THÈSE DE DOCTORAT

AVATARS DE LA PASTORALE :

L'œuvre fictionnelle de Sarah Hall au prisme de la crise environnementale

Présentée en vue de l'obtention du grade de docteur
en **Études du Monde Anglophone** de **l'Université de Montpellier Paul-Valéry**

Ecole Doctorale n°58 – EMMA (EA741)

Présentée par **Constance POMPIÉ**

Dirigée par **M. Jean-Michel Ganteau**

Soutenue publiquement **06 DÉCEMBRE 2024** devant le jury composé de

Catherine BERNARD Professeure, Université Paris Cité	Rapporteure
Jean-Michel GANTEAU Professeur, Université de Montpellier Paul-Valéry	Directeur de thèse
Georges LETISSIER Professeur émérite, Nantes Université	Examinateur
Claire OMHOVÈRE Professeure, Université de Montpellier Paul-Valéry	Examinatrice
Émilie WALEZAK Professeure, Nantes Université	Présidente du jury, Rapporteure

RÉSUMÉ ET MOTS-CLÉS

Crise environnementale, réchauffement climatique, destruction des milieux et des espèces… longue est la liste des conséquences de l'activité de l'humain sur la planète et les entités qui l'habitent. Afin de saisir les enjeux de cette crise il est essentiel de s'attarder sur la production littéraire du XXIe siècle comme reflet des comportements humains et comme outil de réflexion dans un monde en crise.

Ce travail entend explorer la relation entre littérature britannique contemporaine et crise environnementale à travers un mode littéraire canonique : la pastorale. Plus particulièrement, il s'agit d'explorer l'évolution de cette forme d'écriture spécifique et d'en passer en revue les multiples avatars qui émergent depuis les années 2000. Dès lors, ce travail entend mettre en dialogue les théories du genre littéraire ainsi que le néo-matérialisme, l'écoféminisme, et les découvertes consacrées au posthumain afin de montrer dans quelle mesure le mode pastoral crée des cadres de perception permettant de rendre compte de la crise environnementale. Il s'agit d'analyser l'ensemble de l'œuvre fictionnelle de Sarah Hall afin d'étudier l'utilisation singulière qu'elle fait de la pastorale. Nous nous proposons d'expliquer comment le nouveau cadre esthétique de la pastorale permet de sonder la responsabilité de l'humain dans la destruction de l'environnement et, par le vecteur de l'écriture, de réévaluer sa place au sein des écosystèmes qui font vivre la planète. Le sujet humain cesse d'y être vu comme souverain et se trouve placé au cœur d'un système d'interdépendances.

Au fil de ce travail, la pastorale nous apparaîtra comme un mode politique, social et environnemental, qui oscille entre conservatisme politique et terreau fertile à l'expression écologique et écoféministe. Plus encore, il semble que le mode établit un cadre de perception éthique à travers une perméabilité à l'écriture réaliste pourtant si éloignée des textes canoniques. Enfin, l'avatar de la pastorale de Sarah Hall déploie fait la part belle aux corps humains et non-humains et en souligne la relationnalité vulnérable. Les avatars pastoraux qui émergent de ce travail offrent une réflexion éthique sur le mode lui-même, et, plus largement, sur l'acte de lecture.

Pastorale – Sarah Hall – Écocritique – Néo-matérialisme – Posthumain – Littérature britannique contemporaine – Éthique

ABSTRACT AND KEYWORDS

Environmental crisis, global warming, mass extinctions... the list of the consequences of human activity on the planet and its inhabitants is long. Focusing on the literary production of the 21st century is essential in order to grasp what is at stake in this crisis, since literature reflects human attitude behaviour and a reflexive tool at a time when the world is in crisis.

This work aims to explore the relationship between contemporary British literature and the environmental crisis through a canonical literary mode: the pastoral. More specifically, the point is to explore the evolution of this specific form of writing, and to review the multiple avatars that have emerged since the 2000s. The aim is to bring together theories of literary genre, neo-materialism, ecofeminism and discoveries about the posthuman, in order to show the extent to which the pastoral mode creates frames of perception that allow us to account for the environmental crisis. This study consists in an analysis of the whole of Sarah Hall's fictional work in order to study her singular use of the pastoral. We propose to explain how the new aesthetic framework of the pastoral allows us to probe human responsibility for environmental destruction and, through the medium of writing, to reassess our place within the ecosystems that sustain the planet. The human subject ceases to be seen as sovereign, and is placed at the heart of a system of interdependencies.

In the course of this work, the pastoral will appear to us as a political, social and environmental mode, oscillating between political conservatism while being a fertile ground for ecological and ecofeminist expression. Moreover, the mode seems to establish a framework of ethical perception through its permeability to realism. Finally, Sarah Hall's avatar of the pastoral conveys a focus on human and non-human bodies, emphasising their vulnerable relationality. The pastoral avatars that emerge from this work offer an ethical reflection on the mode itself, and, more broadly, the act of reading.

Pastoral – Sarah Hall – Ecocriticism – Neo-materialism – Posthuman – Contemporary British Literature – Ethics

REMERCIEMENTS

Ce travail de thèse n'aurait probablement pas vu le jour sans le soutien de nombreuses personnes auxquelles il convient de rendre hommage. Si ces quelques lignes ne peuvent rendre justice à tout ce que je leur dois, leur nom mérite de figurer dans ces pages qu'ils et elles ont contribué à faire exister.

Premièrement, je tiens à exprimer une immense gratitude envers Jean-Michel Ganteau pour sa présence, ses encouragements, et son soutien sans faille, depuis mon inscription fortuite dans son cours de littérature lors de mon année d'hypokhâgne. Ses conseils aguerris, toujours sincères et pertinents m'ont menée du master, à l'agrégation, jusqu'à ce travail de thèse. Je tiens à le remercier pour la confiance qu'il m'a témoignée tout au long de ces années et de ce travail, pour son efficacité redoutable, la précision de ses relectures et sa réactivité à toute épreuve. Sa bienveillance, ses encouragements et son soutien permanents m'ont permis de bénéficier d'une atmosphère de travail sereine, agréable et propice à la réalisation de cette thèse. Merci infiniment.

Je remercie également les membres de mon jury, Catherine Bernard, Georges Letissier, Claire Omhovère et Émilie Walezak de m'avoir fait l'honneur de lire mon travail et de me donner l'opportunité d'échanger avec eux sur cette thèse. Leurs travaux ont guidé et accompagné les réflexions qui constituent cette recherche et leurs contributions respectives à la recherche en études anglophones sont une immense inspiration pour la jeune chercheuse que je suis. Je suis particulièrement reconnaissante envers Claire Omhovère, qui fut mon enseignante il y a plusieurs années, et qui depuis, suit mon travail avec beaucoup de bienveillance.

Je tiens à exprimer toute ma gratitude envers la direction de l'équipe de recherche EMMA, Sandrine Sorlin et Jean-Michel Ganteau, pour leur écoute et leur accompagnement. Je leur suis infiniment reconnaissante de l'atmosphère d'entraide qu'ils ont contribué à instaurer et à perpétuer au sein des doctorant·e·s. Pendant ces quatre années de doctorat, j'ai eu la chance de bénéficier du confort d'EMMA et de sa salle 120, lieu de multiples rencontres et de collaborations, mais également de la sérénité qui y règne. Le confort optimal que l'unité offre aux doctorant·e·s est également le résultat du travail de Christine Reynier, anciennement directrice de l'équipe et désormais directrice de l'École Docotrale 58. Je tiens également à remercier Isabelle Ronzetti pour son aide constante tout au long de ce travail, son efficacité redoutable et son immense gentillesse.

Un grand merci aux enseignant·e·s du département d'études anglophones qui m'ont formée, de 2013 à aujourd'hui. Ce travail n'aurait certainement pas vu le jour sans leurs enseignements variés, exigeants et stimulants, et sans la qualité des méthodes qu'ils et elles m'ont transmises. C'est un honneur d'enseigner au sein d'enseignant·e·s devenu·e·s collègues, et d'avoir l'opportunité de continuere d'apprendre à leurs côtés.

Les couloirs du département d'études anglophones et d'EMMA sont peuplés de personnes dont la présence a été déterminante ces quatre dernières années et avec lesquelles j'ai eu le plaisir de partager le quotidien qui se cache en creux de ce travail de thèse. Je pense à Marie, avec qui j'ai commencé et terminé cette aventure et dont le soutien a été précieux. L'amitié de Camille a rendu les pauses et les heures de rédaction plus légères, au gré de discussions, de parties de *wordle* et d'éclats de rire. J'ai pris beaucoup de plaisir à échanger avec les usager·e·s régulier·e·s de la salle 120, Théo, Katia, Nancy, Charlotte, Carine, dont l'enthousiasme et l'humour ont éclairé mon quotidien. Merci à Clémence pour son amitié et les conversations si riches qu'elle permet, et qui ont culminé lors de notre séjour à Rennes. Merci à Isabelle Brasme pour les heures passées à écrire à ses côtés, saupoudrées d'encouragements quotidiens, de discussions stimulantes et bien sûr, de sa gentillesse.

Merci aux ami·e·s fidèles, à celles et ceux qui permettent des respirations bienvenues dans ce travail au long cours, à celles et ceux qui rappellent l'importance de faire des pauses. À Garance, l'amie de toujours, pour son soutien indéfectible, son écoute, et sa magnifique sensibilité. Je suis reconnaissante de traverser autant d'étapes à ses côtés. À Brandon, Céline, Manon et Aurélien, avec qui je partage la passion des études anglophones depuis le master, des *pyjama parties* d'étudiant·e·s aux mariages et déménagements, des *dance parties* aux dîners improvisés. À Margaux, Pierrick, Hugo, Marion et Roman, pour la joie des week- ends, les vacances, et le sens de la fête. Merci de me soutenir, merci d'avoir injecté autant d'enthousiasme et d'insouciance dans mon emploi du temps souvent chargé, et merci d'être de formidables compagnons d'aventures.

