les fragments organiques et empêchent ainsi un regard clinique qui tenterait de les saisir comme autant d'éléments sur une planche anatomique.

Pour ce qui est des autres membres enveloppés dans la toile cirée, ils sont plus petits, moins « humanisables » et ont donc droit à moins d'égards que les autres parties de corps amputés qui sont, pour leur part, recouvertes d'un drap — ayant fonction de linceul. Certains sont ainsi impossibles à compter — le pluriel de « arms » et « legs » suggére seulement une multiplicité qu'on ne peut quantifier plus précisément — tandis que d'autres ne peuvent tout simplement pas être identifiés avec certitude : « a chubby jointed limb that might have been a knee or an elbow ». Ce segment est particulièrement frappant car on voit que l'articulation, dissociée de l'ensemble auquel elle appartenait, a déjà perdu son identité ontologique (« might

have been ») : ce qu'elle permettait de « joindre » n'étant plus, elle n'a plus de raison d'être. En outre, l'adjectif « chubby » convoque un imaginaire infantile et substitue implicitement le membre à l'image d'un enfant poupin qui, avec les organes et les os qui le composaient, s'est vu complétement anéanti par la puissance de l'explosion, réduit à l'état de simple amas de matière organique non identifiable.

Au-delà des parties qui en sont méconnaissables, ces corps démembrés sont aussi et surtout rendus illisibles par l'ambivalence qu'ils présentent, et face à laquelle ils placent les premiers secours, entre excès et manque. Le premier paragraphe insiste en effet sur le démembrement des corps, que ce soit l'aspect incomplet de ceux qui restent reconnaissables ou la totalité manquante, discernable en filigrane, à laquelle les membres arrachés renvoient. De la même manière que le récit de Waters ménage des espaces vides, des implicites, des manques ou des rapports de contiguïté dont on s'efforce de faire émerger un sens, les personnages sont ici confrontés à des « corps à trous ». Les propos de l'agent soulignent cependant l'échec herméneutique qu'induit le paradoxe d'un manque qualitatif — seuls deux corps, même partiels, peuvent être identifiés — associé à un trop plein quantitatif — la multiplicité des membres retrouvés. Cette dernière empêche non seulement l'identification précise, notamment genrée des défunts, comme le montre le passage de « a woman, a daughter and a son » au neutre « children », mais aussi et surtout leur nombre (« three children, perhaps four »).

La phrase « there are more limbs then we can account for » est ainsi particulièrement frappante parce qu'elle renvoie à plusieurs sens possibles du verbe « account for ». D'une part, il peut s'agir d'un simple notion arithmétique, l'idée de « faire le compte » : « there are more limbs than can account for *the number of bodies we thought there was* ». Cependant, la condensation de la phrase renvoie surtout à un autre sens de ce verbe, à savoir : « there are more limbs than *we can produce a coherent narrative for* ». Il s'agit alors ici non seulement de « faire sens » du nombre de membres trouvés mais aussi de les réunifier, de les rassembler en unités logiques, et enfin de comprendre et de dire l'histoire à laquelle ils appartiennent : qui était là ? à quelle(s) famille(s) ces personnes appartenaient-elles ? Enfin, ce verbe souligne et engage une notion de *responsabilité* de la part des agents, surtout si l'on considère que l'hésitation du locuteur (« frankly », « well ») marque un sentiment d'horreur qui relève certes de l'ampleur du carnage mais aussi de ce sentiment d'échec herméneutique. Il n'est ici pas même question d'être responsable pour le récit de l'autre ou son identité mais déjà, tout simplement, pour la reconnaissance de son existence. Sans le bon compte de membres, certaines vies risquent de rester pour toujours oubliées, invisibles, enfouies sous les décombres de la ville bombardée.

De la même manière, le récit nous place face à un excès, une démultiplication des fils narratifs qu'il déploie et nous met au défi de les identifier tous, d'en déterminer toutes les implications mais aussi de les rassembler en un tout cohérent. Toutefois, comme pour l'agent de police, Waters attribue à ses lecteurs·trices une certaine responsabilité : *nous* sommes tenu·e·s de reconnaître toutes ces histoires, de retenir les souvenirs effacés des personnages, de *compter* leurs traumas et leurs blessures même lorsque ceux-ci mettent en déroute la linéarité chrono-logique : le « secret » confié par Kay à Helen est vécu par les lecteurs·trices, de façon particulièrement forte, comme le trauma d'un coup du sort rétroactivement anticipé qu'elles et ils sont seul·e·s à connaître et dont elles et ils sont donc les seul·e·s à porter la responsabilité.

En mettant en scène ses excès, voire ses incohérences, la narration déborde ainsi son propre cadre de représentation. Le texte déploie ses ramifications et implications au-delà de la page sur laquelle il s'inscrit et du cadre qu'elle délimite, convoquant tout à la fois des potentialités et interprétations multiples et contradictoires, proposant des allées et venues ou des sauts dans le temps, offrant la résistance d'un sens qui s'obscurcit ou se délite. Ce faisant, à travers la métalepse, ces textes posent la question des normes et des modes de la représentation littéraire mais aussi des enjeux politiques et éthiques qu'elle mobilise.

C. *And…* : s'émanciper de la causalité

La réflexion sur les modalités de représentation et de mise en narration des faits est posée de façon éclatante par Ali Smith à travers la figure de Magnus. L'obsession de l'adolescent avec les calculs et les enchaînements logiques est le résultat d'une conception mathématique du monde qui le maintient dans l'inflexible causalité, sans cesse réactualisée, de son trauma. Les références aux actions qui le hantent vont elles-mêmes jusqu'à s'effacer pour ne plus laisser que la suite linéaire, froidement mathématique, devenue raison suffisante et absolue de la monstruosité qu'il identifie en lui, de son besoin de se punir : « First they. They then. Then they. Then she » (38). La rigueur implacable de la série logique se présente comme prédestinée, comme intrinsèquement attachée à Magnus qui en devient alors le principe fondateur — étant celui qui possédait les connaissances informatiques nécessaires pour retoucher la photo de Catherine Masson. C'est en tout cas ce qu'il semble exprimer lorsqu'une énième répétition le mène à explorer le versant négatif de l'enchaînement des faits : « If he hadn't known so much. If he had just not. If they hadn't. Then they hadn't. Then she wouldn't have. Then she might still » (45). L'uchronie qu'il imagine ici n'a pas tant pour but de réellement ouvrir le récit sur diverses potentialités que de renforcer la culpabilité de Magnus et, pour ainsi dire, de l'associer

à une sorte de *fatum*. Il dessine ainsi une trajectoire linéaire dont il est lui-même le point de départ et dont l'aboutissement est invariablement le suicide de la jeune femme.

Par conséquent, loin de simplement décrire une vérité factuelle, il propose en réalité un réagencement des faits reposant sur la nécessité d'un ordre — voire d'un ordonnancement — causal clair et lisible. La logique mathématique du jeune homme rencontre alors celle de la poésie aristotélicienne qui, comme le rappelle Rancière, est faite « d'agencements entre des actes », d'où « la supériorité de la poésie, qui donne une logique causale à un agencement d'événements, sur l'histoire, condamnée à présenter les événements selon leur désordre empirique » (2000 : 56). Ici, bien que Magnus prétende s'appuyer uniquement sur des éléments factuels, c'est la structure logique qu'il leur donne, la causalité dans laquelle il les intègre qui confère aux événements leur charge traumatique. Par cette lecture il fait en effet reposer l'entière culpabilité du suicide de Catherine Masson sur ses propres épaules, occultant toutes les autres causes potentielles de ce geste, refusant de se percevoir autrement que comme instrument direct de cette mort.

Amber le pousse précisément à délinéariser sa perception des événements et de lui-même, l'incitant à dépasser l'idée qu'il serait la somme de ses actions. Elle lui signale alors non seulement, là encore selon une approche aristotélicienne, que le tout serait supérieur à la somme de ses parties mais elle va aussi plus loin en suggérant que les parties associées ne forment pas forcément un tout ou encore que, si ce tout existe, il n'entretient pas nécessairement de rapport avec les parties. Ainsi, lorsque le jeune homme lui avoue les actions qui, selon lui, requièrent son propre suicide, d'après une logique de rétribution talionique, Amber met en évidence l'incohérence de son raisonnement :

> I broke somebody, Magnus says to Amber that evening when they go to the church.
> So? she says. And?
> She says it kindly. She unbuckles him. (149)

La douceur de Amber, mais aussi l'érotisme et la tendresse qu'elle met dans ses gestes contrastent avec la violence des actions que Magnus s'attribue. On remarque surtout que cet aveu ne produit pas d'interruption dans ses mouvements ni ne fait effraction dans la perception qu'elle a de lui. Ses interrogations, « So ? » et « And ? », mettent justement en question le rapport de causalité qu'il place implicitement derrière ses propos (voir Marcellin 2019). Elle refuse donc la métalepse qu'il propose : le prémisse « I broke somebody » ne permet pas, pour Amber, de déduire quoi que ce soit à propos de Magnus, n'a aucune conséquence sur ce qu'il est ou devrait être.

À la suite de cet échange, le jeune homme prend conscience de la beauté et de la puissance de la conjonction « and ». Contrairement à « So ? », qui implique directement une conséquence, la question « And ? » offre en effet une plus grande polysémie, interrogeant à la fois sur la déduction logique qu'il suppose et sur l'au-delà de l'aveu. Magnus s'émerveille alors de ce mot qui lui permet de dépasser la causalité rigide et exclusive dans laquelle il s'est enfermé :

> Air *and* rock! The word *and* is a little bullet of oxygen. And Magnus […] is suddenly high as a kite, breathing again with the whole of his lungs as if he's been for a long time cramped in a small and dark and suffocating space not big enough for the proper recognition of a small word. […]
> He has stopped beside a tree planted outside shops. It is nothing but a nondescript tree. A nondescript tree and Magnus. Its leaves, Magnus can note to himself now, are connected to its twigs are connected to its branches are connected to its bigger branches are connected to its trunk and its trunk to its roots and its roots to the ground. Its species is connected to other members of its species and to other trees related by species and to other trees by virtue of being a tree and to other plants and living things by virtue of being things which respond to photosynthesis = all food, fossil, fuels in both the past and the present: and if there's a past and a present then there's probably (and definitely possibly) a future, and the notion of a future and Magnus and all. (155-157, italiques dans l'original)

À travers la découverte du mot « and » qu'il intègre pour la première fois dans son univers perceptuel, Magnus s'émancipe de la causalité par un décentrement de sa subjectivité, s'arrachant au solipsisme dans lequel il s'était enfermé. Il se réancre dans la matérialité de son corps et prend ainsi conscience des interconnexions et interdépendances qui articulent son être au monde. C'est en effet par son existence corporelle, organique, que Magnus parvient à établir le rapport de contiguïté, d'ouverture à l'altérité le reliant au monde qui l'entoure. Il n'est plus une entité auto-suffisante dotée d'un pouvoir auto-générateur selon lequel il serait son propre principe et sa propre fin, voué à la destruction par le poids de sa culpabilité.

La métalepse qu'il produit alors affirme son propre échec causal puisqu'il admet l'existence d'un paramètre inconnu : « what does 0 = ? » (158). Le signe 0 devient donc l'expression à la fois d'une inconnaissabilité fondamentale et d'un pouvoir de l'oubli, de l'effacement : « 0 = additive entity such that 0 +a = a. For example 0 + 1 = 1 and that's all you need to know about 0, not what it means, or anything about it at all, more than the fact that it responds to certain given rules » (158). Dans ce calcul, le résultat unique, *a* ou 1, conserve la présence implicite du 0 auquel il a été ajouté. Ce chiffre indiscernable, métaleptiquement effacé dans le résultat, n'en est pas moins présent comme paramètre intangible mais pourtant absolument nécessaire à la formulation de l'équation. Il apparaît comme un excès nul mais néanmoins significatif.

Les observations de Magnus sur l'infinité de connexions dont est tissé le monde auquel il appartient prennent la tournure d'une réflexion sur la politique de la représentation. Il n'est en effet plus question de vraisemblance ou d'agencement intelligible des rapports de causalité dans la mesure où la métalepse n'est plus utilisée comme facteur de récupération d'un sens implicite mais comme actrice de sa mise en déroute. L'organicité des liens qui articulent les interdépendances du vivant devient un principe (dé-)structurant de l'écriture du roman qui souligne explicitement, par les titres de chaque partie, l'artificialité et la vacuité d'une lecture linéaire des faits et des événements. Ainsi, les dernières pages du récit, où Eve semble reprendre à son compte la posture d'Amber en s'immisçant dans une famille inconnue, met en avant l'idée d'une circularité. Il est ici question de reproduction non identique d'un schéma ayant pour principe même la déstabilisation et qui, par sa réitération, se détruit en se recréant à l'image d'une graine qui trouve un nouveau terrain fertile où elle pourra s'implanter, muter, se greffer à d'autres et prospérer. De même, le roman exprime son potentiel germinatif par la capacité du texte à générer des excroissances, à déployer ses ramifications et à faire éprouver aux lecteurs·trices les interdépendances multiples dans lesquelles ils et elles sont pris·e·s.

La métalepse n'est pas, comme nous l'avons vu tout au long de ce chapitre, simplement productrice de vide. C'est justement par sa dualité, entre opératrice d'absence et vectrice d'excès, que cette figure brouille les codes et les normes de la représentation. Les corps mis en scène dans ces récits s'articulent aux textes en ce qu'ils présentent une part d'irréductible, quelque-chose qui résiste, à rebours de l'effacement social qui les menace. Ainsi, les prothèses et instruments médicaux qu'on voudrait occulter pour maintenir l'illusion de corps valides et auto-suffisants, l'inceste qu'on voudrait garder tabou ou encore la misère qu'on tente de rejeter pour préserver l'intégrité du corps social sont autant d'éléments dont la présence *persiste* dans le texte. Véritables corps étrangers qui *inquiètent* la stabilité du réel, ces excès diégétiques trouvent un pendant dans une économie narrative qui exploite la métalepse à des fins d'ébranlement de la causalité.

Si le trauma constitue précisément ce *reste*, ce *surplus* non-miscible dans la psyché — « traumatic stories convey the event that exceeds or is an exception to experience as such », écrit Caruth (1996 : 114) —, il nous faut distinguer entre l'interprétation psychanalytique de cet excès et celle que propose la littérature. Nous avons en effet pu noter que la psychanalyse propose une cure d'ordre narratif : c'est le sens de la « mémoire traumatique » à transformer en « mémoire narrative » chez Janet ou encore de la nécessité pour Laplanche de « *réordonner un*

passé considéré comme factualité » (21, italiques dans l'original). Nous avons montré dans la première partie de ce travail comment les œuvres de notre étude résistaient justement à cette tentation de réordonnancement pour nous donner à éprouver la puissance déstabilisatrice du trauma, la façon dont l'événement traumatique fragmente le moi et fracture la temporalité. La métalepse instaure donc bien une performativité du trauma, proposant aux lecteurs·trices une *expérience* proprement littéraire de ce dernier.

Cependant, nous voudrions amener cette affirmation plus loin à l'aune des conclusions de ce chapitre pour suggérer que la présence de corps étrangers dans ces récits n'est pas le seul résultat de ce qu'on pourrait voir comme un assujettissement de la littérature qui, par souci de fidélité de ce qu'elle représente ou donne à expérimenter, se « cantonnerait » à reconduire sous une forme littéraire le fonctionnement de la psyché traumatisée. Au contraire, l'éclatement et la démultiplication des fils narratifs qui accompagnent la présence de ces corps étrangers assument une esthétique, à vocation éthique, de l'effraction. L'idée serait donc ici de construire et de revendiquer la part d'insoluble, d'incompréhensible, d'insaisissable du récit comme seule capable de proposer une expérience littéraire éthique. Il ne s'agit pas de rester fidèle à l'expérience traumatique qu'on veut donner à éprouver aux lecteurs·trices mais de construire un récit qui *fait* effraction.

Comme le signale Rancière, il n'est pas question de représentation mais de proposer une reconfiguration du réel par la littérature :

> Le réel doit être fictionné pour être pensé. Cette proposition est à distinguer de tout discours — positif ou négatif — selon lequel tout serait « récit », avec des alternances de « grands » et de « petits » récits. La notion de « récit » nous enferme dans les oppositions du réel et de l'artifice où se perdent également positivistes et déconstructionnistes. Il ne s'agit pas de dire que tout est fiction. Il s'agit de constater que la fiction de l'âge esthétique a défini des modèles de connexion entre présentation de faits et formes d'intelligibilité qui brouillent la frontière entre raison des faits et raison de la fiction […]. (2000 : 61)

Qu'il s'agisse d'apparitions monstrueuses, de surgissements de l'abject ou encore de questions, d'intrigues laissées en suspens, ces éléments mettent en jeu une dimension organique du texte, soulignant ainsi les interdépendances qu'il met en scène et au sein desquelles il se déploie. La violence de l'effraction est alors revendiquée comme l'occasion de l'ouverture d'une brèche éthique qui met en échec les idées d'univocité du récit et d'autonomie du sujet, permettant une ouverture à l'altérité, à une temporalité de l'autre, humain ou non, et aux connexions et dépendances qui articulent notre être au monde. Nous verrons, dans le prochain chapitre,

comment cette nécessaire relationnalité et ces failles permettant la rencontre avec l'autre se manifestent au sein des œuvres et se matérialisent textuellement grâce à la métalepse.

CHAPITRE 8 UN TEMPS DE L'AUTRE

Chacun des romans de notre étude fait état de scènes d'effraction, qui ont déjà eu lieu dans un hors-champ du récit ou dont les lecteurs·trices sont rendu·e·s témoins. Ces effractions ne renvoient néanmoins pas uniquement à l'expérience brutale que constitue la survenue d'un événement traumatique. Ainsi, comme nous l'avons en partie vu dans le chapitre précédent à travers la question des corps étrangers, de nombreuses figures d'intrus·e·s hantent ces œuvres, qu'il s'agisse de l'inconnue Amber/Alhambra, du fantôme omniprésent de Toby ou encore du narrateur à la fois intrusif et distant de *Skin Lane*. Ces figures produisent des failles dans lesquelles elles s'immiscent non seulement pour faire vaciller les cadres de perception en vigueur mais aussi pour reconfigurer notre conception de la temporalité. Il sera donc question dans ce chapitre d'élargir à la fois la notion d'effraction et celle d'expérience traumatique pour voir dans quelle mesure la rencontre avec l'autre peut produire une brèche, un phénomène de fragmentation et de mise en péril du moi similaires à ceux qui accompagnent le trauma.

Dans l'introduction de son ouvrage, *Unclaimed Experience*, Cathy Caruth revient sur le détour que fait Freud par la littérature pour expliquer le fonctionnement du trauma, se référant à la légende de Tancrède chez Le Tasse. La figure de l'autre y est déjà centrale puisque c'est Clorinde, l'amante transpercée à deux reprises de l'épée de son bien-aimé, qui incarne le mystère de l'inconnu, inconnaissable et insaisissable. Caruth résume le rôle fondamental joué par ce récit dans l'élaboration de la théorie freudienne du trauma :

> Tancred's story thus represents traumatic experience not only as the enigma of a human agent's repeated and unknowing acts but also as the enigma of the otherness of a human voice that cries out from the wound, a voice that witnesses a truth that Tancred himself cannot fully know.
> It is the moving quality of this literary story, I would suggest—its striking juxtaposition of the unknowing, injurious repetition and the witness of the crying voice—that best represents Freud's intuition of, and his passionate fascination with, traumatic experiences. If Freud turns to literature to describe traumatic experience, it is because literature, like psychoanalysis, is interested in the complex relation between knowing and not knowing. And it is, indeed at the specific point at which knowing and not knowing intersect that the language of literature and the psychoanalytic theory of traumatic experience precisely meet. (3)

La littérature apparaît donc, dans ce contexte, comme *l'autre* de la psychanalyse, faisant effraction dans son champ pour lui fournir les moyens, poétiques, métaphoriques, linguistiques de penser et d'interroger son objet. En retour, la psychanalyse éclaire de sens ce que la littérature met en scène et donne à percevoir. De façon similaire, la figure de Clorinde incarne aussi une

altérité irréductible, celle d'une « voix humaine qui crie depuis la plaie ». La figure de l'autre dans le trauma n'est donc pas seulement celle, comme chez Felman et Laub, du témoin qui écoute, reçoit et permet l'émergence du récit de la victime dont le discours se fragmente et se délite. Ici, l'autre évoqué par Caruth incarne une certaine ambivalence, étant celui ou celle à l'encontre de qui mais aussi *par qui* la violence traumatique survient : Clorinde est tuée une seconde fois par Tancrède, victime de ses coups d'épée, mais c'est aussi sa voix qui, en surgissant de l'arbre, *fait* trauma chez lui, produit la seconde effraction traumatique.

L'expérience du trauma est profondément intime et, parce qu'elle induit une fragmentation de la psyché, est vécue de manière éminemment individuelle, et ce en dépit du contexte plus général auquel elle peut s'articuler ou des mécanismes collectifs qu'elle peut engager — comme nous l'avons vu avec Kai Erikson ou Jeffrey C. Alexander. Cela pose donc la question de la façon dont la figure de l'autre peut émerger dans de telles circonstances. Au-delà d'une tension entre deux pôles qui seraient d'une part la rencontre violente, traumatique, avec l'autre et, d'autre part, l'écoute, l'ouverture empathique à une conscience traumatisée, la pensée de la confrontation à l'autre sur le modèle de l'effraction peut permettre de dépasser ce dualisme réducteur.

Les expériences traumatiques que traversent les personnages de ces œuvres semblent les enfermer, à l'image de ce que nous avons pu voir chez Magnus dans *The Accidental*, dans des formes de solipsisme qui menacent de vider leurs expériences — et *notre* expérience de lecture — de toute confrontation à l'altérité. Chez le sujet, la portée totalisante du trauma risque de couper ce dernier de toute autre forme d'expérience, produit un tel éclatement du moi que les perceptions, mises en déroute, semblent incapables d'intégrer le surgissement de l'altérité. De même, en rendant tangible la dimension indépassable du trauma et la fragmentation qui l'accompagne, le texte prend le risque de se condamner à une forme de tautologie traumatique où tout serait symptôme et signe d'un trauma qui n'aurait de cesse de se manifester tout en exprimant sa propre indicibilité.

C'est par la métalepse que des figures d'altérité peuvent surgir, faire effraction dans la psyché, dans le texte et proposer des formes de décentrement, de pas de côté par rapport à un trauma totalisant. Ainsi, l'autre n'est pas seulement la force exogène menaçante qui cause le trauma ni le témoin qui permet sa mise en récit. Ces romans ne cessent de mettre en scène la confrontation des personnages à diverses figures d'altérité et, de même, y confrontent les lecteurs·trices. Il est alors question de mettre fin au solipsisme délétère d'une certaine représentation du trauma pour, au contraire, proposer la *rencontre* entre les multiples

expériences traumatiques qui hantent les sujets, plaçant ces dernières sur une sorte de continuum en trois dimensions où elles peuvent s'imbriquer, s'interpénétrer, se prolonger ou s'écarter les unes des autres. La métalepse permet l'émergence de ce continuum précisément parce qu'elle ménage des espaces où, par le vide, le silence, peut se faire la correspondance entre deux expériences, deux temporalités.

C'est en effet surtout sur le plan de la temporalité que l'autre peut survenir comme par effraction : si le trauma enferme le sujet dans un présent « qui ne passe pas » (Davoine et Gaudillère 280), la rencontre entre deux traumas se manifeste comme l'irréconciliable confrontation entre deux présents arrachés à des temps différents, pris dans des solipsismes indépassables. C'est alors par métalepse que peut s'opérer une forme de communication, de rencontre qui a lieu justement dans la *trame même* des désajointements temporels qui expriment le trauma. Nous verrons ainsi, tout au long de ce chapitre, comment se dessine dans ces récits une politique de la représentation qui revendique une éthique de la relationnalité et repose sur la matérialisation, dans le texte, d'un temps de l'autre.

I. L'autre comme effraction

Comme nous avons pu le voir dans le chapitre précédent à travers notamment l'exemple de Magnus, les personnages des œuvres qui nous occupent sont souvent pris dans des modes d'être qu'on pourrait qualifier de post-traumatiques et qui semblent les rendre imperméables à certaines formes de rencontre avec l'altérité. C'est justement ce que note le jeune homme lorsqu'il observe les membres de sa famille réunis autour de la table du dîner et affirme :

> Everybody at this table is in broken pieces which won't go together, pieces which are nothing to do with each other, like they all come from different jigsaws, all muddled together into the one box by some assistant who couldn't care less in a charity shop or wherever the place is that old jigsaws go to die. (138)

Les pensées de Magnus ne s'attachent pas seulement à la description de chaque individu pris séparément mais aussi à l'image collective que renvoie la famille. La comparaison avec des pièces de puzzle est particulièrement efficace puisqu'elle souligne à la fois la fragmentation subie par chacune des personnes autour de la table et la perte de repères, le sentiment d'incohérence qu'elle produit, notamment à travers l'image d'une imbrication impossible de ces pièces entre elles. Cependant, ces considérations ne portent pas uniquement sur chaque individu pris séparément : au contraire, Magnus suggère que cet ensemble disparate de pièces a été mélangé dans *une seule* boîte (« all muddled together into the one box »). Ainsi, c'est toute

la famille qui apparaît comme une sorte de patchwork, faite de bric et de broc, incapable de trouver une unité, une harmonie. Tout se passe alors comme si l'incapacité de chaque personne à retrouver ou acquérir une forme de cohérence interne empêchait toute rencontre à une échelle interpersonnelle. En mathématicien rigoureux, Magnus considère ainsi que les unités doivent être complètes et clairement identifiables avant de pouvoir être ajoutées les unes aux autres pour former un ensemble complexe : la première étape n'étant pas accomplie, la seconde lui apparaît comme fondamentalement inatteignable. Cet échec devient alors synonyme de mort (« [where] old jigsaws go to die ») : les pièces, et les unités qu'elles sont censées constituer, sont devenues obsolètes et ont, aux yeux du jeune homme, perdu toute raison d'être puisqu'elles ne peuvent être à nouveau assemblées pour reformer le « tout » initial dont elles ont été extraites.

Comme on peut le voir à travers cet exemple, la fragmentation du moi induite par un trauma ne permet pas nécessairement une ouverture à l'altérité. On peut au contraire observer dans certains cas que cette expérience produit un véritable repli sur soi né à la fois de l'incommunicabilité du trauma — le dégoût que Magnus a de lui-même, par exemple, est trop grand pour qu'il arrive à dire ce qu'il a fait — et du bouleversement perceptuel qu'il entraîne, où toute l'attention du sujet semble tournée vers le sentiment d'une conscience de soi qui lui échappe. Ainsi, plusieurs personnages restent enfermés dans des temporalités traumatiques autocentrées où il faudra parfois que l'autre *surgisse* pour mettre fin à l'idée d'un sujet qui, jusque dans sa déprise de lui-même, ne s'appréhende que comme autosuffisant.

A. Solipsismes

À l'image de Magnus qui se voit comme principe et fin absolus à la fois de la mort de Catherine Masson et de sa propre souffrance — qui en découle —, d'autres personnages sont enfermés dans des traumas aux allures de solipsisme où, pour que des formes d'altérité se fassent jour, un bouleversement perceptuel doit avoir lieu, permettant la reconnaissance d'une présence *de* et *à* l'autre.

Ainsi, le rapport d'ignorance par rapport à l'histoire dans laquelle il et elle sont pris exprime chez Mr F, dans *Skin Lane,* et chez Elinor, dans *Toby's Room,* une forme d'imperméabilité à l'altérité. Le narrateur de Bartlett pointe très explicitement du doigt ce phénomène lorsqu'il déplore l'absence de conscience, chez le personnage, de son appartenance à une communauté plus large, à même de partager et de comprendre ses souffrances. Comme

l'explique Jeffrey C. Alexander, la conscience, culturellement construite, d'un trauma partagé — ici celui de l'interdit de l'homosexualité —, est un élément essentiel de la constitution et de l'identification d'une communauté (Alexander et al. 10). Mr F reste cependant incapable d'une telle prise de conscience alors même qu'a lieu ce qui peut être vu comme un acte fondateur de la communauté homosexuelle, la première reconnaissance des souffrances qu'elle a endurées. Le personnage est pourtant exclusivement absorbé par la compulsion de répétition dans laquelle est enfermé son désir, hermétique à toute présence autre que celle de l'objet de ses fantasmes :

> If only, for instance, he had read his *Evening Standard* with a little more care the next day (read the lead article on page twelve, for instance) then it might have given him something else to listen to besides the sound of his own voice. If nothing else, surely realising that he ought to have been using the word *we* instead of always just that same cross, worn-out *I* in his angry mutterings would have helped; realising, that is, that he couldn't have been the only man on the five forty-nine train home from London Bridge that night who instinctively checked to see if any of his fellow passengers had noticed the slight change in his face when his evening paper fell open at that particular page. I'm not saying that he would (or should) have started looking round the carriage to see if he could spot any fellow sufferers, eager to start up a supportive conversation, or anything like that—but surely it would have helped him to know that he wasn't alone. (204-205, italiques dans l'original)

Dans ce passage, le narrateur envisage précisément la prise de conscience d'une *présence* semblable à lui par le personnage principal. Le solipsisme dans lequel il est enfermé repose essentiellement sur des éléments auditifs, comme le soulignent les expressions « the sound of his own voice » ou « that same cross, worn-out *I* in his angry mutterings ». L'isolement du personnage prend une dimension sensorielle totalisante, allant jusqu'à rendre inaudible tout autre son que ceux qu'il produit lui-même. L'audition apparaît ainsi comme condition préalable à la vision puisque c'est seulement dans un second temps que Mr F *aurait pu* porter son attention sur les passagers autour de lui. Ici, l'ouverture intérieure à d'autres voix serait précisément ce qui permettrait une forme de reconnaissance et de partage visuel entre membres d'une même communauté. La phrase « instinctively *checked to see* if any of his fellow passengers *had noticed* » insiste en effet sur cette dimension visuelle mais souligne aussi comment fonctionne l'identification visuelle des membres de la communauté : ils se reconnaissent entre eux justement en vérifiant que personne — ou plutôt personne *d'extérieur* — ne les a reconnus. La fin du passage met en évidence la progression entre les termes « fellow passengers » et « fellow sufferers » tout en proposant une notion de communauté qui va à l'encontre de ce qu'on pourrait imaginer. Il n'est en effet pas tant question de « faire groupe » ni de mener une action collective mais simplement d'envisager une mise en relation possible entre Mr F et d'autres hommes, le terme « sufferers » permettant surtout

d'insister non pas sur la similitude des désirs qui animent ces hommes mais sur l'expérience partagée de solitude à laquelle ils font face.

De même, dans *Toby's Room*, Elinor refuse d'admettre l'existence de la guerre comme pour mieux lui refuser toute incidence sur sa vie. Cette posture l'insularise par rapport à son frère mais aussi par rapport à Paul et Kit. Elle analyse d'ailleurs l'engagement volontaire de Paul en tant que soldat comme un geste d'adhésion mais aussi tout simplement de reconnaissance de la guerre qui achève de l'aliéner de son amant :

> *late in 1915, Paul enlisted—and not for medical work this time—no, he volunteered to fight. And I know he says he volunteered because everybody knew conscription was coming anyway and he didn't want to be dragged, kicking and screaming, to the front—but still he did it, and from that moment on things began to unravel between us. It became harder and harder to know what to write.* (75, italiques dans l'original)

Ici, la jeune femme semble pointer du doigt la manière dont les expériences séparées et genrées de la guerre sont encore redoublées par la reconnaissance différenciée, par elle et son amant, de deux réalités opposées. L'impossibilité de communiquer ne provient en effet pas tant du clivage entre le front et l'arrière que de l'incompréhension radicale, comme le souligne l'épanorthose (« and not for medical work this time », « but still he did it »), que suscite chez Elinor le choix opéré par Paul d'aller prendre part aux combats, de *faire* la guerre et ainsi de contribuer à son actualisation dans le réel.

Au début de la seconde partie du roman, elle se trouve donc en compagnie de plusieurs artistes et d'objecteurs de conscience qui, comme elle, rejettent la guerre sans réserve. Cependant, là encore et en dépit de ses affinités politiques avec les membres de ce groupe, la jeune femme ne parvient pas à éprouver de sentiment d'appartenance, ni même à réellement adhérer aux idées qu'elle défend. Ce sentiment d'aliénation se confirme lors d'une discussion avec un jeune objecteur de conscience qui sollicite l'avis d'Elinor sur son propre refus de s'engager :

> *When he pushed, I said it didn't concern me. As a woman, it didn't concern me. To be honest, I was copying something I'd heard Mrs Woolf say last night after dinner, about how women are outside the political process and therefore the war's got nothing to do with them. It sounded clever when she said it, and stupid when I repeated it. And immediately I started thinking […] about the girls who handed white feathers to Toby when he was called back to London to complete his studies. All the medical students got white feathers, that's why in the end they had to let them wear army uniform. And I thought, No, it's not true, women aren't more peaceful than men. It pains me to say it, but the one thing this war has shown conclusively is how amazingly and repulsively belligerent women are.* Some *women.* (71, italiques dans l'original)

Ce passage met en évidence l'incapacité réaffirmée d'Elinor à se sentir appartenir et même plus simplement à se reconnaître dans les personnes qui l'entourent. Ici, la jeune femme éprouve un premier sentiment d'aliénation vis-à-vis de son interlocuteur et ce alors qu'elle partage ses idées au sujet de la guerre, d'où la contradiction qu'elle lui oppose par son refus de se prononcer. Cependant, l'argument féministe qu'elle convoque — l'idée d'une communauté de femmes pacifiques qui choisiraient le déni d'une guerre *par* et *pour* les hommes — ne la convainc pas elle-même et construit même un sentiment de rejet par rapport à toute une partie d'une population féminine belliciste. L'argument ainsi contesté étant en fait inspiré du personnage historique de Virginia Woolf[36], les contre-exemples qu'Elinor trouve à lui opposer — presque malgré elle — font également qu'elle ne peut se retrouver dans une quelconque « maîtresse à penser » dont la figure tutélaire incontestable lui permettrait d'avoir une marche à suivre claire et évidente. Enfin et surtout, la prise de conscience de ces multiples formes d'aliénation s'accompagne d'un sentiment d'étrangeté de la jeune femme par rapport à elle-même et à sa propre capacité de raisonnement lorsqu'elle fait état de son inaptitude à s'approprier la réflexion de Woolf : « It sounded clever when she said it, and stupid when I repeated it ». Ici, les pensées mêmes de la jeune femme semblent lui faire défaut, soulignant au passage l'impossibilité pour elle d'éprouver un quelconque sentiment de communauté ou d'harmonie avec les personnes qui l'entourent, comme si, ne pouvant se saisir, elle ne parvenait pas à être *présente* à elle-même ni aux autres.

La posture d'Elinor n'est donc pas celle d'un besoin de *faire corps* dans un but commun, que ce soit pour ou contre la guerre, mais plutôt celle d'un *désengagement*. Cette perspective est mise à l'épreuve par son échange avec Tonks lorsqu'elle le rencontre à l'hôpital. À ce moment-là du récit, Elinor est certes entrée dans une forme d'action mais celle-ci est exclusivement centrée sur le trauma de la perte de Toby. Même Paul, blessé à la guerre et toujours amoureux d'elle, ou Neville, défiguré, ne sont que des moyens pour elle d'avoir accès au récit de la mort de son frère et ne semblent susciter qu'une empathie très limitée de sa part. La rencontre avec son ancien professeur de dessin la pousse à clarifier sa position lorsque celui-ci sollicite son aide pour réaliser les illustrations médicales des soldats défigurés :

> 'I'm trying not to have anything to do with the war.'
> Tonks waited for the silence to thicken. 'Because …?'
> 'Because it's evil. Total destruction. Of everything. Not just lives, even. It's like one of those combine harvester things, you know? Only it's not cutting wheat …'

[36] Cette brève apparition de l'autrice moderniste souligne encore l'intertextualité entre le texte de Barker et *Jacob's Room* (1922), construit lui aussi autour de l'absence de celui qui donne son titre au roman.

> ‘I doubt if you hate it more than I do.’
> ‘It’s like the pacifists. You know, some of them, the majority, take on work of “national importance”—bit of a joke sometimes, but never mind—and they go and work on a farm or in a hospital. But the others—the absolutists—won’t do that. They’d rather go to prison than contribute anything, anything at all, to the war. […] So anyway that’s why I don’t contribute and … and I don’t paint anything to do with it. Because the war sucks that in too. And I don’t think it should be about that, I think painting should be about … celebration. Praise.’ […]
> He was smiling at her, rather kindly she thought. ‘I wouldn’t disagree with you, I think a very large part of art is about celebration, but then you also have to paint what’s in front of you, don’t you? And your generation hasn’t been very lucky in that respect.’ (141)

Ce dialogue précise bien le positionnement idéologique d’Elinor. L’affirmation répétée de son refus de se mêler à la guerre — « I’m trying not to have anything to do with the war » et « I don’t paint anything to do with it » — souligne un processus de mise à distance du conflit qui va jusqu’à nier une posture contestataire. L’imprécision de l’expression « anything to do » insiste en effet à la fois sur la dimension généralisée de son rejet mais aussi sur une forme de désinvestissement intellectuel, émotionnel, voire cognitif, vis-à-vis de la guerre : Elinor ne peut même pas nommer explicitement ce qu’elle refuse de prendre en compte ou de peindre puisqu’elle tente en fait d’appliquer une véritable négation de la guerre. Elle essaie ainsi dans son discours de se rapprocher des pacifistes radicaux qui mettent tout en œuvre pour s’opposer au conflit mais ne revendique pourtant pas pour elle-même ce statut politique. En effet, la fin de son discours semble plutôt placer le désengagement d’Elinor du côté d’une prise de position esthétique. Ainsi, puisque la guerre a une portée totalisante, elle ne peut s’y opposer que dans une attitude semblable, rejetant tout en bloc, et c’est surtout par la peinture que cela s’exprime : pour empêcher la guerre de *contaminer* son art, elle lui dénie l’accès même à l’existence en ne la représentant pas.

Les propos de Tonks apparaissent pour leur part comme beaucoup plus pragmatiques : « you also have to paint what’s in front of you ». Il n’est pas seulement question de prendre pour modèle ce qui se présente à l’artiste mais d’admettre, en peignant, que ce qu’on peint est digne d’être représenté, que ce qu’on peint — ou qui on peint — *est un sujet*. Peindre la guerre c’est donc se placer sur un pied d’égalité avec elle, c’est la reconnaître et donc potentiellement lui donner le pouvoir de détruire, voire l’autoriser à exercer ce pouvoir sur celle-là même qui la fait advenir dans le réel en la représentant. En ce sens, la posture de Tonks n’est pas seulement pragmatique mais aussi éthique : représenter la guerre revient certes à admettre sa puissance destructrice mais cela revient aussi à reconnaître l’humanité contre laquelle elle a exercé ce pouvoir.

En utilisant les termes « in front of you », Tonks fait en effet appel à un impératif éthique de *présence*, dans le *présent*, à ce qui se *présente* à notre contemporanéité, comme un geste nécessaire de *reconnaissance*. Comme le signalent ainsi Athanasiou et Butler, le fait de se *rendre présent·e* aux autres peut précisément devenir un moyen de contrer les régimes de régulation de l'intelligibilité qui, dans le contexte du roman, auraient pour effet d'effacer les soldats défigurés sous prétexte de refuser le pouvoir destructeur de la guerre :

> In becoming present to one another, as an occasion of being both bound up with subjugation and responsive and receptive to others, we may be positioned within and against the authoritative order of presence that produces and constrains the intelligibility of human or non-human presence. (14-15)

B. Surgissements

Dans un premier temps le solipsisme d'Elinor l'enferme dans une temporalité hermétique, imperméable à tout ce qui pourrait l'arracher aux souvenirs de son enfance avec Toby. Sa réaction initiale face au trauma de la perte consiste ainsi en un refoulement de l'après avec lequel l'événement a fait rupture. Il n'est donc pas seulement question de fracture, de perte de continuité entre l'avant et l'après mais il s'agit au contraire pour l'héroïne de faire en sorte que l'après ne soit qu'une répétition et une sacralisation de l'avant. C'est en tout cas son intention de départ, rappelée par Paul :

> 'You know, you said once if Toby died you'd come back here and paint the countryside he grew up in. You said you'd want to paint what made him, not what destroyed him.' She smiled. 'That's exactly what I've done.' (95)

Les propos tenus par Elinor dans *Life Class* et rapportés ici[37], à plusieurs années d'intervalle, par Paul, soulignent bien l'espèce de solipsisme métaleptique dans lequel elle voudrait au départ s'enfermer. Il semble en effet qu'il n'y a pour Elinor aucune conscience d'elle-même, de son histoire, de son enfance — et par conséquent de tout ce qu'elle comporte également de Toby — qui puisse intégrer la guerre. La mort ne peut donc être perçue que comme un nouveau point de départ vers un retour dans le passé : la destruction — « what destroyed him » — ne pourrait dans ce cas pas être autre chose que le geste fondateur d'une pulsion créatrice — « paint [autrement dit, *make*] what *made* him ». Le solipsisme repose ainsi sur le refus absolu d'Elinor d'intégrer toute autre réalité que celle de sa propre enfance avec son frère — seul sujet qu'elle

[37] Le rejet de la guerre chez la jeune femme se manifeste déjà dans le premier tome de la trilogie : « The last thing I'd want to do is paint any part of what killed him. I'd go home, I'd paint the places we knew and loved when we were growing up together. I'd paint what made him, not what destroyed him » (Barker 2007 : 244).

voudrait peindre —, sur sa volonté de d'ingérer ce dernier, voire, comme nous avons pu l'observer dans le chapitre précédent, de l'engendrer elle-même.

Toutefois, ce projet achoppe, comme on peut le voir quelques pages plus tôt alors qu'elle tente de peindre son frère. Son image, c'est-à-dire les souvenirs qu'elle a de lui, lui échappe alors qu'en parallèle s'affirme la présence bien plus inquiétante de l'odeur que transporte avec lui l'uniforme de Toby, renvoyé du front :

> She couldn't finish the portrait, or rather she couldn't trust herself to recognize the moment when it was finished. Her judgement had deserted her. A morning came when she hardly managed to work at all. Toby's features eluded her; his face seemed to be sliding in and out of focus. […]
> The clothes in the attic drew her to them. For days the smell had been particularly strong, especially in the corridor outside his room. […]
> On a sudden impulse, she began laying out the garments on the bed: the peaked cap, the tunic, the Sam Browne belt and revolver case, breeches, putties, boots … And there he was, his body shaped by the clothes he'd worn in life.
> The smell was getting stronger again. Nothing else, nothing, could have made her want to imagine how he'd died. No words, no photographs, would have been powerful enough to break the taboo she'd imposed on herself: that the war was not to be acknowledged. But now smell, the most primitive of the senses, the one most closely linked to memory and desire, had swept all that away. (84-85)

Ici, l'enfermement d'Elinor dans un passé sacralisé est mis en échec par la présence, même spectrale, de la réalité de la mort. À mesure que l'odeur des vêtements du soldat augmente, l'image qu'elle se fait de lui, antérieure à son départ pour le front, se délite — et avec elle jusqu'à la raison d'être d'Elinor en tant qu'artiste. On voit ici la mise en confrontation des différents sens de la jeune femme, la vision — apanage de l'artiste peintre — étant mise en péril par le sens « plus primitif » de l'odorat. On voit ici de manière intéressante comment la présence de Toby augmente paradoxalement à mesure que son image s'efface. D'abord, les traits de son visage échappent à Elinor : la visualisation devient impossible. Dans un second temps, elle fait émerger son spectre en dépliant ses vêtements et en les assemblant comme pour lui redonner corps. Cependant, celui-ci n'apparaît pas, est construit comme absent au moment même où l'uniforme est recomposé et seuls ses contours — « shaped » — sont dessinés. Enfin et surtout, c'est l'odeur, par nature impalpable et insaisissable, qui affirme la présence la plus forte et la plus totalisante, supplantant même les images ou les descriptions les plus fidèles qu'elle aurait pu souhaiter des derniers moments de son frère (« no words, no photographs would have been powerful enough »).

Il s'opère bien une forme de rupture supplémentaire, provoquée par l'autre qui fait *effraction* chez Elinor pour reconfigurer le cadre de représentation dans lequel elle s'est

enfermée. Pour revenir aux propos de Butler, on peut voir ici comment, par sa reproduction, le cadre dans lequel Elinor essaie de circonscrire Toby finit par lui échapper :

> the frame does not hold anything together in one place, but itself becomes a kind of perpetual breakage, subject to a temporal logic by which it moves from place to place. As the frame constantly breaks from its context, this self-breaking becomes part of the very definition. This leads us to a different way of understanding both the frame's efficacy and its vulnerability to reversal, to subversion, even to critical instrumentalization. What is taken for granted in one instance becomes thematized critically or even incredulously in another. (2009 : 10)

À travers le changement de contexte, l'image de Toby s'est transformée et a fini par lui échapper, affirmant ainsi l'impossibilité de vouloir maintenir l'autre dans une forme de stase coupée du temps et surtout, ici, coupée des circonstances qui ont mené à sa mort. Tout se passe alors comme si la spirale répétitive dans laquelle Elinor avait tenté de s'enfermer — en recréant les images du passé commun à elle et son frère — s'était finalement enrayée, présentant une faille propice au surgissement d'une altérité et d'une temporalité autres. L'odeur représente en effet l'émergence d'un temps inconnu à Elinor, appartenant certes au passé, à une époque d'avant la mort de Toby, mais lui enjoignant néanmoins d'effectuer un mouvement temporel *en avant*, dans un moment plus récent que celui qu'elle ressasse et qui est en train de se désagréger sous ses doigts.

Paul constate, à sa grande surprise, l'intégration de cette *présence autre* dans les toiles d'Elinor :

> To be brutally honest, he'd expected nostalgia: scenes from rural life, happy children, impossibly long, golden summer days. Instead, he found himself looking at a series of winter landscapes, empty of people. Well, that was his first impression. When he looked more closely, he realized that every painting contained the shadowy figure of a man, always on the edge of the composition, facing away from the centre, as if he might be about to step outside the frame. (95)

L'image idéalisée d'un passé perdu se dérobe et les propos d'Elinor, « I'd paint what made him, not what destroyed him » (Barker 2007 : 244), prennent un autre sens. Contrairement aux attentes de Paul, et sans doute aussi à celles de la peintre elle-même, n'y a en effet pas de reproduction à l'identique ni de tentative de retour en arrière exprimées dans ces tableaux. Si le paysage qui a vu grandir Toby est bien représenté, il n'est cependant pas identique à l'image du souvenir mais se présente, lui aussi, comme endeuillé du jeune homme. Ce dernier constitue d'ailleurs la figure à la fois centrale et éternellement fuyante de toutes les toiles que Paul observe. En semblant surgir presque malgré l'artiste elle-même, cette présence étonnante et inquiétante manifeste et permet la confrontation entre des temporalités différentes puisque le

paysage de l'enfance devient une réminiscence du champ de bataille où il a perdu la vie. Seule la figure spectrale de Toby établit une forme de continuité entre ces espaces et ces temporalités : il est l'entité, à la fois constante et impermanente, autour de laquelle se télescopent ces deux univers. Il apparaît ainsi comme anachronique non seulement parce qu'il revient d'outre-tombe errer dans les toiles de sa sœur mais aussi parce qu'en plus du présent des peintures, il hante le passé : il trouble les images plus lointaines de l'enfance en y intégrant celles plus récentes de l'âge adulte et de l'engagement dans la guerre.

En outre, on peut constater que la notion de cadre revient une fois de plus ici et que le positionnement de Toby par rapport à celui-ci est particulièrement révélateur. Il incarne très concrètement le spectre dont parle Butler, capable de subvertir les cadres normatifs :

> What is this specter that gnaws at the norms of recognition, an intensified figure vacillating as its inside and its outside? […] it figures the collapsibility of the norm; in other words, it is a sign that the norm functions precisely by way of managing the prospect of its undoing, an undoing that inheres in its doings. (2009 : 12)

Ici, le cadre, c'est-à-dire la représentation de Toby et du paysage de son enfance, ne peut exister que dans la mesure où il est déjà en train de se dépasser et de se subvertir lui-même : ces toiles sont à la fois des paysages et *autre chose* que des paysages, des représentations de Toby tout en n'en étant pas. La posture du spectre, en bordure de l'œuvre, comme prête à en sortir, incarne bien ce positionnement à la fois à *l'intérieur* et à *l'extérieur* du cadre : l'image qu'Elinor a réussi à capturer est incertaine et instable, déjà en train de lui échapper. Enfin, la reproduction en série de ces toiles montre bien la qualité fluctuante de la figure de Toby, ce que Paul constate lui-même lorsqu'il revient observer seul les peintures :

> He was Toby-hunting. Only one landscape was genuinely empty: the fields behind the house in winter. Cropped hawthorn hedges ran across a vast expanse of snow, like lines of Hebrew script. Even here, though, a shadow between the trees revealed itself, on closer examination, to be the head and shoulders of a man. (106)

Pour l'observateur, l'absent est devenu totalisant, omniprésent. L'ombre devient douée d'une agentivité, se cachant dans un premier temps, comme en témoigne l'affirmation « one landscape was genuinely empty », avant de *se révéler* à la vue du spectateur : ainsi, il semble presque que la même silhouette se déplace d'une peinture à l'autre, en suivant le regard que Paul pose sur elles. La capacité de cette figure à sembler disparaître puis réapparaître dans les toiles suggère donc certes, de manière inquiétante, une forme de hantise de la jeune femme par son frère, mais aussi une certaine acceptation de cette présence à la fois radicalement autre et insaisissable.

Le surgissement de l'autre se fait notamment, comme l'a illustré cet exemple, à travers l'ouverture d'une brèche temporelle. Par les sauts chronologiques qu'elle ménage dans le texte, la métalepse permet de construire des trames temporelles qui semblent à première vue défier la logique mais permettent de rendre compte de certaines réalités psychiques et de construire des formes de relationnalité, d'ouverture à l'autre où le sujet parvient à s'extraire d'une temporalité et de perceptions centrées sur lui-même.

Ainsi, même si Mr F reste hermétique à l'idée d'une appartenance à une communauté, sa rencontre avec Beauty est l'occasion d'une première forme de décentrement. Tout d'abord, il semble important de noter que celle-ci se fait en plusieurs temps, avec des périodes de latence et donc précisément sur un mode opératoire traumatique. Ainsi, Mr F découvre tout d'abord Beauty en rêve ; dans un second temps, il fait sa connaissance au sein de l'atelier Scheiner ; enfin, la troisième et sans doute véritable rencontre est en fait une scène de *reconnaissance :* Mr F identifie Beauty comme l'homme de son rêve. Dans ce passage, à la faveur de la faille temporelle qu'ouvre la vision des cheveux du jeune homme, se télescopent deux espace-temps *a priori* irréconciliables : d'une part l'univers du présent, du réel, du travail, et d'autre part l'univers de l'intime, de la maison, de l'atemporalité du rêve. La rencontre a ainsi lieu à la manière d'un surgissement brutal, inattendu mais aussi — précisément parce qu'il renvoie à une connaissance latente — traumatique :

> When he turns back to the boy, he notices that his hair, just where the shirt collar is lifting away as he bends forward over the blade, where the sun is catching it, is getting so long that it is starting to curl on the back of his neck, and *I really must talk to him about that*, thinks Mr F. Indeed, he is just about to say something to him, something sharp—but not too sharp, because he bears the boy no ill-will, and he really has got rid of the last lingering trace of this morning's foul temper now, really everything is as it should be, but then
>
> Ah.
>
> *Here it comes.*
>
> but then, as he stares at the hair curling over the nape of the boy's neck, and at the exact way the individual vertebrae show through the skin just above his collar, and the way that the corded muscles on the side of his neck are just beginning to show as he cranes it forward and slightly to one side—just then, and for no good or particular reason that he can identify, Mr F begins to have the odd sensation (it is hard to say where, exactly—perhaps in the pit of his stomach) that everything in the workroom is coming to a gentle but conclusive stop. It ceases to matter. The sounds—for instance, the sound of a pincher methodically tapping on a nailing board somewhere behind him—are beginning to fade, and after all the noise and the crowds and the stairs and the rush of his morning so far,

> this is a great relief. They are replaced, inexplicably, by the reassuring and familiar sound of his kitchen clock. He feels oddly still. (121-122, italiques dans l'original)

Ce passage est particulièrement intéressant parce que la métalepse de l'auteur, qui apparaît dans les deux lignes intercalées entre les paragraphes principaux, est doublée d'une métalepse temporelle qui se réalise différemment pour le personnage et pour les lecteurs·trices. Du point de vue de Mr F, rien ne signale ici explicitement que la vision des cheveux de Beauty lui permet de reconnaître le jeune homme comme celui qui peuple ses rêves. Seules ses réactions physiques et sensorielles rendent tangible l'effet que cette image a sur lui. En revanche, le commentaire du narrateur, « *Here it comes* » s'adresse directement aux lecteurs·trices et soit leur enjoint de se préparer à ce qui va arriver au personnage, soit leur confirme, en une sorte de clin d'œil métaphorique, que la scène tant attendue va enfin avoir lieu.

La phrase centrale, qui acte et exprime la *reconnaissance* de Beauty par Mr F, se déploie de part et d'autre des deux interventions narratives et matérialise dans le texte la sensation de suspension du temps qu'elle décrit. La première partie de la phrase, présente dans le premier paragraphe, construit, pour le bénéfice des lecteurs·trices, l'effet de ralentissement du temps qui précède la survenue d'un événement brutal. Cette impression est construite à la fois par l'hypotaxe, qui enchâsse et subordonne les propositions, produisant un rythme plus lent (« indeed », « but », « because », « and », « really », « but then »), et par l'épanorthose, reposant sur plusieurs répétitions (« *something* to him », « *something sharp* », « not too *sharp* »), qui rend tangible la pensée de Mr F en train de se préciser. On relève enfin l'insistance sur les indications chronologiques (« just about », « this morning », « now », « then ») qui met en évidence l'écoulement du temps pour mieux l'arrêter dans la seconde partie de la phrase.

Les termes « but then » marquent en effet un passage de seuil temporel. Ils sont d'ailleurs suivis d'une interruption où le « Ah » qui précède le commentaire narratif est difficilement attribuable. Il semble indiquer une pause, une respiration avant la plongée dans un nouveau paradigme mais, n'étant pas en italique, on ne peut vraiment savoir si c'est le narrateur ou le personnage qui prend son souffle avant de se jeter à l'eau, ou encore si ce son ne manifesterait pas plutôt la prise de conscience étonnée de Mr F à la vue des cheveux de Beauty. Notre analyse rejoint à nouveau ici celle de Sandrine Sorlin dans son analyse du double mouvement métaleptique opéré par le roman :

> [The] congruence between the ethics of the telling and the ethics of the told also partakes of a metaleptic movement in both senses of the term: (1) metalepsis in Genette's narratorial sense by bringing the reader in and out of the diegesis through various pronominal forms and (2) the figure of metalepsis that consists in not saying outright,

> while expressing through euphemism or reserve, or by substituting the consequence for the cause, thus bringing the reader to measure the effect of Mr F's traumatic repression. By ethically telling the story on his behalf, the narrator reflects on the character's own incapacity to fill in the traumatic gap. (2022 : 171)

Le « Ah » est-il l'expression euphémisée du trauma de Mr F, à laquelle le narrateur nous a préparé·e·s — de façon doublement métaleptique — en s'adressant directement à nous et en nous proposant d'anticiper la suite par le « *Here it comes* » ? Est-il, au contraire, encore une métalepse de l'auteur par laquelle le narrateur formule une interjection qui, par sa charge traumatique, ne peut même franchir le seuil de la conscience du personnage ? Ce « Ah » est, quoiqu'il en soit, une autre forme de matérialisation de la *pause* qui a lieu ici, redoublant celle déjà marquée par la phrase laissée en suspens et les espaces qui séparent les paragraphes : la *présence* d'un son, de lettres sur la page n'a pourtant pas vraiment de sens, ne renvoie à aucun référent identifiable et marque donc un moment *d'intrusion* d'une réalité autre qui échappe à la fois au personnage et aux lecteurs·trices.

La seconde partie de la phrase répète le « but then » de la fin du paragraphe précédent et l'absence de majuscule souligne bien qu'il s'agit du prolongement de la même phrase. Cependant, la répétition, après un temps de pause, un surgissement annoncé, ne peut se faire à l'identique et signale précisément que le changement de paradigme a eu lieu. L'univers de Mr F vient d'être ébranlé, même s'il n'a pas encore eu le temps de comprendre pourquoi ni comment, l'interruption exprimant justement le moment de latence, dans le trauma, entre la survenue d'un événement et sa compréhension. Cette seconde partie de phrase met ainsi en évidence la rupture temporelle qui vient de se produire pour le personnage. On peut ici relever l'interruption brutale du processus qui était en cours dans la première partie de la phrase : les réflexions de Mr F sur la remarque à faire à Beauty, le déroulement de sa matinée etc. sont tout à coup devenues obsolètes et les observations qui suivent ne s'inscrivent plus dans une continuité avec ce qui précède.

Ici, l'emploi de l'épanorthose — avec les tirets, les parenthèses ou encore la répétition « but then […] just then » — et de l'hypotaxe se poursuit. Cependant, cette dernière ne fonctionne plus exactement sur le même type de liens logiques et n'est plus accompagnée d'indications temporelles rappelant la progression ou l'imminence. C'est au contraire la simultanéité qui est cette fois soulignée par la répétition de « as » : « *as* he stares *at* […] *and at* the exact *way* […] *and* the *way that* », « *as* he cranes ». En outre, la description extrêmement détaillée de la nuque de Beauty contribue à ce ralentissement temporel et mime le fonctionnement d'une sorte d'arrêt sur image, le regard de Mr F semblant précisément profiter

de cette interruption temporelle pour s'approcher au plus près du corps du jeune homme, jusqu'à pénétrer en lui. En effet, on peut relever une progression dans le passage de la partie du corps — « the nape of his neck » — au squelette et aux muscles qui la composent — « vertebrae », « the corded muscles » — et semblent indiquer chez Mr F un désir de disséquer le garçon (en écho à sa profession). On ajoutera à cela que la répétition du terme « show » souligne la capacité de l'homme à *lire* le corps de Beauty, à voir sous sa peau, mais le choix de ce terme, qui place l'agentivité du côté du corps du jeune homme, donne aussi l'impression que celui-ci *s'exhibe* au regard de Mr F. Enfin et surtout, on peut observer que le ralentissement du rythme de la phrase, poussé à l'extrême par les multiples degrés d'enchâssement des dernières propositions (« just then, and for […] that […] (it is hard to say […] perhaps…) that […] but […] »), mime une sorte d'ultime coup de frein avant l'arrêt final : « [a] conclusive stop ».

Ce changement de paradigme temporel est accompagné d'un bouleversement sensoriel, ancrant complétement Mr F dans un nouvel espace-temps. La première perception physique qui accompagne son observation de Beauty est d'abord difficilement identifiable et localisable : « the odd sensation […] perhaps in the pit of his stomach ». Dans un second temps, c'est son audition qui est affectée : « the sounds […] are beginning to fade ». Cette impression d'un évanouissement progressif des sons semble ensuite contaminer toutes ses sensations corporelles, avec d'abord un relâchement — « a great relief », « reassuring and familiar » — et enfin une sorte de communion totale entre Mr F et le monde, soudain arrêté, dans lequel il se retrouve : « He feels oddly still ». Enfin et surtout, de nouveaux sons, incongrus dans cet environnement, émergent et permettent la configuration d'un nouveau champ spatio-temporel qui défie la logique, puisqu'à travers le bruit de l'horloge de la cuisine que Mr F pense entendre se rencontrent l'univers professionnel où évolue son jeune apprenti et l'espace intime où se trouve l'inconnu du rêve.

Les termes « the reassuring and familiar sound of his kitchen clock » renvoient d'abord, par métonymie, au lieu qui contient l'objet, à savoir l'appartement de Mr F. Cependant, ils marquent aussi doublement une relation temporelle, et donc métaleptique. Tout d'abord, le son, qui apparaît à plusieurs reprises dans le roman et revêt donc une signification symbolique, signale lui-même le passage du temps puisqu'il égrène le tic-tac des secondes sur l'horloge. Plus largement, il évoque l'écoulement du temps et de la vie de Mr F, mais aussi sa solitude — en tant que seul écho qui lui est renvoyé —, comme le souligne la sensation qu'il éprouve en recevant la carte d'anniversaire envoyée par son frère : « Nothing particular happened when

he read the scribbled message, but a few moments afterwards, the silence in his kitchen seemed to suddenly thicken; the ticking of the kitchen clock became almost deafening » (84). Par ailleurs, le surgissement du son à ce moment précis renvoie Mr F ainsi que les lecteurs·trices vers les moments antérieurs du roman — où l'horloge a déjà été évoquée — et par conséquent vers une temporalité intime, marquée différemment, qui n'est pas la même que celle de sa journée de travail. En outre, si l'on se réfère à l'autre passage, que nous venons de citer, où l'horloge est évoquée, on peut s'apercevoir que celle-ci intervient également dans le quotidien de Mr F comme figure d'altérité : c'est dans le moment où, après avoir lu la carte de vœux, la solitude et le silence s'emparent de lui, que le personnage se sent assailli par le bruit assourdissant de l'horloge, seul son dans la pièce qui n'émane pas de lui.

Ainsi, on peut considérer que l'observation et la reconnaissance de Beauty comme étant l'inconnu du rêve s'articulent autour d'un moment de *rupture*, d'ouverture d'une brèche temporelle où la métalepse construit une rencontre entre des temporalités et des entités appartenant à des univers différents. Ici, le son de l'horloge renvoie Mr F à un état vulnérable — seul dans son appartement, avant d'aller se coucher ou le matin après s'être éveillé du rêve —, entraînant et illustrant la déstabilisation complète de tous ses repères qu'il est en train de subir. Le son revient d'ailleurs une fois de plus dans la scène, sur laquelle nous reviendrons, où le personnage se trouve au paroxysme de sa vulnérabilité, lors de son ultime confrontation avec Beauty dans l'atelier. Par conséquent, ces brèches temporelles accompagnent et permettent des moments d'ouverture à l'altérité, des sorties d'un temps rigide, normé, répétitif où soudain le sujet est amené à se rendre *présent* à l'autre, et Athanasiou et Butler signalent ainsi : « If we are, for instance, 'present' to one another, we may be dispossessed by that very presence. […] It seems to me that there is a presence implied by the idea of bodily exposure, which can become the occasion of subjugation or acknowledgement » (13). Mais il est aussi question, selon nous, de véritablement entrer *dans un présent de l'autre*, dans une temporalité qui ne soit plus autonome, solipsiste mais qui soit *expérimentée* comme moment d'apparition *de* et *à* l'autre.

II. « An encounter that retains, or does not fully erase, difference » (Caruth 1996 : 124) : admettre le temps de l'autre

De tels moments où l'autre survient comme une effraction dans les représentations et la psyché du sujet peuvent donc être l'occasion d'une reconnaissance par ce dernier de sa propre vulnérabilité en présence d'une subjectivité qui n'est pas la sienne. La sortie du solipsisme peut

alors apparaître, comme le signalent Athanasiou et Butler, comme un moment de menace pour l'intégrité du sujet mais aussi d'acceptation *par* et *de* l'autre. Par conséquent, l'ouverture de brèches métaleptiques dans la temporalité des personnages peut également permettre l'émergence de formes de communication et de compréhension qui se placent à un niveau qu'on pourrait qualifier de *supra-verbal :* les traumas et expériences des personnages peuvent entrer en résonnance les uns avec les autres sans que ces liens soient formalisés ou explicités par le dialogue ou la narration.

A. Brèches métaleptiques et mouvement *vers* l'autre

La métalepse permet qu'ait lieu une telle forme de communication, dans *The Accidental*, entre Eve et Michael. Dans la dernière section du roman, il semble en effet que le départ d'Amber ait provoqué un effondrement du château de cartes qu'était la vie de la famille Smart. L'équilibre précaire qui maintenait l'illusion d'une vie bourgeoise bien ordonnée est déstabilisé et la disparition de l'ensemble de leurs possessions — sans doute emportées par Amber — constitue la matérialisation concrète de leur mise à nu. Le retour dans la maison londonienne est donc l'occasion d'une crise où les faux-semblants et les silences derrière lesquels les personnages se cachaient sont révélés pour ce qu'ils sont. Ainsi, la responsabilité de Magnus dans le suicide de Catherine Masson est découverte et les aventures répétées de Michael avec ses étudiantes sont exposées au grand jour.

Cependant, ces révélations ne sont pas simplement traitées avec cynisme par Smith, comme simples preuves de la vanité d'existences bourgeoises où la prise en compte de la vulnérabilité des autres n'a pas lieu d'être. Au contraire, la destruction du cadre dans lequel ils évoluaient est vécue par les personnages comme une forme de libération qui entraîne justement en eux un changement de paradigme reposant notamment sur un décentrement temporel. Cela apparaît de façon frappante lorsque Michael, se promenant dans une librairie et voyant la photo d'Eve, se remémore la réaction de son épouse à l'écoute du message annonçant sa mise à pied imminente :

> Michael, looking at Eve's photograph in the bookshop, understood again, like he'd understood now every day since, and every day the understanding came to him as incomprehensibly newly as it would if he suffered from a brain disease that meant he couldn't remember anything for longer than twenty-four hours.
> Astonishing.
> He realized Eve knew. He realized she had always known, known all along, and it had made no difference to her. He realized, too, that they had both been waiting for exactly this message. (269)

Ici, Michael apparaît comme enfermé dans une compulsion de répétition d'ordre traumatique. Toutefois, au lieu de le maintenir dans une temporalité exclusivement centrée sur lui-même, ce trauma s'articule autour d'une prise de conscience de l'autre. L'événement traumatique qui hante le personnage est celui d'une compréhension soudaine et brutale, comme le souligne l'insistance sur le champ lexical de la connaissance. La compulsion de répétition par laquelle le trauma se manifeste consiste donc en un oubli systématique qui permet la réactivation sans cesse renouvelée de la prise de conscience. Le premier paragraphe illustre bien le paradoxe de la compréhension face auquel se trouve alors l'esprit : « the painful repetition of the flashback can only be understood as the absolute inability of the mind to avoid an unpleasurable event that has not been given psychic meaning in any way » (Caruth 1996 : 59). En effet, la dérivation autour du terme « understand » (« understood again », « he'd understood » et « the understanding ») s'oppose à « incomprehensibly », mettant ainsi en évidence *l'incompréhension de la compréhension :* le processus d'intellection de Michael est mis en échec *dans* et *par* sa mise en acte même.

Par ailleurs, les anaphores et anadiploses employées dans ce passage — « like he'd understood now *every day* since, and *every day* the understanding », « *He realized* Eve knew. *He realized* she had always *known, known* all along, and it had made no difference to her. *He realized*, too… » — matérialisent la pensée du personnage en train de se construire à mesure que la prise de conscience est symbolisée, mise en forme par le langage. Ici, Ali Smith fait apparaître la brèche temporelle notamment autour de son usage du prétérit entre le premier et le troisième paragraphe. En effet, il est difficile de déterminer si les trois occurrences du verbe « realized » appartiennent à la même temporalité que le premier « understood », c'est-à-dire qu'on ne peut déterminer si la « réalisation » décrite ici est celle qui a lieu *à nouveau*, comme chaque jour depuis le premier jour, et donc se produit lors du moment décrit, pendant que Michael regarde la photo de Eve, ou si ces verbes renvoient justement à la toute première occurrence de la prise de conscience. C'est en ce sens que l'on peut parler de compulsion de répétition et d'expérience traumatique puisqu'il y a bel et bien une confusion temporelle qui arrime le personnage à un éternel présent, sans cesse réactualisé.

En outre, les paragraphes qui se trouvent de part et d'autre du terme « Astonishing » illustrent deux rapports temporels différents et les mettent en confrontation. En ce qui concerne Michael, le temps est non seulement profondément ancré dans un présent qui se répète mais on constate aussi, par conséquent, que tout phénomène ne peut être que marqué du sceau de la ponctualité. C'est ce que soulignent l'emploi du prétérit ainsi que l'insistance sur la dimension

quantifiable et itérative des occurrences de sa « compréhension » : « again », « now », « every day », « since ». En revanche, Eve est pour sa part rattachée à un temps long, marqué par des processus duratifs, que ce soit à travers le verbe « know » qui, contrairement à « understand », exprime un procès non inchoatif, ou grâce aux adverbes qui renforcent cet effet : « had *always* known, known *all along* ». L'objet de la « connaissance » de son épouse n'est pas explicitement mentionné ici et est donc convoqué métaleptiquement par l'emploi intransitif de *know :* « she knew *what he was doing, that he was having affairs with his students* ». De la même manière, le premier paragraphe présente un emploi intransitif de « understand » qui renvoie par métalepse au suivant, où le contenu de la compréhension est exprimé : « he understood *that she knew* ».

Les deux métalepses ainsi enchâssées matérialisent la brèche qui s'ouvre en Michael. L'effraction traumatique qui a lieu pour lui est précisément la prise de conscience d'une altérité temporelle, d'une antériorité qui semble même précéder sa présence à lui-même. Cela se confirme surtout si l'on considère les sections précédentes du roman où l'on peut voir que, déjà à ce moment-là, tout pour Michael n'est qu'éternel recommencement : « Life never stopped being glorious, a glorious surprise, a glorious renewal all over again » (57). Cependant, alors que la compulsion de répétition dans laquelle il évoluait précédemment était bien un solipsisme, l'espèce de réinitialisation systématique de son cerveau, qu'il expérimente dans le passage qui nous occupe, induit chez lui une véritable *reconnaissance* de l'autre, et ce à tous les sens du terme puisqu'il éprouve aussi une profonde gratitude envers son épouse.

L'ouverture à l'autre naît de la compréhension soudaine que la révélation de ses infidélités n'en est en fait pas une, appartient à une réalité antérieure à celle qu'il est en train de vivre. La dernière phrase, « they had both been waiting for exactly this message » fait apparaître le pronom « both », soulignant l'idée d'une communauté de points de vue, à l'inverse des phrases précédentes qui mettaient en exergue l'opposition, la disjonction d'expériences entre « he » et « she ». La brèche ouverte par la métalepse provoque ainsi certes une rencontre entre deux temporalités apparemment opposées mais elle permet aussi la prise de conscience chez Michael de l'existence d'une temporalité commune à lui et Eve. Les horizons de cette attente n'étaient sans doute pas les mêmes : chez Michael il s'agissait peut-être d'un mélange de crainte que sa femme découvre la vérité et d'espoir qu'un événement extérieur l'arrache à cette routine délétère tandis que pour Eve il était peut-être plus question d'anticipation, de certitude qu'il serait tôt ou tard rattrapé par ses indiscrétions et enfin d'un souhait de pouvoir un jour faire cesser les faux-semblants. Toutefois, l'image des deux personnages unis dans l'attente du même

événement — quelles qu'en soient les raisons — entraîne une sortie du solipsisme dans lequel Michael s'était enfermé et où, pensait-il, il était le seul à avoir accès à la partie de la réalité dans laquelle il entretenait des liaisons avec ses étudiantes. Il parvient donc à une prise de conscience à la fois de l'existence d'un temps qui n'est pas le sien — d'un savoir d'Eve qui précède le sien — mais aussi de la possibilité de sa propre coexistence avec Eve dans une temporalité commune, du partage d'un même horizon d'attente et donc de la possibilité d'une relationnalité dans cette expérience conjointe.

On notera enfin que c'est dans la rencontre avec le visage de l'autre, même médiatisée par la photographie, que Michael peut, une fois de plus, faire cette expérience éthique de la rencontre avec la temporalité d'Eve. À travers cette rencontre, Michael devient donc éminemment conscient de sa propre vulnérabilité. Parce que le visage d'Eve *surgit* de façon inattendue au détour des rayonnages de la libraire, cette vision constitue bien une nouvelle effraction traumatique qui réactive la première. En tant que telle, elle constitue une menace, *perçue trop tard*, de mort imminente pour le personnage puisque, comme le précise Caruth,

> Not having truly known the threat of death in the past, the survivor is forced, continually, to confront it over and over again. For consciousness then, the act of survival, as the experience of trauma, is the repeated confrontation with the necessity and impossibility of grasping the threat to one's own life. (1996 : 62)

En ce sens, nous pouvons voir se tisser un lien entre l'expérience du trauma, ici provoqué par une soudaine *présence de et à l'autre*, comme confrontation *retardée* avec la mort, et les propos de Lévinas qui voit justement dans la mort l'occasion d'une rencontre ultime avec l'altérité. Il explique ainsi, dans les premières pages de *Le temps et l'autre*, comment il entend articuler cette relation entre mort et altérité :

> dans le phénomène de la mort, la solitude se trouve au bord d'un mystère. Mystère qu'il ne convient pas d'entendre comme ce qui est inconnu, et dont nous aurons à établir la signification positive. Cette notion nous permettra d'apercevoir dans le sujet un rapport qui ne se réduira pas au retour pur et simple de sa solitude. Devant la mort qui sera un mystère et non pas nécessairement néant, ne se produit pas l'absorption d'un terme par l'autre. […] la dualité qui s'annonce dans la mort devient relation avec l'autre et le temps. (1979 : 20)

Ainsi, l'expérience de vulnérabilité profonde que le sujet éprouve dans le trauma naît à la fois de la sensation d'annihilation imminente qui accompagne l'événement traumatique, de l'ineffabilité de cette expérience et, enfin, de l'inconnaissabilité et de l'altérité radicale qu'implique la confrontation avec la mort. Face à cet inconnaissable — et à l'oubli systématique qui constitue, en lui-même, une forme de sensation de mort —, Michael se voit

dépossédé de sa toute-puissance (qu'il exerçait notamment sur les étudiantes qu'il séduisait). Il doit alors admettre, à la fois dans l'expérience traumatique vécue en tant que telle et dans l'objet sur lequel elle porte, les limites de son savoir et de sa capacité d'action, et ainsi les limites de la temporalité dans laquelle il peut exercer son action. Lévinas situe ainsi la sensation de vulnérabilité qui accompagne la mort dans l'insaisissabilité temporelle de cette dernière :

> Le fait qu'elle déserte tout présent ne tient pas à notre évasion devant la mort et à un impardonnable divertissement à l'heure suprême, mais au fait que la mort est *insaisissable*, qu'elle marque la fin de la virilité et de l'héroïsme du sujet. Le maintenant, c'est le fait que je suis maître, maître du possible, maître de saisir le possible. La mort n'est jamais maintenant. Quand la mort est là, je ne suis plus là, non point parce que je suis néant, mais parce que je ne suis pas à même de saisir. Ma maîtrise, ma virilité, mon héroïsme de sujet ne peut être virilité ni héroïsme par rapport à la mort. (59)

La rencontre de Michael avec le visage, même photographié, d'Eve est donc une expérience éthique au sens lévinassien et la brèche traumatique qu'elle ouvre en lui le contraint justement à se déprendre du « maintenant » dans lequel il évoluait. Le trauma, déjà en lui-même expérience fragmentant la perception que le sujet a de lui-même et de la temporalité, s'articule ici avec la nécessaire reconnaissance de l'autre et d'une temporalité de l'autre. La métalepse permet alors non seulement de rendre compte de la façon dont le rapport de Michael à lui-même et au temps s'est reconfiguré mais elle agit également sur ces reconfigurations et y joue un rôle éthique. En effet, ce qui fait effraction en lui n'est pas un choc vécu uniquement sur un plan individuel, comme accident ou violence qui ne menacerait que l'intégrité du sujet mais, au contraire, la métalepse construit le surgissement de l'autre. Elle produit donc une temporalité qui doit devenir relationnelle dans la prise de conscience par Michael que son temps n'existe pas en dehors ni indépendamment des autres et des temporalités dans lesquelles ils et elles évoluent mais que ces dernières sont au contraire interdépendantes, qu'elles s'entrecroisent et se complètent, ancrant ainsi l'expérience de soi dans celle d'une présence à l'autre.

B. Une éthique de la *présence :* entre incompréhension et acceptation

Il s'agit désormais de s'interroger sur la façon dont la configuration d'une temporalité relationnelle influence la communication entre sujets traumatisés et de voir si, ou dans quelle mesure, la métalepse peut réellement devenir opératrice de relations éthiques. Dans *Even the Dogs*, la rencontre entre les différentes temporalités et histoires des sujets traumatisés qui peuplent le roman semble dans un premier temps aboutir à un véritable échec communicationnel, les personnages restant prisonniers du solipsisme, et l'enfermement de

chacun dans son trauma étant redoublé par les spécificités individuelles de leurs addictions respectives. Ainsi, alors même qu'ils peuvent parfois cohabiter et font l'expérience de formes d'entraide et de solidarité, il semble qu'aucun d'eux ne parvient à s'arracher à un état de conscience éminemment limité à soi-même. Ce phénomène est redoublé par une sensibilité aiguë à des souffrances et des besoins corporels qui deviennent totalisants, à commencer par ceux de l'addiction, et qui confirment cette expérience de la réalité comme limitée à soi-même et à ses propres affects et sensations. En effet, comme le signale Elaine Scarry dans *The Body in Pain*, la souffrance physique produit une exclusion radicale, une barrière infranchissable entre le sens de la réalité de celui ou celle qui souffre et la réalité perçue par celles et ceux qui ne souffrent pas et doivent observer cette souffrance incommunicable :

> [pain] achieves its aversiveness in part by bringing about, even within the radius of several feet, this absolute split between one's sense of one's own reality and the reality of other persons. […] So, for the person in pain, so incontestably and unnegotiably present is it that 'having pain' may come to be thought of as the most vibrant example of what it is to 'have certainty,' while for the other person it is so elusive that 'hearing about pain' may exist as the primary model of what it is 'to have doubt.' Thus pain comes unsharably into our midst as at once that which cannot be denied and that which cannot be confirmed. (4)

Pour les personnages du roman de McGregor, dont les expériences physiques sont toutes marquées par une précarité extrême, il ne s'agit pas tant de l'opposition et de l'incompréhension entre la personne qui souffre et celle qui est étrangère à cette souffrance mais plutôt de l'étrangeté de chaque souffrance individuelle en raison de ses spécificités : toutes ces douleurs, tous ces manques coexistent mais ne peuvent, semble-t-il, à aucun moment, être pleinement partagés.