Aux origines… il y a Catherine et Claude, mes parents. Ceux qui m'ont biberonnée à l'importance des mots, à la littérature et à la musique. Ceux dont la curiosité intellectuelle sans limite a conduit à m'encourager sur la voie des études longues, et à porter un intérêt sincère à ce travail. Merci d'avoir soutenu cette thèse, du moment où l'idée a commencé à émerger jusqu'au point final. Merci de vous être réjouis avec moi, d'avoir été présents dans les moments de doute, de fatigue et de stress. Merci d'avoir continué à faire vivre mes racines rurales qui ont inspiré, de près ou de loin, le sujet de ce travail. Les mots ne suffisent pas pour exprimer tout ce que je vous dois. Et puis, à mes côtés, jamais bien loin, il y a Laura et Julie (et Manu) qui,

sans le savoir, ont développé ma sensibilité littéraire dès le plus jeune âge en transformant le quotidien en histoires rocambolesques. Je suis fière d'être votre petite soeur.

Enfin, je tiens à remercier Fabien, celui qui a accompagné beaucoup des heures de travail qui ont conduit à l'aboutissement de cette thèse. Merci d'avoir encouragé l'existence de ce travail, de n'avoir jamais douté de son aboutissement et d'avoir tout fait pour le faciliter. Merci de croire en moi. Merci pour l'inconditionnalité et la constance de ton soutien et de ton amour. Et surtout, merci pour la vie au sein de laquelle cette thèse a trouvé une place.

NOTE SUR LE TEXTE

Dans un souci de clarté et de lisibilité, les œuvres du corpus font l'objet d'abréviations dont le détail figure ci-dessous.

H : *Haweswater*

TEM : The Electric Michelangelo

TCA : The Carhullan Army

HTPADM : How to Paint a Dead Man

TWB : The Wolf Border

B : Burntcoat

« MF » : « Mrs Fox »

« B » : « Bees »

« LHG » : « Later, His Ghost »

« BP » : « Butcher's Perfume »

« ST » : « Sudden Traveller »

« O » : « Orton »

« CS » : « Case Study 2: Recognition of the Self »

« OIF » : « One in Four »

« T6 » : « Theatre 6 »

.

TABLE DES MATIÈRES

RESUMES ET MOTS-CLES 1

ABSTRACT AND KEYWORDS 2

REMERCIEMENTS 3

NOTE SUR LE TEXTE 6

TABLE DES MATIERES 7

INTRODUCTION GENERALE 9

PARTIE I : DE LA PASTORALE AU XXIE SIÈCLE 36

CHAPITRE 1 : De l'hétérogénéité des traditions pastorales 39

I. 1. 1. Arcadie et Lake District 40

I.1. 2. « A Perfect Republic of Shepherds and Agriculturists » (Wordsworth 57) 50

I. 1. 3. Reconstructions théoriques ; le cas des « prefix pastorals » 60

CHAPITRE 2 : Les enjeux de l'interlude pastoral 69

I. 2. 1. La ville et la campagne 70

I. 2. 2. Interlude, discontinuités et encarts 86

CHAPITRE 3 : La pastorale, un mode du passé ? 101

I.3.1. Élégie pastorale, perte des commons et nostalgie de l'enfance 104

I.3.2. Nostalgie et anglicité 115

I.3.3. Nostalgie et avenir 123

PARTIE II : LE PARADOXE D'UN REALISME PASTORAL 139

CHAPITRE 4 : Le cadre esthétique de la pastorale 142

II. 4. 1. Le paysage pastoral 144

II. 4. 2. Artialisations et effets de cadre 157

CHAPITRE 5 : De la nature morte à la nature spectrale : le hors cadre de la pastorale 174

II. 5. 1. Mort et retour des mort·e·s 177

II. 5. 2. Invisibilité, spectralié et ruralité 188

II. 5.3. Les fantômes du *symbioment* 198

CHAPITRE 6 : Modalités d'attention à un réalisme pastoral 210

II. 6. 1. Les narrateurs·trices de Sarah Hall : du réalisme rural au réalisme magique 214

II. 6. 2. Description, ordinaire et éthique du réalisme 231

PARTIE III : VERS UNE RECONSIDERATION DES CORPS HUMAINS ET NON-HUMAINS DE LA PASTORALE 247

CHAPITRE 7 : Perceptions phénoménologiques et écologie de l'attention 250

III. 7. 1. Chair et entrelacs : une phénoménologie vigilante 252

III. 7. 2. Représentations phénoménologiques du Lake District : vers une phénoménologie de la lecture 263

CHAPITRE 8 : Corps béants, sujets vulnérables 281

III. 8. 1. Sujets pathologiques 284

III. 8. 2. Sujets relationnels 301

CHAPITRE 9 : Fluidités ontologiques, un geste post-anthropocentrique radical 313

III. 9. 1. Être (non)humain 317

III. 9. 2. « Purging of the disease of being human » (« MF » 12): Métamorphoses écoféministes 328

III. 9. 3. Éléments humains et non-humains 340

CONCLUSION GENERALE : DE L'ETHIQUE DE LA LECTURE PASTORALE 350

BIBLIOGRAPHIES 361

INDEX DES NOTIONS 421

INDEX DES NOMS 424

INTRODUCTION GÉNÉRALE

« You're not even from the countryside. You're just picking somewhere pretty out of a hat; you won't belong there, not properly. You're a townie, you know, like it or not. » (Harrison 2015, 18) s'exclame Howard lorsque sa femme Kitty exprime son désir de quitter Londres pour s'installer à la campagne en feuilletant la section immobilière du *Times*. L'agacement de Mike vis-à-vis de sa femme traduit une forte démarcation entre ville et campagne. L'appartenance citadine du couple semble être un obstacle à leur installation à Lodeshill, hameau isolé du nord de l'Angleterre. Cependant, d'après la remarque de Howard, c'est précisément le mode de vie urbain du couple qui pousse sa femme à rêver d'une vie rurale jugée plus simple à la campagne, dans un cadre pittoresque, à la valeur esthétique ajoutée, tout droit tiré d'un poème de Coleridge ou de Wordsworth. Le roman *At Hawthorn Time* de Melissa Harrison, publié en 2015, met en parallèle deux perspectives portées sur la vie rurale : celle d'un couple de jeunes retraités récemment installés à la campagne pour passer leur retraite, et celle de Jack, qui vit en marge de la société et parcourt les chemins à pied en notant dans un carnet des observations qui figurent au début de chaque chapitre du roman. Au catalogue minutieux de Jack, qui témoigne d'une réelle considération et attention portée au vivant sous toutes ses formes, s'opposent les désillusions d'un couple confronté à une expérience pastorale décevante, loin de la campagne refuge dont rêvait Kitty. Jack marche de nuit pour éviter de se faire remarquer, mais également car c'est de cette manière qu'il se sent partie prenante du monde naturel qu'il arpente :

> It wasn't just about staying unseen, it was a way to immerse himself in a world that most people didn't know existed. At dusk the countryside came alive, and it was then that Jack felt most at home, as though his true peers were the blunt-nose badgers in their centuries-old setts, the owls hunting the field margins and the otters slipping quietly upstream. (Harrison 2015, 31)

L'aisance de Jack et la relation symbiotique qu'il entretient avec les espaces ruraux qu'il parcourt contraste avec les attentes déçues du couple. « Et in arcadia arseholes »[1] (Harrison

[1] « Et in arcadia arseholes » (Harrison 2) est une reprise de la locution latine « Et in Arcadia ego », qui, traduit littéralement, signifie « je suis aussi en Arcadie ». Cette locution a été utilisée à plusieurs reprises notamment par le peintre Nicolas Poussin pour décrire des peintures pastorales donnant à voir des bergers réunis autour d'un tombeau (Ettin 20). La reprise de cette expression dans le roman d'Harrison traduit à la fois les attentes du protagoniste, influencées par la culture pastorale, et ses désillusions. La position de l'insulte dans la phrase, causée

2015, 2), s'emporte Howard lorsque des conducteurs·trices font rugir leur moteur sous ses fenêtres. *At Hawthorn Time* donne ainsi à voir différentes modalités d'appartenance à l'espace, et plus précisément à l'espace rural britannique, lieu fort de symboles politiques, sociaux et environnementaux. La focalisation du roman de Harrison sur l'espace rural et la manière dont ce dernier est perçu est symptomatique de certains changements qui affectent les récits de fiction britanniques contemporains.

Le roman britannique contemporain est en proie à de nombreuses évolutions et transformations depuis le début des années 2000, compte tenu des crises majeures qui ont frappé l'entrée dans le nouveau millénaire. En effet, le contexte politique et géopolitique des années 2000 ont nourri bon nombre de récits de fiction, des attentats du 9/11, à la *War on Terror*, à la crise financière de 2008. On peut y ajouter désormais la pandémie de Covid-19 ainsi que la guerre en Ukraine, mais également l'accélération de l'impact des activités humaines sur l'environnement. Ces événements créent un sentiment d'incertitude, d'instabilité et de changement constant. Selon Siân Adiseshiah et Rupert Hildyard dans leur ouvrage *Twenty-First Century Fiction: What Happens Now*, l'entrée dans ce nouveau millénaire invite les auteurs·rices à faire du roman un outil permettant de rendre compte de contextes politiques, sociaux et culturels. Le roman n'est plus une distraction réconfortante qui transcende le réel (Adiseshiah et Hildyard 12). Rod Mengham va plus loin lorsqu'il affirme que le contemporain est toujours connecté à un sentiment de changement constant, donc d'instabilité et d'incertitude (Mengham 1). En effet, l'accumulation de crises, et la détérioration rapide de l'environnement présage un avenir apocalyptique. La fiction contemporaine doit alors trouver une forme adaptée afin d'explorer ces points de tension et cet avenir incertain. Les auteurs·trices sont alors en recherche de nouvelles formes, nouveaux *tropes* et nouvelles stratégies théoriques pour envisager de nouveaux horizons de possibilité.