Cela apparaît notamment lors des échanges entre Robert et Steve qui parviennent, pour un temps, à créer une forme de micro-communauté où ils partagent leur addiction à l'alcool et se parlent de leurs traumas respectifs :

> Drinking and talking and telling tales.
> Like Steve saying I was at boarding school for ten years and it weren't no different from the army, making beds and running across fields and getting shouted at.
> Like Robert saying Nine years we were married and she must have hated me for half that time and I never knew, I never fucking knew.
> Like Steve talking about going to India to find his brother. Saying I've just got to get my passport sorted out first, shouldn't be too complicated. And pick up these postcards I've got from him, they're in a bag of stuff I've got in a hostel down in Cambridge. They're saving it for me, they should be. And these postcards had an address on them, I can probably look it up on the internet or something. Once I've got my passport sorted

> out. There's some issues to resolve first. Steve talked about going to India almost as much as he said My country lied to me. Didn't he.
> Like Robert saying You'd have thought she would have given me some fucking warning or something.
>
> Who wants to open up the discussion. (70-71)

Le dialogue rapporté ici n'en est pas vraiment un et prend plutôt la forme d'apartés simultanés ou d'un quiproquo prolongé, chaque personnage suivant sa propre pensée sans répondre à l'autre. La structure anaphorique de cette succession de paragraphes donne l'impression que chacune représente une instance, un exemple des multiples « histoires » (« tales ») que Robert et Steve se racontent l'un à l'autre. Cependant, l'alternance stricte des paroles rapportées entre les deux personnages ainsi que la continuité et la cohérence interne qu'il y a dans le discours de chacun semble indiquer qu'il s'agit bien d'un discours continu, tenu au cours d'un seul échange. En même temps, l'effet entêtant de l'anaphore de « like » suggère une dimension profondément répétitive de ce type de discussion entre les deux hommes. Il ne s'agit donc pas d'une série de sujets de conversation possibles ni d'une seule occurrence ponctuelle de dialogue mais plutôt d'une forme d'échange prolongé, et marqué par les répétitions, sur toute la durée de leur cohabitation. Ce point est d'ailleurs confirmé par la voix narrative qui commente le récit de Steve, ponctué par des sortes de mantras qui traversent tout son discours : « Steve talked about going to India almost as much as he said My country lied to me ». Les mots « My country lied to me » reviennent d'ailleurs à plusieurs reprises au long du roman pour souligner la compulsion de répétition dans laquelle le personnage se trouve enfermé. En outre, cette phrase insiste sur la dimension politique du trauma de Steve et se fait en filigrane l'écho de celui de Robert qui pourrait reprendre l'accusation à son compte dans la mesure où son alcoolisme découle, lui aussi, d'une blessure subie en tant que soldat et non reconnue par les instances gouvernementales qu'il servait. On peut alors considérer que l'absence d'identification de Robert à Steve est déjà une preuve de l'impossible communication entre eux.

On saisit ainsi que les échanges entre les deux personnages ne sont qu'une sorte de ressassement continu, né de l'obsession indépassable qu'ils entretiennent l'un et l'autre quant aux objets de leurs traumas respectifs. Cela les rend ainsi incapables d'avoir une réelle conversation, de s'entendre et de s'écouter l'un l'autre : Robert ne cesse de revivre le départ de sa femme, comme en témoigne la répétition de pronom « she » dans son discours, tandis que Steve est prisonnier de son expérience traumatique de l'armée, cette sensation d'emprisonnement le poussant à chercher une échappatoire dans des rêves de départ et de recommencement. La répétition de ces traumas est d'ailleurs ce qui semble rendre impossible

la communication entre les deux personnages, la réitération n'ayant de valeur que pour le sujet traumatisé lui-même, comme tentative d'assimilation de l'insaisissable :

> The return of the traumatic experience in the dream is not the signal of the direct experience but, rather, of the attempt to overcome the fact that it was *not* direct, to attempt to master what was never fully grasped in the first place. Not having truly known the threat of death in the past, the survivor is forced, continually, to confront it over and over again. (Caruth 1996 : 62, italiques dans l'original)

Bien qu'il ne s'agisse pas ici de rêves, les états seconds dans lesquels l'alcool plonge les personnages leur confèrent des expériences proches de l'onirisme où l'inconscient traumatisé s'exprime à travers les récits répétés des mêmes scènes.

La sorte d'écoute indifférente qui caractérise les échanges entre Steve et Robert apparaît ainsi dans les pages qui précèdent, où les propos qu'ils se tiennent l'un à l'autre manifestent un profond décalage avec les récits faits par la voix narrative et semblent complètement échouer à prendre la mesure des traumas qui les hantent. Leurs récits restent *non adressés*, rendant ainsi tangible l'emprise du trauma qu'ils ressassent et que le narrateur choral nous propose au contraire, dans d'autres moments, de réinvestir affectivement et éthiquement. On peut relever les deux exemples suivants d'échec communicationnel :

> Robert telling Steve about his wife taking off with the kid, and Steve telling him to forget about it, something like that always happens sooner or later. They're never happy though are they mate, he said, and Robert laughed and said That's about the fucking size of it. (67-68)

Puis :

> Didn't take much for Steve to start crying, once he'd had a drink. Brimful with tears that he kept fighting back, and his dark sunken eyes would catch the light and shine. My country lied to me, he would say. Clenching his fists. The first tears spilling down the webbed red lines of his face. They told me to fight for decency and rights and the rule of law and all that bollocks and it was all over nothing, it was over sheep and grass and wind, it was a pissing contest and nothing else.
> Is that right mate, Robert would say, is that right is it mate. (68-69)

Dans les deux cas, les personnages semblent s'offrir des mots de réconfort vides, dépourvus d'empathie. Steve répond en énonçant des sortes de vérités générales sans lien réel avec l'expérience spécifique de Robert, comme le montrent l'imprécision des termes « something », « that » et « they » ainsi que les adverbes « always » et « never » le rattachant à des réalités plus larges sans interroger les spécificités de son vécu. La réaction de Robert, qui balaie le sujet d'un rire, présente un fort contraste avec la réalité de la souffrance qu'il éprouve. De même, le discours obsessionnel de Steve et les réactions physiques qui l'accompagnent sont présentés

comme répétitifs et lassants. C'est ce que signale de manière ironique la première phrase, particulièrement les mots « once » et « *a* drink » tout à fait euphémisants si l'on considère la réalité de l'alcoolisme de Steve : il ne prend jamais *un seul* verre, et les moments où il est sobre sont bien plus rares que ceux où il a bu. Par conséquent, il est suggéré que ces récits larmoyants sont beaucoup plus fréquents que tous les autres chez Steve. Plus loin, cela est confirmé : « Seemed like every time he had a story about the army he ended up with those words. My country lied to me » (69). À travers ces propos, la lassitude du chœur narrant, de Robert et des autres auditeurs·trices de Steve se fait sentir. Ainsi, Robert répond à la répétition de cette scène par une autre répétition « Is that right mate » et « is that right is it mate ». L'absence de point d'interrogation souligne la fonction purement phatique de ces propos : Robert se contente d'accompagner la parole de son interlocuteur, de manifester une présence sans pour autant vraiment écouter ce qu'il a à dire.

En ce sens, les propos de Steve, relayés par la voix narrative, qui comparent ce moment de cohabitation avec Robert à un groupe de soutien, semblent tout à fait inadéquats : « Two of them sat there talking all day like it was some kind of support group, like a self-help group or something » (66). Le duo prend en effet le contrepied du type de groupe auquel ils sont comparés, d'abord parce qu'ils ne constituent pas un groupe mais un binôme. En outre, l'image archétypale que ces propos convoquent étant celle des Alcooliques Anonymes, il s'agit ici de l'extrême inverse puisque Robert et Steve *soutiennent* et *encouragent* leur alcoolisme mutuel. La répétition, tout au long de ces pages, de phrases du type « Who's got something they feel they can share » (67, 75) ou « Who wants to open up the discussion » (67, 71, 75) contribue à la parodie des groupes d'entraide ou de lutte contre l'addiction auxquels les personnages du roman se sont presque tous confrontés. Le retour de ces phrases au long du chapitre trois constate également de manière implicite l'échec de ces tentatives de discussion. Dans ces pages, qui présentent bien une succession de récits individuels de traumas, on perçoit la confrontation brutale, irréconciliable entre, d'une part, un besoin de communiquer, d'exprimer les souffrances vécues et, d'autre part, l'impossibilité pour une telle communication d'avoir lieu, comme si la relationnalité était mise à vif, absolument nécessaire mais résolument inatteignable. Comme le montrent les extraits cités ci-dessus, les personnages ne peuvent en effet s'offrir les uns aux autres une écoute participante, éthique, prenant la responsabilité de et pour la parole qui émerge, telle que celle décrite par Felman et Laub :

> The testimony to the trauma […] includes its hearer, who is, so to speak, the blank screen on which the event comes to be inscribed for the first time.

> By extension, the listener to trauma comes to be a participant and a co-owner of the traumatic event of the traumatic event: through his very listening, he comes to partially experience trauma in himself. The relation of the victim to the event of the trauma, therefore, impacts on the relation of the listener to it, and the latter comes to feel the bewilderment, injury, confusion, dread and conflicts that the trauma victim feels. (57-58)

L'enfermement de chaque personnage dans son propre trauma et sa propre addiction empêche qu'il y ait une véritable écoute ou co-construction du récit de trauma de celui ou celle qui témoigne. Il semble ainsi que les membres du groupe se renvoient les un·e·s aux autres l'invisibilité — et donc l'inaudibilité — sociale dont ils et elles sont victimes puisque, d'après Le Blanc, « [n]e compter pour rien, c'est à coup sûr parler sans être écouté, soit monologuer en l'absence de toute oreille, soit être disqualifié dans sa propre parole du fait de l'épreuve d'audition qui sanctionne négativement une voix en l'expulsant du concert des voix audibles » (2009 : 55).

Néanmoins, il nous faut nuancer cette affirmation car un échange a bien lieu, et cet échange est, pour sa part, désintéressé. À l'inverse, les groupes de soutien officiels, ou les différentes instances sociales ou charitables, sont présentés comme payables de paroles vides de sens :

> Things you have to sit through sometimes. When you're just after a script or a sub or some signature you need for something or other.
> Let's just go through this form together shall we. Let's identify your needs and your goals and when we're done I can let you have a bed for the night. Let's talk about your risk behaviours before we start thinking about treatment shall we.
> Shall we indeed. Shall we bollocks like there's a choice. […]
> Waiting for the hour to pass so the joker would hand over the script. (67)

Ici, l'amertume de la voix narrative souligne bien la dimension contraignante et normative de structures d'aide qui refusent aux personnages l'intelligibilité à moins qu'ils ne se conforment aux règles circonscrivant un champ d'audibilité dans lequel ils ne se reconnaissent pas. Il s'agit d'endurer, comme le montrent les expressions « sit through », « like there's a choice » et « waiting for the hour to pass », tandis que la répétition de « let's » dans le discours rapporté d'une instance médicale ou sociale désincarnée met en avant la nature injonctive de la prise de parole. Il est ici question de soumission à une autorité qui requiert que les individus s'insèrent dans le cadre restreint délimité par le « formulaire » officiel, se réduisent à un discours codifié et statistique, monnayé en échange de l'aide qu'ils réclament.

À l'inverse, la parole entre Robert et Steve circule librement même si elle n'est jamais complètement entendue. Leur dialogue prend un tour métaleptique pour rendre compte du

ressassement, propre au trauma, qui caractérise leur discours. Ainsi, la phrase répétée par Steve, « My country lied to me », est la conséquence, et l'une des seules parties dicibles, des expériences traumatiques qu'il a vécues dans l'armée. De même, le pronom « she », sans cesse invoqué par Robert, renvoie à Yvonne et à son départ. En outre, il insiste, dans le premier passage que nous avons cité, sur son absence de préparation, la soudaineté caractéristique du choc traumatique : « I never fucking knew » et « You'd have thought she would have given me some fucking warning ». Ici, le trauma est donc encore augmenté par la prise de conscience que ce départ renvoie, par métalepse, à une réalité qu'il ignorait : la fuite d'Yvonne est l'ultime conséquence d'un mal-être et d'une souffrance qui existaient vraisemblablement depuis bien longtemps. Les métalepses s'entrecroisent à travers les paroles des deux hommes, donnant à percevoir les traumas qu'ils ne peuvent pleinement exprimer et renvoyant également les lecteurs·trices aux autres parties du récit où la focalisation interne, ou encore le surgissement des fantômes, ont permis un accès plus complet à leurs histoires. Ainsi, quand Robert le met une seconde fois dehors en lui disant qu'il n'était pas un vrai soldat, la focalisation interne révèle quelques-uns des épisodes traumatiques qui hantent Steve :

> If Robert knew, if he'd taken the trouble to ask, if he'd given Steve the chance to tell him all the things he'd seen and done when he was away with the army, then he wouldn't have said that, he wouldn't have dared, it wouldn't ever have occurred to him to say something like that. […] In Belfast, peering out through the letterbox windows of the Land Rover, rocks and bottles raining down, his gun heavy in his lap and the taste of bile in his mouth, ready to rattle out through those back doors and take up positions, waving shields and sticks and shouting […] Gunfire. From nowhere, from bloody everywhere, gunfire. Scanning the rooftops, the windows, the alley-entrances. More gunfire, and a man down beside him, Craigie, his leg ripped open and blood gushing out on to the road. (128)

Ici, la première phrase renvoie précisément à la question d'une écoute éthique : bien que Steve saisisse la moindre opportunité pour parler de son expérience dans l'armée, son interlocuteur ne lui a jamais *permis* de raconter les moments traumatiques qu'il a vécus. Puisque la forme d'écoute participante décrite par Felman et Laub ne peut avoir lieu, les épisodes tels que celui décrit dans ce passage ne peuvent être énoncés ou décrits par Steve. Seul l'accès privilégié de la voix narrative à l'intériorité des personnages, allant jusqu'à sonder leur inconscient, permet que soient révélées ces scènes traumatiques.

Pour revenir au passage qui nous occupe, on notera que les évocations métaleptiques de leurs traumas par Robert et Steve sont présentées comme des « histoires » (« tales ») qu'ils se racontent — l'un à l'autre ou à eux-mêmes. Comme évoqué plus haut, la succession du comparatif « like » sert à énumérer différentes instances de ces récits. Cependant, l'emploi de

ce terme semble aussi mettre d'une certaine manière tous ces discours sur un pied d'égalité, établir un rapport d'équivalence entre eux qui est en même temps, du fait de la répétition et de sa portée cumulative, annulé. L'alternance entre les expressions « Like Robert » et « Like Steve » permet une juxtaposition des expériences sans pour autant les assimiler complètement l'une à l'autre car l'impossibilité d'une réelle communication entre eux est pointée du doigt en même temps qu'il y a bel et bien une forme d'échange, l'ouverture de failles métaleptiques qui font s'entrecroiser leurs temporalités et leurs traumas respectifs. Cathy Caruth évoque très précisément ce phénomène paradoxal de la rencontre entre des traumas par définition incommunicables et donc incomparables :

> in the case of traumatic experiences—experiences not of wholly possessed, fully grasped, or completely remembered events but, more complexly, of partially unassimilated or 'missed' experiences—one cannot truly speak of comparison in any simple sense. How, indeed, can one compare what is not fully mastered or grasped in experience, or what is missed, in two separate situations? Such a linking of experiences is not exactly an analogy or metaphor, which would suggest the identification or equation of experiences, since analogy and metaphor are traditionally understood in terms of what has been or can be phenomenally perceived or made available to cognition; the linking of traumas, or the possibility of communication or encounter through them, demands a different model or a different way of thinking that may not guarantee communication or acceptance but may also allow for an encounter that retains, or does not fully erase, difference. (124)

Dans notre exemple, la rencontre entre les traumas s'articule autour d'une comparaison présentée comme vaine et impossible au moment même où elle s'énonce mais qui permet en revanche, en ouvrant des brèches métaleptiques, la coexistence de temporalités distinctes, se rapportant à des individus différents. En dépit de l'absence de communication réelle entre les deux hommes, il s'instaure une forme de communication *entre leurs traumas*. Il n'est pas question ici de réelle comparaison, encore moins de métaphore ou d'analogie, entre les expériences de Robert et de Steve et ils font tous les deux état de « vides », d'absences dans leur saisie des événements traumatiques qu'ils ont traversés. Toutefois, la mise en discours de ces expériences en parties « ratées », non perçues ou saisies trop tard s'ancre pour sa part dans une temporalité commune aux deux personnages. Il se construit ainsi une forme de temporalité complexe, non-linéaire, où se mêlent le présent de l'énonciation, les passés respectifs des deux hommes mais aussi les éclipses et les ellipses qui les traversent, établissant une forme de co-présence de l'un à l'autre et d'acceptation réciproque.

Cela se confirme d'ailleurs lors du retour de Steve chez Robert après une séparation de plusieurs années entre eux suite à une dispute. Après une séance de beuverie en compagnie de

Heather, tous deux s'échouent chez Robert, et se pose alors la question de la reconnaissance entre les deux hommes. La voix narrative note ainsi : « Robert didn't look surprised to see him. It had been years though hadn't it. Maybe it took them a moment to recognise each other. If they even did. […] There were too many. Could have been seven or eight or nine years, could have been two or three. Too many, gaps » (93). Puis, plus loin : « Steve waited all day for Robert to remember who he was, and then he forgot about it » (94). Ici, les blancs, les vides mémoriels, sont matérialisés par ceux du langage, la voix cherchant ses mots à travers l'épanorthose tandis que la ponctuation marque les silences (« There were too many. […] Too many, gaps »). Le temps des échanges à deux a disparu pour eux, est devenu « trou » dans leurs mémoires, s'ajoutant à ceux déjà laissés par leurs expériences traumatiques. Pourtant, dans l'absence de surprise de Robert ou dans l'oubli de Steve — qui oublie d'attendre que Robert se souvienne de lui — s'exprime une forme d'acceptation de la nature fluctuante, insaisissable de la temporalité dans laquelle ils évoluent. En outre, l'oubli qu'ils partagent rend sans doute impossible une reconnaissance au sens courant mais permet en revanche une mise en action de la métalepse. Ainsi, dans ce cas, la figure *produit* le vide tout en maintenant la présence ténue de traces du passé, rendant possible une sorte de nouvelle rencontre entre les deux hommes où tous deux sont, de surcroît, rendus vulnérables l'un en face de l'autre par ces oublis qui les dépossèdent d'eux-mêmes : « Being dispossessed by the other's presence and by our own presence to the other is the only way to be present to one another. So being present to one another takes place at the limits of one's own self-sufficiency and self-knowability, in the wake of the endless finitude of the human » (Athanasiou et Butler 17).

III. Une temporalité relationnelle

La métalepse produit ainsi des failles temporelles et des rencontres entre différentes temporalités de manière à proposer des ouvertures vers des modes de relationnalité éthiques. Comme nous l'ont montré les exemples précédents, les récits de notre étude mettent en scène des moments d'effraction où le surgissement de l'autre, la soudaine prise de conscience de sa pleine altérité, produisent l'effet d'un choc traumatique. Toutefois, on parlera ici d'une portée éthique de ces événements traumatiques, dans leur survenue même — alors qu'on trouverait habituellement la dimension éthique du trauma plutôt dans la façon dont il produit après-coup, chez les sujets, une prise de conscience de leur vulnérabilité. En effet, la menace éprouvée ici est en même temps l'occasion d'une rencontre avec l'autre — qui survient à ce moment précis parce qu'il y a parfois déjà une forme de prédisposition à cette rencontre, comme c'est le cas

dans *Skin Lane* ou dans *The Accidental*. Dans tous les cas, ce qui surgit lors de telles effractions n'est pas tant un événement qui menace la vie ou l'intégrité physique du sujet mais plutôt un *temps de l'autre*, comme le décrit Richard A. Cohen dans l'introduction à sa traduction de *Time and the Other* (1987) :

> The time of the Other and my time, or the times of mineness, ecstatic temporalities, do not occur at the same time. Veritable time, in Levinas' sense, is the effect or event of the disjointed conjunction of these two different times: the time of the Other disrupts or interrupts my temporality. It is this upset, this insertion of the Other's time into mine, that establishes the alterity of veritable time, which is neither the Other's time nor mine. (12)

L'intersection entre les temporalités comporte donc une injonction à sortir des formes de solipsisme dans lesquelles les personnages sont enfermés pour déconstruire l'idée d'un sujet auto-suffisant et « souverain » (Athanasiou et Butler, ix). Même lorsque, comme dans *Even the Dogs*, un tel surgissement n'entraîne pas une complète reconfiguration éthique, la nécessité d'une prise en compte de l'autre, ou du moins d'une présence à l'autre, s'exprime toutefois. Des formes de communication, de relation, se tissent ainsi entre les sujets, en dépit de l'incommunicabilité fondamentale du trauma.

En outre, un tel phénomène est également mis en place par la narration qui ne présente pas seulement des moments de reconnaissance entre les personnages mais inscrit, dans sa structure même, des confrontations entre différentes temporalités. Ce sont alors les lecteurs·trices qui doivent faire face à l'injonction implicite d'ouverture et de prise en compte de l'altérité. La déstabilisation temporelle ainsi produite entraîne alors une reconfiguration de nos perceptions pour les articuler autour de l'idée de relationnalité.

A. Temporalités individuelles, expérience collective

Dans *The Night Watch* comme dans *Anatomy of a Soldier*, la temporalité peut être considérée comme multi-focale dans la mesure où elle se construit autour d'une alternance, voire d'une juxtaposition de points de vue qui recoupent les mêmes tranches chronologiques. Ainsi, le roman de Waters présente, tout au long du récit mais de façon plus ou moins marquée, des événements ayant lieu simultanément dans les vies des différents personnages. Cela apparaît de façon particulièrement frappante, la narration soulignant explicitement cette simultanéité, dans le chapitre cinq de la deuxième partie du roman.

Ce chapitre constitue une sorte de paroxysme du récit, rassemblant les expériences de tous les personnages au cours d'une seule et même nuit de bombardements intensifs où, de surcroît, un certain nombre d'événements traumatiques se produisent ou sont réactivés. Viv traverse un avortement qui manque de peu la tuer mais aussi l'abandon de son amant dans ce moment terrible. Helen apprend la vérité au sujet de Kay et Julia, à savoir que l'amour non réciproque était du côté de cette dernière, rejetée par Kay. Duncan assiste pour sa part à la violence d'ordre traumatique que les bombardements imposent à Fraser qui ne peut supporter la passivité à laquelle le contraint son statut de prisonnier — incapables d'agir ou de fuir, les détenus ne peuvent occuper d'autre fonction que celle de cibles. Face à l'expérience traumatique de son compagnon, Duncan est lui-même amené à raconter et à revivre son propre trauma. Enfin, Kay, après avoir secouru Viv, se trouve confrontée à la certitude de la mort d'Helen lorsqu'elle apprend que son immeuble a pris feu. L'horreur de son désespoir est soudainement interrompue par l'arrivée de la jeune femme en compagnie de Julia. Toutefois, le soulagement de Kay, sur lequel se terminent le chapitre et la section, est rendu caduque par les connaissances que les lecteurs·trices ont de la liaison entre les deux femmes et de la suite chronologique : Kay n'a certes pas perdu Helen de la façon qu'elle croyait mais elle l'a néanmoins bel et bien perdue.

Les parties consacrées à chaque personnage s'enchaînent dans l'ordre que nous venons de décrire selon un rapport de quasi-simultanéité ou de continuité immédiate dans le passage de l'une à l'autre. La narration semble ainsi proposer des « raccords » presque cinématographiques pour emmener les lecteurs·trices d'un personnage mais aussi d'un espace à l'autre. En effet, ce qu'on pourrait considérer comme une forme d'unité de lieu du roman, puisque tout se passe dans la ville de Londres, est en fait fragmenté, particulièrement dans cette seconde section du récit : d'une part, les bombardements reconfigurent la spatialité et, d'autre part, les différences de statut des personnages dans le conflit les amènent à occuper des espace-temps très distincts.

Duncan est ainsi, nous l'avons déjà vu, cantonné au cadre très restreint de la prison qui contraint les prisonniers au statisme et à la passivité. Ils sont arrachés, semble-t-il, à la société et donc à un écoulement traditionnel du temps : dans cette période d'accélération, d'urgence et de transformations que représente le conflit, leur temps à eux s'étire, s'ancre dans la répétition et la monotonie. Cependant, ils ne sont pas pour autant soustraits à la menace des bombes qui les renvoie justement à la contemporanéité à laquelle ils ont été arrachés, à ce temps qui s'écoule, s'accélère et, surtout, comporte des menaces. Viv et Helen expérimentent pour leur

part des formes de liberté relatives en tant que civiles recrutées dans divers services pour contribuer à l'effort de guerre. Elles sont ainsi capables d'évoluer assez librement mais sont soumises aux mêmes normes que tou·te·s les civil·e·s, notamment l'obligation de respecter le couvre-feu ou l'injonction à se mettre à l'abri lorsque les sirènes retentissent. Dans le chapitre qui nous occupe, toutes deux enfreignent néanmoins ces règles et cet état d'illégalité en rejoint un autre qui, lui, se rapporte à leur marginalité sociale et constitue la raison même de la première infraction. La relation adultère de Viv la contraint à avoir recours à un avortement — illégal — tandis que la relation entre Helen et Julia doit être doublement cachée, d'abord à Kay, qu'elles trahissent, et ensuite à toute la société puisqu'il s'agit d'une relation homosexuelle. Ce sont donc ces deux situations d'instabilité statutaire et légale qui poussent ces femmes à braver le couvre-feu et donc à s'approprier un espace liminal, nocturne et presque déserté dans lequel elles peuvent, au moins un instant, évoluer. Enfin, Kay acquiert une liberté et une visibilité paradoxales si l'on considère non seulement son homosexualité mais aussi son identité de genre incertaine. En tant qu'ambulancière, elle occupe une version « en négatif » de l'espace-temps des civils : ses horaires de service sont nocturnes puisqu'ils suivent la temporalité des bombardements tandis qu'elle a pour mission de se rendre précisément dans les endroits que le reste de la population fuit (sites bombardés ou en flammes, dangereux ou jonchés de cadavres).

Du fait de ces spatialités et temporalités radicalement différentes les unes des autres, la proximité, voire la contiguïté chronologique entre les histoires de chacun des personnages n'est pas toujours pleinement évidente ni particulièrement porteuse de sens. Néanmoins, dans le chapitre qui nous intéresse, les effets de « raccord » dont nous avons parlé, mais aussi d'autres éléments, contribuent à créer et donnent à percevoir les phénomènes complexes d'articulation entre les dimensions individuelle et collective des expériences — ou traumas — de guerre. Certains marqueurs sensoriels, qui renvoient à une dimension partagée et partageable des éléments associés aux bombardements, permettent justement de construire ces raccords entre les narrations successives.

Ainsi, la partie du chapitre consacrée à Viv se termine avec son arrivée à l'hôpital en compagnie de Kay. En dépit de son état presque inconscient, une sensation physique lui parvient : « She closed her eyes. They were just taking her through into the hospital lobby when the Warning went » (416). Le paragraphe suivant, après un saut de ligne, nous transporte dans la partie du récit concernant Helen et c'est précisément autour des sonorités que se construit le lien entre les deux personnages : « Helen heard the sirens from Julia's flat in Mecklenburgh Square. Almost at once there were crackles and thuds. She thought of Kay, and lifted her head »

(416). On note, dans un premier temps, l'évocation de Kay qui construit explicitement et thématiquement un lien entre ces deux parties de récit puisque la narration vient de quitter l'ambulancière, devant l'hôpital en compagnie de Viv, pour la retrouver immédiatement après, plus floue et incertaine, dans les pensées d'Helen. Au-delà d'une certaine forme de permanence de la présence du personnage, comme une image encore inscrite sur la rétine, on peut observer que la description des sons associés à l'alarme (« sirens », « crackles and thuds ») prolonge la dernière phrase du passage consacré à Viv. En outre, le toponyme Mecklenburgh Square permet d'insister sur le fait que les personnages se trouvent dans des espaces géographiques distincts. Cela est d'autant plus vrai pour des lecteurs·trices qui connaissent la géographie londonienne et peuvent se représenter la distance importante (environ cinq kilomètres) entre Belgravia, où Kay et Mickey trouvent Viv (396), et Mecklenburgh Square. L'expérience commune de la sonnerie d'alarme construit donc, en dépit de l'impression initiale de fragmentation, une forme d'unité spatio-temporelle : où qu'on soit dans Londres, tout le monde entend les sirènes au même moment. Comme le signale Susana Onega, cette technique de « space montage » reprend celle développée par Virginia Woolf dans *Mrs Dalloway* (1925) :

> Waters must portray the actions and thoughts of several characters existing simultaneously in various areas of London; that is, she has to spatialise time. And again, *Mrs Dalloway* provides the solution, this time in the form of space montage, a technique that allows for the space to change while the time remains static, thus giving an impression of simultaneity in the actions and thoughts of various characters. This effect was achieved by Woolf for the first time in the famous scene of the skywriting plane, when five characters, including Mrs Dalloway, look up at the sky from different places and respond to the vision of the aeroplane in their own ways. Waters creates an equivalent of this, for example, whenever various characters experience the bombing of London from different places, but she also uses space montage structurally by dividing each chapter into sections separated by a blank space to indicate a change of place and focaliser while the time remains the same. (Onega 2017 : 156)

Le phénomène de mise en lien à travers les perceptions auditives se poursuit avec la transition du récit d'Helen à celui de Duncan. La distance entre Mecklenburgh Square et la prison de Wormwood Scrubs est cette fois-ci d'une dizaine de kilomètres et on peut pourtant noter une grande proximité de sensations chez les personnages. Ici, il n'est plus simplement question des sonorités, du bruit des bombes qui tombent, mais aussi des sensations physiques qui accompagnent ces bruits. Celles-ci tissent un lien, à la fois éminent physique et immatériel entre Helen et Fraser. Alors que cette dernière s'apprête à sortir, elle prend soudain conscience du danger :

> She could see houses, still silvered with moonlight; and as she watched, the sky was lit by a series of lurid sparkles and flares. The booms produced by the explosions started a second later: she felt the slight vibration of them in the board against her brow.
> At every one of them, she flinched. All her confidence seemed to have left her. She began to shake—as if she'd lost the habit, the trick, of being at war; as if she knew, suddenly, only menace, the certainty of danger, the sureness of harm. (426)

Le premier paragraphe souligne l'articulation entre les phénomènes visuels et sonores : comme lors d'un orage, Helen note un léger décalage temporel entre l'image (« a series of lurid sparkles and flares ») et le bruit qui l'accompagne (« the booms […] started a second later »). Comme s'il s'agissait d'une prise de conscience retardée du danger — explicitée dans le second paragraphe —, on peut suivre la progression des ressentis physiques de la jeune femme, du plus lointain au plus intime avec, d'abord les effets visuels, suivis des sons et, enfin, la sensation des vibrations dans son corps même. Dans les phrases qui suivent, on peut voir comment cette série de perceptions corporelles semble avoir contaminé Helen. D'une part, la peur s'est emparée d'elle, comme si, dans la succession des sensations causées par les bombardements, la dernière qui les accompagne — la frayeur — venait à peine de lui parvenir. D'autre part, son corps lui-même semble s'être approprié, par mimétisme, les effets sensoriels de la chute des bombes puisqu'aux vibrations que celles-ci produisent dans le sol et les bâtiments répondent les tressaillements (« flinched ») et les tressautements ou tremblements (« shake ») d'Helen — manifestations physiques de la peur qui s'est emparée d'elle et donc du pouvoir totalisant des bombardements sur son esprit et son corps.

Dans le paragraphe suivant qui, après un interligne, nous conduit à Duncan, on observe une grande proximité entre les réactions d'Helen et celles de Fraser :

> 'God!' said Fraser. 'That was close, wasn't it?'
> The bombs, and the anti-aircraft fire, had woken them all up. […] Fraser had lain very rigidly for fifteen minutes, swearing at the noise; finally, unable to bear it, he'd got out of bed. He'd pulled the table across the cell and was standing on it in his socks, trying to see out of the window. Every time another blast came he flinched away from the panes of glass, sometimes covering his head; but he always moved back to them. It was better, he said, than doing nothing. (427)

L'exclamation du jeune homme apparaît comme une réponse directe aux réflexions apeurées d'Helen : la perception physique que les tirs se rapprochent fait écho à la prise de conscience plus théorique de l'imminence du danger. On observe chez Fraser la même forme de progression des sensations liées aux bombardements, quoique dans un ordre légèrement différent à cause des restrictions dues à son statut de prisonnier. Ce sont d'abord les sons qui expriment la menace (« swearing at the noise ») puis, dans un effort pour regagner un semblant

d'agentivité, il tente de s'assurer un contrôle visuel sur ce qui se passe (« trying to see out of the window ») afin de mieux jauger la proximité du danger. Enfin, s'ajoute la réaction physique, le mouvement de protection pour se mettre à l'abri en s'éloignant de la fenêtre — à l'inverse d'Helen qui se laisse complètement traverser par les vibrations. Ici, la différence de comportements peut justement s'expliquer par les positions respectives des personnages. En effet, Helen bénéficie d'une vue dégagée sur la ville et peut estimer assez précisément si elle encourt un risque ou non. En revanche, Duncan et Fraser sont non seulement réduits à la passivité — on leur refuse toute possibilité de se mettre à l'abri — mais ils se voient également contraints à une forme d'ignorance puisque leurs perceptions sont limitées par la minuscule fenêtre et l'absence d'informations données par les gardes : en plus d'être à la merci des bombes, ils ne peuvent même pas les voir venir sur eux.

En dépit de ces différences, on peut observer qu'il y a bien ici un « raccord » sensoriel entre ces deux parties de récit. Là encore, la similitude des perceptions physiques — qui ne sont plus uniquement auditives — semble abolir les différences de situation ainsi que la distance entre les personnages. On peut d'ailleurs ajouter un autre effet de raccord visuel à travers le regard d'Helen si l'on se fie aux propos de Fraser (« That was close ») : les bombes qu'elle voit tomber au loin seraient alors précisément celles qui pleuvent tout près de la prison. Le regard de la jeune femme serait alors, quoique non intentionnellement, *tourné vers* les deux hommes. Enfin, on peut surtout relever la répétition du verbe « flinch » : « At every one of them, she flinched » (426) et « Every time another blast came he flinched » (427). Ici, l'écho entre « every one » et « every time » souligne, en plus de leur similitude, que ces sursauts répondent très exactement au même phénomène, à savoir la perception de chaque explosion. Ainsi, les sensations et réactions physiques des deux personnages n'entretiennent pas simplement un rapport de synchronie avec les bombardements mais sont aussi synchrones entre elles. Tout se passe alors comme si, par-delà toutes les différences contextuelles entre eux et l'ignorance qu'ils ont l'un de l'autre, ils expérimentaient une forme de communion corporelle et émotionnelle qui les dépasse.

Le dernier « raccord » opère un mouvement circulaire, concluant à la fois le chapitre et la deuxième partie du roman sur l'image de Kay qui vient de déposer Viv à l'hôpital. La circularité est donc aussi géographique puisque l'on revient à l'endroit où se terminait la première section du chapitre. Contrairement aux deux exemples précédents, la transition entre l'histoire de Duncan et celle de Kay ne se fait pas tant autour des perceptions sensorielles des personnages qu'autour des émotions qui les traversent. Ainsi, la situation de vulnérabilité dans

laquelle Fraser se trouvait — du fait de sa peur terrible des bombardements — a permis qu'un véritable échange et qu'une forme d'écoute éthique ait lieu entre lui et Duncan. Ce dernier a pu confier, au moins partiellement, des éléments du trauma qui le hante et, à la fin du passage, la compréhension mutuelle qui passe entre les deux jeunes hommes se matérialise par une communion des corps. Il n'est pas question d'érotisme mais bien de *présence* éthique, d'acceptation de la vulnérabilité de l'autre dans sa dimension profondément incarnée puisque Duncan ouvre le refuge de ses bras à Fraser pour calmer sa peur :

> They moved closer together, not further apart. Duncan put up his arm and Fraser raised himself so that the arm could go beneath his head. They settled back into an embrace— as if it were nothing, as if it were easy; as if they weren't two boys, in a prison, in a city being blown and shot to bits; as if it were the most natural thing in the world. (440-441)

Le soutien physique que les deux hommes s'apportent l'un à l'autre et le geste protecteur de Duncan constituent un acte de résistance qui fait écho, à plusieurs niveaux, aux propos d'Athanasiou et Butler :

> The intertwined bodily and territorial forces of dispossession play out in the exposure of bodies-in-place, which can become the occasion of subjugation, surveillance, and interpellation. It can also become the occasion of situated acts of resistance, resilience, and confrontation with the matrices of dispossession, through appropriating the ownership of one's body from these matrices. Acted upon, and yet acting, bodies-in-place and bodies-out-of-place at once embody and displace the conditions of intelligible embodiment and agency. (22)

D'abord, il s'agit d'une résistance à la menace des bombardements et donc plus largement à la guerre. Mais ils résistent aussi à la situation particulière dans laquelle ils se trouvent, qui décuple leur sentiment de vulnérabilité puisque la prison les contraint à la passivité et à l'inintelligibilité : le départ des gardes pour se mettre à l'abri en abandonnant les prisonniers signale bien que ces derniers sont considérés comme *moins humains*, leurs vies plus *jetables*. En s'apportant un secours mutuel, Duncan et Fraser contestent l'état de moindre humanité dans lequel on veut les enfermer. Ainsi leurs corps, dépossédés et assujettis à des mécanismes de surveillance, deviennent finalement le lieu d'une réappropriation d'eux-mêmes par les personnages. Enfin, le terme « natural » est particulièrement intéressant parce qu'il ne renvoie pas simplement à la normalisation de ce geste de tendresse dans un contexte qui fait tout pour la rendre impossible mais propose aussi une « naturalisation » de formes d'homoérotisme ou d'affection homosexuelle. La focalisation interne centrée sur Duncan ouvre ici la voie d'une possible émancipation des carcans sociaux et moraux pour le jeune homme : il trouve

paradoxalement dans la prison un espace de liberté où sa tendresse pour un autre homme peut s'exprimer sans crainte.

Dans ce passage, il est donc question de gestes de solidarité et de résistance face à des cadres normatifs qui menacent de condamner les personnages à l'oubli et à l'inintelligibilité, voire à la mort. Le geste « naturel » de Duncan est un don gratuit, éthique, envers Fraser. Il en est de même pour l'explication que Kay donne de son geste au début de la section suivante :

> 'Why,' Mickey asked Kay, 'did you give that girl your ring?'
> Kay changed smoothly up the gears. She said, 'I don't know. I felt sorry for her. It's only a ring, after all. What's a ring, in times like these?' (441)

Comme nous avons déjà pu le souligner, l'inexplicabilité du geste de Kay (« I don't know ») est précisément ce qui le rend éthique : face à la détresse de Viv, la seule réaction possible a été de lui donner son propre anneau, de la secourir. En outre, ce don exprime aussi une solidarité entre précaires, une résistance face à l'inintelligibilité qui les menace et même une réappropriation subversive de celle-ci puisque c'est par une femme homosexuelle, à l'identité de genre *a priori* incertaine, que passe la légitimation apparente de l'avortée adultère. Ici aussi, le geste de solidarité permet une « naturalisation » des comportements mais aussi des identités des personnages qui s'accordent ainsi la reconnaissance que la société leur refuse.

Tout au long de ce chapitre, la métalepse fonctionne à plein et ce tout particulièrement parce qu'il s'agit du dernier chapitre de la seconde partie du roman. C'est notamment là que sont élucidés un certain nombre des « mystères » ou des implicites qui traversent la première partie du récit : on comprend l'origine du sentiment de perte de Kay, l'instabilité de la relation entre Helen et Julia, la réactivation du trauma de Viv ainsi que la restitution de la bague et enfin la nature du lien qui unit Duncan et Fraser. Ainsi, la fin de chaque sous-section du chapitre ouvre sur deux temporalités à la fois. D'une part, il y a une temporalité qu'on pourrait appeler individuelle, propre à l'histoire de chaque personnage et qui lui donne sa cohérence interne : lorsqu'une section se termine, le désir de connaître la suite de cette histoire spécifique est frustré mais renvoie aussi dans le passé de la lecture (futur chronologique des personnages) et engage les lecteurs·trices à saisir le lien et à rétablir les connexions manquantes entre les deux parties du récit. D'autre part, il y a une temporalité collective, celle de la simultanéité ou de la contiguïté dans le passage d'une histoire à l'autre, qui signale la dimension partagée et partageable des expériences des personnages.