Afin de définir ces derniers, la fiction interroge la nature de l'être humain et ce que nous concevons comme ses limites. Dans *Twenty-First-Century Fiction: A Critical Introduction,* Peter Boxall explique que les progrès des biotechnologies remettent en question l'intégrité du corps humain qui est de plus en plus malléable et transformable. Le modèle occidental de ce qu'est un être humain deviendrait progressivement obsolète à mesure que nous entrons dans

par l'élision du mot « ego » peut être lue de deux façons différentes : soit comme une insulte dirigée aux conducteurs, ou alors comme une généralisation sur les habitant·e·s du village où le couple réside.

l'ère du posthumanisme. Effectivement, celle-ci promet une dématérialisation permettant à l'être humain de se libérer de son corps (Boxall 89). Cette incitation à se détacher du *soma* donne naissance à des impératifs éthiques de la nouvelle fiction qui s'orientent vers la mise en avant de l'intérêt de la matière dont le corps est constitué. En effet, à l'ère du digital, la matière n'a pas disparu, elle circule différemment. La littérature réaffirme une forme de matérialité et de corporalité en interrogeant la relation entre la matière dont le monde est constitué et les individus avec lesquels elle entre en contact. Ainsi les personnages sont en prise avec une expérience artificielle, médiée, vécue par procuration (Lea 19). C'est le cas par exemple dans le dernier roman de Kazuo Ishiguro, *Klara and the Sun*, qui met en scène Klara, personnage androïde se mouvant grâce à l'énergie solaire et vendu dans un magasin. Klara, produit manufacturé et programmé, est la narratrice de ce récit qui interroge les implications éthiques de la création d'êtres presque humains. De même, le roman écrit par Ian McEwan en 2019, *Machines Like Me*, interroge le rôle de la technologie en donnant à voir la vie d'un être humain accompagné de son androïde, Adam, doté de l'intelligence artificielle la plus perfectionnée qui soit. Ces récits mettent en scène ce que Peter Boxall appelle la profonde disjonction (Boxall 9) entre nos conditions d'existence dans un environnement réel, matériel et les nouvelles formes technologiques, politiques et esthétiques dans lesquelles nos relations sont établies. Un tel bouleversement dans la conception de l'être humain amène à une déconstruction des temporalités linéaires dans les récits de fiction. Selon Siân Adiseshiah et Rupert Hildyard, la présence de temporalités multilinéaires, réversibles, ouvertes traduisent une reconnaissance des limites du savoir contemporain (4). La structuration conventionnelle de l'expérience en est désorientée, matérialisant ainsi l'imprévisibilité et l'incertitude de l'époque dans laquelle s'inscrivent les récits de fiction :

> The novel today is fashioning new forms with which to think and articulate contemporary experience—new ways of understanding and reformulating the limits of the human; new ways of thinking about sovereign power, about counter cultural resistance; new ways of conceiving the possibilities of democratic community in the new century. And throughout this process, as contemporary fiction shapes a polyphonic ethical and political language for our dawning time, it is the novel's ongoing negotiation of the presence of the past that structures and shapes its relationship with the moving present, and with the protoplasmic future. (Boxall 83)

Peter Boxall fait ici référence à la récurrence des effets de hantise dans les œuvres de fiction depuis le début du XXIe siècle qui mettent en échec la linéarité et parfois même la lisibilité du récit. Cet avatar d'une esthétique spectrale donne généralement à voir une survivance du passé dans le présent, et matérialise parfois les voix de ceux qui sont laissés pour compte (Adiseshiah et Hildyard 10), renouvelant ainsi les discours éthiques véhiculés par la littérature.

Siân Adiseshiah et Rupert Hildyard affirment que la littérature du XXIe siècle est « néo moderniste » (12). Alors que le modernisme demeure une influence forte dans la fiction contemporaine, notamment à travers des techniques telles que le monologue intérieur et son utilisation singulière du réalisme, ou encore la production de récits circadiens, entre autres caractéristiques formelles. Le projet postmoderniste quant à lui se voit décrédibilisé à l'heure où la crise environnementale force beaucoup d'artistes à faire face à une réalité menaçante. Selon Siân Adiseshiah et Rupert Hildyard, la critique du progrès énoncée par le postmodernisme et la dimension éthique qu'il peut revêtir ne sont pas suffisants pour répondre aux défis de la fin du XXe et du début du XXIe siècle (4). Le « néo modernisme » a pour vocation de mettre en avant les défis de notre siècle, mêlant pessimisme fataliste et utopisme (Adiseshiah et Hildyard 12). Cette oscillation se veut éthique, mettant en exergue la responsabilité de l'humain dans la destruction de l'environnement. En 1989, la philosophe espagnole Rosa Maria Rodriguez Magda a théorisé le terme « transmodernité » qui traduit une tentative de dépasser les limites de la modernité et de la postmodernité et intégrant différentes perspectives et en promouvant une vision plus inclusive et interconnectée de la réalité (Rodriguez Magda 1). L'intérêt pour la dimension éthique de la responsabilité de l'humain se traduit également par un changement de paradigme spatial dans la fiction britannique contemporaine. La fin du XXe et au début du XXIe siècle marquent l'apogée du roman urbain qui examine les dynamiques qui émaillent la ville. L'exemple le plus emblématique est l'exploration semi-fictionnelle de Londres par Peter Ackroyd dans des romans comme *Hawksmoor* ou encore *The House of Doctor Dee*. L'espace urbain y est donné à voir comme un espace mythique, palimpseste d'histoire(s) qu'Ackroyd donne à lire en mettant en scène des personnages légendaires. De même, Martin Amis, Iain Sinclair ou encore Michael Moorcock mettent en scène l'espace londonien dans leurs romans respectifs, *London Orbital*, *The Cornelius Quartet* et *London Fields*. Dans les œuvres de ces auteurs·trices, la ville offre un cadre riche et complexe pour les personnages et les intrigues dans lesquelles ils évoluent. La métropole londonienne est utilisée pour explorer des thèmes politiques, sociaux, culturels et environnementaux qui permet le déploiement d'une réflexion profonde sur la vie urbaine et ses

enjeux. Désormais, l'espace rural est mis en lumière dans la fiction britannique contemporaine, comme opérateur de décentrement, marqueur d'anglicité mais aussi comme emblème de l'impact environnemental des activités humaines. D'après John Parham, l'accélération de la mondialisation a causé un déclin de l'agriculture et du sentiment d'appartenance à la ville auparavant consolidé par la littérature. Ces textes ont été remplacés par des récits d'exil, de déplacement et d'aliénation (Parham 309). Le regain d'intérêt porté à l'espace rural se traduit notamment par la popularité du *nature writing*, comme l'atteste le succès des ouvrages de Robert Macfarlane comme *The Wild Places* ou *The Old Ways, A Journey on Foot*. De même les romans de Melissa Harrison comme *At Hawthorn Time* ou *All Among the Barley* ou ceux Sarah Moss comme *Summerwater* s'emparent de cette thématique en mettant en scène l'espace rural dans sa dimension politique, sociale et environnementale.

C'est dans ce contexte d'incertitudes et d'évolutions politiques, sociales et culturelles que se situe l'œuvre de Sarah Hall. Elle s'inscrit dans la lignée du *nature writing* de Robert Macfarlane ou de Kathleen Jamie car elle prend comme un de ses sujets de prédilection l'espace rural et sa représentation : « Every writer has a tic, a first port of call and for me it's the landscape », explique Sarah Hall en 2013 dans un entretien donné à *Civilian Global*[2]. La notion de paysage en tant qu'espace culturel médié et construit par la perception de l'homme[3] (Bernard 2018b, 1 ; Omhovère 2014, 5) est au cœur de l'œuvre de cette autrice née dans le Lake District. Sarah Hall revendique cette identité régionale au fil de plusieurs entretiens, dans lesquels elle affirme que sa région natale conditionne son écriture romanesque. Née en 1974 et diplômée d'histoire de l'art et de *creative writing*, Sarah Hall est à ce jour l'autrice de six romans, trois recueils de nouvelles et l'éditrice de deux recueils de nouvelles collectifs. Ses œuvres ont connu un franc succès auprès du public et de la critique, en particulier au Royaume-Uni et aux États-Unis. Elle a remporté plusieurs dizaines de prix dont le « Commonwealth Writers Prize for Best First Novel », en 2003, et a figuré dans la sélection du « Man Booker Prize » en 2004. Ses nouvelles ont été publiées dans plusieurs quotidiens nationaux, comme *The Guardian* ou *The New York Times* et ont elles aussi remporté des prix prestigieux comme le « BBC National Short Story Award » en 2013. Le succès croissant de son œuvre lui a valu d'être traduite dans une quinzaine de langues. Son œuvre est toutefois méconnue du grand public en France, et à ce

[2] L'entretien est accessible via le lien suivant : https://civilianglobal.com/arts/sarah-hall-author-lake-district-bbc-national-short-story-award/

[3] Cette question a été largement abordée par Claire Omhovère dans des ouvrages tels que *L'Art du paysage*, et *Not Another Book about Landscape*, et fera l'objet du chapitre 4 de ce travail.

jour seulement quatre de ses romans et un de ses recueils ont été traduits en français par Éric Chédaille chez Christian Bourgois. Son succès lui a également permis de faire partie du jury de beaucoup de prix littéraires comme le Folio Prize ou le Man Booker Prize et de soutenir la création littéraire en devenant mentor de diverses organisations telles que le Gold Dust Scheme ou en tant que membre du Arts Council Northwest Region. Désormais, ses écrits ne se limitent plus à la fiction. Sarah Hall publie fréquemment des articles de presse parmi lesquels on retrouve des critiques, des comptes rendus d'œuvres artistiques diverses et des essais[4]. De plus, elle prête sa voix à des documentaires radiophoniques et télévisés pour la BBC et Sky Arts, mettant en œuvre dans un *medium* différent l'art de la description omniprésent dans ses écrits et pour lequel elle est largement reconnue. En parallèle de sa carrière prolifique d'écrivaine, Sarah Hall enseigne le *creative writing* depuis une vingtaine d'années dans des établissements privés et publics du Royaume-Uni, notamment l'université de Cumbria[5].

La carrière de Sarah Hall débute en 2002, lorsqu'elle publie chez Faber&Faber le roman *Haweswater*, dont le titre fait référence à un barrage situé dans la vallée de Mardale dans le Lake District. Ce premier, roman salué par la critique[6], retrace l'histoire de la construction de cet édifice, à la fin des années 1930. La vallée devient le théâtre du conflit entre Jack Liggett, chargé par la Manchester Waterworks Company de construire le barrage qui approvisionnera la métropole voisine en eau et la population de la vallée. La passion qui unit Jack Liggett et Janet Lightburn, une habitante de Mardale, permet de créer un décalage entre une représentation

[4] Les essais journalistiques de Sarah Hall portent essentiellement sur son expérience du Lake District (Hall, Sarah. "Sarah Hall on the Year the Fens Turned to Ice: "I Finally Got to Cross a Frozen River."" *The Guardian*, 26 Dec. 2017, www.theguardian.com/lifeandstyle/2017/dec/26/sarah-hall-fens-froze-east-anglia-childhood-dream, Hall, Sarah. "Sarah Hall on Cumbria: "I Grew up Raking around Outside, Swimming in Fell Pools."" *The Guardian*, 1 Sept. 2018, www.theguardian.com/books/2018/sep/01/made-in-cumbria-sarah-hall, Hall, Sarah. "Could World Heritage Status Spoil the Lake District?" *The Telegraph*, 3 Oct. 2017, www.telegraph.co.uk/travel/destinations/europe/united-kingdom/articles/the-lake-district-wins-unesco-world-heritage-status/.) et sur son rapport à la littérature (Hall, Sarah. "This Christmas, Read a Story Aloud - You'll Be Surprised by the Joy It Brings." *The Guardian*, 24 Dec. 2020, www.theguardian.com/books/2020/dec/24/this-christmas-read-a-story-aloud-youll-be-surprised-by-the-joy-it-brings., Hall, Sarah. "A New Start: Sarah Hall on Trauma and the Unexpected Tonic of Extreme Reading." *The Guardian*, 29 Dec. 2018, www.theguardian.com/lifeandstyle/2018/dec/29/a-new-start-sarah-hall-trauma-unexpected-tonic-extreme-reading-booker.)

[5] L'ensemble de ces informations proviennent du site internet de Sarah Hall, régulièrement alimenté et mis à jour par son agent et accessible via le lien suivant : http://www.sarahhallauthor.com/index.html.

[6] C'est le cas notamment d'Helen Falconer, qui salue le talent de Sarah Hall pour les descriptions mélancoliques de l'espace rural. L'article est accessible via le lien suivant : Falconer, Helen. "Review: Haweswater by Sarah Hall." *The Guardian*, 14 June 2002, www.theguardian.com/books/2002/jun/15/featuresreviews.guardianreview26.

collective des luttes de pouvoir qui régissent Mardale et une expérience individuelle de l'espace (Walezak 2018, 5 ; Head 2020, 355 ; Lea 156). Sarah Hall choisit ici une narration impersonnelle, qu'elle réemploie dans *The Electric Michelangelo*, son deuxième roman publié en 2004, retraçant la vie de Cyril Parks, de son enfance passée sur la côte ouest de l'Angleterre à Morecambe Bay, jusqu'à Coney Island, New York. Ces deux espaces représentent des enclaves culturelles dans lesquelles une existence différente est possible, autorisant l'homme à échapper à la vie ordinaire citadine : Cyril y apprend le métier de tatoueur et y installe son salon. A Coney Island, il rencontre Grace, une jeune femme qui lui demande de couvrir son corps, du cou jusqu'aux pieds, de tatouages représentant des yeux. L'agression au vitriol dont cette dernière est victime altèrera de manière irréversible les motifs oculaires, allant jusqu'à dénaturer sa propre matérialité et son intégrité corporelle[7]. Le thème de la corporalité, déjà abordé dans *Haweswater*, est au centre de ce second roman, dans lequel chair et environnement interagissent et partagent une certaine fragilité.

L'idée d'une existence autre et ailleurs est reprise dans *The Carhullan Army*, paru en 2007, qui met en scène le témoignage de Sister, une femme vivant dans une Angleterre futuriste dystopique en partie immergée sous l'effet du changement climatique. Cette catastrophe planétaire, alliée à une importante récession économique et à l'arrivée au pouvoir d'un régime totalitaire qui encadre et régit le corps des femmes en leur imposant une contraception systématique, amènent Sister à s'échapper et à partir à la recherche de Carhullan, une ferme du Lake District dans laquelle vit en toute clandestinité une communauté de femmes régie par des principes écoféministes. Le récit à la première personne permet à Sarah Hall d'offrir une perception individuelle de l'espace imprégné de souvenirs d'enfance et d'expériences passées[8]. L'espace, et plus précisément la terre, est ce qui permet à la communauté de Carhullan de vivre, à l'image de la famille Lightburn dans *Haweswater*. Sarah Hall utilise ici le genre de la dystopie, qu'elle n'a pas étendu au reste de son œuvre, dans lequel la menace de la destruction de

[7] Cet aspect est développé dans l'ouvrage *Matière à Réflexion : Du corps politique dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains* de Catherine Bernard, dans lequel elle explique la dimension symbolique de corps de Grace dans le roman (162). C'est d'ailleurs la mise en scène de la corporalité qui marque le plus les critiques journalistiques lorsque le roman est sorti au Royaume Uni (Poster, Jem. "Written in Skin." *The Guardian*, 27 Mar. 2004, www.theguardian.com/books/2004/mar/27/featuresreviews.guardianreview24.) et aux Etats-Unis (Cokal, Susann. ""The Electric Michelangelo": Body of Work." *The New York Times*, 6 Nov. 2005, www.nytimes.com/2005/11/06/books/review/the-electric-michelangelo-body-of-work.html.)

[8] L'expérimentation de Sarah Hall avec le genre de la *climate fiction* a permis à son œuvre de faire l'objet de contributions dans des revues et des ouvrages collectifs. Emilie Walezak, Iain Robinson ou encore Bradon Smith explorent l'aspect dystopique du roman dans leurs articles respectifs.

l'environnement apparaît de manière feutrée, à travers une attention toute particulière portée à la description de l'espace et de ses habitant·e·s, humains comme non humains.

Sarah Hall poursuit son incursion dans la perception individuelle dans *How to Paint a Dead Man*, publié en 2009, qui met en scène une mosaïque de récits, chacun appartenant à un personnage différent. Un peintre italien, Signor Giorgio évoque l'art de la nature morte dans son journal et détaille sa correspondance avec Peter, un jeune peintre. Peter fait lui-même l'objet d'une narration, impersonnelle cette fois, qui dépeint des événements ultérieurs à la narration de Signor Giorgio. Il consacre sa vie à peindre les montagnes et les vallées du Lake District, dans lequel il réside et qui est le théâtre d'un accident. Le pied coincé dans un ravin, Peter repense à sa vie et à sa famille, en particulier sa fille, Susan qui elle aussi fait l'objet d'un récit spécifique. Celui-ci se déroule après la mort accidentelle de son frère jumeau, et dépeint la dissociation entraînée par ce deuil[9], matérialisée par l'utilisation de la deuxième personne du singulier qui remplace le « je ». L'oscillation permanente entre deuil et mélancolie provoque un effacement du sujet. C'est dans sa relation adultère et la grossesse qui en découle que Susan recouvrera une partie de son identité et ainsi l'usage du pronom « I ». La dernière trame narrative est consacrée à Annette, une jeune fille italienne qui perd la vue. La perception du monde extérieur se fait par les autres sens, et tout particulièrement l'odorat, qui lui permet de vendre les fleurs de son oncle sur les marchés italiens. Sa cécité ne l'empêche pas de peindre, au contraire, c'est ce qui rend ses peintures exceptionnelles d'après Signor Giorgio, qui lui apprend à peindre dès l'école primaire. Tout au long du récit qui lui est consacré, Annette est pourchassée par une Bête infernale et métaphorique qui aura finalement raison d'elle. Comme dans les autres romans de Hall, c'est l'espace, l'environnement et sa représentation qui se trouvent explorés à travers cette mosaïque de perceptions.

Dans *The Wolf Border*, paru en 2015, Sarah Hall revient à une narration impersonnelle dans laquelle elle interroge un projet politique écologique ayant pour but de réintroduire le loup au Royaume-Uni. C'est au cœur du Lake District, dans la propriété d'un député, qu'un couple de loups est amené de Roumanie. Rachel Caine, chercheuse travaillant dans une réserve de

[9] Dans sa critique du roman publiée en 2010 dans *The Guardian*, Natasha Tripney développe le lien entre mort, deuil et art pictural en mettant en avant la richesse et l'intensité du langage employé par Hall. L'enlacement des récits est comparé aux couches de peinture d'un tableau opérant un jeu de lumière qui permet de d'orienter la perception des lecteurs·trices. L'article est accessible via le lien suivant : Tripney, Natasha. "How to Paint a Dead Man by Sarah Hall." *The Observer*, 28 Feb. 2010, www.theguardian.com/books/2010/feb/28/how-paint-dead-man-hall.

loups dans l'Idaho, supervise ce projet et, ce faisant, rentre dans sa région natale du nord de l'Angleterre. Elle mène à bien la réintroduction tout en accueillant son premier enfant et doit gérer l'opinion générale hostile au retour d'un prédateur mythique et historique dans la région. La mission se solde par la fuite des loups dans une Écosse devenue indépendante à l'issue d'un référendum lui fera découvrir les leviers politiques, culturels et sociaux qui émaillent ce type de dessein[10]. Rachel est confrontée aux restes d'un ordre social et politique archaïque hérité des *enclosures* de la révolution industrielle.

Son dernier roman en date, paru en 2021 et intitulé *Burntcoat*, est le premier *pandemic novel* de Hall. Se sachant condamnée, Edith, sculptrice reconnue, se souvient des débuts de la pandémie de *nova virus* et notamment de la période de confinement qu'elle a partagée avec son amant, Halit. Le virus dont elle est atteinte est une forme longue de *nova virus*, terrassant son hôte *via* une fièvre intense qui déshydrate le corps et détruit les organes. Les souvenirs de confinement, des débuts de guerre civile lorsque les ressources s'amoindrissent, et de la mort d'Halit se mêlent à ceux de son enfance dans le *cottage* de sa mère et de son séjour au Japon où elle a appris la technique de combustion qui lui permet de sculpter le bois. Dans ce roman, Sarah Hall poursuit son investigation dans les extrêmes de la corporalité amorcée dans *The Electric Michelangelo* par le biais du parasitisme et de la contagion. La menace de la destruction environnementale, si elle est plus feutrée et moins didactique que dans *The Wolf Border* ou *The Carhullan Army*, reste néanmoins présente à travers la mise en évidence de l'impact des activités humaines sur les écosystèmes. Le décor urbain dans lequel les protagonistes sont confinés fonctionne comme un contrepoint au *cottage* où Edith a passé son enfance et à la Turquie natale de Halit. Il prolonge la réflexion éthique sur le rôle de la littérature en temps de crise et sur la relation à la terre entamée dans les romans précédents. Après avoir exploré l'élément aquatique dans *Haweswater*, c'est le feu en tant que métaphore artistique, sensuelle et pathologique qui est mis en scène ici, dans une intrigue qui se nourrit du contexte sanitaire dans lequel elle a été écrite[11].

[10] Les articles de recherche portant sur *The Wolf Border*, comme celui de Karen Ya-Chu Yang, ainsi que la presse (notamment *The Independent* et *The New York Time*) ont fait porter leur attention sur l'aspect écoféministe et politique du roman.