Ce lien est encore rappelé au long du chapitre grâce au motif de la lune, pleine cette nuit-là, qui lui sert de fil rouge et rassemble tous ces personnages invisibles autour d'une même

problématique de mise en visibilité menaçante. Viv se sent surexposée alors qu'elle se rend chez le médecin censé l'avorter (386, 394), Helen et Duncan sont confrontés à la visibilité inconfortable que cette luminosité inhabituelle leur donne sur la ville et les bombes qui tombent (416, 426, 427, 437) et, enfin, Kay est celle qui éprouve le plus directement l'horreur d'une nuit où les bombardiers ennemis ont toute la visibilité sur leurs cibles : « It was their heaviest night for weeks, because of the moon » (441). Ce motif récurrent et inquiétant contribue lui aussi à rassembler les personnages, non seulement autour de la même expérience directe des bombardements accrus mais aussi autour d'un même sentiment de peur et d'anxiété qui peut se porter sur des objets différents.

Ici, c'est donc au niveau de l'expérience de lecture que se situe l'enjeu de l'ouverture à un temps autre, à un temps de l'autre. Les interruptions constantes de chaque fil narratif pour nous entraîner vers un autre, chronologiquement proche mais recoupant une réalité différente, construisent une temporalité dont la complexité ne repose plus tant sur le renversement de la linéarité, évident dans ce roman, mais sur la prise en compte de sa dimension relationnelle. Les expériences individuelles n'annulent pas l'expérience collective mais ne s'annulent pas non plus en elle. Ainsi, au-delà des enjeux de communicabilité de leurs traumas que traversent les personnages, c'est le récit qui peut articuler cette communication non analogique dont parle Caruth et dont la responsabilité éthique revient alors aux lecteurs·trices.

B. Un temps kaléidoscope

Dans *Anatomy of a Soldier*, on peut également observer des effets de « raccord », notamment d'un chapitre à l'autre, entre les temporalités des différents objets-narrateurs. Dans ce roman, les phénomènes de fragmentation puis de mise en commun des temporalités sont encore plus marqués que dans *The Night Watch*. En effet, le statut particulier des narrateurs les inscrit dans un temps spécifique qui n'est pas celui des humains dont ils croisent la route. Certains sont voués à une existence très éphémère, comme le garrot, jeté puis brûlé (2), ou la neige qui fond peu de temps après être tombée (242). D'autres ont une longévité bien plus importante et sont témoins de la fragilité et de l'impermanence des vies humaines, comme le vélo de Faridun qui survit à son propriétaire (222-223) ou encore le drapeau planté sur les tombes des adolescents qui observe le départ des soldats et le cycle des saisons avant de se décomposer pour commencer une nouvelle existence sous une autre forme : « I rotted to join the dust » (309). Ces temporalités sont cependant assujetties à celle des personnages humains qu'elles recoupent puisque le récit de chaque narrateur a pour but de nous donner accès à un fragment des histoires

de Barnes, Latif et Faridun. À travers les jeux chronologiques et les déstabilisations de la linéarité, ce sont donc aussi — voire surtout — les temporalités humaines qui nous sont données à lire et à reconstruire.

Chaque objet n'a ainsi accès à la parole que pour relater un ou des moments spécifiques depuis sa propre perspective avant d'être renvoyé au silence. Ainsi, ce roman ne présente pas, pour l'essentiel, des temporalités contiguës attachées à différents individus, comme dans *The Night Watch* où plusieurs existences s'articulent à un événement. Il déploie plutôt des épisodes successifs prenant des centres de focalisation différents, dont les humains, et notamment Barnes, sont le fil rouge, de sorte que ce sont donc plusieurs événements qui s'articulent à une existence. Par conséquent, au lieu du rapport d'immédiateté, observé chez Waters, dans le passage d'un récit à l'autre, il y a plutôt ici des phénomènes de *désajointement* pour reprendre l'expression de Derrida (1993 : 16).

En effet, quelques-uns des récits se recoupent temporellement et on peut voir certains objets passer du rôle de figurant à celui de narrateur, parfois à plusieurs chapitres d'écart. C'est notamment le cas des balles utilisées par Barnes et l'on peut voir, entre les chapitres six et vingt-neuf, la même scène décrite de deux points de vue différents :

> Next he took six small cardboard boxes and split them open. Copper-coloured cylinders clinked onto the plastic-covered mattress and he lined them up in rows of ten and then thirty. Some were tipped with red phosphorus and he added these one in every five. He pulled six magazines from his grip and started to fill them. He pushed the rounds through the jaws of the magazine with his thumb; he rolled each one to make sure it was seated correctly, depressing the spring until the magazine was full. (33)

> I was spilt with twenty identical others from the cardboard box we were packaged in. I clinked against them as we rolled out across the green mattress.
> BA5799 lined us up into rows of ten and then thirty and pushed us one by one into a magazine. He held me between his thumb and finger and rolled me through the jaws, sliding me back so I could descend and depress the spring. I was fifth from the top, one above a tracer round tipped with red. (194)

L'emploi de termes et d'expressions similaires ou identiques d'un passage à l'autre tisse un réseau de liens entre les différents moments du roman. On peut notamment relever les échos suivants : « cardboard boxes »/« cardboard box », « split them open »/« split », « clinked », « rows of ten and then thirty », « pushed the rounds through the jaws »/« rolled me through the jaws ». Le retour de la même scène, à presque deux cents pages d'écart et alors que le récit a emmené les lecteurs·trices plus loin chronologiquement, rend l'analepse très perceptible. Ce procédé inscrit les phénomènes de saut dans le temps à la fois à l'échelle de toute l'œuvre mais

aussi au sein d'un seul et même chapitre. Ainsi, le second passage sert de point de départ à une partie du récit qui opère ensuite plusieurs autres ellipses temporelles pour suivre — à tous les sens du terme — la trajectoire de la balle.

Par ailleurs, la répétition de cette scène est particulièrement intéressante justement en raison de l'objet sur lequel elle porte. Le premier passage survient dans un chapitre essentiellement consacré à la description des préparatifs de Barnes avant son départ et souligne la succession des gestes précis mais machinalement exécutés par le soldat. L'accent est mis sur la routine, la performance des actions qui relèvent de cette fonction et non pas sur leur visée à plus long terme. Le sac à dos, narrateur de cette scène, apparaît comme complètement détaché des implications des préparatifs de guerre. En revanche, le chapitre vingt-neuf se termine avec l'accomplissement de sa vocation par la balle : elle est propulsée, à travers la mitrailleuse, en direction de combattants ennemis et termine sa trajectoire dans un mur. En faisant commencer ce chapitre par cette scène de mise en place, Parker propose d'une part un récit qui couvre ce qu'on pourrait voir comme toute la durée de la vie de l'objet, de sa « naissance » en sortant de sa boîte à son explosion finale par laquelle elle remplit sa mission. D'autre part, il inscrit une dynamique métaleptique complexe dans le roman, la deuxième occurrence de la scène renvoyant en arrière vers la précédente qui doit alors elle-même être relue à l'aune de ce qui se produit par la suite : il y a alors une injonction éthique à relire l'entrée de la balle dans la mitrailleuse en ayant pleinement conscience de la manière dont elle en sortira.

Des phénomènes semblables se produisent avec d'autres objets dans le roman, qu'on peut croiser une première fois avant de les retrouver comme narrateurs, faisant un récit qui prolonge les scènes précédentes mais aussi, parfois, frustrant les attentes des lecteurs·trices en s'interrompant plus tôt qu'on l'aurait imaginé. C'est notamment ce qui se produit dans le troisième chapitre du roman, enchâssé entre des chapitres centrés, quoique différemment, sur l'explosion subie par Barnes. Le premier chapitre décrit l'immédiat après-coup de celle-ci tandis que le second est narré par un sac d'engrais qui sera utilisé pour fabriquer la bombe, comme le suggère la dernière phrase : « I contain NH4NO3 and I waited in that dark room until I was opened and used » (5). Le quatrième chapitre prend la suite de celui-ci puisque la bombe y décrit sa propre fabrication, décrivant aussi la transformation de l'engrais en une autre entité : « They cut open a bag and weighed fertiliser on old mechanical scales. They soaked cloth in petrol. […] They mixed the cloth with the fertiliser and then wrapped this part of me in a plastic sheet and then more tightly with black tape » (13).

Le troisième chapitre, en revanche, laisse pour sa part la parole à l'une des chaussures de combat portées par Barnes. Au moment où celle-ci apparaît, l'une des seules informations que l'on possède sur le soldat concerne précisément l'explosion et la perte de sa jambe. Par conséquent, la présence de cet objet-narrateur est lourde de sens, comme le signale d'ailleurs l'image convoquée dès les premières phrases : « I was taken from a box and laces were threaded through my eyes. My tongue was pulled out and a man wrote BA5799 in black permanent marker that bled into my fabric » (6). L'image de la boîte neuve dont est sortie la chaussure signale immédiatement que ce chapitre opère une analepse par rapport à la scène de l'explosion. Cependant, l'anthropomorphisation de l'objet (« eyes », « tongue ») confère une véritable violence aux actions qu'elle subit, convoquant presque des images de torture : « threaded through my eyes », « bled into my fabric ». On peut y voir, d'une part, une forme d'interpénétration entre les identités de Barnes et de la chaussure comme si, en y inscrivant son matricule, le soldat mêlait son sang à l'objet, fusionnant avec elle (voir Marcellin 2021). D'autre part, à l'aune de ce premier point, la brutalité de ces images d'yeux mutilés et de sang, sur un objet dont on sait qu'il va être détruit, annonce ce qui va se produire : l'annihilation prochaine à la fois de la chaussure et de la partie de Barnes qu'elle contient et protège.

La lecture de ces lignes, mais aussi de tout le chapitre, est donc nécessairement conditionnée par la connaissance de ce qui s'est passé dans les chapitres précédents. En ce sens, la chaussure est donc forcément métaleptique de l'explosion : elle est l'antécédent dans lequel on tente de déceler les signes de ce qui va suivre. Néanmoins, ce chapitre déçoit les attentes des lecteurs·trices en proposant un récit qui reste résolument analeptique et ne rejoint pas la temporalité du garrot. Ainsi, en dépit de l'effet d'annonce des premières lignes, les dernières ne décrivent pas — comme on pourrait le supposer — la destruction de l'objet : « I am a desert combat boot. I have BA5799 written on my tongue and he walked me across the tarmac towards a city of white tents and cream hangars, floating on that shimmering desert mirror » (12). L'objet cesse simplement son récit avec l'arrivée en Afghanistan, évitant de le poursuivre jusqu'à la narration de sa propre fin. Ainsi, l'image finale de la marche commune de Barnes et de la chaussure reste métaleptique comme antécédent de l'amputation à venir, signalant l'obsolescence prochaine d'une telle action. Le chapitre suivant, narré par la bombe — et cette fois-ci jusqu'à l'explosion — sert d'ailleurs de rappel brutal de cette réalité, de sorte que les temporalités s'interpénètrent dans le passage d'une section à l'autre.

Les désajointements et les fils narratifs multiples que tisse le roman construisent ainsi une chronologie complexe, kaléidoscopique permettant la mise en relation non contiguë d'une

pluralité d'expériences et de temporalités individuelles. L'enchaînement de chapitres appartenant à des moments différents de l'histoire, comme dans l'exemple précédent, rend tangible pour les lecteurs·trices la nécessaire prise en compte de cette dimension relationnelle du temps. En effet, le temps de l'explosion, pourtant postérieur à celui du récit de la chaussure, fait effraction dans ce dernier, de même que l'accomplissement par la bombe de sa fonction ontologique — « I functionned » (19) — renvoie forcément à la destruction de l'objet précédent. Néanmoins, il n'est pas simplement question de voir toutes les narrations comme assujetties à — et tendues vers — l'événement traumatique. C'est justement ce que suggère la temporalité surprenante du troisième chapitre : en décevant les attentes des lecteurs·trices qui pensent voir se rejouer la même scène d'un point de vue différent, Parker nous enjoint également d'accepter la temporalité de chacun des objets-narrateurs en et pour elle-même. Il n'est ainsi pas question de hiérarchiser, de subsumer tous ces récits sous la seule temporalité unifiante du trauma de Barnes et de sa rémission mais aussi de ménager des espaces où les temporalités individuelles existent indépendamment les unes des autres, tout en s'articulant entre elles. L'expérience de lecture ainsi proposée est donc celle d'un décentrement, non seulement par rapport à une vision unifiante et linéaire du temps mais aussi par rapport à un temps qui ne serait qu'humain, dont la perception et la compréhension seraient uniquement l'apanage d'un sujet souverain pleinement conscient de lui-même.

Comme nous avons pu le voir au long de ce chapitre, expérience traumatique et altérité sont deux notions étroitement liées dont les multiples modalités d'articulation se donnent à lire dans les romans de notre étude. En effet, l'autre peut notamment être à l'origine du trauma, soit parce qu'elle ou il constitue l'objet de la perte ou bien parce qu'elle ou il est responsable de l'action qui a produit le trauma. En outre, l'autre est aussi celle ou celui qui peut offrir une écoute, un réconfort, une compréhension du trauma, de même qu'elle ou il peut requérir ce même travail d'écoute et de compréhension. Le trauma a donc lieu et/ou s'exprime *dans* une relation avec l'autre, se présentant ainsi comme une expérience éminemment relationnelle, et ce d'autant plus si l'on considère avec Lévinas que la mort constitue la rencontre par excellence avec l'altérité. En tant que confrontation avec une menace de mort imminente, le trauma est alors en lui-même une expérience de l'altérité. Il est ainsi un opérateur de décentrement par lequel le sujet s'arrache à lui-même pour se rendre *présent* à l'autre.

À travers la métalepse, ces romans matérialisent le phénomène d'effraction par lequel se produit la rencontre avec l'autre : la *présence* à l'autre s'ancre dans un *présent* qui impose de

sortir d'une forme de solipsisme enfermant le sujet dans une temporalité hermétique et auto-suffisante. Ce présent n'est donc pas simplement un temps de l'immédiateté mais un temps kaléidoscopique où, dans l'instantanéité du moment, se confrontent et se rencontrent les temporalités individuelles, les expériences passées et les projections dans l'avenir de chacun·e ainsi que le sens nouveau qu'elles prennent à l'aune de celles de l'autre.

Par conséquent, on peut considérer que la métalepse est opératrice d'altérité puisque sa mise en place passe nécessairement par la déconstruction d'une linéarité temporelle mais aussi parce qu'elle repose sur l'alternance et la confrontation de points de vue différents. D'une part, elle rend donc tangibles les mouvements d'ouverture éthique à l'autre vécus par les personnages. Cependant, on peut d'autre part considérer qu'au-delà du trauma qu'elle permet d'exprimer, la métalepse *est* en elle-même une expérience éthique. Dans leurs rencontres avec les souffrances et les traumas des autres, dans *The Accidental* et *Even the Dogs,* les personnages *vivent* une métalepse dans la mesure où *leur* temps et *leurs* perceptions d'eux-mêmes sont traversés par des temporalités et des perceptions étrangères qui les transforment.

Enfin, c'est surtout dans la narration elle-même et dans l'expérience de lecture qu'elle crée que la métalepse se fait éthique, produisant, comme le dit Rancière, des effets sur le réel :

> Les énoncés politiques ou littéraires font effet dans le réel. Ils définissent des modèles de parole ou d'action mais aussi des régimes d'intensité sensible. Ils dressent des cartes du visible, des trajectoires entre le visible et le dicible, des rapports entre des modes de l'être, des modes du faire et des modes du dire. (2000 : 62)

Ainsi, l'articulation de temporalités multiples que la métalepse propose permet une reconfiguration de la perception et de la représentation du temps : en abolissant les hiérarchies temporelles et en résistant aux injonctions de la linéarité, elle opère un décentrement du sujet à tous les sens du terme. Il n'y ainsi pas *un* récit ni *un* individu sous lequel se subsumeraient les autres mais, au contraire, une multitude d'entités relationnelles dont les rencontres et les interdépendances construisent une réalité romanesque et perceptuelle complexe et mouvante où se redessine le « partage du sensible ».

CHAPITRE 9 UNE TEMPORALITÉ INCARNÉE : LA MÉTALEPSE COMME FIGURE RELATIONNELLE

Le jeu des temporalités dans ces œuvres, tel que nous avons pu l'observer au cours du chapitre précédent, construit des voies d'accès, fraye des passages vers l'autre. Le temps de l'individu, représenté à l'échelle des personnages, tout comme le temps du roman, apparaissent comme éminemment relationnels. Ils ne peuvent acquérir une cohérence que par l'ouverture, précisément, à l'*incohérence* que représente le surgissement de temporalités autres : Bartlett nous montre par exemple que le temps de Mr F, exclusivement tourné vers lui-même, se présente comme solipsiste tant qu'il n'est pas *fracturé* par le surgissement de Beauty et la temporalité du rêve ; de même, la temporalité de *Skin Lane* est porteuse de sens justement par sa capacité à mettre en regard les agencements multiples et complexes entre temps historique, temps de la communauté et temps de l'individu. Cependant, la démultiplication et la fragmentation des temporalités nous enjoignent de ne pas penser l'*autre* simplement comme autre entité, autre sujet, autre personnage du roman mais plutôt à penser les formes d'altérité qui traversent un sujet, une entité. Ce phénomène est d'ailleurs l'un des principes structurants du trauma qui, par la rupture qu'il opère entre passé et présent, *clive* la psyché — et par là même le sujet — en deux entités *a priori* irréconciliables.

Toutefois, cette troisième partie de notre analyse ne se focalise pas sur une compréhension de la métalepse comme mimétique du fonctionnement de la psyché traumatisée. Il ne s'agira donc plus tant de parler de clivage ou de fragmentation du moi mais plutôt de voir comment la métalepse, en même temps qu'elle établit des ruptures, ménage des passerelles et des rencontres entre les multiples facettes d'un sujet, créant ainsi des identités protéiformes. Nous nous sommes attachée dans le chapitre sept à l'observation des phénomènes d'*excès*, de *surplus* créés par la métalepse et ainsi à la dimension profondément *incarnée* de cette figure qui matérialise de véritables corps étrangers dans le texte. Le chapitre huit nous a pour sa part amenée à explorer la dimension relationnelle d'une temporalité proprement métaleptique. Ainsi, ces deux chapitres s'adossaient chacun à des aspects différents du trauma. Le premier se focalisait plutôt sur une dimension qu'on pourrait qualifier « d'organique », c'est-à-dire à l'image du *reste* non-miscible déposé par l'événement traumatique dans la psyché. Le second explorait plutôt sa dimension temporelle à travers la notion *d'effraction* en tant que surgissement soudain et imprévisible qui interrompt le temps du sujet.

Néanmoins, on ne peut nier que l'idée du corps étranger, du *reste*, est nécessairement temporelle puisqu'elle s'attache à ce qui *persiste* après l'événement traumatique. De même, pour qu'il y ait effraction, surgissement, il faut bien que *quelque-chose* surgisse et nous avons pu voir que l'émergence d'un « temps de l'autre » ne peut avoir lieu qu'en se rendant *présent·e* à l'autre et que cette présence est bel et bien *incarnée*. Il semble donc artificiel, voire impossible de vouloir dissocier le spatial et le temporel, le corps et le temps, et ce d'autant plus que notre objet est d'explorer la métalepse comme figure relationnelle et opératrice de relationnalité. Le propos de ce dernier chapitre consistera donc à tenir ensemble ces notions pour analyser la façon dont la métalepse construit une « temporalité incarnée » qui reconfigure à la fois les perceptions de l'identité et celles du récit.

Les romans de notre corpus couvrent, tout en prenant des libertés avec la chronologie, des périodes temporelles plus ou moins longues : de la découverte du corps de Robert à sa crémation, il n'y a sans doute pas plus de quelques jours (McGregor), tandis qu'entre le déploiement de Barnes et sa course avec ses prothèses, plusieurs années se sont probablement écoulées (Parker). Dans tous les cas, le récit ouvre vers des temporalités autres. Celles-ci peuvent d'une part reposer sur le passé des personnages, comme les souvenirs d'enfance de Mr F qui aident à comprendre l'homme qu'il est (Bartlett). D'autre part, il peut s'agir de surgissements d'une altérité temporelle les (et nous) arrachant aux limitations de la chronologie humaine, par exemple à travers le souvenir qu'Astrid conserve de la correspondance entre ses parents (Smith 124-125), antérieure à sa naissance, ou dans la temporalité ubiquiste et transhumaine des passages consacrés à Alhambra.

Quoiqu'il en soit, et comme nous l'avons vu précédemment, la temporalité de ces œuvres est relationnelle et kaléidoscopique. Toutefois, il n'est pas seulement question de parler d'un récit qui associe et articule différentes temporalités individuelles — ni même différentes conceptions de la temporalité — mais de voir comment les sujets présentés dans ces romans s'inscrivent dans plusieurs temporalités *à la fois*. On ne parlera donc pas simplement d'*évolution* ni même de *dissociation* du moi dans la mesure où la narration nous donne à lire des phénomènes bien plus complexes et subtils que de simples rapports de linéarité ou d'opposition. Les sauts temporels, les confrontations de points de vue et, bien sûr, les effets d'éclatement produits par la mise en scène de traumas construisent des identités mouvantes et palimpsestes, précisément à l'image de la forme narrative qui les exprime.

En ce sens, la question du cadre butlerien est doublement mise en jeu, d'une part au niveau du sujet redéfini comme relationnel à la fois dans son rapport aux autres et à lui-même puis,

d'autre part, au niveau du récit dont la structure même est relationnelle. Ces deux phénomènes de brouillage de cadres normatifs — celui du sujet et celui du récit — ont lieu de manière concomitante et interdépendante. En effet, Athanasiou et Butler définissent les phénomènes de déviation du « moi » par rapport à lui-même et aux règles qui le circonscrivent sur le modèle des cadres d'intelligibilité plus larges que Butler décrit dans *Frames of War :*

> It seems to me that when the 'self' (and we know that the self is always in relational sociality and affectability) who struggles for recognition and self-recognition has been violently misrecognized, constituted as radically or uncannily unfamiliar by a recognizable self-same human, then the economy of recognition is destabilized. This unintelligible and uneconomic self (emerging in conditions of alienation/dispossession, rather than in conditions of plenitude/possession and through matrices of belonging and co-belonging) is not an absolute occasion of miraculous, alter-ontological identity, reducible to the regulatory discourse of tolerable and inclusive recognition, but rather a contingent rupture in proper iterability, a possibility opened by a failure to repeat properly, whereby the sovereign position of the (self-)knowing self is dislocated by a call of responsiveness and response-ability. (Athanasiou et Butler 65-66)

On retrouve bien ici la notion d'itération, de reconduction d'un cadre normatif qui échoue, à ceci près que, cette fois, les philosophes ne s'attachent pas tant à la capacité d'un sujet ou d'un groupe social à répéter un ensemble de normes qu'à celle du sujet à *se répéter lui-même* au sein de ce cadre. Cette distinction est particulièrement intéressante pour notre propos dans la mesure où elle fait pleinement écho à la structure métaleptique de la temporalité dans nos romans. En effet, on peut tout d'abord observer ce phénomène de « dislocation » du « sujet souverain » par rapport à la question du trauma que ces œuvres thématisent : l'événement traumatique, en faisant rupture, interrompt l'idée d'une continuité du moi qui se trouve alors fragmenté, non-itérable et devient par conséquent inintelligible. Cependant, les réagencements temporels que la métalepse organise ne sont pas simplement soumis à une exigence mimétique vis-à-vis du trauma. Ils matérialisent par ailleurs dans le texte la dimension plurielle des identités des personnages ainsi que l'incertitude ontologique de ces sujets de papier et, en retour, celle des lecteurs·trices. En permettant la juxtaposition et la rencontre de temporalités, de points de vue, de vides et d'excès, la métalepse inquiète l'exigence de cohérence et de continuité du sujet par rapport à lui-même sans pour autant ériger la rupture en principe de l'identité, faisant alors cohabiter, voire coexister, les multiples instances du moi.

Cette pensée du sujet relationnel est donc nécessairement corrélée à — et dépendante de — la forme narrative qui souligne elle-même son incapacité à se réitérer selon un même schéma, à s'inscrire dans une trame continue, dans un cadre clairement défini et intelligible. Ce qui est inquiété ici est justement « le système des formes *a priori* déterminant ce qui se donne

à ressentir » (Rancière 2000 : 13), autrement dit, un certain « partage du sensible » dont la vocation est, comme le rappelle Rancière, nécessairement politique — de même que l'est l'intelligibilité du sujet :

> C'est un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience. La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps. (13-14)

Ainsi, la forme romanesque se déstabilise et se réinvente elle-même à mesure qu'elle se déploie, résistant à la tentation qu'on pourrait avoir de la circonscrire à un espace-temps diégétique et extradiégétique bien délimité.

Nous verrons donc dans cet ultime chapitre comment la métalepse permet à l'œuvre littéraire de s'étendre au-delà d'elle-même. D'une part, elle se déploie en un mouvement à la fois diachronique — dépassant ses bornes chronologiques — et synchronique — en combinant sous forme de palimpseste une multitude de temporalités — matérialisant ses sujets dans leur dimension relationnelle et protéiforme. D'autre part, elle s'étend hors du champ diégétique pour engager l'œuvre elle-même dans une forme de relationnalité qui implique les lecteurs·trices, les invitant à appréhender le récit, ainsi que le « sujet », comme s'inscrivant dans une dynamique de « self-poiesis » au sens où l'entendent Athanasiou et Butler :

> The point is not to institute new forms of intelligibility that become the basis of self-recognition. But neither is the point to celebrate unintelligibility as its own goal. The point, rather, is to move forward, awkwardly, with others, in a movement that demands both courage and critical practices, a form of relating to norms and to others that does not 'settle' into a new regime. (68)

I. Des sujets relationnels

Skin Lane et *Toby's Room* sont les deux romans de notre corpus dont la trame suit le plus précisément une progression majoritairement linéaire des personnages et du récit. Si nous avons bien vu que cette linéarité est fréquemment déstabilisée, voire contestée par des phénomènes de hantise, de permanence ou au contraire d'effacement, il n'en reste pas moins que la narration fournit des repères chronologiques permettant d'identifier les différents moments de la vie des personnages. À l'inverse des autres œuvres du corpus, ces moments sont bien présentés suivant l'ordre dans lequel ils se sont déroulés sans que la succession des événements semble être en elle-même interrogée. Pourtant, les personnages ne se contentent pas d'évoluer dans une temporalité purement linéaire soudain remise en question par une effraction traumatique qui

interromprait la flèche continue du temps. Au-delà des *effractions* exogènes qui surviennent — événement traumatique, surgissement de l'autre —, la métalepse construit autour de l'identité des personnages des temporalités complexes qui déstabilisent la perception du sujet et l'idée d'une permanence du moi.

A. « From beast to beauty » (Bartlett 31) et inversement

Au début de *Skin Lane,* le narrateur de Bartlett commence par nous fournir des informations à propos de l'enfance de son personnage, posant l'arrière-plan sur lequel le récit va se déployer. Ainsi, avant même d'avoir nommé son personnage principal, il souligne l'importance du rapport d'intertextualité avec le conte de *La Belle et la Bête* qui servira de fil rouge à l'ensemble du roman. Tout ce passage, écrit en italiques, est une sorte de début avant le début du texte, un aparté officieux du narrateur commentant un élément de l'histoire qu'il s'apprête à nous raconter, nous révélant un « secret » à propos du personnage dont il sera question — « the man who is the subject of this story » (4). Dans le premier chapitre, le narrateur affiche au contraire la volonté d'endosser pleinement son rôle, conscient des attendus qui reposent sur lui et d'une certaine exigence de cohérence de son récit : « Since this story is to be so much about bodies, I should probably start by describing Mr F's as well as I can » (7). Comme le précise Sandrine Sorlin, tout cela participle d'une certaine posture du narrateur : « the narrator keeps reminding us that this is a story by showing us the framework of the bedside tale he is telling. He comments on the building of the story and acknowledges the presence of the reader as listener » (155). Le passage en italiques, séparé du début de l'histoire de Mr F à proprement parler par un empan chronologique de plusieurs décennies, semble n'avoir qu'un rapport ténu avec le récit que les lecteurs·trices s'apprêtent à découvrir mais se révèle pourtant crucial pour comprendre ce qui se déroule ensuite, tout particulièrement à la fin du roman.

En effet, le conte de fées fait directement écho à plusieurs éléments du récit sur lesquels le narrateur nous engage à nous arrêter. Ainsi, la « Bête » de l'histoire rejoint les bêtes dépecées par le protagoniste pour en faire des manteaux de fourrure : « a skin could complete its complex journey from broker to dresser to dyer to furrier to finisher — *from beast to beauty* — without ever leaving the confines of the parish » (31, nous soulignons). Par ailleurs, la « Belle », autrement dit « Beauty », trouve son incarnation dans le jeune homme qui hérite du même nom. Ces deux éléments sont néanmoins détournés par rapport à la structure initiale du conte. Dans le cas des fourrures, il n'est plus question de *re*-transformer la bête en homme mais de passer directement *de la bête à la beauté,* comme si la première devenait la seconde. Néanmoins, dans

la mesure où la peau de bête habille la « beauté », c'est en fait plutôt comme si la femme se changeait en animal. Cette ambiguïté se manifeste dans les propos de Mrs Kesselman à l'encontre de Maureen, jeune maîtresse d'un cousin de Mr Scheiner venue se faire faire un manteau, et où l'on peut percevoir un effet de contagion, l'animalité des fourrures renvoyant non seulement à l'animalité sensuelle mais aussi au rapport d'objectivation entre les femmes et les hommes qui les habillent ainsi : « as Mrs Kesselman always said, *No woman ever gets given a fur coat for good reasons; if it's not to keep her on her back, it's to get her off his* » (165).

En ce qui concerne Beauty, le rapport genré entre « belle » et « bête » subit une inversion (même si à un moment Mr F le vêtira du manteau de Maureen [213]) puisque son surnom lui est attribué par ses multiples prétendantes. Le terme est cependant en Yiddish à l'origine — « *Mr Schein* » (94) — et ne devient « Beauty » que par l'entremise du narrateur qui affiche alors clairement sa volonté d'ancrer son récit dans une relation d'intertextualité avec le conte de fées :

> The nickname doesn't translate, exactly. There was an Andrews Sisters' song that some of the older girls still used to sing at their machines, just to make fun of him, which had a line in its sing-along chorus that ran *Bei Mir Bist Du Schein, Bei Mir Hast Du Chein*— and that's where the pun had first started. I suppose it more or less meant he was Mr Handsome, 'Mr Beautiful'; The Beauty. Or just *Beauty*, really. That's what I'm going to call him, anyway. (94, italiques dans l'original)

La première phrase signale déjà une déviation du narrateur non seulement par rapport à la langue parlée par ses personnages mais aussi en ce qu'elle annonce une certaine infidélité au texte qui sert de modèle à son récit. Il n'y a donc pas de traduction exacte du surnom et, surtout, le narrateur s'en éloigne à mesure qu'il propose de le « simplifier » (« just *Beauty*, really »). Ainsi, l'appellation finale a évacué le titre « Mr », présent dans l'original *Mr Schein*, ainsi que l'article « The » pour ériger le personnage en incarnation du concept même de beauté. Dans la dernière phrase du passage, le narrateur confirme l'intertextualité en prenant clairement position en faveur de ce surnom, quoi qu'on en dise : « That's what *I'm* going to call him, *anyway* ». L'attribution de ce rôle au jeune homme nous enjoint alors, de fait, de nous représenter Mr F dans la position de la Bête.

Cependant, le rôle du protagoniste est sujet à plusieurs déviations par rapport au conte de fées. En effet, dans la scène initiale, le jeune Mr F s'identifie plutôt à la Belle avant de se transformer lui-même en Bête, du fait du désir qui l'anime :

> *Skin Lane* can be read as a revisitation of the fairy tale told to him as a child. Towards the end of the novel, as he comes to realise his homosexual desire for Beauty, Mr F, out

> of the kindling rage borne of the soul-killing frustration and solitude of years of sexual repression, on the verge of setting his workplace on fire, becomes himself a sort of Beast. (Sorlin 2022 : 155)

Le passage d'un statut à l'autre est clairement explicité dans le texte, puisque l'enfant s'imagine d'abord en victime et objet du désir bestial, comme le montre sa routine au moment du coucher, après avoir entendu le conte :

> *he is now lying just as Beauty is lying in the picture—eyes closed, breast exposed, head thrown back to one side, luxuriant black ringlets spread across the pillow. And then he waits, just as he knows she must have waited all those nights. Waits, for the first sound of snuffling in the dark. For the first touch of bristle or guard-hair on his cheek. For the first hot, stinking breath to brush against his neck.* (Bartlett 6, italiques dans l'original)

Dans cette scène, l'enfant s'auto-érotise et semble même opérer une transformation physique par laquelle il prend totalement le rôle de la Belle (la « Beauty » mentionnée ici étant bien celle du conte) : « breast exposed », « luxuriant black ringlets ». On comprend cependant à la lecture du roman que la Bête dont on attend la venue est en fait toujours déjà là, comme face obscure de l'enfant qui, une fois adulte, devient l'esclave d'un désir qu'il ne parvient pas à contrôler.

Ainsi, lors de sa confrontation finale avec la nouvelle incarnation de Beauty, à la merci de son désir, c'est dans un premier temps cette partie bestiale de lui-même qui prend le dessus sur ses pulsions et ses réactions physiques, l'empêchant de s'exprimer : « perhaps, like all beasts, he is after all dumb » (299). Dans cette scène se rencontrent ainsi la Belle et la Bête, non seulement à travers les incarnations qu'en sont respectivement Beauty et Mr F mais aussi au sein du protagoniste lui-même, dont l'identité apparaît comme duelle et fluctuante : de Belle il est devenu Bête et cherche à retrouver son humanité perdue. D'un bout à l'autre du roman, et à des décennies d'écart au niveau de la temporalité diégétique, les différentes identités du personnage se rejoignent donc et se combinent.

L'effet de circularité que présente le récit avec, dans ses dernières pages, le retour d'une scène de confrontation où Beauty (dans ses multiples incarnations) se trouve à la merci de la Bête, est déjà annoncé dans ce prologue. Le narrateur y décrit non seulement le rituel préalable au coucher de l'enfant, y compris la lecture du conte, mais il évoque également les passages préférés de celui-ci dans cette version spécifique de l'histoire :

> *he would lie quite still, and wait patiently for the two moments in the telling of the story that he loved the most. The first was when the Beast, having lured the famished Beauty to his table with the promise of fine wine, and finer food—chickens with meat as white as milk, jellies as red as rubies—suddenly says out of nowhere 'Beauty, will you be my wife?' and she, weak with hunger and terror, faints dead away; and the second was the*

> *story's very end. […] it was the quiet noise that the paper of the last page of the little book always made as his father turned it—a whisper meant for his ears only—because that meant that there, at the bottom of the last page of the story, there, at last, was the picture. He would always ask to see it. 'Show me, show me—' he'd say, 'I'm not frightened; show me.'*
> *According to the picture (—yes, I have the book here in front of me), the Beast is a small and oddly wounded-looking creature; small, dark and indeterminate. It snuffles, half in wonderment, half in ignorance—half bear, half boar—at the exposed neck and breast of a swooning, Empire-dressed Beauty, who has fallen backwards across a bed. Whether she is really asleep, or has fainted, or is merely playing dead, the little boy is never quite sure; but he can see that her eyes are firmly closed.* (4-5, italiques dans l'original)

Ce long extrait souligne la relation de correspondance entre le texte et l'image ainsi que la fascination de l'enfant à l'idée d'une Beauty en position de totale vulnérabilité face à la Bête. En effet, les deux scènes décrites représentent le même moment du conte de fées, à savoir l'évanouissement de la jeune femme lorsque la Bête la demande en mariage, ce que confirme, dans la description de l'illustration, l'emploi des mots « swooning » et « fainted » en écho à « faints dead away ». L'identification de deux moments au lieu d'un renvoie donc à un emboîtement des niveaux diégétiques. Le récit que le narrateur nous fait de l'enfance de son personnage contient une autre histoire, celle du conte, et au sein de la diégèse de celui-ci, l'enfant n'a bien qu'un seul passage favori, à savoir l'évanouissement de Beauty. Toutefois, on nous parle ici de « moment » et non de « passage » : le second moment n'appartient plus à la diégèse du conte mais à celle, principale, du roman puisqu'il s'agit de l'exploration, postérieure à la fin du conte, du paratexte de ce dernier.

Le saut d'un niveau diégétique à l'autre est notamment marqué par le passage du présent de narration (« faints ») au prétérit qui décrit les perceptions sensorielles du jeune garçon associées à l'objet livre (« it *was* the quiet noise that the paper of the last page of the little book always *made* »). Ainsi, la *dernière* page du livre ne représente pas la scène finale du conte et met en évidence l'interpénétration des différents niveaux de récit, pour le personnage d'une part, et pour les lecteurs·trices d'autre part. Comme dans le jeu du Fort-Da, l'enfant tire une satisfaction, voire une certaine excitation, du retour de cette scène qui génère en lui à la fois plaisir et inquiétude. Par son attente — et sa certitude — de la répétition qui va avoir lieu, le jeune Mr F perçoit et opère déjà un certain brouillage du cadre dans lequel s'inscrit le conte (et, au-delà, sa propre histoire). En effet, on observe déjà, dans l'itération de la scène, que la reproduction n'est pas identique : l'image *dévie* du récit, s'insère dans un autre cadre discursif que ce dernier. Pour le dire dans les mots de Butler :

> frames are subject to an iterable structure—they can only circulate by virtue of their reproducibility, and that very reproducibility introduces a structural risk for the identity of the frame itself. The frame breaks with itself in order to reproduce itself, and its reproduction becomes the site where a politically consequential break is possible. (2009 : 24)

Le schéma du conte, hautement reproductible, subvertit son propre cadre en se répétant, comme l'illustre tout d'abord le changement d'interprétation entre la scène du récit et celle de la fin du livre. En effet, si dans la première il n'y a aucun doute quant à la réaction physique qui traverse l'héroïne, la seconde est lue quelque peu différemment par l'enfant qui hésite à qualifier ce qu'il voit : « Whether she is really asleep, or has fainted, or is merely playing dead, the little boy is never quite sure ». Il s'autorise donc un écart par rapport au cadre posé par le récit, refusant de lire avec certitude cette deuxième scène comme une illustration de la première — ou refusant de croire la voix narrative qui assure qu'il s'agit d'un évanouissement. Ainsi, il rend déjà la scène plus compatible avec ses propres fantasmes puisque c'est, pour sa part, au moment où il s'endort qu'il se projette dans le rôle de la Belle. Ses propres intentions, comme celles qu'il imagine chez la jeune femme, deviennent alors floues, le souffle rauque de la Bête étant à la fois redouté et espéré.

De même, la scène va encore être répétée dans le roman, et dévier de façon plus marquée encore par rapport à la première version puisque Beauty, victime d'un chantage qu'il a lui-même suggéré, s'apprête à accorder des faveurs sexuelles à Mr F[38]. Alors que l'homme, pris d'une rage soudaine mêlée de désir, semble sur le point de trancher la gorge du garçon, l'extrême vulnérabilité de ce dernier arrête son geste et il se met à pleurer et, comme dans le conte, les larmes versées acquièrent une portée salvatrice. Ce phénomène de réitération reproduit ainsi la structure de la scène infantile du prologue : une illustration de ce qui a été annoncé (l'évanouissement de Beauty, vulnérable face à la Bête) survient plus tard, à la fin du roman, mais sans se conformer totalement aux attentes des lecteurs·trices, se prêtant à d'autres interprétations possibles. Ainsi, la métalepse fraie une sorte de cheminement entre ces multiples versions de l'histoire mais aussi entre les différentes incarnations des personnages sans pour autant les assujettir à des rapports de consécution ou de causalité : la scène du conte est à la fois le principe initial à partir duquel le roman se développe, ce vers quoi il tend et, en même temps, quelque-chose de *tout à fait différent* de ce qui se passe dans le récit.