[11] Dans sa critique du roman (accessible via le lien suivant : Cummins, Anthony. "Burntcoat by Sarah Hall Review — Sex on the Eve of Destruction." *The Observer*, 4 Oct. 2021, www.theguardian.com/books/2021/oct/04/burntcoat-by-sarah-hall-review-sex-on-the-eve-of-destruction.), Anthony Cummins compare *Burntcoat* aux romans *Second Place* de Rachel Cusk et *Beautiful World, Where Are*

La condensation tragique de *Burntcoat* n'est pas sans rappeler les nouvelles, genre auquel Sarah Hall s'adonne depuis la publication de son premier recueil *The Beautiful Indifference*, en 2011. Fidèle à ce qu'elle appelle son « tic » (Garvey et Hall n.p.), Hall utilise la forme condensée et le potentiel métonymique de la nouvelle pour explorer les montagnes de Combrie et les mettre en relation avec la sensualité viscérale du corps humain et non-humain. Elle poursuit cette démarche dans son second recueil, *Madame Zero*, publié en 2017, dans lequel figure « Mrs Fox », sa nouvelle la plus connue et récompensée à ce jour. Celle-ci figure la transformation littérale et déroutante d'une jeune femme en renard dans un contexte réaliste, et, ce faisant, s'inspire des conventions du réalisme magique. La nouvelle met en scène l'adaptation difficile de son mari à ce changement. Le reste du recueil s'intéresse à diverses manifestations pathologiques, passant d'un compte rendu d'opération au récit des transformations surprenantes d'une femme souffrant d'une tumeur cérébrale. La crise environnementale est également mise en récit, particulièrement à travers la nouvelle dystopique « Later, His Ghost » qui figure les efforts de survie d'un personnage dans un avenir dévasté par des catastrophes climatiques données à voir à travers des références intertextuelles à *La Tempête* de Shakespeare. Son dernier recueil en date, *Sudden Traveller*, publié en 2019, approfondit cette veine dystopique en s'ouvrant sur une nouvelle narrant les actions d'une créature féminine vengeresse. Le recueil poursuit l'exploration conjointe de la représentation de l'environnement et des corps humains et non humains que Sarah Hall donne à voir dans ses romans. Cette dernière a exprimé à plusieurs reprises son attrait pour la forme condensée de la nouvelle pour laquelle elle est largement reconnue (Lea 187 ; D'hoker 2020, 140), notamment dans un essai écrit à l'occasion de la sortie en 2016 du recueil *Sex and Death* qu'elle a coédité avec Peter Hobbs :

> Short stories are strange, almost impossible language systems. They are acts of compression, without seeming to compress. They concentrate without clotting. They provide a focused view of an expanse, and, in the best examples, the weight of the exterior

You de Sally Rooney eux aussi inspirés de la pandémie de Covid-19. C'est selon lui l'urgence quasi-apocalyptique du récit de Hall qui distingue ce roman de ceux de Rachel Cusk et Sally Rooney dans lesquels le contexte sanitaire n'est qu'un arrière-plan sur lequel l'intrigue se déroule. L'effondrement de la société que le roman figure est l'objet de critiques de la part de Lara Feigel. Selon elle, le fantasme apocalyptique présente un danger, en particulier lorsqu'il s'appuie sur une crise réelle et pas tout à fait terminée (l'article est accessible via le lien suivant : Feigel, Lara. "Burntcoat by Sarah Hall Review — Love under Lockdown." *The Guardian*, 8 Oct. 2021, www.theguardian.com/books/2021/oct/08/burntcoat-by-sarah-hall-review-love-under-lockdown).

world, a universe even, can be seen or sensed outside the narrative frame. (Hall 2016, 13)[12]

Malgré le caractère prolifique de sa carrière, le travail de Sarah Hall a mis du temps à faire l'objet d'analyses académiques. D'après Elke D'hoker et Alexander Beaumont, cela s'explique par la résistance de ses œuvres aux catégorisations traditionnelles de la littérature britannique de la fin du XXe et du début du XXIe siècle (Beaumont et D'hoker 6). Le prix « BBC short story » qui lui a été attribué en 2013 pour « Mrs Fox » et l'attention qu'a suscité la publication de *The Wolf Border* en 2015 dans le contexte du débat sur le bienfondé de la réintroduction de prédateurs au Royaume-Uni ont mis en lumière le reste de son œuvre. Depuis, les contributions académiques se sont multipliées dans des revues scientifiques reconnues, l'intégralité de son œuvre a commencé à figurer dans des études critiques sur la littérature britannique contemporaine et la première monographie consacrée à son œuvre a été publié en 2022 (Beaumont et D'hoker 5). Ses récits ont été majoritairement étudiés à travers le prisme de leur rapport au territoire du Lake District et du comté de Combrie, dans lequel les romans et les nouvelles s'ancrent systématiquement. En France, c'est le cas par exemple des travaux d'Émilie Walezak qui problématisent le rapport entre identité et territoire, notamment en explicitant la manière dont Sarah Hall découpe l'histoire du comté en différentes couches successives afin de contextualiser les luttes de pouvoir qui s'y déroulent. C'est l'espace en tant qu'identité régionale et générique qui est analysé ici, à travers la romance, dans l'acception que les anglophones prêtent à ce terme, pour *Haweswater* (Walezak 2018, 13), et la dystopie dans *The Carhullan Army* (Walezak 2019, 70). Deborah Lilley a également abordé cette question dans un article publié en 2016 qui explique comment la pastorale se mue en un environnement troublé et peu accueillant en comparant *The Carhullan Army* à *Never Let Me Go* de Kazuo Ishiguro (Lilley 2016, 60), et Dominic Head offre une analyse de la nostalgie fermière en comparant *Haweswater* et *Clay* de Melissa Harrison (Head 2020, 354). D'une manière générale, la critique s'est donc essentiellement intéressée à la représentation qu'offre Sarah Hall de sa région natale. *The Carhullan Army* a donné lieu à des travaux traitant de manière plus explicite de la crise environnementale et climatique puisque, dans une certaine mesure, ce roman dystopique

[12] Hall, Sarah. "Sarah Hall: Sex, Death and the Short Story." *The Guardian*, 19 Aug. 2016, www.theguardian.com/books/booksblog/2016/aug/19/sarah-hall-sex-and-death-short-stories. Sarah Hall aborde également cette forme littéraire dans l'article suivant : Hall, Sarah. "Sarah Hall on Why We Should Have a Short Story Laureate." *The Guardian*, 11 Oct. 2013, www.theguardian.com/books/2013/oct/11/sarah-hall-short-story-laureate.

s'inscrit dans le genre de la *climate fiction*. Le déluge, motif de ce type de récits, a été abordé dans plusieurs travaux notamment ceux d'Astrid Bracke, dans lesquels elle explique que ce *topos* fonctionne comme une synecdoque de la crise environnementale et provoque une érosion et une fragmentation du langage (Bracke 2019, 278). Le caractère dystopique, et apocalyptique du roman a été exploré par Iain Robinson et Bradon Smith, qui explorent la dimension rétro-féministe du roman ainsi que les rouages des dystopies climatiques (Robinson 140 ; Smith 166). Néanmoins, ces considérations ne se sont pas étendues aux autres romans de Sarah Hall pour le moment. Les travaux de recherche concernant son œuvre s'intéressent par ailleurs aux problématiques féministes qui émaillent ses romans. Karen Ya-Chu Yang par exemple étudie *The Wolf Border* à travers le prisme de la science et des rapports hiérarchiques de la nature, déconstruits par les théories écoféministes (Ya-Chu Yang 829). *The Electric Michelangelo* est étudié par Ashley Orr à travers le prisme de l'esthétique de la féminité, notamment à travers le motif de la muse. Le roman est envisagé sous l'angle du grotesque associé aux *freak shows* victoriens, avec une insistance sur l'importance du regard de l'autre sur le corps lorsque celui-ci est donné comme spectacle (Orr 97). Lotti Mealing et Hywel Dix se sont concentrées sur la symbolique du tatouage et plus particulièrement de la sirène comme figure hybride féministe (Mealing 223 ; Dix 63). Anna Cottrell quant à elle aborde l'ensemble de l'œuvre de Sarah Hall sous l'angle des relations affectives et interpersonnelles qui lient les personnages. Ce thème est abordé à partir d'analyses du régionalisme britannique, de la politique contemporaine et des théories féministes (Cottrell 679).

Les nouvelles de Sarah Hall font elles aussi l'objet de contributions scientifiques, notamment de la part de Timothy Baker dans son ouvrage *Writing Animals: Language, Suffering, and Animality in Twenty-First-Century Fiction* où il analyse les mécanismes du récit de transformation dans la nouvelle « Mrs Fox » en explorant la notion deleuzienne de devenir animal (Baker 86). Julia Ditter complète cette analyse dans sa contribution à l'ouvrage *Borders and Border Crossings in the Contemporary British Short Story* édité par Barbara Korte et Laura Lojo-Rodriguez où elle fait le lien entre la liminalité des espaces représentés et la porosité des frontières ontologiques du vivant dans « Mrs Fox » (Ditter 187). Elke D'hoker, dans son article *Humbling the Human: Posthuman Explorations in Contemporary Short Fiction* paru en 2020, évoque cette même nouvelle en expliquant que ce genre est un lieu privilégié de décentrement du sujet humain permettant de mettre en scène une perspective biocentrique du vivant (D'hoker 2020, 135).

De plus en plus souvent, les écrits de Hall sont cités et analysés dans des ouvrages passant en revue les œuvres qui marquent la littérature britannique contemporaine. C'est le cas de celui de Daniel Lea, qui donne une étude approfondie de l'ensemble de l'œuvre de Hall et comment celle-ci s'insère dans la littérature britannique contemporaine dans *Twenty-First-Century Fiction: Contemporary British Voices* (Lea 155), mais aussi d'Iain Robinson qui analyse la dimension dystopique de *The Carhullan Army* dans *Twenty- First Century Fiction: What Happens Now* de Siân Adiseshiah et Rupert Hildyard (Robinson 197). James Acheson, Mary Eagleton et Emma Parker consacrent une partie de leurs ouvrages respectifs, *The Contemporary British Novel Since 2000* (Vice 70), et *The History of British Women's Writing, 1970-Present* (Eagleton et Parker 30) à l'œuvre de Hall. De même, en 2021, Émilie Walezak a poursuivi son analyse de l'œuvre de Sarah Hall à travers le prisme du réalisme et du féminisme néo-matérialiste dans son ouvrage *Rethinking Contemporary British Women's Writing*, dans lequel elle explore également les œuvres de Pat Barker, Zadie Smith et A.S Byatt entre autres (Walezak 2021, 2). En 2022, un premier ouvrage consacré exclusivement aux écrits de Sarah Hall et tiré d'un colloque organisé en 2018 a été publié et édité par Alexander Beaumont et Elke D'hoker. *Sarah Hall: Critical Essays* regroupe des contributions prenant comme objet à la fois les romans et les nouvelles de Hall explorant des thèmes tels que les politiques de réintroduction des prédateurs (Vermeulen 99), l'histoire politique du nord de l'Angleterre (Ashbridge 121), ou encore les frontières ontologiques séparant humains et non-humains (D'hoker 2022, 55). Il n'existe pas, à ce jour de monographie à auteur·trice unique portant sur l'œuvre de Hall.

La multiplication des contributions scientifiques prenant comme objet d'étude l'œuvre de Sarah Hall est également due au contexte dans lequel cette œuvre se déploie. La présence systématique du Lake District comme espace dans lequel se concentrent des problématiques écologiques témoigne de l'influence de la crise environnementale sur la littérature britannique contemporaine. Dans ce contexte, cette crise correspond au dérèglement climatique majeur résultant du développement de l'activité et de la présence humaine sur Terre qui s'est accéléré après la Seconde Guerre mondiale. De nombreux·ses scientifiques alertent sur l'accélération de la détérioration de l'état de la planète ayant pour conséquences des catastrophes naturelles, une extinction de masse, ou encore une montée des eaux qui menace îles et continents. Les rapports du GIEC attestent que cette détérioration est le fait d'activités humaines toujours plus ambitieuses et gourmandes en ressources. La « Grande Accélération », pour reprendre l'expression de Will Steffen, Paul Crutzen et John McNeill (614), traduit le fait que nous nous trouvons maintenant dans l'Anthropocène, « l'âge de l'homme ». Ce terme a été forgé par le

biologiste américain Eugene Stoermer qui l'a formulé dans les années 1980 et a ensuite été popularisé au début des années 2000 par le prix Nobel de chimie hollandais Paul Crutzen. Il s'agit d'une proposition consistant à dénommer une nouvelle ère géologique dont le nom reconnaîtrait la transformation indélébile et irréversible des strates géologiques de la planète et de l'atmosphère comme conséquence de l'impact des activités humaines. Selon Alexandre Federau, l'Anthropocène est une « nouvelle période où l'activité humaine est devenue la contrainte géologique dominante devant toutes les autres forces géologiques et naturelles qui avaient prévalu jusque-là » (Federau 31). Le terme « Anthropocène » met donc en dialogue la modernité, considérée comme étant la période historique la plus récente, avec le temps géologique et l'histoire environnementale. Cependant, l'Anthropocène en tant que concept fait l'objet de critiques, notamment en raison de sa terminologie jugée trop anthropocentrée (Parham 313). Ainsi, selon Astrida Neimanis, le terme risque de consolider la place de l'être humain au centre du vivant :

> While the Anthropocene raises many important questions about our callous interference with the planet, the concept itself is also troubling. If the Anthropocene arises from a kind of human exceptionalist approach to life, how can we address this with a term that puts humans right back in the centre? What kinds of license for further marking of the Earth—in geoengineering, for example—might Anthropocene talk inaugurate? The undertone of 'Anthropocenomania' seems at times to be less a plea for curbing the Human, and more an insistence that we do matter, and always will. (Neimanis 2017, 11)

C'est précisément l'anthropocentrisme qu'Astrida Neimanis remet en cause, ainsi que l'utilisation massive, voire abusive du terme « Anthropocène ». En effet, si ce mot est largement employé en sciences humaines et sociales, il n'est pas aussi répandu dans le domaine des géosciences et chez les chercheurs·euses qui étudient les ères géologiques. Rosi Braidotti va plus loin dans sa critique de l'Anthropocène et de l'analyse qu'un pan de la recherche en fait :

> What I find problematic about a great deal of Anthropocene scholarship is its distinct bias towards the anxieties of dominant cultures, ethnic groups and classes. There is a touch of white panic about it (Morton 2013), mingled with masculinist fears and Christian eschatological visions (Latour 2017). These visceral reactions end up appealing to an abstract and reunified notion of the 'human' that disposes of the complications of

> differential materially embodied and embedded analyses. By denying this kind of complexity, they also fail to acknowledge the differential price that different humans are paying in terms of the environmental, social and economic consequences of the ecological disasters… The Anthropocene moment needs to be supplemented by incisive social-political analyses of the combination of fast technological advances on the one hand and the exacerbation of economic and social inequalities on the other. (Braidotti 2019, 82–3)

Ainsi, parler d'Anthropocène reviendrait à supposer que tous les êtres humains ont pris une part universellement égale dans les perturbations de l'environnement alors que la majorité souffre des transformations infligées par une minorité. Ce concept continue de faire débat au sein de la communauté scientifique et sera de ce fait utilisé de manière nuancée dans cette étude.

Le contexte environnemental du XXIe siècle a vu émerger des nouvelles méthodes d'analyse du texte littéraire. C'est le cas de l'écocritique, qui s'est développée dans les années 1990 aux Etats-Unis, et qui a notamment été popularisée par Lawrence Buell, Timothy Morton, Cheryll Glotfelty et Harold Fromm. L'écocritique est à la fois une méthode critique et un discours éthique qui se présente comme un point de convergence entre les arts et les sciences. Elle est définie comme l'étude du « lien entre la conscience environnementale et l'esthétique littéraire », du rapport que la littérature et les arts entretiennent avec la réflexion sur les relations entre l'humain et son habitat incluant des analyses sur l'espèce, la biodiversité et l'étendue sauvage (*wilderness*) (Glotfelty et Fromm 165). Les chercheurs·euses se reconnaissant de cette démarche s'attachent non seulement à étudier les effets de la crise environnementale sur les récits, mais également à analyser les attitudes envers la nature qui sont figurées dans des textes plus anciens. Le roman devient alors le terrain d'une nouvelle production des liens qui nous unissent à l'environnement et un outil pour répondre à l'urgence environnementale (Boxall 14). À travers sa figuration systématique du Lake District comme espace contesté et du lien viscéral qui unit humains et non-humains, l'œuvre de Sarah Hall apporte une contribution convaincante et innovante au corpus d'œuvres évoquant de près ou de loin la crise environnementale. Quels sont les effets produits par l'accélération de la détérioration de notre planète sur les arts, et tout particulièrement sur la littérature et la construction des récits ? Comment la littérature peut-elle rendre compte de l'urgence écologique ? Bon nombre de chercheurs·euses signalent un impact sur l'imagination des auteurs·trices contemporain·e·s qui s'accompagne d'une exploration des limites du roman. Timothy Clark avance l'idée que de nouvelles formes littéraires sont nécessaires pour raconter la vie dans l'Anthropocène puisque cette crise dépasse les possibilités

narratives déjà expérimentées (Clark 2014, 13). Cette idée est reprise par Boxall qui souligne combien la dégradation environnementale comme conséquence de l'action humaine devient de plus en plus difficile à narrer :

> The way that human cultures have understood and manipulated the natural world, the way that we have built our civilisations upon an anthropocentric idea of the natural, as well as our reckless plundering of natural resources, leads ineluctably to our eventual denaturing, our encounter with a cold and hostile nature which is finally immune to our narrative power. (Boxall 221)

Il serait dès lors nécessaire de trouver de nouvelles formes littéraires donnant lieu à diverses expérimentations. C'est ce qui a conduit Lawrence Buell, dès 1995, à prédire l'émergence de nouvelles formes d'art apocalyptiques :

> As ecocatastrophe becomes an increasingly greater possibility, so will the occasions for an environmental apocalyptic expression and the likelihood that it will suffuse essay, fiction, film, sculpture, painting, theatre and dance in unprecedently powerful mind-haunting ways. (Buell 1995, 4)

Cette vaticination s'est vérifiée à travers la popularisation du genre de la *climate fiction* qui, bien qu'existant depuis les années 1960 au moins[13], s'est intensifié depuis le début des années 2000. Ce type de récit amène le roman à s'intéresser à un avenir sombre, participant ainsi au décentrement temporel de la littérature britannique contemporaine. Le non-humain, ainsi que la déroute de la modernité, nous poussent désormais à porter notre attention sur l'avenir (Latour 2004, 56). Sarah Hall a expérimenté ce type d'écriture dans son roman *The Carhullan Army* dont l'intrigue se déroule dans une période postérieure à une catastrophe climatique. Cependant, le reste de son œuvre témoigne de la pertinence du roman non dystopique comme forme littéraire à même d'évoquer la crise environnementale. En opposition à Timothy Clark, Astrid Bracke avance en effet l'idée que le roman contemporain dispose des moyens de narrer ce dont la gravité pourrait sembler mettre en déroute toute tentative de narration (Bracke 2019, 8). Si,

[13] En effet, dès 1961, James Graham Ballard figure les effets de la pollution dans sa quadrilogie des mondes dévastés dans laquelle on retrouve *The Wind from Nowhere* (1961), *The Drowned World* (1962), *The Burning World* (1964) et *The Crystal World* (1966). Néanmoins, certaines œuvres de la fin du XIXe, comme celles de Jules Verne, contiennent des prémices de ce qu'on appelle aujourd'hui la *climate fiction*.

dans son roman post-apocalyptique et dans ses nouvelles, Sarah Hall fait usage d'innovations formelles afin d'évoquer ce qui pourrait être considéré comme indicible, elle le fait à partir de configurations littéraires canoniques qui, confrontées au contexte environnemental du XXIe siècle, sont soumis à évolution.