[38] Ce dernier s'est en contrepartie chargé de trouver une solution pour que Christine, l'employée avec qui Beauty a eu une liaison, puisse avorter.

Ainsi, le narrateur propose, une fois de plus sous forme d'aparté, une sorte de conclusion partielle qui, si elle ne clôture pas le roman, propose un bilan de la relation intertextuelle entre l'histoire de Mr F et le conte. Il y met en évidence les divergences entre les deux récits, qui se jouent au niveau du dénouement :

> *In the version of the tale which Mr F knew as a child, the very moment that the magic tears of pity touch the lips of the dying Beast, rockets whoosh up, an invisible orchestra begins to play, and the transformation scene begins. In our story, however, things happen differently. […]*
> *And the Beast… well, the Beast is left alone, and nothing about the way he looks changes at all. […] Instead of his flesh, in our story it is the walls of his imprisoning castle that must now dissolve. Now that he has tasted tears, no longer will he be content to wander in stoic silence through the pointless, untenanted Versailles of his obsession. The nights when he would stagger though its enfilades of ever vaster apartments, sometimes catching sight—or so he thought—of an image of a hurriedly retreating stranger, only to find when he lurched love-sick towards it that it was once again merely his own reflection, multiplied in the unfeeling mercury of a hundred gilded mirrors, each one staring coldly across the empty spaces of an ever partner-less ballroom—those nights are over.* (310, italiques dans l'original)

L'insistance sur la *transformation* est également un commentaire sur ce que le récit lui-même fait en transformant le conte qui lui a servi de point de départ. Le décalage entre les deux scènes n'est pas seulement le résultat de l'appartenance de la première au registre du merveilleux par rapport au réalisme de la seconde. Il provient aussi, et surtout, de l'ensemble des expériences vécues — et non traversées par procuration — de Mr F. Le narrateur souligne bien sûr le caractère invisible à l'œil nu de la transformation du personnage, par opposition aux changements physiques de la Bête du conte. Cependant, l'enjeu le plus important de ce passage concerne la façon dont la réécriture repositionne et repose la question de la relationnalité.

En effet, il n'est pas ici question de mettre en avant les conséquences de l'action d'un·e autre — même le simple fait de pleurer — sur le personnage monstrueux. Au contraire, Beauty éprouve surtout du soulagement et prend ses jambes à son cou une fois la crise passée. La transformation s'opère donc de manière solitaire (« the Beast is left *alone* ») mais cette solitude même change de nature. Le château, métaphore de l'esprit de Mr F, est présenté comme la cause de sa monstruosité, comme la prison dont il faut abolir les murs afin de permettre à des formes d'altérité de s'y exprimer. Par conséquent, *l'autre* (ici, Beauty) n'est pas un miracle salvateur en tant que tel, ne porte en lui aucun remède pouvant arracher la Bête à elle-même. Comme le signale le narrateur dans la dernière phrase, cet autre-là n'est qu'une illusion. Le personnage était donc enfermé dans un solipsisme de nature métaleptique, où antécédent et conséquent se substituaient l'un à l'autre en un mouvement circulaire : la poursuite effrénée du reflet d'un

autre résulte de l'image fugitive qu'il pense en avoir eue mais l'apparition de cette image a elle-même pour principe la posture d'attente et de recherche d'un autre dans laquelle il se trouvait.

À travers cette métaphore filée, le narrateur nous signale que la rencontre avec l'autre ne dépend précisément *pas* de l'autre. Il fait certes *effraction* mais ne porte pas en lui le principe même de la relationnalité puisque celle-ci ne peut se construire que de manière dynamique et dans ce qu'on pourrait appeler une « mise en vulnérabilité » de soi. À ce propos, il nous faut revenir sur l'image des larmes versées dans ce passage. Dans la version initiale, la salvation de la Bête est tributaire des pleurs de compassion de l'être aimé : elle n'est donc que *l'objet* de la pitié de l'autre. En revanche, les larmes dont il est question pour Mr F — « Now that he has tasted tears » — ont une origine différente puisque Beauty ne s'attarde guère sur le sort de celui qui a voulu être son tortionnaire. Les larmes sont celles que Mr F verse *pour lui-même*. Ainsi, l'image des froids miroirs qui lui renvoyaient son propre reflet peut être vue quelque peu différemment. En effet, l'enjeu du changement ne repose pas seulement sur une capacité, nouvellement trouvée, de Mr F à rencontrer un autre que lui-même dans son « château » mais aussi tout simplement sur la nature de l'image qu'il se renvoie à lui-même. Par conséquent, il nous faut aussi voir ce moment comme celui de la fin de l'attitude froide et désaffectée du personnage (« *unfeeling* mercury », « staring *coldly* ») à son propre endroit. Les larmes fraîchement versées sont l'expression d'une forme de compassion, de pitié que Mr F parvient, pour la première fois, à éprouver envers lui-même : « Quite involuntarily, and after all these years, Mr F tastes his own tears » (303). En outre, l'image du goût (« tastes », « has tasted ») est particulièrement intéressante parce qu'elle fait écho à la nature dévorante du désir que Mr F ressentait, quelques instants plus tôt, pour Beauty. L'emploi de ce terme évoque toujours bien une vision profondément *incarnée* des émotions qui traversent le personnage et font également référence à la part d'animalité en lui puisque la faim ou la soif se rattachent aux besoins vitaux de tout être vivant. Cependant, c'est en lui que Mr F trouve cette fois-ci de quoi répondre au nouveau besoin qui l'anime.

Il nous faut à présent remonter justement à la scène où ces larmes sont versées et qui marque un tournant essentiel dans le roman. L'autre n'y apparaît en effet plus comme une figure menaçante à fuir, ni comme un objet à posséder et à assujettir. La révélation a lieu alors que Mr F est sur le point de trancher la gorge de Beauty d'un coup de rasoir :

> Mr F, who has never been able, remember, to properly see this boy's face in his dreams, […] now does see it; and right up close, in a shaft of moonlight.

> He sees it, you might say, for the very first time, and for the very first time, the mask of its beauty cracks open. It has always been the face of a stranger; but not now. Now, he recognises it. […]
>
> It is himself, you see, that Mr F thinks he is seeing; his own face, at sixteen.
>
> That is why he is crying.
>
> It is himself at sixteen that his hands are aching to console; it is himself, at sixteen, whose cheek he now so gently strokes. His own dark hair that he so tenderly caresses. (302-303)

Ce passage est traversé par la répétition, comme un mantra, des termes « now » et « see », nous appelant à accorder une attention toute particulière à leurs significations respectives. L'auteur insiste ainsi d'une part sur l'instantanéité, le moment de révélation, d'épiphanie que Mr F traverse. La prise de conscience soudaine, *l'effraction* que produit en lui le visage, pour la première fois *vu*, de l'autre, est d'ailleurs accompagnée par des éléments extérieurs — « a shaft of moonlight » — qui accentuent la force visuelle de ce surgissement. D'autre part, le verbe « see » doit bien entendu être compris ici dans son sens le plus fort, et Bartlett martèle ce point en l'associant au verbe « recognise » : la vision, la découverte de l'autre est avant tout une reconnaissance d'un soi-même *toujours déjà présent* en lui. Ce passage, éminemment ricoeurien, fait donc émerger l'autre en tant *qu'autre chair*, autre corps dont l'altérité peut se faire jour justement par la reconnaissance d'une *ressemblance* avec soi :

> l'autre n'est pas condamné à rester un étranger, mais peut devenir *mon semblable*, à savoir quelqu'un qui, *comme* moi, dit « je ». La ressemblance fondée sur l'appariement de chair à chair vient réduire une distance, combler un écart, là même où il crée une dissymétrie. Ce que signifie l'adverbe *comme* : comme moi, l'autre pense, veut, jouit, souffre. (Ricoeur 386-387)

C'est en effet dans la chair même du jeune homme que se marque la relation d'analogie qui permet à Mr F de s'extraire du solipsisme. Le « masque de sa beauté », image purement esthétique, s'efface pour laisser place à une dimension bien plus *incarnée* de lui, où Mr F peut reconnaître son propre corps : « himself […] whose *cheek* he […] *strokes*. His own *dark hair* that he so tenderly *caresses* ».

À travers cette scène, ce n'est cependant pas tout à fait lui-même que Mr F reconnaît mais *une version* de lui-même : « himself, at sixteen ». Ainsi, ce passage articule, de façon métaleptique, la rencontre entre plusieurs identités, à la fois les multiples incarnations de Mr F mais aussi celles de Beauty, associées là encore à leurs alter-egos issus du conte de fées. Cette scène constitue un paroxysme, un moment de crise dans le récit. Elle peut d'ailleurs être lue

comme un événement traumatique pour Beauty mais aussi pour Mr F qui y rejoue la scène primitive de son enfance en s'attribuant cette fois-ci le rôle du monstre. En cela, ce passage marque bien une rupture entre l'avant et l'après qui s'y rencontrent. Cependant, il n'y a pas pour autant de rupture entre les différentes identités des personnages — et principalement de Mr F — qui, au contraire, se superposent et s'entremêlent de façon métaleptique.

Aux yeux de Mr F, Beauty apparaît comme l'inconnu du rêve, dont il porte la trace en lui, comme l'objet de ses fantasmes éveillés et de son désir incontrôlable et, enfin, lorsque le masque de ses projections se craquelle, l'image qui s'efface en laisse émerger une autre, surgie de son propre passé. Dans la synchronie de la confrontation entre les deux hommes surgit alors la diachronie — « une diachronie réfractaire à toute synchronisation, une diachronie transcendante », selon Lévinas (1974 : 11) — qui enjoint à Mr F de ne plus percevoir le jeune homme comme simple miroir de ses pulsions mais de voir en lui un autre lui-même. C'est précisément cela qui arrête son geste meurtrier, comme l'explique Ricoeur dans son analyse de la pensée lévinassienne de l'altérité :

> Quand le visage d'autrui s'élève face à moi, au-dessus de moi, ce n'est pas un apparaître que je puisse inclure dans l'enceinte de mes représentations miennes ; certes l'autre apparaît, son visage le fait apparaître, mais le visage n'est pas un spectacle, c'est une voix. Cette voix me dit : « Tu ne tueras pas. » Chaque visage est un Sinaï qui interdit le meurtre. Et moi ? C'est en moi que le mouvement parti de l'autre achève sa trajectoire : l'autre me constitue responsable, c'est-à-dire capable de répondre. (Ricoeur 388)

Ainsi, les gestes de tendresse de Mr F envers le jeune homme, et envers lui-même à travers celui-ci, ne sont pas uniquement motivés par un besoin de recevoir ou de transmettre du réconfort mais expriment aussi, justement, un endossement par le personnage d'une responsabilité vis-à-vis de lui-même et vis-à-vis de l'autre vulnérable en face de lui.

De façon métaleptique, Beauty, en tant qu'objet de fantasme, est la *conséquence* des lectures répétées de « La Belle et la Bête » auxquelles Mr F s'adonnait quand il était enfant ; il est donc aussi une sorte de version de Mr F, que ce dernier a projetée sur son apprenti, puisqu'il s'identifiait lui-même à la belle du conte. Cependant, la scène présente l'ouverture d'une brèche métaleptique qui semble, d'une part, rendre ces projections conscientes chez Mr F et qui, d'autre part, leur fait rencontrer d'autres identités. La brèche s'ouvre spécifiquement à travers l'expression « the mask of its beauty cracks open », dont le contenu référentiel se double du retour à un emploi neutre du substantif « beauty », qui n'est plus ici une antonomase. Le retour à un emploi commun de ce nom marque précisément le craquellement de l'identité du jeune

homme *en tant que* Beauty : cette version de lui, issue du désir de Mr F, ne disparaît pas totalement mais, en se fissurant, en laisse émerger une autre.

La figure de « lui-même, à seize ans » face à laquelle Mr F se trouve alors n'a plus qu'un lien ténu avec la beauté idéalisée du jeune homme. Ici, la relation entre eux se construit en effet sur la *vulnérabilité* du garçon, expression de celle du personnage au même âge, et cette nouvelle incarnation de Beauty s'ancre dans une autre temporalité. En effet, l'image idéalisée de la Beauty du conte, offerte au désir de la Bête, semble être restée, durant toutes ces années, absolument intacte — précisément en tant qu'image fantasmatique —, se déplaçant seulement d'un sujet à un autre, de l'enfant Mr F au jeune apprenti. En revanche, le surgissement d'une version adolescente de Mr F lui-même engage une prise en compte nécessaire de la temporalité, non seulement dans l'idée d'y voir une *évolution* du personnage, mais aussi tout simplement pour tenter de ressaisir dans le surgissement de cette image une réalité autre, expérientielle, de lui-même. Il n'est plus question de ressaisir les fantasmes qui animaient sans doute encore le Mr F adolescent mais d'éprouver à nouveau les émotions qui l'animaient, de ressentir de la compassion pour ses tourments, sans doute déjà vis-à-vis des désirs tabous qu'il devait nourrir pour d'autres hommes.

Par ailleurs, à travers ces différentes incarnations de Beauty, c'est surtout l'identité de Mr F qui se démultiplie. Toutes les versions de lui-même se rencontrent dans l'espace ouvert par sa première véritable vision du visage en face de lui. Il est ainsi tout à la fois la Belle et la Bête du conte de fée — articulant les fantasmes de son enfance et son rejet de lui-même comme figure monstrueuse mais aussi l'homme adulte, en position de prédateur, et l'adolescent vulnérable, terrorisé par un désir extérieur à lui (celui de Mr F pour Beauty, le sien propre pour le jeune Mr F, incompréhensible, redoutable et donc étranger). Le geste de tendresse du protagoniste envers le jeune homme peut alors apparaître comme une acceptation de la faille qui vient de s'ouvrir devant lui, une acceptation du lien métaleptique qui, en dépit des discontinuités et ruptures apparentes, rassemble toutes ces versions de lui-même. La relationnalité est donc repositionnée au niveau de l'individu et, ce faisant, le narrateur propose aux lecteurs·trices une autre vision du personnage de roman. Il n'y a pas d'évolution continue, progressant dans une seule direction, mais une multitude d'entités qui peuvent tour à tour émerger au fil du récit, opérant parfois des retours en arrière ou se contredisant. Surtout, il appartient aux lecteurs·trices de *conserver* la trace des différentes versions du personnage — ici, par exemple, le fait qu'il *a lui-même été* Beauty avant d'être la Bête qui le désire — et

donc de jouer un rôle actif dans leur mise en relation, de *relationner* avec elles pour faire émerger un sujet vulnérable, complexe et relationnel.

B. Esthétique de la trilogie et relationnalité transtextuelle

Tout comme le personnage de Bartlett, ceux de Pat Barker acquièrent de plus en plus de complexité à mesure que la temporalité diégétique sur laquelle on les suit s'allonge. Ainsi, en tant que second tome d'une trilogie, *Toby's Room* renvoie à des temporalités qui lui sont extérieures. D'une part et comme nous l'avons vu, l'intrigue de *Life Class* se déroule chronologiquement entre la première et la deuxième partie de cet opus. D'autre part, *Noonday,* dont les événements ont lieu environ vingt ans plus tard, est hanté par les deux romans précédents, et notamment par les aspects les plus problématiques et tabous de la relation entre Elinor et son frère, développés dans *Toby's Room*. Les premières pages de ce troisième tome présentent de nouvelles incarnations de Toby, déjà partiellement introduites dans l'ouvrage précédent.

On découvre notamment le neveu d'Elinor, simplement évoqué, en passant, dans *Toby's Room*, alors qu'il n'est qu'un enfant : « Alex, you know, he's the spit of Toby at that age » (Barker : 151). Dans *Noonday*, Alex est un homme et il apparaît qu'entre ces deux moments sa ressemblance avec Toby n'a cessé d'être soulignée, le contraignant à vivre comme une incarnation de cet oncle fantomatique, jamais connu : « So much had been made of Alex's resemblance to Toby, especially by her mother, but also by Rachel, that Elinor had always resisted seeing it. Alex was different, she told herself: brash, coarser. But now she saw how alike they really were, and it stopped her breath » (Barker 2015 : 15). La similitude, nouvellement perçue par Elinor, entre son neveu et son frère ne se situe pas simplement au niveau visuel mais sur le plan d'une expérience physique et mentale de plus grande ampleur. En effet, Alex n'est pas qu'un succédané de Toby ; celui-ci s'incarne en lui, à tel point que la mère d'Elinor lui prête le nom de son fils disparu (19) et que, lorsqu'il était enfant, il éprouvait de la haine pour le spectre qui semblait avoir pris possession de son corps (21). L'incarnation de Toby en Alex défie ainsi la chronologie, et ce d'autant plus que le contexte de la Seconde Guerre mondiale dans lequel se déroule ce roman apparaît lui-même comme un « retour du refoulé » historique, contraignant une nouvelle génération à rejouer les traumas de la précédente : « […] another generation of young men was dying. *We dropped the catch*, she thought. *Our generation*. […] *And Alex's generation is paying the price* » (21, italiques dans l'original).

De ce fait, à une échelle plus intime, Elinor est prise entre plusieurs statuts, plusieurs versions d'elle-même, vis-à-vis du jeune homme. Tout d'abord, elle est pleinement consciente du statut d'homme, et de séducteur, de son neveu qui la contraint par son comportement à adopter une certaine identité :

> Beside him, she felt like a spindle-shanked elderly virgin, while knowing of course that she was nothing of the sort, but perhaps that's what middle age does to you? Makes you—women, perhaps, particularly—vulnerable to the perceptions other people have of you? She thought Alex might see her like that. He flirted with her rather as he might have done with a schoolgirl too young to be considered a possible conquest. (14-15)

Paradoxalement, la prise de conscience d'une certaine vulnérabilité liée à son vieillissement s'articule, chez Elinor, à une impression d'inversion chronologique des rôles : Alex lui apparaît comme plus vieux, tandis qu'elle devient sa cadette et, plus encore, une simple « écolière ». Cependant, pour contrer cette sensation de malaise, elle se force également à jouer le rôle qu'elle suppose traditionnellement attendu de sa part, en tant que tante :

> 'I think I know where there's some lemonade.'
> And that, Elinor thought, crossing the lawn, was an appropriately maiden-auntish thing to say. (16)

Enfin, elle se voit surtout contrainte de reprendre le même rôle ambivalent qu'elle jouait auprès de Toby. L'incarnation de ce dernier en Alex fait alors revivre à Elinor certaines expériences traversées avec lui, qui dépassent la seule ambiguïté, quelque peu incestueuse, qu'entretient son neveu en « flirtant » avec elle. En effet, alors que des avions menacent soudain de bombarder la maison, Elinor se trouve plaquée au sol :

> Alex dragged her to the ground, facedown, and lay on top of her. […] The plane veered away in the direction of the coast, falling, always falling, until it dipped below the level of a hill. The pressure on the back of her neck eased. She saw a ladybird, an inch away from her eyes, on the top of a grass stalk, waving its front legs, as if it didn't understand why the stalk had come to an end and there was only air. Now more planes were circling overhead—two? Three? She was afraid to look. 'Ours,' Alex said, letting go of her arm. She saw red marks where his fingers had been. *That'll bruise*. (17, italiques dans l'original)

Ce passage, et surtout la réflexion que se fait Elinor, apparaissent comme un retour du refoulé, répétant une scène similaire tirée de *Toby's Room*, lorsque Toby est en proie à la fièvre :

> He gripped her by the upper arms so tightly it was an effort not to cry out. […]
> When she was sure he'd stopped struggling, she stepped away from the bed. Looking down at him, rubbing her arms, thinking: *That'll bruise*. (Barker : 58, italiques dans l'original)

En dépit des différences entre les deux scènes, toutes deux présentent des situations où Elinor se voit physiquement subjuguée par une puissance masculine incontrôlable, l'amenant ainsi au même constat : elle portera sur son corps la marque des mains qui l'ont empoignée. Il est intéressant de relever que, dans un cas comme dans l'autre, la violence qui s'exerce sur elle n'est pas présentée comme intentionnelle, bien au contraire. Toby, délirant, cherche désespérément un secours auquel s'accrocher et le trouve en Elinor, qu'il malmène sans en être conscient ; Alex entend, quant à lui, la protéger de possibles bombes en se jetant sur elle et en la maintenant plaquée au sol. Il adopte ainsi vis-à-vis de sa tante une attitude très similaire à celle de Toby, figure à la fois protectrice et menaçante. La soudaineté du geste d'Alex s'articule à l'image de son corps sur celui d'Elinor, augmentant le sentiment de menace qui se dégage de cette scène et l'apparentant, prise hors du contexte des bombardements, à une scène de viol.

On peut d'ailleurs relever que l'attention d'Elinor se focalise bien plus sur les sensations physiques liées à la présence d'Alex que sur la peur des avions ennemis : « the *pressure* on the back of her neck », « *red marks* where *his fingers* had been ». En outre, comme pour fuir à la fois la peur des bombes et la conscience de son impuissance à échapper au corps d'Alex, son observation se concentre sur la coccinelle devant ses yeux à travers une sorte de processus de dissociation. Au-delà du contraste que produit l'important jeu d'échelles entre cet infiniment petit et la menace surplombante des avions, cette phrase suggère un rapport d'indentification entre Elinor et l'insecte. D'une part, elle semble se sentir elle-même minuscule face aux forces en jeu capables de la réduire à néant. L'image du vide sous les pattes de l'animal — « as if it didn't understand why the stalk had come to an end and there was only air » — suggère une sensation similaire chez le personnage, comme si un gouffre s'ouvrait sous ses pieds. D'autre part, on peut aussi voir dans l'agitation des membres de l'insecte, mais aussi dans le choix spécifique d'une coccinelle — dont le nom anglais, « ladybird », souligne la féminité —, l'expérience d'une menace strictement genrée. Par conséquent, si on l'assimile à la position d'Elinor, étendue et maintenue au sol par le corps d'Alex, l'agitation des « jambes » (« legs ») de l'animal peut apparaître comme presque obscène.

La position de soumission d'Elinor et, surtout, la répétition, d'un roman à l'autre, de la phrase « *That'll bruise* », fait de cette scène un moment de retour du refoulé pour le personnage. Le tabou d'un désir incestueux est à nouveau enfreint avec la réincarnation de Toby qu'Alex constitue et elle se trouve, une fois de plus, à la merci d'une puissance masculine qui, tout en voulant la protéger, menace de l'annihiler. Ainsi, par cette réactualisation d'une scène vécue plusieurs décennies plus tôt, les identités passée et présente d'Elinor se rejoignent, faisant se

rencontrer à la fois la jeune femme, la femme mûre, la sœur, la tante et l'amante qu'elle est et a été.

Le réseau d'interdépendances entre les romans de la trilogie est sans doute plus marqué encore pour *Life Class* et *Toby's Room* puisque tous deux se concentrent sur la même période. La guerre y est cependant présentée depuis deux espaces différents, le second roman se déroulant exclusivement en Angleterre tandis que le premier suit les personnages sur le front et notamment à Ypres, où Paul s'est porté volontaire comme soignant. Il ne prend la décision de s'engager comme soldat qu'à la fin de ce premier tome, de sorte que toute son expérience de combattant reste dans le hors-champ de la narration, le second roman présentant son retour après une blessure à la jambe.

Cependant, *Toby's Room* convoque métaleptiquement ses souvenirs du temps qu'il a passé en France et qui construisent entre lui et Kit une certaine connivence. Celui-ci s'est en effet engagé comme ambulancier volontaire dès le début du conflit et les deux hommes ont eu l'occasion de se retrouver à Ypres, dans un épisode de *Life Class*. Ainsi, leurs expériences partagées du front ajoutent une couche supplémentaire à la complexité de leurs relations. Paul et Kit sont tout d'abord collègues et rivaux dans leur pratique artistique, et Paul se remémore, dans *Toby's Room*, ses insécurités passées face au succès de Neville :

> Two or three years ago, he'd have walked into this room as if he owned it. Paul remembered meeting him here: Neville, the famous war artist, whose latest exhibition was on everybody's lips, and he felt a flicker of shameful pleasure at the reversal of their fortunes; a mean, filthy emotion, quickly suppressed. (190-191)

Cette rivalité se prolonge, surtout dans le premier tome de la trilogie, vis-à-vis d'Elinor dont ils sont tous deux amoureux. Paul se remémore toutefois comment, déjà à Ypres, ce conflit créait une certaine solidarité entre eux, contre Elinor : « Our Lady of Triangles, Neville had called her, and he certainly hadn't meant it as a compliment » (98). L'un des autres aspects de leur rivalité repose sur leur appartenance à des milieux sociaux très différents, ce qui alimente chez l'un et l'autre des insécurités liées à l'image qu'ils renvoient. Ce point est notamment souligné par Elinor dans son journal :

> *I think each of them felt at a disadvantage in comparison with the other, and in a way they were both right. Paul envied Kit that public-school self-confidence of his. It was very much a surface thing, Kit was anything but self-confident underneath, but it opens doors, that kind of thing, and I think Paul was very aware of it. On the other hand, Kit always looked like a sack of potatoes in his expensive suits, whereas Paul, in that ludicrously long, shabby, black overcoat he used to wear, looked like the Prince in Act Two, thinly disguised as a swineherd.* (207, italiques dans l'original)

Comme l'ont souligné les pensées de Paul dans le passage cité plus haut, la guerre ainsi que la défiguration subie par Kit ont reconfiguré le rapport de force entre eux. Si la dimension conflictuelle de leur relation n'a pas disparu, l'expérience du front et ses conséquences ont entraîné des changements de statut et des évolutions qui les repositionnent l'un vis-à-vis de l'autre. Neville relève ce phénomène lorsqu'il commente la nourriture qu'on lui sert à l'hôpital, de moins bonne qualité pour les hommes de la troupe que pour les gradés. Quand Paul lui demande, « Is that a dig at me ? », il se contente de répondre « Wouldn't dream of it. You're a temporary gentleman, I'm a temporary non-gentleman » (133). L'inversion des statuts sociaux n'est certes que temporaire mais on peut émettre l'hypothèse qu'elle contribue à l'évolution de la relation entre les deux hommes. Bien que la guerre les ait propulsés dans un contexte très différent de celui dans lequel ils évoluaient auparavant, elle leur a tout de même permis de faire l'expérience, pour un temps, du monde de l'autre.

Le conflit induit ainsi une sorte de déracinement métaleptique : ils sont l'un et l'autre catapultés dans des positions sociales inconnues par un enchaînement causal apparemment irrationnel, échappant à la logique de classe qui garantissait la stabilité de leurs positions respectives. Une fois revenus dans le monde civil, les traces de cette double appartenance persistent et permettent une forme d'équilibrage entre eux. Enfin, c'est surtout leur expérience commune du front qui permet à ces identités palimpsestes de se rencontrer et de faire émerger des points de connivence mais aussi une profonde compréhension mutuelle, bien au-delà des divergences qui les éloignent ou les opposent. Lorsque Paul se rend dans la maison de Neville au bord de la mer, il note lui-même la nature étrange de leur relation :

> Paul had never had such a strange, unquantifiable relationship with anybody else. Even now, after years of admittedly intermittent contact, he'd have hesitated to call Neville a friend; and yet nobody mattered more. There was nobody whom he so persistently measured himself against. (226)

Neville n'est certes pas un ami, mais il *compte* (« mattered »), et cela de façon assez paradoxale si l'on relève l'emploi de l'adjectif « unquantifiable » dans la phrase précédente. Le préfixe privatif « un- » apparaît alors comme polysémique. Il exprime à la fois la dimension indéfinissable, in-catégorisable de la relation (quel est le *degré* de proximité entre eux ?), sa ténuité à cause du *vide* référentiel qui l'entoure (si elle ne peut être quantifiée peut-être n'a-t-elle aucune importance ?) ou, au contraire, à l'aune de la phrase suivante (« nobody mattered more »), sa *trop grande* importance (elle ne peut être quantifiée parce qu'elle dépasse tout ce à quoi on pourrait la comparer). Ce terme entre ainsi en conflit non seulement avec l'expression « nobody mattered more » mais aussi et surtout avec la dernière phrase (« nobody whom he so

persistently measured himself against ») puisque « unquantifiable » renvoie précisément à l'idée d'une chose qu'on *ne peut mesurer*. Cependant, il y a bien un glissement topique dans ces phrases, de la qualification de la *relation* à une tentative de définition de ce que Neville représente *pour* Paul. Le jeune homme fait ainsi état d'une sorte de paradoxe dans la mesure où, bien que sa relation avec Neville soit inintelligible, c'est néanmoins *par* Neville qu'il peut se rendre intelligible à lui-même, se jaugeant à travers lui. L'incompréhensibilité du lien qui les unit relève donc de l'ambivalence entre sa nature conflictuelle, violente (« measured himself *against* »), et la nécessité absolue que Paul en a, comme le montre la répétition de « nobody » : Neville est *irremplaçable*.

Il s'agit donc pour Paul de se mesurer lui-même dans une lutte menée pour assujettir et dominer l'autre qui est également l'occasion d'une *reconnaissance* entre eux. Cette ambivalence donne précisément lieu à une forme de conflit entre deux tendances contraires telles que les présentent Athanasiou et Butler : « an occasion of being both bound up with subjugation and responsive and receptive to others » (14). Se menaçant sans cesse l'un l'autre, ils parviennent toutefois à établir une forme de communication qui leur permet de s'arracher à l'inintelligibilité dans laquelle la société civile veut enfermer leurs expériences du front. C'est alors comme si, en reconnaissant leur rivalité et leurs jalousies respectives, ils parvenaient à faire émerger une reconnaissance plus profonde par laquelle ils se rendent intimement intelligibles l'un à l'autre. On peut ainsi s'attarder sur leur échange après l'arrivée de Paul :

> Many of the houses had their windows boarded up, and there were sandbags piled up against the doors.
> 'Like the sandbags,' Paul said.
> 'Thought you might. Lends a homely touch.'
> 'Do you know the Department of Information want to send me back to Ypres? They think I might need to refresh my memory.'
> They laughed, the secretive, inward laughter of veterans, but Neville stopped laughing first. 'Will you go?'
> 'I'm not sure there's a choice.' (227)

Dans ce dialogue, la compréhension entre les deux hommes, exprimée par le rire, repose sur la dimension implicite de leurs propos. Paul relève en effet la dimension *esthétique* des sacs de sable (« [I] *like* the sandbags ») dont l'utilité est exclusivement pratique : ils protègent les portes des maisons contre de possibles inondations. Neville répond sur le même ton, soulignant lui aussi une fonction décorative de ces objets : « lends a *homely touch* ». L'échange est rapide, informel et sur le ton de la plaisanterie comme le signale l'élision des pronoms : *I* like, *I* thought, *It* lends. Par ailleurs, le terme « homely » en particulier doit retenir l'attention des lecteurs·trices

dans la mesure où il n'est pas question de dire que les sacs de sables créent à une atmosphère confortable, de sorte que n'importe qui s'y sentirait « chez soi ». Au contraire, ce terme renvoie spécifiquement, par métalepse, à un « foyer » partagé, une image commune à Paul et Kit de ce qu'est « la maison » : il s'agit en l'occurrence de l'anti-foyer absolu que sont les tranchées.

Le lien implicite entre les sacs de sable et le front est explicité — mais une fois de plus, de façon indirecte — dans la réplique de Paul qui mentionne la ville bombardée d'Ypres. Cette évocation ne renvoie pas aux expériences respectives des deux hommes sur le front dans leur totalité mais spécifiquement, par métalepse, à celle qu'ils ont pu partager dans cette ville où ils se sont croisés. Le rire secret, « rentré » qu'ils partagent est provoqué par la phrase suivante — « They think I might need to refresh my memory » — justement en vertu de la dimension *expérientielle* de leur compréhension mutuelle. En effet, comment peut-on avoir besoin de se « rafraîchir la mémoire » quand le trauma de la guerre garantit que les vétérans ne cessent de *revivre* ces expériences ? On peut ainsi considérer que la narration de Barker illustre, quoique de manière un peu détournée, la théorie de Marco Caracciolo qui propose une distinction entre dimension « représentationnelle » du langage ou du récit et dimension « expressive » : « […] experience cannot be equated with what cognitive scientists call 'mental representations,' because there is always more to one's experience than the objects to which one is intentionally directed at » (34). Il ajoute également : « Unlike representation, which works by referring to a self-contained object, expression is deeply embedded in the context in which an experience occurs » (36). Ses propos se rapportent à la façon dont cette dimension « expressive » du récit peut convoquer les expériences des lecteurs·trices. Nous proposons un pas de côté vis-à-vis de cette question. Ici, c'est en effet *entre les personnages* que la fonction expressive du langage se manifeste : le rire n'est pas la simple « représentation mentale » de la ville d'Ypres, même si on y ajoute par métalepse l'image des destructions qu'elle a subies, mais provient de l'*expérience*, partagée par les personnages, des bombardements, des soins portés aux blessés ou encore de la peur. L'ancrage historique du roman rend par ailleurs le partage de cette expérience *inaccessible* aux lecteurs·trices : avoir traversé un conflit armé peut certes permettre une compréhension expérientielle du rire des vétérans mais le *contexte* spécifique auquel il est fait référence reste profondément *irrécupérable* pour les lecteurs·trices contemporain·e·s de Barker. Ainsi, l'expérience que l'autrice nous propose est précisément celle de *l'impossible compréhension* de ce rire : il n'est pas seulement « secret » pour les civil·e·s de l'entourage de Paul et Kit mais aussi pour les lecteurs·trices qui ne peuvent qu'assister à la scène, témoins d'une résurgence traumatique insaisissable.

À travers les différents passages que nous avons mentionnés, on peut voir que le roman construit des personnages aux identités palimpsestes et la scène de dialogue citée ci-dessus est une illustration des phénomènes de condensation et de rencontre de ces multiples identités. Les nombreuses expériences des personnages en tant que peintres (« the Department of Information » renvoie à leur statut « d'artistes de guerre »), qu'engagés volontaires sur le front (« a homely touch ») ou encore qu'amants d'Elinor (la référence à Ypres fait écho à leurs retrouvailles et à leur discussion au sujet de la jeune femme) se rejoignent ici. Cependant, elles sont également reléguées à l'arrière-plan, présentées comme non pertinentes au regard du rire de connivence que les deux hommes échangent. Tout se passe alors comme si, précisément, la réalité *expérientielle* du front et des traumas qui l'accompagnent supplantait la mise en récit des tensions, des conflits, des jalousies qui émaillent la relation entre les personnages.

Le recours à la métalepse permet ainsi à Pat Barker de tracer des relations de continuité à la fois d'un roman à l'autre et entre différentes parties d'un même ouvrage. Cependant, ces liens sont fracturés et plurivoques, rayonnant dans une multiplicité de directions, de sorte qu'ils ne peuvent être mis bout à bout et se subsumer sous la forme d'une unique ligne continue traçant le parcours d'un point — et d'un moment — A à un point B. les identités des personnages ne sont ainsi jamais complètement circonscrites et arrêtées mais fluctuent au gré des situations dans lesquelles la narration les place. Il n'est donc pas simplement question de dire que l'expérience de la guerre et le renversement de positions sociales entre Kit et Paul a permis à ce dernier de surmonter ses insécurités par rapport à son ami. Elles sont toujours bien présentes mais surgissent différemment et peuvent aussi, parfois, être reléguées à l'arrière-plan pour laisser émerger des formes de solidarité et de compréhension entre les deux hommes. En convoquant à la fois chez les personnages et chez les lecteurs·trices les souvenirs de différents moments de leurs histoires personnelles — et du récit — Barker met en évidence les fluctuations de la relationnalité, non seulement en tant que rapport à l'autre mais aussi en tant que rapport à soi-même.

II. Métalepse et éthique de l'oubli

Dans ces œuvres, les identités des personnages, tout comme la matière romanesque, semblent donc ne pas pouvoir être contenues et apparaissent comme toujours en mouvement, engageant de ce fait l'attention des lecteurs·trices en faisant appel à leurs souvenirs, à leur compréhension de l'implicite et, de manière générale, à la précision de leur lecture. En ce sens, Waters et Smith, mais aussi Parker, construisent dans leurs romans des sortes de jeux de piste qui mobilisent la

mémoire des lecteurs·trices tout en soulignant les défaillances de celle des personnages. Cependant, le but de tels procédés n'est pas, comme nous allons le voir, de simplement « tester » l'attention des lecteurs·trices ou de vérifier leur adéquation avec l'image d'un·e lecteur·trice idéal·e mais plutôt de déconstruire une certaine conception du sujet et, par là même, certaines attentes vis-à-vis du personnage de roman.

Waters et Smith nous présentent en ce sens des personnages dont les identités se construisent et se déconstruisent, bifurquent et se transforment au fil du récit, de sorte qu'ils font du roman lui-même une matière mouvante et instable. L'aspect par lequel nous allons aborder ces phénomènes est celui de la mise en scène de l'oubli, à la fois thématisé et matérialisé dans ces deux œuvres.

A. Retour en arrière et re-commencement

Comme nous l'avons vu, la chronologie de *The Night Watch* s'étend sur plusieurs années, ménageant ainsi un espace propice au surgissement de l'oubli, mais dont le but est surtout de mettre en évidence ces effets de fragmentation et de démultiplication des identités individuelles, posant ainsi la question de la relationnalité au niveau de l'individu même. Dans la première section du roman, l'enjeu de l'oubli est très clairement exprimé par Viv et Helen qui éprouvent le vide ouvert par le passage soudain d'une époque à une autre, de la guerre à la paix, et ne parviennent pas à réconcilier ces moments de leurs vies. Cela apparaît d'abord dans le discours d'Helen :

> 'Isn't it odd, how everyone talks about the war as if it were a thing—oh, from years ago. It feels almost quaint. It's as though we all got together in private and said to each other, 'Now don't, for God's sake, let's mention *that*!' When did that happen?'
> Viv shrugged. 'We all got tired of it, I suppose. We wanted to forget it.' (113, italiques dans l'original)

Puis, deux pages plus loin, Viv elle-même confirme cette impression : « It's funny, thinking back. It's only a couple of years but, you're right, it seems ages away » (115). La surprise d'Helen porte sur deux enjeux temporels. D'une part, elle souligne la dissonance entre temporalité réelle et perçue — « *as if it were* a thing—oh, from years ago » —, insistant sur l'effet d'éloignement produit par le retour à la paix quand bien même seulement deux années se sont écoulées. Cette distance temporelle perçue semble ainsi justifier la présence ténue de la période de la guerre dans les discours, ce que confirme la réponse de Viv en évoquant un phénomène d'amnésie collective volontaire. D'autre part, Helen exprime son incapacité à *dater*

cet oubli comme si, dans une sorte d'inversion du fonctionnement de la mémoire traumatique, la jeune femme avait « manqué » le moment où il aurait été décidé que le conflit serait effacé, refoulé, justement parce que traumatique. Chez Helen, l'effacement collectif de l'événement ne signale pas la présence d'un trauma mais *fait lui-même trauma*.

Par ailleurs, la dimension volontaire de l'oubli décrit dans ces lignes le distingue d'une mémoire traumatique à proprement parler. Viv souligne ce point en parlant de « fatigue », de lassitude (« We all got tired of it ») : la guerre, longue de plusieurs années, n'est pas appréhendée ici comme un événement brutal ayant fait effraction dans la psyché collective (même si c'est sans doute aussi le cas) mais en tant que période exceptionnelle ne pouvant trouver de prolongement ni dans ce qui précède, ni dans ce qui suit. La rupture brutale entre temps de guerre et temps de paix semble donc devoir être redoublée d'un tabou qui permet une sorte d'exorcisation du passé pour mieux accueillir l'avenir, faisant ainsi de cet effacement l'une des « formes de l'oubli » identifiées par Marc Augé, à savoir

> celle du *commencement* ou, dirons-nous, du *re-commencement* (étant bien entendu que ce dernier terme désigne tout le contraire de la répétition : une inauguration radicale, le préfixe *re-* impliquant dès lors qu'une même vie peut connaître plusieurs commencements). Son ambition est de retrouver le futur en oubliant le passé, de créer les conditions d'une nouvelle naissance qui, par définition, ouvre à tous les avenirs possibles sans en privilégier aucun. […] Le futur à retrouver n'a pas de forme, ou plus exactement il est la forme inchoative du présent. (1998 : 78, italiques dans l'original)

Cette image du renouveau est particulièrement intéressante parce qu'elle est précisément détournée par Waters du fait même de la structure de son roman. Dans l'article « Romance Among the Ruins », publié dans le *Guardian*, l'autrice explique ainsi comment son processus d'écriture l'a progressivement entraînée dans une direction différente de son projet initial qui était d'écrire un roman sur la période *postérieure* à la Seconde Guerre mondiale :

> I wanted colour, life, pace, but every time I tried to move my characters forwards, I met resistance. I began to realise that the very things which had led me to the post-war scene in the first place—the blighted landscape, the austerity, the sense of inertia, the reticence—were weighing my writing down, or drying it out. 'Don't let's talk about the war,' my characters were muttering to each other, authentically; but the fact was, they had nothing else to talk about, no events to live through that were half as vivid as the experiences I imagined they'd had in the previous six years. (en ligne)

Ainsi, alors même que les personnages expriment un sentiment de défamiliarisation radicale vis-à-vis de la guerre, une volonté ou un besoin d'oublier et de « passer à autre chose », celle-ci ne cesse de ressurgir dans leurs vies et apparaît comme indépassable. La structure du roman met donc en scène un « re-commencement » au sens où l'entend Augé, mais à rebours, comme

si le renouveau se trouvait paradoxalement dans un passé qui, pour les lecteurs·trices — et donc au niveau de la narration — est inconnu, inédit. Pour Viv et Helen, le « re-commencement » souhaité et produit par leurs contemporain·e·s n'est pas source d'émancipation mais au contraire d'enfermement. Le roman prend alors le parti éthique de s'ouvrir vers le passé, non pas dans une démarche téléologique dont l'intention serait seulement de trouver dans les périodes antérieures l'explication, voire la justification, du présent, mais dans le but de faire ressurgir, à ces différents moments, ce futur qui est « la forme inchoative du présent ».

En ce sens, les sections consacrées à 1947 et 1944 n'explorent pas réellement les souvenirs que les personnages ont des périodes antérieures. Leur présence est bien tangible mais se fait néanmoins sentir de manière indirecte, par des flashs, des résurgences soudaines de souvenirs traumatiques (la cuisine ensanglantée pour Duncan, le pyjama d'Helen, les mots de Kay pour Viv). Il n'est ainsi pas question de nous présenter une mémoire narrative ou narrativisée des personnages mais de nous plonger, à chaque période, dans un *présent* différent. De cette manière, Waters construit pour ses personnages des identités protéiformes, la narration faisant dialoguer entre elles leurs multiples facettes notamment à travers une mise en scène de l'oubli qui mobilise de façon éthique l'attention des lecteurs·trices.

On peut observer ce phénomène avec le personnage de Kay, dont les souvenirs, en 1947, alternent entre vivacité et effacement. Certaines images traumatiques sont encore très présentes comme le montrent les propos qu'elle tient à son amie Mickey : « I remember lifting the torso of a child » (108). À l'inverse, ses tentatives pour ressaisir d'autres scènes semblent échouer alors qu'elle s'érige en gardienne d'une mémoire de la guerre en voie d'effacement :

> 'Do you remember that night, when we all sat here? That night just before—? Sometimes I think about times like that. I bloody torture myself with thinking about times like that! *Do* you remember it?'
> Mickey nodded. 'I remember it.'
> 'I'd been to that place in Bethnal Green. You made gin slings.'
> 'Gin gimlets.'
> Kay looked up. 'Gin gimlets? Are you sure?'
> Mickey nodded.
> 'Weren't there lemons?'
> 'Lemons? Where the hell would we have got lemons? We had lime juice, remember, in a bottle of Binkie's?'
> Kay did remember it, now. The fact that she'd misremembered before—misremembered to the extent that she'd been able to picture Mickey actually cutting up the lemons, squeezing out the juice—made her uneasy.
> 'Lime juice,' she said, frowning, 'in a bottle. Why should I have forgotten that?'
> 'Don't think about it, Kay.' (108-109, italiques dans l'original)

Dans ce passage, Kay devient témoin du délitement et de la transformation de sa propre mémoire. L'injonction qu'elle adresse à Mickey de se souvenir, marquée par les italiques (« *Do* you remember it ? »), se retourne subitement contre elle lorsque cette dernière se fait la correctrice de sa mémoire défaillante. Le point de détail, apparemment anodin, de la nature des boissons bues par les personnages, devient en fait symptomatique d'une déréalisation du contexte passé de la guerre. En effet, la différence entre « gin slings » et « gin gimlets » engage la question des denrées disponibles dans le contexte de pénurie créé par le conflit (« Where the hell would we have got lemons? »). La déformation des souvenirs de Kay sur ce point devient alors symptomatique d'une mise à distance involontaire et d'un oubli des conditions de vie pendant la période de la guerre.

Ce n'est toutefois pas un *oubli* à proprement parler qui suscite le sentiment de malaise de Kay, mais la *déformation* de sa mémoire et, surtout, son attachement à un souvenir — parce qu'il s'agit en fait d'un de ses derniers moments de bonheur avec Helen — qui repose sur une image détournée de la réalité. La sidération, exprimée par la question « Why should I have forgotten that? » provient de l'effort conscient fourni par Kay pour réactualiser et maintenir un souvenir en réalité détourné, comme le montre la répétition : « she'd *misremembered* before—*misremembered* to the extent that she'd been able to picture… ». La transformation involontaire de ce point de détail semble alors rendre caduque toute la scène qu'elle convoquait. Waters rend ainsi tangible la dimension délétère de l'attachement au passé que Kay entretient mais elle souligne également l'impossibilité d'une permanence du sujet à travers le temps. En dépit du sentiment d'être restée emprisonnée dans un passé dont elle ne peut s'échapper, cette scène confronte Kay à la prise de conscience brutale de l'écoulement du temps ainsi que de sa propre transformation au cours de cette période. Cette sensation de perte de contrôle sur ses souvenirs augmente encore l'impression de vulnérabilité extrême qui se dégage du personnage dans la première partie du roman : condamnée à une existence tournée vers le passé, la prise de conscience que même celui-ci lui échappe fait d'elle un sujet profondément « dépossédé ». Le « cadre » dans lequel Kay tente de se maintenir — celui du moment de la guerre qui lui permettait enfin une certaine reconnaissance et une visibilité — lui échappe, se disjoint de son contexte d'origine, présentant ce qu'Athanasiou et Butler appellent : « a contingent rupture in proper iterability, a possibility opened by a failure to repeat properly, whereby the sovereign position of the (self-)knowing self is dislocated » (66). Ainsi, en dépit de sa propre volonté, la répétition de ce souvenir dévie de la scène originale et Kay finit par apparaître comme « une autre elle-même ».

Dans la seconde section du roman, la scène originale perdue par Kay est précisément *récupérée, actualisée* par la narration qui nous donne à lire sa première occurrence, confirmant au passage les propos de Mickey :

> ‘Hello, Bink. Hello, Mickey. Sorry I’m late.’
> ‘Never mind. You’re just in time for a drink. We’re making gimlets.’ […]
> Mickey was busy bringing out tumblers, spoons, a siphon of soda water. She put them on an upturned beer crate between Binkie and Kay, then got the gin and opened the lime. The gin was some nameless, cheap variety, and instead of cordial she had real lime juice: it was in a brown medicine bottle with a white screw cap; Binkie had bought it from a chemist’s, she said, as a food supplement. (253-254)

Le degré de précision fourni par la narration dans ce passage signale bien les préoccupations des personnages ainsi que les stratégies mises en place pour contourner les restrictions alimentaires et tenter de retrouver, un bref instant, un plaisir sensoriel antérieur à la guerre. C’est précisément cette réalité qui, dans la première scène, a fini par échapper à Kay.

Le retour de cette scène construit un effet d’écho entre les deux premières sections du roman et instaure un dialogue entre les différentes versions de Kay qu’elles nous donnent à voir. L’insistance sur cette image des « gin gimlets » n’a pas seulement pour effet de mettre en évidence une mécanique de l’oubli mais construit, à l’inverse, des phénomènes de *rappel* pour les lecteurs·trices. La structure du roman fait que la première occurrence de la scène est un *retour* pour les lecteurs·trices qui renvoie à une autre « incarnation » du personnage, telle qu’on la découvre pour la première fois, et appelle à une comparaison entre ces deux facettes d’elle. La Kay de 1944 n’a ainsi rien avoir avec celle de 1947 : en dépit du contexte de la guerre, elle est pleinement sûre d’elle, agissante, optimiste. La première scène a certes été partiellement oubliée par le personnage, mais le surgissement, dans cette seconde partie du roman, des « gin gimlets » est clairement adressé aux lecteurs·trices. Waters nous propose de faire l’inverse de Kay, c’est-à-dire de nous remémorer la première évocation de ces boissons qui, à l’échelle de la lecture, n’a eu lieu que quelques pages plus tôt.

L’oubli initial de Kay, rappelé ensuite aux lecteurs·trices par le surgissement de la scène initiale engage donc précisément notre *responsabilité* de ne pas oublier la première évocation de la scène. La métalepse ainsi construite au niveau de la lecture — la scène de 1944 constitue l’antécédent qui appelle celle de 1947 — n’a pas pour but de tracer une ligne de continuité au niveau de l’identité du personnage mais plutôt de marquer la rupture. En effet, la mise en scène de l’effacement du souvenir dans la première section du roman, dont Mickey confirme d’ailleurs qu’il s’agit de quelque-chose « à oublier » — « Don’t think about it, Kay » (109) —,

fait de l'analepse un *re-commencement* au sens où l'entend Augé. Puisque le « retour » de la scène est en fait sa première occurrence, à la fois pour les personnages et pour les lecteurs·trices qui la découvrent à ce moment-là, il n'est pas question de faire ressurgir un souvenir chez le personnage. Waters refuse ainsi de nous présenter la version plus ancienne de Kay comme le préalable nécessaire à sa version ultérieure ni de nous faire considérer cette dernière version comme effaçant ou rendant caduque la précédente. Elle nous propose au contraire — et cela tout en ayant conscience de ce qui suit — d'épouser l'horizon d'attente du personnage dans les différents moments de sa vie, c'est-à-dire de « retrouver le futur en oubliant le passé, de créer les conditions d'une nouvelle naissance qui, par définition, ouvre à tous les avenirs possibles sans en privilégier aucun » (Augé 1998 : 78).

Les lecteurs·trices sont donc mis au défi de pratiquer ici un oubli pleinement conscient, volontaire et éthique car lui seul permet d'émanciper le personnage d'un devenir écrit d'avance. Cet enjeu rejoint d'une part celui, politique, de l'inintelligibilité de Kay en tant que personnage *queer* et, d'autre part, celui, littéraire et représentationnel, d'une conception du roman comme clos sur lui-même. En nous engageant à cet oubli éthique, Waters ouvre en effet la possibilité d'une forme de « self-crafting » ou « self-poietics » :

> I would think that self-poietics, as much as ethics in a certain way, is a possibility whereby the self is dispossessed of its sovereign position through opening a relation to alterity. If we make, unmake, and remake ourselves, such makings only occur with and through others. Our self-poietics take place within a horizon of regulatory ideals that determine who can and cannot be an intelligible self. So it is with others that we assume and, at the same time, potentially dismantle the norms that threaten to render us unrecognisable or too recognizable. (Athanasiou et Butler 68-69)

La déception et le désespoir de Kay n'annulent pas la nécessité de raconter son histoire, de saisir l'infinité d'avenirs possibles qui s'ouvrent à elle, sans la réduire à l'invisibilité qui la frappe à la fin de son histoire. De même, cette forme ouverte résiste à la tentation de comprendre le roman comme un tout cohérent et auto-suffisant sans tenir compte des vides, des silences, des interstices qui ouvrent vers d'autres espaces de l'imaginaire et du sensible. Ainsi, les personnages du roman et le roman lui-même engagent la responsabilité des lecteurs·trices pour *participer* à ce processus de construction, déconstruction et reconstruction afin de maintenir des formes de l'identité et des formes romanesques fluctuantes, ouvertes sur l'altérité. Comme le disent encore Athanasiou et Butler, il est ici question de *résister* à un retour sur soi pour repenser le sujet en termes relationnel :

> the form of reflexivity that seeks to undo the sovereign and defensive position is one in which a certain crafting of the self, even a labor on the self, seeks to reopen, or to keep open, a relation to alterity. So this form of reflexivity seeks to resist the return to self in favour of a relocation of the self as a relational term. (70)

B. L'oubli comme « dépossession » éthique

On trouve chez Ali Smith une réflexion similaire sur la capacité du sujet à se déprendre de sa « souveraineté » pour se reconfigurer de manière relationnelle. Là encore, nous entendons montrer que ce repositionnement passe par une acceptation de la dimension protéiforme des identités individuelles qui repose sur une pratique éthique de l'oubli.

Nous avons pu observer, dans le chapitre 7, comment la découverte par Magnus de la conjonction « and » permet un dépassement, voire une émancipation des rapports de causalité. En ne se considérant plus comme la *somme* de ses actions passées, le jeune homme peut non seulement accepter de vivre avec son trauma mais parvient aussi à admettre une conception de l'identité plus fluctuante, mouvante, tissée d'interdépendances, à l'encontre de sa vision initiale d'un sujet pleinement maître de lui-même et auto-suffisant.

Le personnage d'Astrid prolonge cette réflexion en l'ancrant autour des questions de mémoire et d'oubli. Amber *contre* l'obsession archivistique de l'adolescente qui ne cesse de filmer ce qui l'entoure afin d'en conserver une trace pour l'avenir — autrement dit, « the anticipation of retrospect » (Currie 113). Elle lui apprend dans un premier temps à utiliser sa caméra d'une manière différente, en filmant non pas pour *conserver* mais de manière *performative,* dans une démarche de contestation politique des systèmes de surveillance néo-libéraux. L'intruse impose par la suite à Astrid une remise en question encore plus radicale puisqu'elle jette la caméra depuis une passerelle au-dessus de l'autoroute, détruisant en un même geste l'instrument et les archives qu'il contient.

Amber efface ainsi toute trace d'elle-même, comme le constate Astrid qui essaie, dans la dernière section, de retrouver une image d'elle sur les cassettes contenant l'enregistrement des levers de soleil et qui ont échappé à la destruction :

> With each edit into another day the dark crashed down again on the screen. Then it paled into white-ish, though Astrid remembers the days as a deep far blue.
> There was no dawn footage of Amber. There was nothing. It was as if Amber had deleted herself, or was never there in the first place and Astrid had just imagined it. (225)

Ici, Astrid est forcée de constater le décalage entre ses souvenirs et les « archives » qu'elle a conservées. Elle doit ainsi admettre que le « cadre » archivistique qu'elle a délimité, et même

le *cadrage* de sa caméra, ne rendent pas justice à son expérience. Ces enregistrements vont même jusqu'à prendre le statut d'*anti-preuves* puisqu'ils *infirment* les souvenirs d'Astrid, suggérant que sa mémoire est infidèle, dévoyée. Cependant, le doute qui peut émerger à la fin de l'extrait (« It was as if […] Astrid had just imagined it ») est, d'une certaine manière, contré par le paragraphe précédent. En effet, il ne met pas en scène un effacement des souvenirs d'Astrid, réactivés par les images enregistrées, mais souligne au contraire une plus grande vivacité et précision de la mémoire de la jeune fille, dont les archives vidéo ne sont en fait qu'une pâle copie. À la suite de ce passage, la décision de l'adolescente d'abandonner les cassettes derrière elle confirme bien ce point : contrairement à Kay, elle choisit de se fier à ses propres perceptions et aux souvenirs qu'elle en conserve plutôt que de chercher à récupérer une « réalité factuelle » qui serait vue comme supérieure.

Cela ne revient pas à dire que les souvenirs sont nécessairement plus fiables que les archives mais Smith nous pousse à réfléchir, par le biais de son personnage, à la nécessité des effets de clair-obscur de la mémoire, aux alternances qu'elle articule entre surgissement, mise en lumière soudaine et obscurcissement ou effacement. Cette réflexion s'opère, là encore, en engageant les souvenirs et la participation des lecteurs·trices. En effet, le renoncement d'Astrid à des preuves tangibles ouvre sur des considérations plus générales sur la mémoire alors qu'elle devient consciente de sa capacité à ressaisir des souvenirs : « She remembers Amber did something very funny, something that made her laugh and laugh, rolling on the ground, but she can't remember exactly what it was offhand. She can remember the sensation of laughing » (226). Cette évocation d'un rire partagé renvoie à une scène de la section précédente du roman où Amber réalise une série de dessins humoristiques pour amuser l'adolescente :

> It is the funniest thing that Astrid has seen in her whole life. She can't stop laughing. […] It is so funny and so really stupid that Astrid laughs till she is crying with laughter. Tears run down the side of her head, cold behind her ears, down into the grass. Amber is laughing too, lying on her back laughing like anything. (121)

Les dessins, ainsi que le rire qu'ils provoquent, sont décrits de façon précise dans ce passage. Cependant, cette partie du récit souligne déjà un certain effet de permanence qui dépasse la simple réalité tangible de l'objet provoquant le rire :

> Nights later it still comes into her head and she can't help it, she starts to laugh all over again, it is the kind of funny that's so deep in your middle where your breathing starts that it feels like your insides are melting or you have been taken over by an alien which does nothing but laugh inside you and long after the actual pictures have got lost or tidied up or maybe thrown away by Katrina the Cleaner Astrid is still laughing helplessly when she thinks of it, how funny it is, how clever the idea of it is […]. (121-122)

Le rire d'Astrid perdure au-delà de son ancrage contextuel. La preuve ou le support du rire n'ont pas besoin d'être conservés pour que celui-ci continue à surgir, puisque les images font désormais partie de la jeune fille.

Cette scène illustre ainsi les propos de Sara Ahmed au sujet des objets d'émotion et de leur circulation : « feelings do not reside in subjects or objects, but are produced as effects of circulation » (8). Ici, la circulation de l'objet dessin entre Amber et Astrid permet une circulation de leurs affects et en fait donc un objet d'émotion :

> Given that shared feelings are not about feeling the same feeling, or feeling-in-common, I suggest that it is the objects of emotion that circulate, rather than emotion as such. My argument still explores how emotions can move through the movement or circulation of objects. Such objects become sticky, or saturated with affect […]. (10-11)

On ne peut en effet savoir si le rire d'Amber manifeste la même émotion que celle éprouvée par Astrid, ni même s'il est provoqué par le même objet (il est par exemple possible que le rire de l'adolescente soit l'objet de celui d'Amber). Quoi qu'il en soit, le dessin est précisément *saturé* d'affects au point que sa disparition n'entraîne pas son effacement en tant qu'objet d'émotion pour Astrid. Comme le signale encore Ahmed, la valeur affective de l'objet, devenu *signe*, continue à augmenter :

> What I am offering is a theory of passion not as the drive to accumulate (whether it be value, power or meaning), but as that which is accumulated over time. Affect does not reside in an object or sign, but is an effect of the circulation between objects and signs (= the accumulation of affective value). Signs increase in affective value as an effect of the movement between signs: the more signs circulate, the more affective they become. (45)

L'accumulation a lieu du fait de la circulation du signe entre les personnages (il instaure une relation de connivence entre Amber et Astrid) mais aussi, nous ajouterons, entre les différentes instances d'Astrid elle-même. On peut voir, à travers les deux passages précédemment cités, que le rire de l'adolescente ne naît pas seulement du souvenir des images dessinées mais aussi de la réminiscence de la première scène de rire partagé et de la valeur affective dont se charge ainsi l'intention humoristique d'Amber. Les termes « how funny it is, how clever the idea of it is » inscrivent en effet le rire d'Astrid dans une dynamique relationnelle : elle rit non seulement de l'absurdité des dessins mais aussi de l'intelligence de leur autrice.

Dans le premier passage que nous avons cité, c'est-à-dire celui qui apparaît le plus tardivement dans le roman, on constate toutefois que l'émotion a évolué pour s'attacher à un autre objet que les dessins eux-mêmes. Les images et le contexte dans lequel elles ont été

produites se sont progressivement effacées de la mémoire d'Astrid, de sorte que c'est finalement le rire lui-même qui est devenu objet d'émotion. La sensation, objet principal d'un affect positif, heureux, perdure et s'ancre dans une mémoire profondément *incarnée :* « She can remember the sensation of laughing ».

Comme dans *The Night Watch*, la question de la mémoire est traitée à deux niveaux. D'une part, sur le plan de la diégèse, Smith illustre et fait commenter à son personnage les mécanismes qui structurent une sorte de mouvement dialectique entre la mémoire et l'oubli : le souvenir du dessin sert d'abord à redéclencher le rire et ce dernier devient, dans un second temps, l'objet du souvenir et permet de « récupérer » une sensation initiale de connivence, de joie partagée. Ce mouvement marque ainsi l'évolution d'Astrid d'une section à l'autre du roman. D'autre part, sur le plan de la lecture, la seconde évocation de la scène est bien moins lointaine pour les lecteurs·trices que pour le personnage, ce qui les engage donc à se remémorer le premier passage comme pour tester leur attention au récit. Les expressions vagues comme « Amber did *something* very funny » ou « she *can't remember exactly* what it was offhand » donnent à voir cette dimension parcellaire des souvenirs d'Astrid, encore soulignée par ce qu'on pourrait considérer comme une sorte de négligence de la part du personnage : sa mémoire de cet événement, en effet, n'a pas *disparu* mais s'est simplement *estompée*, et pourtant Astrid ne fournit pas l'effort de le ressaisir de façon précise.

Ainsi, Smith nous incite d'abord à nous substituer à l'adolescente pour effectuer à sa place le travail de remémoration en *récupérant* dans nos souvenirs, ou directement dans les pages du roman, l'antécédent métaleptique de cette évocation. Cependant, cet effort est dans un second temps annulé, rendu vain par les réflexions d'Astrid qui affirme la *nécessité* d'un effacement métaleptique permettant de repenser le sujet dans sa dimension expérientielle et sensorielle. Elle déclare ainsi, à propos d'une autre scène dont elle a perdu l'enregistrement sur sa caméra :

> She can remember exactly what it felt like to stand in front of, for example, the local high spirits, making them feel bad because someone had their eye on them, and this is the thing to remember, not what their faces or their clothes were like or where they were standing or how many of them there were. Nobody is ever going to ask her to prove which people in the village they were; that's someone else's responsibility, that's for someone else to do. Her responsibility is different. It is about actually seeing, being there. (226-227)

Dans ce passage, le souvenir de la sensation — de l'expérience — prime sur l'acuité visuelle et contextuelle de la scène, les *perceptions* apparaissant comme plus importantes que la *représentation*. Le processus métaleptique qui a lieu ici est donc *performatif* dans la mesure où

l'évocation du souvenir s'accompagne de son effacement, au moins partiel. Il ne s'agit pas de tenter de *récupérer* la scène initiale mais d'accepter sa transformation en *autre chose ;* non pas de *prouver* que la scène a eu lieu mais, plutôt, de retenir la force du geste politique de défi adressé au groupe d'hommes. En admettant cela, Astrid repense son rôle : elle n'est plus une archiviste, servant d'interface entre un présent déjà appréhendé comme passé et un avenir qui se tournerait vers les « preuves » de ce même passé, mais, au contraire, prend conscience d'une autre forme d'agentivité qui s'ancre dans le présent de l'expérience. Un dialogue s'ouvre ainsi entre les différentes instances d'Astrid que le roman nous donne à lire, la plaçant dans une forme de relationnalité, d'abord par rapport à elle-même.

Elle accepte en effet ici de renoncer à sa « souveraineté » en se déprenant d'une accumulation capitaliste de souvenirs et de preuves : « ethical and political responsibility emerges only when a sovereign and unitary subject can be effectively challenged, and […] the fissuring of the subject, or its constituting 'difference', proves central for a politics that challenges both property and sovereignty in specific ways » (Athanasiou et Butler 1). L'admission d'une perte de contrôle de soi et d'autonomie permet alors l'émergence d'une forme de *responsabilité* par laquelle Astrid se reconnaît comme sujet interdépendant. Ainsi, les deux dernières phrases, « Her responsibility is different. It is about actually seeing, being there » soulignent bien que l'acceptation d'un effacement des souvenirs n'entraîne pas un renoncement à soi ou à l'altérité mais, au contraire, réinvestit la dimension relationnelle de l'expérience. Les termes « actually seeing » mettent en évidence la dimension éthique et politique de cette perception : en *regardant* réellement ces hommes, son regard leur enjoint d'être responsables, comptables (*accountable*) des injures racistes qu'ils ont inscrites sur le mur du restaurant indien tandis que, ce faisant, elle devient elle-même responsable du regard qu'elle porte sur eux et de ses implications.

À travers ces réflexions de son personnage, Smith appelle les lecteurs·trices à repenser leur propre pratique de lecture. Les échos entre ce passage et les scènes antérieures du roman incitent à se remémorer précisément ce à quoi il est fait référence et, pourtant, les réflexions de l'adolescence rendent en même temps une telle démarche caduque : Astrid *refuse* de faire l'effort de se remémorer précisément ces scènes et nous pousse à suivre son exemple. Les lecteurs·trices sont ainsi amené·e·s à s'inscrire dans une pratique de lecture relationnelle, où le récit ne se présente pas comme une accumulation d'événements et d'actions dont il faudrait « tenir le compte » pour aboutir à une conclusion finale en forme de résultat, mais où le texte

requiert au contraire une *présence*, une participation à l'élaboration d'un sens, cette lecture devenant alors, dans les mots de Rancière, une « expérience sensible » (2000 : 21).

III. Une figure éthique : la métalepse comme opératrice de relationnalité

Dans *Anatomy of a Soldier* et *Even the Dogs*, l'enjeu de la relationnalité est abordé de façon plus forte encore, se matérialisant dans la structure narrative même des romans et dans le choix des narrateurs. Ces deux textes présentent en effet un entrelacement de voix multiples. Chez Parker, ce phénomène a lieu à travers une polyphonie structurée qui, comme le signale Mariano d'Ambrosio, fragmente le récit et participe de l'effondrement de la figure du narrateur traditionnel :

> The choice of polyphony […] is the principal agent of the collapse of the traditional single authoritative voice of the narrator, still predominant in realist fiction. The fragmentation of the text, thus, corresponds to the fragmentation of the self, as well as the fragmentation of reality, whose manifold, complex, plural experience is considered impossible to render in a sequential, unitary text. (in Guignery et Drag 19)

Cette multiplicité de voix signale en filigrane l'incapacité de celle du sujet humain à se matérialiser, de sorte que la prolifération de narrateurs nous donne paradoxalement à entendre le silence de Barnes.

Dans le roman de McGregor, les voix multiples qui peuplent le roman se font entendre de façon différente, principalement à travers le chœur narratif, dont l'audibilité est, comme le rappelle Jean-Michel Ganteau, un enjeu éthique : « the issues of invisibility and inaudibility are taken into account, and the author seems to have chosen to give voice to the chorus of the excluded out of a refusal to speak on their behalf and, above all, in their name » (2015b : 181). La voix qui se donne à entendre par l'intermédiaire du « nous » est donc éminemment vulnérable et le pronom unique n'est pas pour autant unifiant. Cette parole se manifeste elle aussi comme fragmentaire, laissant émerger les voix dissonantes qui la composent à travers l'emploi de discours indirects ou directs libres qui reprennent les idiosyncrasies langagières des différents membres du groupe, comme les aposiopèses de Danny ou les « la » ponctuant les phrases de Mike.

Quoiqu'il en soit, la multiplicité des voix que ces deux romans donnent à entendre en fait des exemples paradigmatiques des phénomènes de fragmentation à l'œuvre dans les textes de notre corpus et requiert, comme le signale Vanessa Guignery, un engagement éthique :

> This multiplicity and diversity of utterances challenge monolithic narratives and logocentrism, and break the bars of the prison of silence. By articulating their suffering, by speaking out and speaking back, the unsung and unheard fight to come to terms with the traumas they have experienced and to reconstitute a sense of self, identity, memory and history. The chorus of personal and collective voices thus defeats not so much silence as the censoring process of silencing, and demands an ethical commitment based on the acknowledgment of otherness. (2009 : 6)

Entendre ces voix, mais aussi reconnaître le lieu d'où elles émergent, implique la responsabilité des lecteurs·trices et les insère dans une pratique de lecture relationnelle, participant à l'élaboration d'un sens toujours en construction.

A. Relationnalité et hybridation

Dans le roman de Parker, les personnages humains sont dépourvus de voix à l'exception des moments où les objets-narrateurs retranscrivent leurs propos au style direct. Cependant, leurs pensées, et surtout celles de Barnes, nous sont parfois rendues accessibles par ces mêmes intermédiaires. La matérialité de ces médiateurs entre les lecteurs·trices et le soldat soulève donc la question de la relation qu'ils entretiennent avec lui. Nous avons pu voir que certains objets restent tout à fait extérieurs à lui : certains suppléent ses moments d'inconscience tandis que d'autres encore fusionnent avec lui.

Une distinction apparaît dans le choix des pronoms et dans les modes d'adresse qu'emploient ces narrateurs. On peut en effet observer que ceux qui relatent les faits antérieurs à l'événement traumatique identifient Barnes par son matricule militaire, BA5799, tandis qu'une majorité de ceux qui interviennent dans la période postérieure s'adressent directement à lui, par l'intermédiaire du pronom « you ». Comme l'explique Sandrine Sorlin, ce pronom construit une forme d'intimité : « The use of 'you' establishes a personal relationship between human beings » (2). Or, il n'est pas question ici de construire une relation entre des êtres humains mais entre des « choses » inanimées et un personnage humain en particulier. On pourrait donc supposer que le but de cette stratégie narrative est d'investir les objets d'une agentivité humanisante ou, du moins, d'en faire des entités animées, dans un processus semblable à celui employé en marketing :

> This transfer from an 'it-you' to an 'I-you' relationship through prosopopoeia exploits the spontaneous tendency in human beings to give prominence to 'speakers' rather than 'inanimate entities' according to what linguists call the Animacy Hierarchy […]. Objects become conversational partners that attract our attention through the attribution of a human voice. It is by focusing the attention of the consumer on the animated product

> that the agents (i.e. the sellers) are enabled to conceal themselves behind the animation of the puppet object. (Sorlin 2022 : 3)

Cependant, dans la prosopopée qui nous occupe, la conversation n'a pas vraiment lieu avec les lecteurs·trices qui se trouvent plutôt dans le rôle de témoins, de réceptacles de la parole qui s'exprime. Elle ne s'opère pas non plus vraiment entre les objets et le personnage dans la mesure où ce dernier ne semble jamais conscient de l'interpellation adressée à son encontre et qui, par conséquent, semble échouer. Pourtant, ces objets entretiennent une relation intime avec Barnes, ont accès à ses pensées, ses émotions et, en nous les rendant accessibles, nous placent dans une position de voyeurs·ses. C'est alors comme si nous devions, à notre tour, suppléer les absences de la conscience de Barnes, saisir à sa place le discours qui lui est adressé mais qu'il ne semble pas pouvoir entendre et servir ainsi de caisse de résonnance à la parole sinon inaudible des objets-narrateurs.

Le statut des objets qui emploient le « you » doit également nous interroger puisque tous ne l'emploient pas, même lorsqu'ils se manifestent après l'explosion. Ainsi, même des objets qui peuvent entretenir un rapport affectif fort avec Barnes et accèdent à ses émotions emploient la troisième personne, comme la photo que lui apporte un de ses amis ou la médaille militaire qui récompense son engagement. Les objets qui accèdent à cette forme d'adresse directe ont pour point commun de soutenir le corps de Barnes, d'en être des extensions ou de s'y mêler complètement, que ce soit un cathéter, son lit, le sang transfusé dans ses veines, son fauteuil roulant ou encore ses prothèses. Ils marquent ainsi le statut hybride du personnage et la relationnalité complexe, voire douloureuse, qui s'instaure entre eux et lui. Le fauteuil roulant, ou encore la première prothèse qu'utilise Barnes, décrivent le difficile apprentissage d'un corps qui ne se possède plus lui-même à travers des scènes de chute :

> We fell back until my anti-topple bars caught us. But you didn't trust me and thought we were going to fall and you flailed out, reaching forward as I tipped over. You put your foot out to stop yourself, but you had no foot and you dropped down onto your stump. It banged hard on the ground. The unnatural pain shot through the cut bone. (191)

> We fell, as we always did whenever you had a burst of confidence, and I twisted below you and collapsed to the floor. Each time you reacted with a lifetime of learnt experience and your stump jolted inside me as your brain braced your remembered foot out. I sheered away from you, pulling across your stump to an unnatural angle, and then you were in a heap with me bent painfully below you. (234)

Ces deux passages présentent de multiples effets d'écho et mettent en évidence le nouveau statut hybride de Barnes et les phénomènes d'interdépendance que cela implique. Il y a une certaine évolution, d'un passage à l'autre, puisque l'ex-soldat regagne petit à petit ce qu'on

pourrait appeler une « plus grande autonomie » ou, plus précisément, se rapproche de plus en plus du mode de déplacement qu'il avait avant son amputation. Cependant, les deux scènes commencent de la même manière, par l'expression « we fell », l'image de la chute revenant à de multiples reprises au cours du processus de rémission de Barnes. Le pronom « we » est également intéressant puisque, dans les deux cas, les objets apparaissent comme tout autant *victimes* de la chute que le personnage. Ce ne sont pas les objets qui *le font tomber* ni lui qui *fait tomber* les objets, ou tombe *de lui-même* ; la chute est *commune*, précisément parce que la *relation* entre l'humain et l'objet est inhabituelle, complexe, faite de frictions. L'enjeu essentiel qui est souligné au début de chaque passage est d'ailleurs celui de la confiance et on peut voir que se dessinent deux pôles extrêmes qui sont tout aussi nuisibles l'un que l'autre : « you didn't trust me » et « we always [fell] whenever you had a burst of confidence ». Le manque comme l'excès de confiance expriment une volonté de Barnes de s'émanciper des objets dont il dépend, ce qui le conduit inévitablement à tomber. La place centrale accordée à cette question montre bien que la relation entre l'humain et l'objet repose bien sur un rapport d'interdépendance et non d'assujettissement de l'un à l'autre.

La différence de sens entre les termes « trust » et « confidence » repose d'ailleurs sur une notion relationnelle. Dans le premier extrait, Barnes refuse de *se fier* au fauteuil, de renoncer à sa « souveraineté », de céder une part de son autonomie à l'objet ou, du moins, d'admettre que celle-ci est tributaire de celui-là. Dans le second passage, l'excès de confiance signale une trop grande *assurance* du personnage dans ses capacités propres : l'objet ne représente certes plus un danger dont il faudrait s'émanciper mais apparaît comme une simple « chose » que Barnes voudrait totalement soumettre à sa volonté. Il semble alors qu'un équilibre doive se dessiner entre ces deux pôles, ces chutes répétées apparaissant comme autant d'effractions dans la carapace défensive que le sujet humain tente de maintenir pour préserver sa souveraineté. Par ailleurs, ces moments de défaillance sont souvent accompagnés de blessures, les cicatrices de Barnes se rouvrant sous le choc, ces images proposant une littéralisation de la *dépossession* qu'il doit admettre, d'une *ouverture vulnérable* à l'altérité, à tous les sens du terme. Comme le signalent Athanasiou et Butler, le personnage doit alors renoncer à un idéal de « possession » et de « possession de soi » forgé par une idéologie libérale que, de par son statut, il incarne :

> Land and property ownership has surely been at the heart of the onto-epistemologies of subject formation in the histories of the western, white, male, colonizing, capitalist, property-owning, sovereign human subject. In the political imaginary of (post)colonial capitalist western modernity and its claims of universal humanity, being and having are constituted as ontologically akin to each other; being is defined as having; having is

> constructed as an essential prerequisite of proper human being. Also, the definition of the ownership of one's body as property is a founding moment of liberalism. However, certain bodies—paradigmatically so the bodies of slaves—are excluded from this classic definition of the biopolitical, which forges a constitutive connection between life, ownership, and liberty. (12-13)

Dans les deux extraits, les narrateurs insistent justement sur la perte de contrôle de Barnes vis-à-vis de son propre corps et même, plus spécifiquement, sur *la perte du corps* dont il avait le contrôle. On voit, à chaque fois, le corps du personnage lui faire littéralement *défaut* alors que la présence fantomatique de son pied se révèle incapable de le soutenir : « You put your foot out to stop yourself, but you had no foot », « your brain braced your remembered foot out ». Barnes doit ainsi apprendre à se *déprendre* de son propre corps, et l'emploi de l'adjectif « unnatural » met en évidence la reconfiguration de son agentivité sur un mode hybride. On observe en outre une évolution quant à l'emploi de ce terme, qui semble exprimer une habituation progressive à ce nouveau statut. Dans le premier extrait, c'est la douleur qui est « non-naturelle », signe métaleptique du pied amputé. Dans le second, il s'agit de « l'angle » dans lequel se trouve la jambe, entraînée par la prothèse, soulignant ainsi la continuité entre les parties organique et mécanique du corps de Barnes. Ce point est encore renforcé par l'emploi de l'adverbe « painfully » qui caractérise la torsion subie par la prothèse : « *me* bent *painfully* ». L'ambiguïté ainsi maintenue quant au siège de la douleur (l'endroit d'où elle émane et la partie qui l'éprouve) exprime l'entremêlement progressif entre Barnes et sa prothèse : cette dernière semble s'être *organicisée* au point qu'elle est capable de ressentir la douleur et c'est bien d'elle que vient la sensation de souffrance que l'homme peut éprouver, et non plus de son membre fantôme.

Par conséquent, nous pouvons émettre l'hypothèse que le « you » employé dans ces passages du roman marque un nouveau statut ontologique, commun à l'homme-machine qu'est devenu Barnes et aux objets organicisés qui s'entremêlent avec son corps. Cette hybridation opère un brouillage, et même une disparition des frontières entre ces entités, illustrant ainsi les propos de Donna Haraway :

> Why should our bodies end at the skin, or include at best other beings encapsulated by skin? From the seventeenth century till now, machines could be animated—given ghostly souls to make them speak or move or to account for their orderly development and mental capacities. Or organisms could be mechanized—reduced to body understood as resource of mind. These machine/organism relationships are obsolete, unnecessary. For us, in imagination and in other practice, *machines can be prosthetic devices, intimate components, friendly selves*. (61, nous soulignons)

Ce pronom souligne donc la relation de connivence et, surtout, la continuité ontologique entre les narrateurs et le personnage. Toutefois, la forme d'intimité dont cette adresse nous rend témoins nous inclut du même fait dans cette relation. La relationnalité qui émerge entre Barnes et les narrateurs s'étend en effet aux lecteurs·trices, les insérant dans la forme d'hybridation que la narration construit. En nous donnant à entendre la parole de ces objets, le récit nous rend responsables face à la parole précaire, habituellement inaudible qui s'y matérialise et, en nous donnant cette capacité, le texte construit l'hybridation de ses lecteurs·trices en même temps que celle de ses personnages.