Effectivement, la réponse littéraire à la crise environnementale ne se matérialise pas nécessairement par l'émergence de formes radicalement nouvelles. Le mode littéraire qui nous intéresse ici, la pastorale, en est un exemple. En 1964, dans *Machine in the Garden*, Leo Marx annonçait que la précarité de nos relations avec la nature allait certainement engendrer des nouvelles versions de la pastorale (Marx 1964, 222). Soixante ans plus tard, l'hypothèse de Marx s'est avérée puisque la relation entre sujet humain et environnement naturel est de plus en plus instable à mesure que celui-ci est détérioré, et que la pastorale fait son retour sur le devant de la scène littéraire. En 1999, dans son ouvrage intitulé *Pastoral*, Terry Gifford, donne trois définitions différentes du terme « pastorale ». Dans un premier temps, la pastorale correspond à une tradition originellement poétique qui a migré vers le théâtre avant de se déployer dans le roman (Gifford 1999, 2). Dans *What is Pastoral?*, Paul Alpers explique que la pastorale est un mode plutôt qu'un genre, puisque le mode pastoral peut être employé dans des textes appartenant à des genres différents (Alpers 1). Certains critères et motifs provenant des incarnations grecques et romaines des poèmes pastoraux réunissent ces textes sous le nom de pastorales (Gifford 1999, 2). Par ailleurs, le mode pastoral trouve son origine dans deux textes fondateurs. Les *Idylles* du poète grec Théocrite constituent le premier. Il s'agit d'une série de poèmes écrits pour la cour d'Alexandrie consistant en une vision nostalgique de la simplicité d'une vie au contact de la nature (Gifford 1999, 15) et inspirés de concours de chants de bergers en Sicile. Les poèmes donnent à voir un mélange entre le réalisme d'une proximité avec la nature et l'acceptation d'un degré d'artifice dans leur construction et dans le discours. Le mode est ensuite passé par Virgile qui l'a développé avec ses *Bucoliques,* dans lesquelles il évoque un âge d'or mis en opposition avec l'instabilité du présent. S'appuyant sur la poésie de Théocrite, Virgile propose une vision dramatique et mythique des changements révolutionnaires ayant lieu à Rome entre 44 et 38 avant JC. Le mode est ainsi rendu perméable aux conflits sociaux et politiques de son époque, et a continué à être employé pendant la Renaissance (Alpers 68). Les poèmes et les pièces de théâtre mettaient en scène des personnages censés être des bergers conversant généralement en pentamètres, détaillant leurs travaux agricoles et leurs vies sentimentales dans des descriptions, pour la plupart, idéalisant considérablement une campagne luxuriante et dans laquelle il fait bon vivre (Gifford 1999, 15).

Le second sens du mot « pastoral » dont Terry Gifford fait état correspond à l'utilisation élargie du terme pour évoquer toute littérature qui décrit de près ou de loin un espace rural mis en opposition de manière plus ou moins explicite avec l'espace urbain (Gifford 1999, 4). Ainsi, selon cette seconde acception, tout récit mettant en scène une forme d'exaltation de la nature peut être qualifié de pastoral. La dernière définition que propose Terry Gifford recèle une dimension péjorative: « A Greenpeace supporter might use the term as a criticism of the tree poem if it ignored the presence of pollution or the threat to urban trees from city developers » (Gifford 1999, 2). L'utilisation du terme dans ce contexte met en lumière la simplification abusive de la réalité transmise par une vision pastorale des conditions de vie rurales. Ces trois définitions ont été reprises et développées par beaucoup de critiques comme Frank Kermode, Thomas G. Rosenmeyer, James Sambrook ou encore Raymond Williams. Il pourrait alors apparaître difficile de suivre l'hypothèse de Leo Marx qui annonçait dès les années soixante la pérennité et l'actualité du mode pastoral. En 2019, Deborah Lilley s'empare du sujet dans *The New Pastoral in Contemporary British Writing* et détaille les modalités de représentation associées au mode pastoral dans la littérature britannique contemporaine. Elle avance alors une définition qui est celle que je conserverai tout au long de ce travail : « the pastoral is concerned with the relationships between people and place and the dualistic concepts of 'the human' and 'the natural', the country and the city, and the past and the present » (Lilley 2019, 31). C'est donc une pastorale des relations que Lilley propose, et la crise environnementale est l'occasion de les repenser. Dans son ouvrage, elle met également en avant le potentiel réflexif de la pastorale, qui en fait un type d'écriture propice à l'exploration de nos représentations, et donc de notre perception de l'environnement :

> These fictions use the pastoral to create environments that ask questions of the ways that they are understood and what they represent. In doing so, they draw upon the critical potential of the mode memorably defined by George Puttenham as its capacity to 'insinuate and glance at greater matters' (1936, 36) in order to bring its 'politically interrogative and formally self-reflexive' (James and Tew 2009, 19) qualities to bear upon the ethical and ecological implications of their environments. (Lilley 2019, 61)

Ainsi, la simplicité apparente de la pastorale cache un potentiel réflexif et analytique non négligeable. La dimension pastorale des écrits de Sarah Hall, notamment de par leur ancrage rural et les questions environnementales, politiques et sociales qu'ils soulèvent, confirme les propos de Deborah Lilley et l'hypothèse de Leo Marx. De même, l'apparition et la

démultiplication de ce que Gifford appelle les « prefix-pastorals » (1999, 14) montre que le mode est en constante redéfinition. C'est le cas par exemple de la « dark pastoral » de Heather Sullivan (19), la « radical pastoral » de Greg Garrard (1996, 449) ou encore la « necro pastoral » de Joyelle McSweeney (22). La forme la plus plébiscitée de « prefix-pastoral » est la post-pastorale, avatar du mode dans lequel la mise en opposition de la pastorale et de l'anti-pastorale est dépassée pour apporter une représentation novatrice et réflexive d'un environnement naturel dans lequel l'humain est dépendant du reste du vivant (Gifford 1999, 148).

Ainsi, le mode pastoral met en scène une représentation complexe de la nature, et entretient de fait un rapport étroit avec celle-ci. Il parait indispensable, à ce stade, de s'arrêter sur le mot « nature » afin d'en justifier l'emploi ou le non emploi. Beaucoup de chercheurs·ices se sont intéressé·e·s à ce terme, son origine, ses significations et ses utilisations. Timothy Clark dans son chapitre « Nature, Post Nature » publié dans *The Cambridge Companion to Literature and the Environment* édité par Louise Westling, définit le mot de trois façons différentes. Dans un premier temps, la nature correspond selon lui à la totalité de l'univers matériel, c'est-à-dire la nature étudiée par la physique. Deuxièmement, elle constitue le pendant de la culture, c'est-à-dire tout ce qui ne relève pas de l'action humaine et qui correspond traditionnellement au non-humain. Clark conclut son énumération en définissant la nature comme une caractéristique qualifiant une entité (Clark 2014, 75). Cette décomposition ternaire de la définition du mot « nature » peut être étoffée par le travail de Raymond Williams dans *Problems in Materialisms and Culture* dans lequel il retrace l'histoire du terme, en partant de sa première utilisation. Du latin *natura rerum*, le mot fait référence en premier lieu à une qualité essentielle et inhérente d'une entité (employé comme « la nature de quelque chose »). Le terme a ensuite été utilisé seul (*natura*) afin d'exprimer un sens général (Williams 1980, 67). Le vocable aurait ainsi une fonction emblématique : il ferait référence à une essence, à un principe fondateur et unique en lequel serait réunie une multiplicité d'entités et de processus (Williams 1980, 68). En philosophie, le terme « nature » renvoie également à l'état de nature énoncé par Hobbes et Rousseau. Tandis qu'Hobbes défendait la nécessité d'une institution politique afin de passer outre la nature brutale des êtres humains, Rousseau quant à lui reprochait à ces institutions d'avoir détruit un idéal perdu d'humanité naturelle. Quoiqu'il en soit, l'état de nature reste aujourd'hui un postulat tendancieux qui a permis de justifier des politiques douteuses, et non une référence innocente à une condition pré-culturelle, si tant est qu'elle existe (Clark 2014, 76). Dans le contexte actuel de crise environnementale, le mot « nature » fait débat pour plusieurs raisons. Premièrement, son emploi très répandu en fait un mot valise dont la

signification évolue constamment, et sa dimension emblématique aurait tendance à simplifier — voire à universaliser — la réalité à laquelle il fait référence :

> A singular name for the real multiplicity of things and living processes may be held, with an effort, to be neutral, but I am sure it is very often the case that it offers, from the beginning, a dominant kind of interpretation: idealist, metaphysical, or religious. (Williams 1980, 69)

Ainsi, d'après Raymond Williams, la dimension emblématique du mot « nature » en fait un terme chargé de connotations multiples qui empêchent toute neutralité de son emploi. En effet, selon Kate Soper qui s'est attelée à lister et explorer les questionnements politiques sous-jacents au concept dans son ouvrage *What is Nature: Culture, Politics and the Non-Human,* ce vocable est devenu un mot valise qui désigne tout ce qui n'est pas humain :

> Nature also carries an immensely complex and contradictory symbolic load; it is the subject of very contrary ideologies; and it has been represented in an enormous variety of differing ways. In recent times, it has come to occupy a central place on the political agenda as the result of the ecological crisis where it figures as a general concept through which we are asked to rethink our current use of resources, our relations to other forms of life, and our place within, and responsibilities towards the eco-system. (Soper 1995, 1)

Timothy Clark complète la réflexion de Kate Soper en ajoutant que la crise environnementale et notamment la destruction de la biodiversité, et l'extinction de nombreuses espèces sont le résultat de systèmes politiques et sociaux bâtis sur des constructions douteuses de l'idée de nature. Il avance ainsi deux conceptions tirées de l'œuvre du philosophe John Meyer qui seraient un diagnostic des origines politiques et sociales de la crise environnementale : d'une part, le postulat que les êtres humains vivent indépendamment des autres entités qui constituent la nature, et d'autre part, une attitude dissociative vis-à-vis de ce qu'on appelle la nature. Cette attitude dissociative coïncide avec l'intensification de l'industrialisation et du progrès technologique dans les sociétés occidentales au XVIIe siècle ayant pour conséquence une forme de désenchantement qui frappe l'environnement naturel (Clark 2014, 77). Il suffirait ainsi d'opérer un changement dans la conception dominante de la nature pour la faire tendre vers un

idéal écologique de vie en harmonie entre entités humaines et non humaines en comptant sur le fait que les pratiques sociales et politiques qui en découleront n'en seront que meilleures. Il est important de nuancer ces propos, car faire de la nature un principe fondateur sur lequel les sociétés sont construites simplifie considérablement un problème d'une grande complexité :

> To trace environmental degradation to a false worldview is also to ascribe an implausible amount of power to cultural representations, as if these and these alone had sole and decisive agency in how people live and act, produce food, use resources, and so forth. (Clark 2014, 77)