B. Vers un *lire* relationnel

La voix narrative que le roman de McGregor donne à entendre propose également, d'une manière différente, une forme de reconfiguration de l'agentivité fondée sur la relationnalité. Il est, dans ce roman aussi, question de prosopopée, cette fois-ci pour donner la parole au chœur spectral des ami·e·s de Robert. On peut alors suggérer que le recours à ce mode de narration engage de façon particulièrement forte la responsabilité des lecteurs·trices qui, parce que la voix qui se donne à entendre est désincarnée, ou différemment incarnée, doivent *a fortiori* prendre le rôle de témoins éthiques, d'auditeurs·trices impliqué·e·s, participant à l'élaboration du sens et permettant ainsi une forme de *re-corporisation* de cette voix intangible.

Dans les passages où le chœur spectral accompagne le corps de Robert à la morgue et assiste à son autopsie, la voix narrative laisse entendre le sentiment de frustration, voire de révolte, suscité à la fois par la froideur désaffectée avec laquelle le défunt est traité et par sa propre incapacité à effectuer les gestes de soin, de *care* qu'il mériterait. Comme l'explique Virginia Held, la notion de *care* nécessite une distinction entre *souci de l'autre* et *travail de soin* :

> care involves work and the expenditure of energy on the part of the person doing the caring. But it is often thought to be more than this. It is fairly clear that engaging in the work of taking care of someone is not the same as caring for them in the sense of having warm feelings for them. (30)

Le souci de l'autre doit ainsi se matérialiser par des actions visant à la préservation et à l'anticipation des besoins de l'autre : « Close attention to the feelings, needs, desires, and thoughts of those cared for, and a skill in understanding a situation from that person's point of view, are central to caring for someone. Carers act in [*sic*] behalf of others' interests […] » (31).

Cependant, dans *Even the Dogs,* l'attention portée par le chœur spectral au défunt ne peut se traduire de manière effective dans le réel, leur statut désincarné privant les camarades de Robert de toute agentivité. La voix narrative met en évidence l'injustice d'une telle situation et, surtout, l'abandon de Robert dans la mort :

> Who's going to lay him out now. Where will they take him. The state of him once this lot have done. The box they'll have to cart him off in, and who's going to stick him in the ground, who's going to pay for all that. No one's going to get Yvonne to come back. Not now, not when she's so far away. His parents are long gone. And will they find Laura, does anyone even know who she is. Someone's got to take him and bury him and say all the prayers and all that. He shouldn't be here, he shouldn't even fucking be here. We shouldn't be here. (151)

Ce sont, paradoxalement, les vivant·e·s qui ont déserté le défunt, et la voix narrative souligne le scandale des circonstances anomiques de cette mort, privée des rituels et des gestes de *care* censés accompagner Robert dans l'au-delà. La répétition du modal « shouldn't » met en exergue la dimension *anormale* de cette absence de soin porté au mort. La phrase finale, portant sur le « nous », prend alors un double sens, se rapportant d'une part à la morgue impersonnelle où le chœur, ainsi que le corps de Robert, se trouvent et, d'autre part, la position spécifique du groupe spectral, éloigné du défunt par l'infranchissable barrière de son état désincarné. Les questions, laissées sans réponse, et s'interrogeant sur *qui* pourra prendre la responsabilité de ces gestes de *care* envers leur camarade décédé, expriment la dichotomie profonde entre intentionnalité et action, accentuant encore l'état de dépossession dans lequel se trouvent les personnages.

Pourtant, dans d'autres passages, la voix narrative décrit et matérialise ce qui *devrait* se passer :

> Should be more like this though but. We drape a freshly laundered sheet across a long wooden table and lay him out on that, dressed in his Sunday best. We put his head on a soft silk cushion. We weigh his eyelids down with pennies, and stuff his arse with cotton wool. We place flowers around him, and light candles, and put out chairs so that people can come and go all through the day and night to remember who he was and how he was and raise a drink and tell stories about his long eventful life. Like a what they call it a wake. Like saying remember this. (123)

Ici, le « should », qui souligne la dimension *conditionnelle* et impossible de ces gestes, laisse la place au présent, de sorte que le rituel semble tout de même se produire. De telles phrases apparaissent à plusieurs reprises dans le roman, souvent introduites par « should » mais présentant déjà, comme ici, une structure elliptique, avec l'effacement du sujet grammatical (« *things/it* should be ») et l'aposiopèse qui laisse la phrase en suspens. Ces omissions ont une

fonction métaleptique, désignant de façon implicite la mort de Robert et les circonstances qui l'entourent : les mots « things » ou « it », qui pourraient être les sujets de cette phrase, seraient déjà des évocations métaleptiques d'une proposition plus complexe désignant les conditions dans lesquelles le défunt est pris en charge et la manière dont il est accompagné dans la mort. Dans la suite du passage, la description détaillée des gestes d'amitié, de fidélité et de *care* ainsi que l'emploi du présent de l'indicatif rendent le sentiment d'injustice encore plus tangible. Tout se passe comme si le modal ouvrait sur une autre réalité, la scène de veillée funèbre ayant bien lieu mais sur un autre plan que celui dans lequel évoluent les médecins légistes et les agents de police.

Plus loin, le modal disparaît complètement : « Someone else comes in, and we move closer to the table where he lies. We light more candles, rest our hands upon his body, and wonder what more we can say. Someone asks about the funeral arrangements » (157). Ici, l'effacement de « should » ou d'expressions comme « should be like » est métaleptique : les occurrences précédentes de ces termes ont permis l'émergence de cette réalité alternative dans laquelle la voix narrative peut à présent nous faire entrer à sa guise sans employer le modal. La métalepse prend alors une valeur performative, accentuée par le maintient du présent de l'indicatif, pour faire coexister deux *réalités* : il n'est plus question d'énoncer ce qui *devrait* ou *pourrait* se passer mais de *faire advenir* ces gestes de *care*.

L'agentivité précaire du chœur narratif se reconfigure alors par le biais d'une relationnalité qui engage la responsabilité des lecteurs·trices. La parole des camarades de Robert, audible de nous seul·e·s, acquiert une performativité illocutoire, au sens où l'entend Austin : « performance of an act *in* saying something » (99). Les bougies *sont allumées*, les mains de ses ami·e·s *sont apposées* sur le corps de Robert et la veillée funèbre a bel et bien lieu. Les allées et venues de la voix narrative d'un univers à l'autre — de celui de la médecine légale à celui de la cérémonie funéraire — n'ont donc pas simplement pour but de mettre en évidence le décalage entre deux réalités dont l'une (juridique et technique) serait plus tangible que l'autre, nous faisant ainsi éprouver plus intensément encore le scandale de l'abandon de Robert. Il nous faut en effet également considérer que l'emploi performatif de la métalepse, doublé de la force illocutoire des descriptions au présent, *font advenir* la seconde réalité et requièrent l'engagement éthique des lecteurs·trices. Nous nous référons une fois de plus aux propos d'Athanasiou et Butler : « Acted upon, and yet acting, bodies-in-place and bodies-out-of-place at once embody and displace the conditions of intelligible embodiment and agency » (22).

Dans ce roman, les personnages se trouvent dépossédés de leur corps, qu'il s'agisse du cadavre de Robert, soumis à l'autopsie médicale avant d'être brûlé, ou du statut *désincarné* du narrateur chorique. Cependant, la voix narrative se réincarne, se rematérialise *dans* et *par* le texte. La dimension performative que prend le récit construit une agentivité relationnelle impliquant nécessairement la participation des lecteurs·trices qui contribuent à une *re-corporisation* des camarades de Robert. En nous faisant prendre part au deuil du personnage, le roman arrache ces existences précaires à l'oubli qui menace de les absorber. Il fait ainsi des lecteurs·trices les réceptacles et les gardien·ne·s métaleptiques — une fois le livre refermé — de la mémoire de ces vies en cours d'effacement qu'il nous donne à lire.

La métalepse apparaît, dans ces romans dont elle est un principe structurant, comme une figure complexe, aux effets parfois *a priori* contradictoires. Elle présente et matérialise une mise en déroute des repères temporels et identitaires des personnages, déstabilisant au passage la structure narrative et les repères des lecteurs·trices. Néanmoins, cette figure n'est pas simplement opératrice de rupture ou de fragmentation, son principe même étant de construire des liens entre différentes entités ou différents états d'une même entité par-delà un vide temporel, un silence, un effacement.

Les auteurs·trices des romans de notre étude s'emparent ainsi de la métalepse pour lui donner une portée éthique précisément grâce au principe de relationnalité qui la structure. Comme nous avons pu le voir, cette figure ne permet pas simplement de « récupérer » un lien logique implicite entre les entités qu'elle sépare et relie mais entraîne au contraire une dé-linéarisation de la causalité, permettant ainsi une remise en question des structures logiques qui organisent traditionnellement la narration. Cependant, cela n'entraîne pas un simple effacement des relations entre ces entités mais une *reconfiguration* de ces liens.

Ce chapitre, et plus largement cette troisième partie de notre étude, nous ont permis de voir comment les *fractures* matérialisées par la métalepse à plusieurs échelles (celles des corps, des relations entre les personnages, des romans) faisaient émerger des formes inédites de relationnalité. En outre, les silences et les vides ouverts par la métalepse n'ont pas vocation à être « récupérés », réinvestis de sens : ils *sont* eux-mêmes producteurs de sens, mais d'un sens qui se donne à lire de manière oblique et ne peut être complètement saisi. Ainsi, la métalepse pousse les lecteurs·trices à se confronter à des personnages et à un récit qui ne sont jamais complètement arrêtés, aux contours flous, toujours en construction. Elle fait de l'expérience de

lecture une expérience de dépossession — de la même manière que les personnages l'éprouvent dans le trauma —, nous enjoignant de renoncer à une idée d'autonomie et d'autosuffisance du récit. Dès lors, la responsabilité des lecteurs·trices est engagée, non seulement en ce qu'elles et ils sont amené·e·s à participer éthiquement à l'élaboration du sens de l'œuvre mais aussi en ce qu'elles et ils doivent renoncer à *figer* ce sens, devenant alors les garant·e·s de l'inscription toujours maintenue du récit dans une dynamique relationnelle, ouverte à l'altérité.

CONCLUSION

Crise climatique, crise du Covid-19, guerre en Ukraine… les événements et les traumas collectifs récents ont été l'occasion pour les populations occidentales de se confronter massivement — et *a priori* indépendamment des distinctions de classe — à l'expérience de la perte et de la vulnérabilité. Vingt-et-un an plus tôt, l'effondrement du World Trade Center avait déjà conduit à une prise de conscience, pour l'Occident, de sa fragilité face à la menace terroriste. Aujourd'hui, cependant, le danger n'apparaît plus comme exogène mais endogène, issu des structures mêmes censées nous apporter progrès et confort. Pourtant, comme le souligne Roberto Esposito, les mécanismes de protection mis en place pour se prémunir contre les dangers réels ou perçus consistent en un repli sur soi, en l'érection de barrières ou de frontières pour empêcher la contagion des maux organiques ou sociaux :

> En somme, de quelque côté que l'on se tourne aujourd'hui dans le monde, on se rend compte que la question de l'immunité croise tous les parcours, qu'ils aillent du corps individuel au corps social ou du corps technologique au corps politique. Ce qui compte, c'est d'interdire, de prévenir, de combattre par tous les moyens, la diffusion de la contagion, d'où qu'elle vienne. (134)

Les auteurs·trices britanniques contemporain·e·s n'ont pas attendu les plus récentes des crises que nous avons évoquées pour faire le diagnostic de tels phénomènes. Les œuvres de notre corpus, notamment, montrent comment, en dépit de l'apparente absence de discrimination avec laquelle les crises frappent les populations, les réactions défensives qu'elles génèrent tendent à accentuer des situations de précarité et de vulnérabilité préexistantes. Cette précarité et cette vulnérabilité deviennent alors elles-mêmes l'objet de la peur, celle-ci s'attachant à certains corps, identifiés comme menaçants, pour en faire des objets de haine, selon le processus que décrit Sara Ahmed à propos des demandeurs·ses d'asile :

> The figure of the bogus asylum seeker evokes the figure of the 'bogey man', as a figure that stalks the nation and haunts its capacity to secure its borders. The 'bogey man' could be anywhere and anyone; a ghost-like figure in the present, who gives us nightmares about the future, as an anticipation of a future injury. We see 'him' again and again. Such figures of hate circulate, and indeed accumulate their affective value, precisely insofar as they do not have a fixed referent. […] The impossibility of reducing hate to a particular body allows hate to circulate in an economic sense, working to differentiate some others from other others, a differentiation that is never 'over', as it awaits others who have not yet arrived. (47)

La menace apparaît ainsi comme toujours extérieure, toujours à venir, conférant un statut spectral à celles et ceux qui pourraient l'incarner. En raison de cette spectralité, les migrant·e·s illégaux·ales, les sans-abris, les drogué·e·s, les minorités sexuelles habitent des espaces en deçà des seuils de perception conditionnant l'intelligibilité mais, en contexte de crise, peuvent soudain devenir visibles en tant que corps étrangers à exclure du corps social pour en maintenir l'intégrité. Ainsi, dans *Toby's Room*, l'homosexualité de Toby, soudain mise en lumière dans le contexte de la Grande Guerre, devient un mal mettant en péril la cohésion de la société britannique et ne pouvant être purgé que par l'annihilation totale du corps qui en est porteur.

Le surgissement soudain de telles figures s'apparente à un retour du refoulé, la crise rendant visible ce qui, jusqu'alors, y était seulement latent. Un parallélisme se dessine ainsi entre ce type de phénomène, se produisant à l'échelle de la société, et le fonctionnement du trauma tel qu'il se déploie à l'échelle de l'individu. Caractérisé par des effets de latence, le trauma est certes initié par la perception d'une menace extérieure mais provient en fait de l'incapacité à *intérioriser* ce qui, précisément, a produit un vide *dans* le sujet. Ce qui menace l'intégrité du sujet est donc à la fois *en* lui et *autre* que lui, un corps étranger à la psyché qui n'a pourtant d'existence qu'en elle.

La mise en scène du trauma en littérature revêt donc une dimension politique dans la mesure où elle rend tangible une double vulnérabilité : d'une part, la possibilité pour n'importe quel sujet d'être victime d'un trauma et, d'autre part, l'incapacité pour ce même sujet de connaître ce trauma avant qu'il ne se *réimpose* à sa conscience. Les romans de notre corpus présentent donc, chacun à sa manière, des phénomènes de vulnérabilités enchâssées où s'entremêlent les échelles, forcément indissociables, des individus et des contextes dans lesquels ils évoluent. Ainsi, l'étude de la mise en scène du trauma dans ces œuvres a été le point de départ de notre réflexion autour de la métalepse mais celle-ci nous a ensuite amenée à étudier les nécessaires implications politiques et éthiques des enjeux représentationnels qu'elle soulevait.

Latence, surgissement, répétition… ces termes, constitutifs de toute réflexion sur le trauma, rendent essentielle une analyse des temporalités spécifiques qui s'y rapportent. Ce temps fracturé, instable et délinéarisé pose, de façon cruciale, la question de sa représentation littéraire. Au niveau de leur structure, tout d'abord, les romans de notre corpus prennent cet enjeu à bras-le-corps. Ils mettent ainsi en place diverses stratégies narratives visant à

déstabiliser une expérience de lecture reposant, pour sa part, sur une appréhension éminemment linéaire de l'objet livre, où l'on tourne les pages les unes après les autres, du début à la fin de l'œuvre.

Ali Smith joue précisément avec les attentes suscitées par cette pratique de lecture, explicitant la structure de son œuvre dans les titres de chaque partie (« The beginning », « The middle » et « The end ») pour mieux la détourner. Ce jeu avec la forme canonique du roman n'est cependant pas un simple clin d'œil métalittéraire que nous adresserait l'autrice et s'adosse au contraire à un véritable questionnement sur la temporalité traumatique et le rapport à soi qu'elle implique. Que ce soit l'obsession d'Astrid pour le passé, l'enfermement de Magnus dans un trauma coupable aux accents talioniques (ayant causé une mort, il doit à son tour mourir), l'éternel recommencement souhaité par Michael ou encore la négation de l'Histoire dans les fictions d'Eve, tous ces phénomènes témoignent d'une *fixation temporelle* des personnages ne pouvant être interrompue que par le *surgissement* de l'inattendu, de *l'accident* incarné par Amber et qui donne son titre au roman.

Sarah Waters et Harry Parker jouent également de manière explicite avec la linéarité, qu'elle et il prennent à rebours en adoptant des structures narratives que nous avons qualifiées de métaleptiques. Ces romans nous donnent ainsi d'une part à éprouver la dimension insurmontable et indépassable du trauma : *Anatomy of a Soldier* présente, dans ses dernières pages, le *retour* de l'événement traumatique initial ; *The Night Watch* se clôture sur une scène d'espoir dont on sait d'avance qu'il a été/sera anéanti. D'autre part, ces phénomènes de déconstruction mettent en évidence des effets de statisme temporel qu'on retrouve, sous des formes différentes, dans les autres œuvres du corpus. Dans ces deux romans, le récit nous ramène vers l'événement traumatique, matérialisant dans sa structure l'enfermement de la psyché traumatisée. Dans *Skin Lane* et *Toby's Room*, ce phénomène se manifeste pour sa part à travers la réclusion concrète des personnages dans les espaces restreints de l'atelier ou du domicile ainsi que par la compulsion de répétition exprimée dans les rêves de Mr F ou les peintures d'Elinor. Enfin, *Even the Dogs* thématise, de la façon peut-être la plus frappante qui soit, l'irrémédiabilité du trauma en s'attachant à des personnages dont le statut ontologique de spectres les condamne à l'impuissance et à la répétition éternelle de leurs traumas passés.

L'enchâssement des vulnérabilités se joue donc en premier lieu au niveau temporel, la métalepse matérialisant dans le texte ce que nous avons identifié comme des temporalités vulnérables reproduisant les mécanismes du trauma. Il est question de donner à percevoir l'invisible, de faire comprendre l'indicible, de donner corps au vide. Les structures

métaleptiques de Waters et Parker sont particulièrement efficaces puisqu'elles prennent le trauma à la fois comme principe et comme point d'aboutissement du récit, exprimant ainsi sa dimension totalisante. Cependant, les effets du trauma sont multiples et la métalepse est employée par les auteurs·trices de manières variées et à différentes échelles : les corps absents des disparus, dans *Toby's Room* et *Even the Dogs*, sont le point de départ d'enquêtes cherchant à saisir les traumas qui s'y rattachent, tandis que *Skin Lane* et *The Accidental* mettent en scène les effets d'effacement des antécédents du trauma pour mieux illustrer l'enfermement dans une temporalité traumatique. Ainsi, en présentant le trauma comme horizon indépassable et pourtant toujours insaisissable de ces textes, la métalepse construit une véritable *épistémologie du vide.*

L'effacement d'un des termes d'une relation causale, caractéristique de cette figure, ne signale en effet pas seulement un sens à récupérer *a posteriori* mais est lui-même producteur de sens. Le vide se donne à appréhender par les pleins qui l'entourent mais ces contours sont (toujours) déjà hantés par la présence latente de ce qui reste tu. Ainsi, les écarts et les *désajointements* que la métalepse construit dans les textes ne font pas simplement le constat d'un échec perceptif et énonciatif, où seule l'impossibilité de saisir le trauma se manifesterait. Au contraire, ils font aussi émerger une réalité et un vécu traumatiques, donnant corps aux phénomènes de rupture, de discontinuité ou encore d'anamorphose qui traversent les identités individuelles et collectives. Par conséquent, à travers la métalepse, les romans de notre corpus thématisent et incarnent les phénomènes de hantise propres au trauma. D'une part, ils confrontent les lecteurs·trices aux mêmes déstabilisations temporelles que celles traversées par les personnages. D'autre part, ils proposent, par la métalepse, une expérience proprement littéraire du trauma, dépassant le simple mimétisme pour *acter* dans le texte une autre forme de réalité traumatique.

Il est alors question de revendiquer une expertise spécifiquement littéraire dans le champ du trauma, dont la vocation n'est pas, à l'inverse de l'entreprise psychanalytique, d'y apporter une solution curative. Si, dans certaines œuvres — comme *Anatomy of a Soldier* ou, dans une moindre mesure, *The Accidental* —, la tentation de la résilience se fait sentir, elles prennent néanmoins toutes, par leur narration, le contrepied d'un réagencement ordonné du récit de trauma qui viserait à établir une « mémoire narrative » au sens où l'entend Janet. Il serait par ailleurs réducteur de considérer que ce travail est donné à effectuer aux lecteurs·trices qui, pour leur part, ne sont *pas* victimes du trauma des personnages, même par procuration. Au contraire, les auteurs·trices de ces romans revendiquent selon nous la dimension fictive de leurs œuvres

en choisissant de ne pas s'embarrasser de considérations sur les moyens de *guérir* le trauma : la littérature se place au-delà des enjeux déontologiques de la psychanalyse.

Ces œuvres ne cherchent donc pas à dessiner une trajectoire de sortie du trauma mais restent ouvertes, en suspens, comme pour mieux diriger l'attention vers l'expérience qui en est faite et le contexte dans lequel celle-ci se produit. Au-delà de la compréhension de l'impact d'une effraction traumatique sur la psyché, les auteurs·trices de nos romans s'interrogent en effet sur la manière dont un tel événement déploie un réseau de vulnérabilités aux formes multiples. S'il est bien question de faire un *diagnostic,* celui-ci ne porte pas uniquement sur le psychisme mais sur toute la société et sur la façon dont les moments de crise accentuent des vulnérabilités préexistantes ou en font émerger de nouvelles. En abordant les enjeux de l'invisibilité et de la perception, la métalepse réfléchit donc l'articulation entre les dimensions individuelle et collective du trauma pour en faire émerger les implications politiques.

Les réflexions de Guillaume Le Blanc sur l'invisibilité sociale nous ont permis d'appréhender d'autres degrés de vulnérabilité dans lesquels s'imbriquent celles déjà soulevées par la mise en scène du trauma, précisément à travers l'articulation entre perception et précarité. La métalepse, telle qu'elle est thématisée dans ces œuvres, nous fait opérer un saut d'échelle, mettant en regard des individus hantés par des traumas insaisissables et la société qu'ils sont eux-mêmes condamnés à hanter. Les formes extrêmes de vulnérabilité que ces œuvres nous amènent alors à penser ne consistent pas en une simple accumulation des précarités et des violences subies mais résultent de *l'imbrication* des modes d'invisibilité qui s'y rapportent. Ainsi, certains traumas sont *produits* par un contexte social qui place certains sujets dans des situations de précarité : le trauma d'un avortement clandestin est indissociable du cadre spatio-temporel déterminant cette pratique comme illégale (et amorale), de même qu'un désir homosexuel apparaît comme traumatique à la faveur du contexte socio-politique qui l'interdit. Le premier constat qui émerge alors est celui d'une inégalité face au trauma : bien que personne ne puisse être « immunisé », certains sujets, déjà précaires ou marginaux, sont plus susceptibles de traverser des expériences traumatiques. Par ailleurs, le contexte social redouble la violence de certains traumas : le syndrome post-traumatique d'un vétéran est accentué et réactivé par la société qui refuse de le prendre en charge.

Cependant, l'enjeu le plus crucial soulevé par ces questions porte sur l'entremêlement des phénomènes d'invisibilité et d'invisibilisation, justifiant la notion d'imbrication ou d'enchâssement des vulnérabilités. En effet, en s'attachant à des sujets précaires, les romans de notre corpus nous montrent comment le contexte social qui produit ou favorise la survenue de

traumas les rend *par là-même* invisibles. À l'impossibilité psychique de faire sens du trauma, de le saisir et de l'exprimer, s'ajoute la censure sociale qui invalide sa réalité même et nie l'existence de celles et ceux qui en sont victimes. L'impact traumatique d'un avortement ou d'un désir homosexuel *ne peuvent* être perçus, précisément parce que ces événements sont incapables de pénétrer les cadres d'intelligibilité conditionnant l'entrée dans le champ du réel. Par conséquent, l'effacement métaleptique se démultiplie et s'attache à différents objets pour mieux interroger les structures politiques du trauma : au-delà du vide ouvert dans la psyché par l'effraction traumatique, ces romans nous présentent des sujets aux prises avec l'imminence de leur propre disparition, comme s'ils étaient devenus l'objet du refoulement d'un inconscient collectif œuvrant à leur annihilation pour mieux préserver sa propre intégrité.

Pourtant, dans le texte, ces sujets surgissent : la métalepse met en évidence les mécanismes par lesquels elle organise leur invisibilisation, exhibant ainsi son fonctionnement. Les structures sociales qui régissent l'exclusion de certains individus en dehors des cadres d'intelligibilité sont mises en exergue au moyen de renversements de focale, la métalepse opérant des changements de point de vue qui nous donnent à voir l'invisibilité à travers les invisibles eux-mêmes. Ce questionnement sur les perceptions engage une réflexion sur l'effacement qui ne s'attache plus seulement au domaine temporel mais porte aussi sur la spatialité. La métonymie, dont la métalepse est traditionnellement considérée comme une sous-catégorie, est donc employée dans ces œuvres pour rendre tangibles les interstices dans lesquels se logent des vies appréhendées comme insignifiantes. L'esthétique de l'interstice qui se déploie prend alors une portée éthique, soustrayant métalepse et métonymie aux logiques causales qui les régissent afin de leur conférer un pouvoir performatif. Les liens entre cause et conséquence ou entre tout et partie sont, de fait, déconstruits, de sorte que le vide, l'anecdotique ou le minuscule ne sont plus soumis aux cadres plus larges qui les font disparaître en les reléguant en-deçà des seuils de perception. Ils deviennent au contraire les éléments essentiels sur lesquels le récit porte l'attention des lecteurs·trices, redessinant ainsi les contours d'une politique de la représentation.

Les lecteurs·trices sont donc appelé·e·s à investir de sens les interstices ouverts par le texte, à reconfigurer leurs perceptions pour laisser émerger des formes de vulnérabilité qui restent habituellement invisibles. Cependant, la métalepse n'est pas seulement une figure de l'effacement mais aussi du réagencement. En renversant les hiérarchies narratives, sociales ou ontologiques et en désarrimant les effets de leurs causes, elle propose une reconfiguration de la représentation dont la vocation est profondément éthique. Les œuvres de notre étude, loin de se

présenter comme des « textes à trous » où l'ellipse règnerait en maître, articulent des « pleins », proposant une prolifération des points de vue, une démultiplication des temporalités. Elles confrontent ainsi les lecteurs·trices à des excès, des corps étrangers ou encore des raccourcis entre deux entités ou deux événements, de sorte que le recours à une logique causale se révèle impossible. Ces textes nous engagent alors à admettre leur plurivocité, la présence de surplus non miscibles dans un tout uniforme, afin de proposer une conception de l'identité et du texte littéraire ouverts et protéiformes.

La métalepse confère ainsi à l'esthétique de la fragmentation et de l'effraction une puissance éthique dans la mesure où elle devient productrice et performatrice d'ouvertures à l'altérité. L'autre s'engouffre dans les espaces qu'elle ouvre, déstabilisant une idée du sujet, humain ou littéraire, comme indépendant et autosuffisant. Les fractures temporelles ouvertes dans le texte articulent une mise en relation des expériences qui s'y déploient, donnant aux lecteurs·trices la responsabilité de la perception, voire de la construction de ces liens. La métalepse met ainsi en place une relationnalité éthique au sein du texte, l'insérant dans un réseau d'interdépendances et y inscrivant des lignes de communication entre les traumas, mais elle étend aussi cette relationnalité au-delà du texte, au niveau de l'interaction avec les lecteurs·trices, engageant leur responsabilité dans l'élaboration d'un sens toujours ouvert, sans cesse à construire.

Le choix d'aborder les questions du trauma et de la vulnérabilité à travers la figure de la métalepse nous a conduite, tout au long de ce travail, à tenir ensemble les enjeux représentationnels, esthétiques, stylistiques, psychanalytiques, politiques et éthiques au croisement desquels se situe notre réflexion. Pourtant, aborder le lien entre métalepse et représentation du trauma pourrait *a priori* suggérer une réflexion qui se tournerait exclusivement vers des problématiques esthétiques. Comme l'a montré la première partie de ce travail, la littérature contemporaine décline tout un éventail d'instances de métalepse, appliquées à des échelles variées, de la structure globale du roman à la phrase ou au mot. L'articulation entre littérature et psychanalyse se révèle donc fructueuse, la première trouvant les moyens d'exprimer ce que la seconde diagnostique.

Toutefois, ces premières observations ont, dès le départ, soulevé d'autres types de questionnements dans la mesure où la métalepse propose des effets spécifiquement littéraires, du raccourci énonciatif à l'anamorphose, et construit une certaine réalité qui n'est dès lors plus

simplement d'ordre psychanalytique, illustrant le propos de Rancière selon lequel « [l]es énoncés politiques ou littéraires font effet dans le réel » (2000 : 62). En nous interrogeant précisément sur ces effets, nous avons pu mettre au jour une politique du visible et de l'invisible, structurée par la métalepse. Les défauts de perception, les seuils et les cadres qui délimitent le visible ou l'intelligible ne sont pas simplement des données à *révéler* au moyen de la métalepse mais sont aussi, dans ces œuvres, des sujets de questionnement. Cette observation nous a amenée à tisser des liens avec la pensée de Derrida, celle de Le Blanc ou encore de Butler qui nous ont permis d'articuler figure de style et enjeux politiques : l'effacement produit par la métalepse comporte la présence d'un *reste* signalant précisément la disparition qui a eu lieu, nous engageant à nous en ressaisir et brouillant ainsi les cadres de perception. De là, l'engagement politique demandé aux lecteurs·trices prend un tournant éthique, convoquant dans une certaine mesure la pensée lévinassienne puisqu'il est question de *voir* l'autre, de se saisir de sa vulnérabilité et de se rendre *responsable* de lui ou elle. Cependant, c'est une fois de plus surtout la pensée de Butler et d'Athanasiou, qui nous a permis de mettre au jour les implications éthiques de la métalepse. Le principe d'ouverture, de fluctuation de cette figure correspond en effet à une approche butlerienne de l'identité, de la contestation politique et de la relation éthique à l'autre, à savoir comme toujours en cours de construction, comme *performances*, engageant notre responsabilité à sans cesse brouiller les cadres d'intelligibilité pour maintenir une relationnalité ouverte.

Au fil de ce travail, la métalepse nous est donc apparue comme une figure performative, cette performativité se déclinant à plusieurs niveaux. Elle construit, en premier lieu, une performativité du trauma, matérialisant dans le texte le fonctionnement de la psyché traumatisée. Elle fait ainsi surgir le trauma au niveau de l'expérience de lecture en actant ses effets : en reproduisant ses mécanismes, la métalepse fait advenir de nouvelles images, de nouvelles perceptions, construisant une réalité traumatique. En second lieu, elle met en place une performativité à vocation politique, s'articulant ici avec la métonymie pour produire les effets d'effacement dont sont victimes les vies précaires : la fragilité de leur prise sur le monde est rendue tangible par la menace constante de disparition ou de censure que ces figures font peser sur les personnages. La performativité du principe d'effacement, sur lequel reposent métalepse et métonymie, peut entraîner une suppression effective des termes laissés implicites. La forme même du texte devient alors un facteur de précarisation des sujets qu'il présente. Cependant, en produisant des écarts et des ruptures entre les termes d'une relation logique, ces figures ouvrent des espaces interstitiels par lesquels les hiérarchies perceptuelles sont

reconfigurées : les points de vue marginaux présentés deviennent alors générateurs d'une réalité invisible et *des* invisibles. Par conséquent, une performativité éthique de la métalepse se dessine, engageant l'entreprise de lecture dans le maintien de sa forme résolument ouverte. En traçant des lignes de fuite et en appelant les lecteurs·trices à participer à leur mise en relation sans céder à la tentation d'en extraire un sens unique et univoque, la métalepse ancre l'altérité au cœur de l'entreprise représentationnelle. Ainsi, les effacements, ruptures et liens qu'elle construit élaborent une écriture — et une lecture — relationnelles.

À la suite du passage que nous avons cité plus haut, Roberto Esposito met en garde contre les risques délétères de l'immunisation à outrance, de la protection absolue des corps individuels et collectifs contre toute forme de contagion :

> ce qui protège le corps individuel et collectif est aussi ce qui en empêche le développement. Et qui donc, au-delà d'un certain point finit par le détruire. […] élever sans cesse le seuil de vigilance de la société par rapport au risque — comme nous avons la longue habitude de le faire — signifie bloquer son développement ou la faire régresser à son stade primitif. C'est comme si, au lieu d'adapter le niveau de la protection à l'importance du risque lui-même, on adaptait la perception du risque à l'exigence croissante de protection — comme si on créait artificiellement un risque pour pouvoir le contrôler […]. (136-137)

Les œuvres de notre corpus signalent elles aussi le danger que comporte une telle conception de l'individu, de la société mais aussi de la littérature. Elles nous indiquent les apories auxquelles peut mener une tentative de prémunition extrême contre toute forme d'effraction. La métalepse œuvre ainsi à brouiller les cadres d'intelligibilité, déstabilisant les exigences de continuité logique et ménageant des espaces de perméabilité qui, avant même de permettre une rencontre avec des formes d'altérité, instaurent des points de vulnérabilité où l'exigence de protection est mise à mal.

Nous avons, à travers ce travail, parlé d'interstices, ces espaces qui ne sont ni tout à fait au-dehors ni tout à fait au-dedans des cadres d'intelligibilité, espaces flous qui disparaissent et ressurgissent par intermittences pour brouiller les frontières normatives et perceptuelles. Cette notion renvoie, comme nous avons pu le voir, à la figure de la métonymie. Ainsi, si les sujets précaires menaçant l'intégrité du corps social sont parfois soudain rendus visibles, à la manière d'une effraction traumatique ou d'un retour du refoulé, leurs apparitions et leurs disparitions sont nécessairement spatiales en plus d'être temporelles. De même, au niveau de l'individu, il nous est apparu que le corps jouait un rôle central dans le cadre d'une spatialisation du trauma,

remettant en question l'idée que ce dernier se situait simplement au niveau, désincarné, de la temporalité. En ce sens, les réflexions que nous avons menées sur les articulations entre métalepse, vulnérabilité et trauma pourraient être prolongées à travers une analyse plus poussée de la métonymie. Cela permettrait d'explorer plus avant les enjeux de mise en relation entre les échelles individuelle et collective auxquelles se déploient les vulnérabilités mais aussi de s'intéresser plus précisément à la question de la circulation — métonymique — des affects telle que l'aborde Sara Ahmed. En outre, la métonymie permettrait d'approfondir une réflexion sur les liens entre relationnalité et phénomènes d'hybridation. Surtout, déployer une approche de la métonymie à l'échelle de toute la narration et de la structure du récit, comme nous avons commencé à le faire dans la deuxième partie de ce travail — et comme nous l'avons fait tout au long de notre étude avec la métalepse —, nous permettrait d'interroger à nouveaux frais l'idée d'un mode d'écriture métonymique, tel que l'étudie notamment Lodge. En repensant l'association entre écriture métonymique et réalisme, il serait question de voir comment les processus de sélection et de fléchage de cette figure interrogent les cadres de perception des lecteurs·trices et s'articulent sous des modalités éthiques visant à atteindre une certaine *réalité expérientielle* plutôt qu'un mode de représentation réaliste. Dans la continuité du travail que nous avons mené, il s'agirait alors de montrer comment la littérature contemporaine déploie une multiplicité de formes dont les interdépendances produisent une écriture organique et éthique, décentrant la perspective des sujets humains, interrogeant les régimes du visible et de l'invisible, ne cessant de se déconstruire et de se reconfigurer pour tendre vers un au-delà d'elle-même.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires[39]

Corpus principal

BARKER, Pat. *Toby's Room*. Londres : Penguin, 2012.

BARTLETT, Neil. *Skin Lane*. Londres : Serpent's Tail, 2008.

MCGREGOR, Jon. *Even the Dogs*. Londres : Bloomsbury, 2010.

PARKER, Harry. *Anatomy of a Soldier*. Londres : Faber & Faber, 2016.

SMITH, Ali. *The Accidental*. Londres : Penguin, 2005.

WATERS, Sarah. *The Night Watch*. Londres : Virago, 2006.

Autres sources primaires

ARMITAGE, Simon. « The Black Swans ». *The Not Dead*. Hebden Bridge : Pomona Press, 2008.

BARKER, Pat. *The Regeneration Trilogy* [1991-1995]. Londres : Penguin, 2013.

Another World. Harmondsworth : Penguin, 1998.

Double Vision. Londres : Penguin, 2003.

Life Class. Londres : Penguin, 2007.

Noonday. Londres : Penguin, 2015.

[39] Dans un souci de clarté et afin de faciliter la navigation dans la bibliographie, nous avons opté pour une classification uniquement alphabétique, en distinguant seulement les sources primaires (et parmi elles le corpus) des sources secondaires.

BORDEN, Mary. « At the Somme : The Song of the Mud ». *The English Review* (Août 1917).

BROOKE, Rupert. « The Soldier » (1915). *Collected Poems* [1918]. Cambridge : The Oleander Press, 2010. 139.

CAMUS, Albert. *La Peste* [1947]. La Pléiade. vol. 2. Paris : Gallimard, 2006.

COE, Jonathan. *Middle England*. Londres : Viking Press, 2018.

DELILLO, Don. *Falling Man* [2007]. Londres : Picador, 2011.

ELLISON, Ralph. *Invisible Man* [1952]. New York : Vintage Books, 1995.

ENRIGHT, Anne. *The Gathering* [2007]. Londres : Vintage Books, 2010.

HALL, Sarah. *The Carhullan Army*. Londres : Faber & Faber, 2007.

ISHIGURO, Kazuo. *Never Let Me Go* [2005]. Londres : Faber & Faber, 2010.

KEATS, John. *Isabella, or The Pot of Basil. Illustrated and Decorated by W. B. Macdougall.* Illustrated edition [1818]. Londres : British Library, Historical Print Editions, 2011.

MCAULEY, Paul. *Austral*. Londres : Gollancz, 2017.

MCEWAN, Ian. *Atonement*. Londres : Jonathan Cape, 2001.

Saturday. Londres : Vintage, 2010.

OWEN, Wilfred. « Exposure ». *The Poems of Wilfred Owen* [1918]. Ware : Wordsworth Classics, 1994.

POE, Edgar Allan. *The Oval Portrait: Short Story* [1846]. New York : Harper Collins, 2014.

POWERS, Kevin. *The Yellow Birds*. New York : Little, Brown and Company, 2012.

ROYLE, Nicholas. *Quilt*. Oxford : Myriad Editions, 2010.

SEIFFERT, Rachel. *A Boy in Winter*. Londres : Virago, 2017.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet* [1603]. New York : Simon and Schuster, 2012.

SHELLEY, Mary Wollstonecraft. *Frankenstein, or, The Modern Prometheus* [1818]. Londres : Sever, Francis, & Company, 1869.

SMITH, Ali. *Hotel World* [2001]. Londres : Penguin, 2015.

Autumn. Londres : Penguin, 2016.

Winter. Londres : Penguin, 2017.

WATERS, Sarah. *Affinity*. Londres : Virago, 1999.

WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray* [1890]. Oxford : Oxford University Press, 2006.

WOOLF, Virginia. *Jacob's Room* [1922]. Londres : Penguin, 2006.

Mrs Dalloway [1925]. Londres : Collector's Library, 2003.

YOUNG, Louisa. *My Dear I Wanted to Tell You*. Londres : Harper Collins, 2011.

Sources secondaires

ABRAHAM, Nicolas, et Maria TOROK. *L'écorce et le noyau*. Paris : Flammarion, 1996.

AGAMBEN, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*. Trad. par Pierre Alféri. Paris : Payot & Rivages, 1998.

Infancy and History: The Destruction of Experience. Trad. par Liz Heron. Londres : Verso, 1993.

AHMED, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. New York : Routledge, 2004.

ALDEN, Natasha. « 'Possibility, Pleasure and Peril': *The Night Watch* as a Very Literary History ». *Sarah Waters: Contemporary Critical Perspectives*. Éd. par Kaye Mitchell et Andrew Davies. Londres : Bloomsbury, 2013. 70-83.

ALEXANDER, Jeffrey C. et al. *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley : University of California Press, 2004.

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, 5th Edition: DSM-5-TR*. Washington : American Psychiatric Publishing, 2013.

AMFREVILLE, Marc. *Écrits en souffrance : figures du trauma dans la littérature nord-américaine*. Paris : M. Houdiard, 2009.

APOTHÉLOZ, Denis. « Le préfixe RE- et l'antonymie directionnelle en français ». *Synergie Pologne* 2. Tome 2 (2005) : 12-18. *L'Europe des langues et des cultures. Tome 2 : Langue et littérature.*

ATHANASIOU, Athena, et Judith BUTLER. *Dispossession: The Performative in the Political*. Cambridge : Polity Press, 2013.

AUGÉ, Marc. *Les Formes de L'Oubli*. Paris : Payot & Rivages, 1998.

Non-Lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité. Paris : Seuil, 1992.

AUSTIN, John L. *How to Do Things with Words* [1962]. Éd. par James O. Urmson et Marina Sbisà. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1975.

AVERY, Simon. « Forming a New Political Aesthetic: The Enabling Body in Pat Barker's *Life Class* ». *Re-Reading Pat Barker*. Éd. par Pat Wheeler. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars, 2011. 131-150.

BAMJI, Andrew. « Faces of War ». *The Lancet* 381.9868 (2013) : 718-719.

BENNETT, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham : Duke University Press, 2010.

BERNARD, Catherine. *Matière à réflexion : du corps politique dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2018.

« The Barest of Lives: Looking at War from the Heart of Things in Harry Parker's *Anatomy of a Soldier* (2016) ». *Études britanniques contemporaines* [En ligne] 53 (2017) : https://doi.org/10.4000/ebc.3932. Consulté le 31 janvier 2018.

BIERNOFF, Suzannah. « Flesh Poems: Henry Tonks and the Art of Surgery ». *Visual Culture in Britain* 11.1 (2010) : 25-47.

« The Rhetoric of Disfigurement in First World War Britain ». *Social History of Medicine* 24.3 (2011) : 666-685.

BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris : Gallimard, 1980.

BOEHM, Katharina. « Historiography and the Material Imagination in the Novels of Sarah Waters ». *Studies in the Novel* 43.2 (2011) : 237-257.

BONHOMME, Marc. « Un trope temporel méconnu : la métalepse ». *Le Français moderne* 55 (1987) : 84-104.

BOXALL, Peter. *Twenty-First-Century Fiction: A Critical Introduction*. Cambridge : Cambridge University Press, 2013.

BRANNIGAN, John. « An Interview with Pat Barker ». *Contemporary Literature* 46.3 (2005) : 367-392.

BREITBACH, Julia. « Domestic Realism: Ali Smith, *The Accidental* (2005) ». *Analog Fictions for the Digital Age: Literary Realism and Photographic Discourses in Novels after 2000*. Rochester : Camden House, 2012. 115-162.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* [1990]. Londres : Routledge, 2011.

Excitable Speech: A Politics of the Performative [1997]. New York : Routledge, 2013.

Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence. Londres : Verso, 2004.

Giving an Account of Oneself. New York : Fordham University Press, 2005.

Frames of War: When Is Life Grievable? New York : Verso, 2009.

CARACCIOLO, Marco. *The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach*. Berlin : De Gruyter, 2014.

CARUTH, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1995.

Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1996.

CAVALIÉ, Elsa. « 'The silver face of the dead poet'. (Dé)figurer la guerre dans *Toby's Room* de Pat Barker ». *Textimage* [En ligne]. 9, Revoir 14 (2017) : http://revue-textimage.com/14_revoir_14/cavalie4.html. Consulté le 14 juin 2018.

CHAMAYOU, Grégoire. *Les corps vils : Expérimenter sur les êtres humains aux XVIIIe et XIXe siècles*. Paris : La Découverte, 2013.

COLE, Sarah. « Enchantment, Disenchantment, War, Literature ». *PMLA* 124.5 (2009) : 1632-1647.

COQUIO, Catherine. *L'histoire trouée : négation et témoignage*. Paris : Atalante, 2003.

CURRIE, Mark. *About Time: Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*. Édimbourg : Edinburgh University Press, 2007.

CURYŁŁO-KLAG, Izabela. « War and the Visual Arts in Pat Barker's *Life Class* and *Toby's Room* ». *The Art of Literature, Art in Literature*. Éd. par Bozena Kucala et Magdalena Bleinert. Cracovie : Jagiellonian University Press, 2014. 101-109.

DALDOUL, Yahya. « La poétique du traumatisme dans la fiction de Jon McGregor : impact sur la cognition et l'identité personnelle ». Thèse de doctorat. Paul Valéry Montpellier 3 sous la direction de Jean-Michel Ganteau, 2021.

DAVIS, Colin. *Haunted Subjects: Deconstruction, Psychoanalysis and the Return of the Dead*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2007.

DAVOINE, Françoise, et Jean-Max GAUDILLIÈRE. *Histoire et trauma : la folie des guerres*. Paris : Stock, 2006.

DELVAUX, Martine. *Histoires de fantômes : Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2018.

DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1967.

Spectres de Marx. Paris : Galilée, 1993.

DERRIDA, Jacques, et Bernard STIEGLER. *Echographies de la télévision : entretiens filmés*. Paris : Galilée, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Éditions de Minuit, 2008.

DUMARSAIS, César-Chesneau. *Des Tropes ou des différens sens dans lesquels on peut prendre un même mot*. Paris : Nyon, 1787.

DURKHEIM, Émile. *Le suicide : étude de sociologie (Livre deuxième : causes sociales et types sociaux)* [1897]. Chicoutimi : Les classiques des sciences sociales, édition numérique, 2002.

EMMOTT, Catherine. « The Observing We in Literary Representations of Neglect and Social Alienation: Types of Narrator Involvement in Janice Galloway's 'Scenes from the Life No. 26: The Community and the Senior Citizen' and Jon McGregor's *Even the Dogs* ». *Pronouns in Literature*. Londres : Palgrave Macmillan, 2018. 151-169.

ERIKSON, Kai. *Everything in Its Path*. New York : Simon and Schuster, 1976.

ESCUDERO-ALÍAS, Maite. « 'There's That Curtain Come Down': The Burden of Shame in Sarah Water's *The Night Watch* ». *Trauma in Contemporary Literature: Narrative and Representation*. Éd. par Marita Nadal et Mónica Calvo. New York : Routledge, 2014. 223-236.

ESPOSITO, Roberto. *Communauté, immunité, biopolitique : repenser les termes de la politique* [2008]. Trad. par Bernard Chamayou. Paris : Les Prairies ordinaires, 2010.

FARGE, Arlette. « Penser et définir l'événement en histoire ». *Terrain. Anthropologie & sciences humaines* [En ligne] 38 (2002) : https://doi.org/10.4000/terrain.1929. Consulté le 10 mai 2022.

FELMAN, Shoshana, et Dori LAUB. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. Abingdon : Routledge, 2013.

FISCHER, Susan Alice. « Seeing 'The Empty Space': Ali Smith's *The Accidental* ». *London in Contemporary British Fiction: The City beyond the City*. Éd. par Nick Hubble et Philip Tew. Londres : Bloomsbury Academic, 2016. 35-48.

FONTANIER, Pierre. *Les Figures du discours* [1821-1830]. Paris : Flammarion, 1977.

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975.

Histoire de la sexualité Tome 1 : La volonté de savoir [1976]. Paris : Gallimard, 2014.

Dits et écrits 1954-1988. vol. 3. Paris : Gallimard, 2014.

« Des espaces autres ». *Empan* 54.2 (2004) : 12-19.

FREUD, Sigmund. *Deuil et mélancolie* [1917]. Trad. par Aline Weil. Paris : Payot & Rivages, édition numérique, 2011.

L'inquiétante étrangeté [1919]. Trad. par Marie Bonaparte et Mme E. Marty. Chicoutimi : Les classiques des sciences sociales, édition numérique, 2008.

Au-delà du principe de plaisir [1920]. Paris : Payot & Rivages, 2013.

Inhibition, symptôme et angoisse [1926]. Trad. par Olivier Mannoni. Paris : Payot & Rivages, édition numérique, 2014.

FREUD, Sigmund, et Josef BREUER. *Études sur l'hystérie* [1895]. Trad. par Anne Berman. Paris : Presses Universitaires de France, 2002.

FUSSELL, Paul. *The Great War and Modern Memory* [1975]. New York : Sterling, 2009.

GANTEAU, Jean-Michel. « Horizons de l'inassimilable : du réalisme traumatique dans le roman britannique contemporain ». *Études britanniques contemporaines* 40 (2011) : 105-120.

« Trauma and the Ethics of Vulnerability: Jon McGregor's *Even the Dogs* ». *Études britanniques contemporaines* [En ligne]. 45 (2013) : https://doi.org/10.4000/ebc.940. Consulté le 13 juin 2019.

The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction. New York : Routledge, 2015a.

« Vistas of the Humble: Jon McGregor's Fiction ». *Études anglaises* 68.2 (2015b) : 170-182.

« Performing the Void: The Violence of the Unassimilated in Some Contemporary British Narratives ». *Sillages critiques* 22 [En ligne] (2017a) : https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.4917. Consulté le 18 décembre 2017.

« Shifting Visibilities: The Politics of Trauma and Vulnerability in Neil Bartlett's *Skin Lane* ». *Victimhood and Vulnerability in 21st Century Fiction*. Éd. par Susana Onega et Jean-Michel Ganteau. New York : Routledge, 2017b. 176-191.

« Refracting the Transmodern: Harry Parker's *Anatomy of a Soldier* ». *Transmodern Perspectives on Contemporary Literatures in English*. Éd. par Jessica Aliaga-Lavrijsen et José Maríaì Yebra-Pertusa. New York : Routledge, 2019.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.

Métalepse : de la figure à la fiction. Paris : Seuil, édition numérique, 2004.

GIBBS, Raymond W., Jennifer E. O'BRIEN, et Shelly DOOLITTLE. « Inferring meanings that are not intended: Speakers' intentions and irony comprehension ». *Discourse Processes* 20.2 (1995) : 187-203.

GILDERSLEEVE, JESSICA. « Remembering the First World War After 9/11: Pat Barker's *Life Class* and *Toby's Room* ». *Memory and the Wars on Terror: Australian and British Perspectives*. Éd. par Jessica Gildersleeve et Richard Gehrmann. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2017. 111-123.

GILKS, Mark. « Narrating Being through Phenomena: The Phenomenological and Sociological Insights of Harry Parker's *Anatomy of a Soldier* ». *Social Epistemology* 35.5 (2021) : 490-501.

GREEN, André. *Le temps éclaté* . Paris : Éditions de Minuit, 2000.

Propédeutique : la métapsychologie revisitée. Paris : Champ Vallon, 1995.

GROOT, Jerome de. « 'Something New and a Bit Startling': Sarah Waters and the Historical Novel ». *Sarah Waters: Contemporary Critical Perspectives*. Éd. par Kaye Mitchell et Andrew Davies. Londres : Bloomsbury, 2013. 56-69.

GUIGNERY, Vanessa. « Introduction: So Many Words, So Little Said ». *Voices and Silence in the Contemporary Novel in English*. Éd. par Vanessa Guignery. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars, 2009.

GUIGNERY, Vanessa, et Wojciech DRĄG. *The Poetics of Fragmentation in Contemporary British and American Fiction*. Wilmington : Vernon Press, 2019.

HALBERSTAM, J. Jack, (Judith HALBERSTAM). *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York : New York University Press, 2005.

HARAWAY, Donna Jeanne. *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*. Minneapolis : University of Minnesota Press, édition numérique, 2016.

HEIDEGGER, Martin. *Être et Temps* [1927]. Paris : Gallimard, 1992.

HELD, Virginia. *The Ethics of Care: Personal, Political, and Global*. Oxford : Oxford University Press, 2006.

HONE, Joseph Maunsell. *The Life of Henry Tonks*. Londres : Heinemann, 1939.

HORTON, Emily. « 'Everything You Ever Dreamed': Post-9/11 Trauma and Fantasy in Ali Smith's *The Accidental* ». *MFS: Modern Fiction Studies* 58.3 (2012) : 637-654.

IRELAND, Ken. « Peeling the Onion: Outcomes to Origins in Retrograde Narrative ». *Journal of Literary Semantics* 39.1 (2010) : 29-41.

JACOBI, Daniel. « Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris, Éd. du Seuil, coll. Poétique, 2004, 132 p. » *Questions de communication* 6 (2004) : 365-367.

JAKOBSON, Roman. « Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances ». *Fundamentals of Language* [1956]. Éd. par Morris Halle et Roman Jakobson. Berlin : Mouton de Gruyter, 2002. 67-96.

« Closing Statement: Linguistics and Poetics ». *Style in Language*. Éd. par Thomas A. Sebeok. New York : The Technology Press of Massachusetts Institute of Technology and John Wiley & Sons, 1960. 350-377.

JAMESON, Fredric. *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. Londres : Verso, 1998.

JANET, Pierre. « L'Amnésie et la dissociation des souvenirs par l'émotion ». *Journal de psychologie normale et pathologique* 1 (1904) : 417-453.

« L'anesthésie systématisée et la dissociation des phénomènes psychologiques ». *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger* 23 (1887) : 449-472.

JENNINGS, Rebecca. *Tomboys and Bachelor Girls: A Lesbian History of Post-War Britain 1945-71*. Manchester : Manchester University Press, 2013.

JOBERT, Manuel, et Sandrine SORLIN. *The Pragmatics of Irony and Banter*. Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 2018.

JONES, Adele. « Disrupting the continuum: Collapsing space and time in Sarah Waters's *The Night Watch* ». *Journal of Gender Studies* 23.1 (2014) : 32-44.

KORTE, Barbara. « Dealing with Deprivation: Figures of Poverty on the Contemporary British Book Market ». *Anglia: Zeitschrift für Englische Philologie* 130.1 (2012) : 75-94.

KÖVECSES, Zoltán. *Metaphor: A Practical Introduction*. 2nd edition. Oxford : Oxford University Press, 2010.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection* [1980]. Paris : Seuil, édition numérique, 2015.

LABANDE-MAILFERT, Yvonne. *Études d'iconographie romane et d'histoire de l'art*. Poitiers : Société d'études médiévales, C.E.S.C.M., 1982.

LACAPRA, Dominick. *Writing History, Writing Trauma* [2001]. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2014.

LAPAIRE, Jean-Rémi, et Wilfrid ROTGÉ. *Linguistique et grammaire de l'anglais*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2002.

LAPLANCHE, Jean. *Problématiques VI. L'après-coup*. Paris : Presses Universitaires de France, 2006.

LAPLANCHE, Jean, et Jean-Bertrand PONTALIS. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France, 1967.

LAUGIER, Sandra. « The Ordinary, Romanticism, and Democracy ». *Modern Language Notes* 130.5 (2015) : 1040-1054.

LE BLANC, Guillaume. *L'invisibilité sociale*. Paris : Presses Universitaires de France, 2009.

Vies ordinaires, vies précaires. Paris : Seuil, 2007.

LEBLOND, Diane. « Optiques de la fiction. Pour une analyse des dispositifs visuels de quatre romans britanniques contemporains : *Time's Arrow* de Martin Amis, *Gut Symmetries* de Jeanette Winterson, *Cloud Atlas* de David Mitchell, *Clear* de Nicola Barker ». Thèse de doctorat. Sorbonne Paris Cité sous la direction de Catherine Bernard, 2016.

LECERCLE, Jean-Jacques. *The Violence of Language*. Londres : Routledge, 1990.

LETISSIER, Georges. « Hauntology as Compromise Between Traumatic Realism and Spooky Romance in Sarah Waters's *The Little Stranger* ». *Trauma and Romance in Contemporary British Literature*. Éd. par Jean-Michel Ganteau et Susana Onega. Londres : Routledge, 2013. 35-50.

« 'The Eternal Loop of Self-Torture': Ethics and Trauma in Ian McEwan's *Atonement* ». *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*. Éd. par Jean-Michel Ganteau et Susana Onega. New York : Rodopi, 2011. 209-226.

LEVIN, Stephen M. « Narrating Remainders: Spectral Presences in Ali Smith's Fictions ». *Ali Smith: Contemporary Critical Perspectives*. Éd. par Monica Germanà et Emily Horton. Londres : Bloomsbury, 2013. 35-47.

LÉVINAS, Emmanuel. *Autrement qu'être, ou, Au-delà de l'essence.* La Haye : Martinus Nijhoff, 1974.

LÉVINAS, Emmanuel. *Le temps et l'autre*. Paris : Presses Universitaires de France, 1979.

Time and the Other: (And Additional Essays) [1979]. Trad. par Richard A. Cohen. Pittsburgh : Duquesne University Press, 1987.

Totality and Infinity: An Essay on Exteriority [1961]. Trad. par Alphonso Lingis. Pittsburgh : Duquesne University Press, 1969.

LITTRÉ, Émile. *Dictionnaire de la langue française*. Paris : Hachette, 1873-1874. Édition électronique par François Gannaz.

LOCHER, Miriam A., et Andreas H. JUCKER, éd. *Pragmatics of Fiction*. Berlin : De Gruyter, 2017.

LODGE, David. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. Londres : Edward Arnold, 1977.

LUCKHURST, Roger. « Mixing Memory and Desire: Psychoanalysis, Psychology and Trauma Theory ». *Literary Theory and Criticism: An Oxford Guide*. Oxford : Oxford University Press, 2006. 497-507.

LUPTON, Christina. « The Novel as the Future Anterior of the Book: Tom McCarthy's *Remainder* and Ali Smith's *The Accidental* ». *Novel: A Forum on Fiction* 49.3 (2016) : 504-518.

MACDONALD, Quinn. « The War at Home: Representing the Iraq War in Ali Smith's *The Accidental* ». *The Albatross* 3.1 (2013) : 55-66.

MARCELLIN, Katia. « Materialising Oblivion: The Creative and Poetic Powers of Metalepsis in Ali Smith's *Hotel World* and *The Accidental* ». Éd. par Adèle Cassigneul et Sylvie Maurel. *Caliban. French Journal of English Studies* 60, *La vie de l'oubli dans la littérature britannique des XXe et XXIe siècles : The Life of Forgetting. Oblivion's Enduring Ghosts in British Literature* (2019) : 100-113.

« 'You Felt Disembodied': Reconfiguring Vulnerabilities Through Metalepsis in Harry Parker's *Anatomy of a Soldier* ». *English: Journal of the English Association* 70.269 (2021) : 148-168.

MEY, Jacob L. « Literary Pragmatics ». *The Handbook of Discourse Analysis*. Éd. par Deborah Schiffrin, Deborah Tannen, et Heidi E. Hamilton. Oxford : Blackwell, 2008.

MIRZOEFF, Nicholas. *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Durham : Duke University Press, 2011.

MOHR, Dunja M. « Terror as Catalyst? Negotiations of Silences, Perspectives, and Complicities in Ian McEwan's *Saturday*, Ali Smith's *The Accidental*, and Mohsin Hamid's *The Reluctant Fundamentalist* ». *Radical Planes? 9/11 and Patterns of Continuity*. Éd. par Dunja M. Mohr et Brigit Däwes. Leiden : Brill, 2016. 79-99.

NIETZSCHE, Friedrich. *Seconde considération inactuelle : De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie*. Éd. par Pierre Hidalgo. Trad. par Henri Albert. Paris : Mercure de France (PhiloSophie : édition électronique), 1874.

NORA, Pierre, éd. *Les Lieux de mémoire*. vol. 1. Paris : Gallimard, 1984.

O'CALLAGHAN, Claire. *Sarah Waters: Gender and Sexual Politics*. Londres : Bloomsbury Academic, 2017.

O'DONNELL, Patrick. « 'The Space That Wrecks Our Abode': The Stranger in Ali Smith's *Hotel World* and *The Accidental* ». *Ali Smith: Contemporary Critical Perspectives*. Éd. par Monica Germanà et Emily Horton. Londres : Bloomsbury, 2013. 89-100.

ONEGA, Susana. « Imagining the Blitz and Its Aftermath: The Narrative Performance of Trauma in Sarah Waters's *The Night Watch* ». *Humanities* [En ligne] 11.57 (2022) : https://doi.org/10.3390/h11020057. Consulté le 25 mai 2022.

« Sarah Waters: Representing Marginal Groups and Individuals ». *Contemporary British Novel Since 2000*. Éd. par James Acheson. Édimbourg : Edinburgh University Press, 2017. 153-162.

PEARCE, Lynne. « Romance, Trauma, and Repetition: Testing the Limits of Love ». *Trauma and Romance in Contemporary British Literature*. Éd. par Jean-Michel Ganteau et Susana Omega. New York : Routledge, 2013. 71-89.

PIER, John. « Métalepse et hiérarchies narratives ». *Métalepses : Entorses au pacte de la représentation*. Éd. par John Pier et Jean-Marie Schaeffer. Paris : Presses de l'EHESS, 2005. 247-261.

« Metalepsis ». *Handbook of Narratology*. Éd. par Peter Hühn et al. 2nd revised edition. vol. 1. Berlin : De Gruyter, 2014. 327-343.

PLATON. *Théétète*. Paris : Flammarion, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. *La partage du sensible : Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique, 2000.

Politique de la littérature. Paris : Galilée, 2007.

RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990.

ROMERO-JÓDAR, Andrés. *The Trauma Graphic Novel*. New York : Routledge, 2017.

ROTHBERG, Michael. *Traumatic Realism : The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2000.

SALVAN, Geneviève. « Dire décalé et sélection de point de vue dans la métalepse ». *Langue française* 160.4 (2010) : 73-87.

SCARRY, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford : Oxford University Press, 1985.

SCOTLAND-STEWART, Laurel. « Being Through the Body: A Reply to Mark Gilks's 'Narrating Being through Phenomena' ». *Social Epistemology Review and Reply Collective* 10.11 (2021) : 60-66.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley : University of California Press, 1990.

SHILDRICK, Margrit. *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*. Londres : SAGE, 2002.

SONTAG, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York : Picador, 2003.

SORLIN, Sandrine. *La stylistique anglaise : théories et pratiques*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014.

The Stylistics of 'You': Second-Person Pronoun and its Pragmatic Effects. Cambridge : Cambridge University Press, 2022.

STEWART, Victoria. « The Second World War in Contemporary Women's Fiction: Revisiting the Home Front ». *Contemporary Women's Writing* 9.3 (2015) : 416-432.

STOCKWELL, Peter. *The Poetics of Science Fiction*. Harlow : Pearson Education, 2000.

TAYLER, Christopher. « *Even the Dogs* by Jon McGregor ». *The Guardian* 23 janvier. 2010 : https://www.theguardian.com/books/2010/jan/23/even-the-dogs-jon-mcgregor. Consulté le 7 mars 2022.

THURSTANCE, Angela Joan. « Looking beyond the Trenches: The First World War Home Front in Contemporary Fiction ». Thèse de doctorat. University of Leicester sous la direction de Victoria Stewart, 2016.

TUAN, Yi-Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2001.

WATERS, Sarah. « Romance Among the Ruins ». *The Guardian* 28 janvier. 2006 : https://www.theguardian.com/books/2006/jan/28/fiction.sarahwaters. Consulté le 25 septembre 2019.

WHITEHEAD, Anne. *Trauma Fiction*. Édimbourg : Edinburgh University Press, 2004.

« War and Beauty: The Act of Unmasking in Pat Barker's *Toby's Room* and Louisa Young's *My Dear, I Wanted to Tell You* ». *The Recovery of Beauty: Arts, Culture, Medicine*. Éd. par Corinne Saunders, Jane Macnaughton, et David Fuller. Londres : Palgrave Macmillan, 2015. 217-234.

INDEX DES NOMS

A

Abraham, Nicolas et Maria Torok : 56, 187, 188, 189, 331
Agamben, Giorgio : 19, 100, 102, 112, 117, 119, 122, 123, 205
Ahmed, Sara : 155, 156, 157, 162, 163, 164, 165, 166, 224, 225, 259, 272, 430, 444, 453
Alexander, Jeffrey C. : 39, 40, 47, 53, 54, 55, 208, 357, 360
Amfreville, Marc : 68, 70
Athanasiou, Athena et Judith Butler : 163, 164, 176, 186, 232, 239, 364, 372, 373, 385, 386, 392, 402, 403, 419, 425, 427, 432, 436, 440
Augé, Marc : 258, 259, 423, 427
Austin, John L. : 76, 143, 159, 249, 440

B

Bernard, Catherine : 19, 30, 69, 95, 126, 146, 172, 234, 272, 283
Butler, Judith : 31, 34, 36, 125, 126, 149, 172, 173, 176, 180, 184, 188, 191, 200, 201, 218, 219, 220, 221, 222, 228, 231, 232, 234, 243, 244, 245, 246, 248, 249, 251, 262, 263, 269, 287, 312, 313, 314, 315, 316, 319, 325, 340, 366, 367, 401, 402, 407, 451

C

Caruth, Cathy : 20, 21, 24, 39, 42, 46, 47, 49, 51, 53, 67, 69, 71, 72, 73, 75, 79, 83, 173, 281, 307, 319, 352, 356, 357, 372, 374, 376, 380, 384, 394

D

Davis, Colin : 56, 86, 87, 187, 331
Davoine, Françoise et Jean-Max Gaudillière : 38, 110, 111, 115, 116, 127, 142, 193, 358
Derrida, Jacques : 20, 27, 32, 86, 123, 130, 131, 144, 151, 160, 163, 165, 166, 173, 189, 192, 193, 194, 266, 293, 395, 451

F

Felman, Shoshana et Dori Laub : 67, 68, 76, 77, 99, 102, 125, 357, 381, 383
Foucault, Michel : 31, 146, 180, 185, 186, 199, 211, 222, 223, 253
Freud, Sigmund : 21, 22, 30, 38, 40, 50, 51, 60, 63, 73, 83, 86, 109, 113, 114, 118, 119, 136, 137, 141, 142, 218, 319, 356

G

Ganteau, Jean-Michel : 25, 82, 249, 270, 279, 292, 297, 310, 433
Genette, Gérard : 23, 136, 138, 139, 341, 369
Guignery, Vanessa : 433
Guignery, Vanessa et Wojciech Drag : 433

J

Janet, Pierre : 38, 39, 67, 70, 124, 352, 447

K

Kövecses, Zoltán : 224, 229, 267, 268, 302, 303
Kristeva, Julia : 130, 131, 133, 322, 324

L

Le Blanc, Guillaume : 101, 102, 103, 176, 177, 178, 179, 181, 184, 186, 190, 201, 204, 205, 208, 210, 211, 213, 214, 215, 216, 218, 219, 250, 266, 269, 271, 287, 303, 382, 448, 451
Letissier, Georges : 25, 84

Lévinas, Emmanuel : 148, 149, 161, 162, 320, 321, 376, 377, 386, 398, 412, 451
Lodge, David : 238, 249, 267, 268, 270, 271, 285, 290, 303, 453

M

Mirzoeff, Nicholas : 145, 146, 196, 197, 210

R

Rancière, Jacques : 17, 36, 309, 314, 315, 350, 353, 399, 403, 433, 451

S

Salvan, Geneviève : 29, 30, 34, 52, 65, 66, 72, 95, 106, 115, 121, 143, 151, 159, 161, 282, 312, 339, 341
Scarry, Elaine : 94, 157, 378
Shildrick, Margrit : 316, 319, 320, 326, 332
Sontag, Susan : 45, 46, 47, 49
Sorlin, Sandrine : 140, 184, 221, 267, 294, 295, 296, 341, 369, 404, 406, 434, 435
Stockwell, Peter : 308

W

Whitehead, Anne : 38, 39, 67, 191, 192, 241

INDEX DES NOTIONS

A

Abject : 130, 131, 132, 133, 141, 316, 322, 323, 324, 325, 328, 332, 353
Altérité : 35, 36, 66, 87, 131, 196, 290, 309, 316, 325, 351, 353, 357, 358, 359, 366, 372, 375, 376, 385, 386, 398, 399, 400, 401, 409, 411, 412, 427, 432, 436, 442, 450, 452
Anachronie : 20, 32, 40, 42, 49, 117, 121, 130, 131, 132, 151, 152, 160, 164, 171, 182, 192, 193, 367
Anamorphose : 36, 127, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 159, 160, 164, 165, 167, 168, 171, 318, 447, 450
Après-coup : 21, 22, 23, 42, 59, 61, 69, 70, 89, 97, 108, 114, 124, 150, 157, 188, 192, 281, 288, 295, 336, 337, 345, 385, 396
Audition : 177, 186, 208, 287, 360, 371, 382, 389, 391

- **Audibilité :** 103, 186, 287, 382, 433, 440
- **Inaudibilité :** 97, 99, 100, 208, 244, 287, 339, 360, 382, 435, 438

C

***Care* :** 438, 439, 440
Censure : 146, 185, 186, 233, 449, 451

- **logique de la censure (Foucault) :** 31, 180, 185, 186

Chose (Davoine et Gaudillère) : 115, 116, 142, 193
Chosification (Le Blanc) : 190, 192, 197, 199, 201, 202, 203, 212
Circonstances accessoires : 34, 52, 95, 282, 302, 312, 321, 336, 337, 346
Compulsion de répétition : 25, 38, 49, 60, 79, 92, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 121, 123, 127, 136, 167, 360, 374, 375, 379, 446

D

Dépersonnalisation : 45, 116, 127
Dépossession (Athanasiou et Butler) : 31, 94, 164, 165, 176, 215, 254, 385, 392, 402, 428, 436, 439, 442

- **Dépossédé (être) :** 27, 30, 31, 88, 117, 148, 149, 162, 164, 165, 180, 191, 204, 219, 242, 372, 377, 385, 392, 425, 427, 441

Désajointement : 27, 30, 123, 151, 161, 163, 358, 395, 397, 447
Deuil : 17, 18, 56, 60, 63, 85, 86, 88, 103, 105, 106, 126, 164, 165, 166, 178, 181, 184, 201, 202, 205, 214, 215, 218, 219, 441

- **Deuillabilité, *Grievability* :** 200, 214, 218, 219
- **Deuillable, *Grievable* :** 200, 218, 219
- **Indeuillable, *Ungrievable* :** 184, 200, 201, 219, 220

Différance (Derrida) : 160, 161, 163, 173

E

Effraction : 16, 22, 51, 53, 77, 78, 83, 103, 116, 119, 123, 129, 157, 177, 263, 279, 305, 317, 319, 320, 323, 332, 338, 350, 353, 356, 357, 358, 365, 372, 375, 376, 377, 385, 386, 398, 400, 401, 403, 404, 410, 411, 423, 436, 448, 449, 450, 452
Euphémisme : 16, 52, 66, 72, 234, 235, 236, 238, 277, 282, 312, 381
Événement traumatique : 29, 35, 36, 38, 39, 40, 42, 44, 50, 55, 64, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 75, 76, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 103, 108, 109, 112, 113, 117, 122, 123, 124, 126, 137, 140, 177, 178, 205, 206, 263, 276, 280, 296, 317, 353, 356, 374, 376, 384, 385, 387, 398, 400, 401, 402, 404, 412, 434, 446

Choc traumatique : 24, 50, 69, 76, 78, 79, 80, 109, 116, 119, 157, 383, 385
Excès : 162, 166, 184, 186, 204, 232, 246, 312, 313, 315, 316, 317, 319, 320, 333, 335, 340, 343, 348, 349, 351, 352, 400, 402, 436, 450

F

Fragmentation : 25, 28, 79, 80, 81, 82, 95, 98, 117, 122, 152, 155, 171, 264, 277, 296, 304, 310, 317, 318, 347, 353, 356, 357, 358, 359, 387, 389, 394, 400, 402, 422, 433, 441, 450

Fragment : 101, 125, 147, 148, 295, 307, 333, 336, 338, 339, 347, 394
Fragmentaire : 40, 79, 150, 260, 307, 433

I

Intelligibilité : 87, 191, 192, 214, 219, 232, 240, 243, 245, 246, 248, 257, 258, 259, 285, 287, 288, 298, 312, 314, 315, 319, 335, 340, 352, 353, 364, 382, 392, 402, 403, 419, 427, 440, 445, 451

Cadre d'intelligibilité : 36, 222, 225, 228, 239, 243, 245, 256, 260, 263, 266, 269, 284, 290, 312, 315, 319, 320, 336, 402, 449, 451, 452
Inintelligibilité : 31, 56, 57, 164, 177, 180, 219, 228, 233, 244, 287, 310, 311, 312, 318, 334, 335, 336, 339, 340, 392, 393, 402, 419, 427
Interstice : 36, 65, 170, 174, 216, 218, 234, 248, 249, 251, 263, 340, 427, 449, 452

Interstitiel : 31, 234, 249, 250, 251, 255, 256, 260, 261, 284, 451
Invisibilité sociale (Le Blanc) : 102, 135, 176, 177, 178, 190, 211, 218, 219, 220, 266, 269, 448

L

Latence : 23, 42, 71, 72, 73, 78, 80, 82, 119, 125, 129, 137, 143, 160, 173, 273, 338, 368, 370, 445, 447
Linéarité : 25, 27, 28, 35, 39, 61, 62, 80, 82, 83, 96, 111, 112, 120, 122, 128, 132, 143, 205, 314, 346, 347, 349, 350, 352, 384, 394, 395, 398, 399, 401, 403, 446

Délinéarisation : 304, 317, 343, 345, 350, 441

M

Marginalité : 36, 177, 185, 207, 209, 211, 214, 216, 234, 250, 253, 258, 262, 266, 310, 335, 388
Mémoire narrative (Janet) : 38, 67, 68, 124, 126, 352, 424, 447
Mémoire traumatique (Janet) : 38, 42, 49, 63, 67, 68, 86, 120, 352, 423
Métalepse de l'auteur (Genette) : 23, 136, 138, 341, 343, 369, 370
Métonymie : 23, 27, 28, 30, 33, 34, 36, 52, 66, 76, 133, 145, 148, 161, 164, 168, 186, 202, 216, 218, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 229, 231, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 246, 248, 249, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 279, 282, 285, 287, 288, 290, 293, 296, 298, 302, 303, 304, 305, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 329, 371, 449, 451, 452, 453

Contre-métonymie : 271, 284, 293

N

***Nachträglichkeit* :** 21, 23, 337
Névrose traumatique : 21, 22, 30, 40, 50, 92, 118

Névrose de guerre : 22, 30, 40, 140

O

Oubli : 36, 43, 95, 100, 111, 182, 183, 184, 186, 190, 202, 256, 291, 294, 345, 346, 351, 374, 376, 385, 393, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 431, 441

P

Partage du sensible (Rancière) : 36, 309, 310, 314, 315, 399, 403
Perception : 33, 36, 38, 39, 68, 70, 71, 72, 74, 75, 80, 88, 94, 103, 109, 123, 128,

160, 167, 171, 172, 176, 178, 179, 198, 210, 230, 233, 237, 249, 251, 254, 259, 260, 261, 262, 263, 269, 270, 271, 273, 274, 275, 276, 278, 279, 284, 285, 286, 288, 289, 290, 293, 296, 298, 306, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 316, 317, 319, 320, 326, 328, 339, 350, 357, 368, 371, 377, 386, 389, 390, 391, 398, 399, 401, 404, 407, 415, 429, 431, 432, 445, 448, 449, 450, 451, 452

Cadres de perception : 288, 312, 313, 356, 451, 453

Défaut de perception (Le Blanc) : 250, 266, 267, 269, 271, 284

Imperceptibilité : 131, 133, 203, 253, 263, 271, 273, 345

Perceptibilité : 20, 22, 24, 28, 32, 33, 50, 51, 57, 60, 62, 68, 82, 84, 91, 94, 97, 98, 99, 106, 119, 122, 123, 124, 137, 138, 145, 146, 147, 149, 153, 161, 167, 171, 172, 173, 186, 192, 213, 215, 216, 225, 229, 239, 249, 263, 271, 277, 278, 286, 289, 299, 311, 321, 325, 326, 328, 329, 332, 333, 337, 338, 350, 356, 381, 383, 388, 395, 405, 407, 412, 446

Seuils de perception : 445, 449

Performativité : 25, 30, 32, 35, 36, 68, 127, 171, 172, 173, 174, 185, 249, 353, 440, 451, 452

Performatif : 34, 76, 143, 154, 159, 167, 171, 173, 179, 180, 186, 215, 216, 221, 229, 233, 244, 245, 249, 262, 263, 428, 431, 440, 441, 449, 451

Précarité : 26, 43, 176, 178, 179, 180, 287, 335, 378, 444, 448

Précaires : 100, 176, 177, 186, 260, 393, 441, 448, 451, 452

R

Raccourci : 66, 106, 127, 130, 158, 163, 167, 168, 283, 342, 450

Relationnalité : 34, 36, 164, 166, 259, 262, 283, 309, 315, 354, 358, 368, 376, 381, 385, 386, 401, 403, 409, 410, 413, 414, 421, 422, 432, 433, 435, 438, 440, 441, 450, 451, 453

Relationnel : 18, 20, 33, 43, 164, 203, 222, 258, 343, 344, 377, 385, 394, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 414, 427, 428, 430, 432, 434, 436, 438, 441, 442, 452

Responsabilité : 16, 19, 20, 32, 45, 47, 58, 65, 76, 77, 113, 114, 129, 130, 149, 152, 162, 181, 187, 189, 262, 278, 281, 282, 283, 295, 297, 301, 329, 335, 348, 349, 373, 381, 394, 412, 426, 427, 432, 434, 438, 439, 440, 442, 450, 451

Retard : 42, 51, 70, 71, 73, 79, 94, 157, 160, 170, 173, 193, 251, 281, 285, 376, 390

S

Solipsisme : 293, 351, 357, 358, 359, 360, 364, 372, 375, 376, 377, 386, 399, 400, 409, 411

Spectralité : 17, 20, 28, 32, 33, 36, 62, 64, 97, 99, 100, 101, 130, 131, 132, 134, 151, 161, 165, 166, 182, 184, 189, 192, 193, 215, 234, 245, 246, 250, 257, 259, 269, 271, 284, 286, 311, 333, 336, 339, 365, 367, 438, 439, 445

Spectre, spectres : 19, 20, 32, 33, 36, 43, 128, 130, 131, 132, 143, 151, 152, 160, 161, 164, 166, 167, 168, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 232, 233, 234, 313, 332, 365, 367, 414, 446

Sujet souverain : 36, 325, 386, 398, 402, 428, 432, 436

T

Témoignage : 52, 65, 67, 68, 77, 97, 99, 100, 102, 103, 125, 126, 185, 187, 189

Trauma collectif : 42, 43, 47, 53, 55, 80

V

Vulnérabilité : 18, 25, 30, 36, 71, 72, 118, 149, 162, 163, 165, 166, 170, 171, 172, 174, 176, 177, 262, 263, 311, 320, 325, 335, 338, 372, 373, 376, 377, 385, 391, 392, 407, 408, 410, 413, 415, 425, 444, 445, 446, 448, 449, 450, 451, 452, 453

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 : *Legs* (2015), Harry Parker _____ 1
Figure 2 : *Les joueurs de Skat* (1920), Otto Dix _____ 147
Figure 3 : Itinéraire de Mr F _____ 251