En effet, nous assistons aujourd'hui à une modification générale de la conception de la nature et ce n'est pas pour autant que la dégradation de l'environnement naturel se trouve freiné. Le dualisme nature-culture, par exemple, n'a jamais été aussi décrié au sein des sciences humaines et sociales. Effectivement, la seconde définition que donne Timothy Clark, c'est-à-dire, la nature comme tout ce qui ne relève pas de la vie ou de l'action humaine, pose problème puisqu'elle perpétue le dualisme entre nature et culture. Dans son ouvrage *Par-délà nature et culture,* Philippe Descola fait état de la répartition des êtres mise en place après Montaigne (12–3). Pour ce faire, il se place du point de vue de l'anthropologie qui a, selon lui, progressivement réduit la multitude des espèces existantes à deux ordres de réalité hétérogènes afin de garantir une certaine universalité. Descola présente son insatisfaction devant cet état de fait, et propose une autre manière d'aborder les rapports entre nature et société. Il s'attèle notamment à montrer que l'opposition entre nature et culture ne possède pas l'universalité qu'on lui prête. Selon lui, elle est dépourvue d'un sens universel et apparaît tardivement au cours du développement de la pensée occidentale (Descola 16) :

> Dans de nombreuses régions de la planète, humains et non-humains ne sont pas conçus comme se développant dans des mondes incommunicables et selon des principes séparés ; l'environnement n'est pas objectivé comme une sphère autonome ; les plantes et les animaux, les rivières et les rochers, les météores et les saisons n'existent pas dans une même niche ontologique définie par son défaut d'humanité. (Descola 70)

C'est l'incommunicabilité entre les entités humaines et non humaines imposée par le dualisme nature-culture que Descola cherche ici à déconstruire. Il explique que le courant naturaliste qui

a amené à un « privilège ontologique » accordé à l'humanité, et donc à ce dualisme. L'une des ruses du naturalisme consisterait en faisant apparaître comme « naturel » les découpages des entités du monde qu'il opère, les présentant comme des évidences spontanées aux yeux de ceux qui s'en servent comme principe de schématisation d'expérience. De plus, le caractère à première vue incontestable de ces évidences provient de ce qu'on les dit fondées en nature, argument imparable lorsqu'il s'agit de disqualifier les autres ontologies (Descola 349). Une des questions principales au cœur de la réflexion sur l'idée de nature est la suivante : comment dépasser la séparation et donc la hiérarchie entre les êtres humains et le reste du vivant ? Quelle terminologie pourrions-nous employer afin de traduire l'idée que les êtres humains sont partie prenante de la nature au même titre que n'importe quelle autre entité ? Les auteurs·trices de *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Cheryll Glotfelty et Harold Fromm, interrogent le mot « environnement » qui est lui aussi un terme très employé dans le domaine des humanités environnementales et que l'on pourrait avoir envie de substituer au terme « nature ». Cependant, ils réfutent cette idée en attirant l'attention sur le fait que le préfixe *enviro-* implique que les êtres humains sont au centre et que l'environnement est une périphérie qui les entoure (Glotfelty et Fromm xx). Glenn Albrecht va plus loin en affirmant que le terme environnement est une erreur :

> At both the microscopic and macroscopic scales, life has no "environment" if the environment means that which is outside of or surrounds our life. The term "the environment" makes no sense: it is a category mistake, a product of erroneous dualistic thinking typical of Anthropocene separation. Our language and thinking have evolved on the assumption that we are not in the environment but are independent islands separate from it. It is time to redirect our language to reflect the reality of our total immersion in the soup of life and symbiotically animated life processes, and that means bad news for the environment. (Albrecht 100–1)

Albrecht conserve cette idée de symbiose exprimée dans la citation ci-dessus et propose le terme « symbioment » afin de remédier à cette confusion terminologique :

> As a consequence of the new scientific knowledge of symbiotic coexistence, I submit that we actually live within the "symbioment." It is a recognition that, at its foundation, life is all about the sumbios, or "the living together," with each other and other types of beings.

> Life works with life to further life. The symbioment is now the starting point for how we can think about everything else. (Albrecht 23–4)

Les débats récurrents sur la terminologie à utiliser dans le contexte de crise environnementale est symptomatique de la difficulté à nommer et désigner les acteurs·trices, les processus et les entités qui émaillent cette crise. A la lumière de ces débats nous nous proposons d'employer le mot « symbioment », et de réserver l'usage du terme « nature » dans les cas où il désigne une construction culturelle et artistique du « symbioment ».

Le travail de redéfinition qui accompagne la crise environnementale, en parallèle du retour de la pastorale et l'actualisation du traitement qu'elle donne à voir du *symbioment*, a déjà été abordé par quelques chercheurs·euses (notamment Deborah Lilley) et il est intéressant de le mettre en relation avec une réflexion éthique sur les interactions entre l'humain et le non-humain. Puisque l'Anthropocène évoque une contrainte géologique, c'est la matière même du paysage qui est transformée. Certain·e·s auteurs·trices, dont Sarah Hall, représentent le *symbioment* sous l'angle de la matérialité qui, selon la philosophie néo-matérialiste, représentée outre-manche et outre Atlantique par des auteurs·trices comme Jane Bennett, Karen Barad, Donna Haraway, ou encore Diana Coole, inclut la matière vivante et non vivante, avec comme objectif de repenser la place de l'homme dans un écosystème mis à mal par ses actions. Etudier le mode pastoral à travers le prisme néo-matérialiste permettrait alors de s'intéresser à ce qui a longtemps été décrit comme un décor artificiel :

> Matter is not little bits of nature, or a blank slate, surface, or site passively awaiting signification, nor is it an uncontested ground for scientific, feminist, or Marxist theories. Matter is not immutable or passive. Nor is it a fixed support, location, referent, or source of sustainability for discourse. (Barad 2007, 151)

Dans *Meeting the Universe Halfway*, Karen Barad, se fonde sur sa formation en physique quantique afin de démontrer en quoi notre conception de la matière est à repenser. Dans la citation ci-dessus, la physicienne définit le terme « matter » en opposition aux conceptions qu'une partie de l'espèce humaine semble en avoir. Les êtres humains sont entourés et constitués de particules de matière, notre existence en dépend. La crise environnementale montre que l'existence et la persistance de ces particules de matière ne sont pas encore considérées comme des conditions essentielles de notre vie sur Terre. Elles sont généralement

perçues comme des particules qui nous sont extérieures, demeurent inertes et dont la somme constitue ce que l'on appelle « nature », décor inanimé sur lequel la vie se développe. Le néo-matérialisme va à l'encontre de cette conception anthropocentrée de la matière et affirme que le *symbiomen*t est émaillé de réseaux d'interconnexions et d'interdépendances. Dans *Vibrant Matter,* Jane Bennett expose une conception de la matière alignée avec celle de Barad :

> How would political responses to public problems change were we to take seriously the vitality of (nonhuman) bodies? By "vitality" I mean the capacity of things—edibles, commodities, storms, metals—not only to impede or block the will and designs of humans but also to act as quasi agents or forces with trajectories, propensities, or tendencies of their own. My aspiration is to articulate a vibrant materiality that runs alongside and inside humans to see how analyses of political events might change if we gave the force of things more due. (Bennett 2010, viii)

La qualification de la matière comme une entité « vibrante », ayant une capacité d'agir et de se lier, s'inscrit dans un projet éthique et politique de décentrement de l'être humain et de respect vis-à-vis des entités non-humaines. Il apparaît alors essentiel de s'intéresser à la manière dont le récit de fiction offre des représentations qui prennent acte de ces mutations dans la conception de l'humain et du non-humain.

Le néo-matérialisme est également un des piliers des théories posthumaines incarnées par Rosi Braidotti, Stacy Alaimo ou encore Donna Haraway qui s'inscrivent dans un mouvement de réaction à la posture universaliste et euro-centrée de l'humanisme (Braidotti 2013, 23). Il s'agit de remettre en question l'idéal humaniste de l'Homme, et plus largement de s'interroger sur ce qui constitue l'espèce humaine. Si le posthumain évoque pour beaucoup les explorations biotechnologiques de notre siècle, c'est la dimension post-anthropocentrique de ce courant qui nous intéresse ici. L'être humain est défini comme un être vulnérable et relationnel, qui a tout intérêt à assumer les responsabilités de son impact sur les écosystèmes qui constituent la planète :

> In my view, the human needs to be assessed as materially embedded and embodied, differential, affective and relational. Let me unpack that sentence. For the subject to be materially embedded means to take distance from abstract universalism. To be embodied

> and embrained entails decentring transcendental consciousness. To view the subject as differential implies to extract difference from the oppositional or binary logic that reduces difference to being different from, as in being worth less than. Difference is an imminent, positive and dynamic category. The emphasis on affectivity and relationality is an alternative to individualist autonomy. (Braidotti 2019, 12)

Le posthumain invite alors à considérer la manière dont notre espèce affecte les entités non-humaines imbriquées dans les interactions, voire imbrications que nous formons avec elles. Nous l'avons dit, l'actualité littéraire récente atteste de l'intérêt porté par les auteurs·trices contemporain·e·s aux limites de l'être humain, et aux progrès que la biotechnologie implique sur la délimitation du sujet. Si l'œuvre de Sarah Hall interroge notre conception du sujet, son exploration porte moins sur les progrès de la biotechnologie que sur la nécessité de se reconnaître comme partie prenante d'un écosystème de ce que Barad appelle « entanglements » (Barad 2007, 151).

À la lumière de ce qui vient d'être exposé, ce travail entend mettre en dialogue les théories du genre littéraire ainsi que le néo-matérialisme, l'écoféminisme, et les découvertes consacrées au posthumain afin de montrer dans quelle mesure le mode pastoral crée des cadres de perceptions permettant de rendre compte de la crise environnementale. Il s'agit d'analyser l'ensemble de l'œuvre fictionnelle de Sarah Hall afin d'étudier l'utilisation singulière qu'elle fait de la pastorale. Nous nous proposons d'expliquer comment le nouveau cadre esthétique de la pastorale permet de sonder la responsabilité de l'humain dans la destruction de l'environnement et, par le vecteur de l'écriture, de réévaluer sa place au sein des écosystèmes qui font vivre la planète. Le sujet humain cesse d'y être vu comme souverain et se trouve placé au cœur d'un système d'interdépendances. Je m'efforcerai de démontrer qu'à travers son utilisation singulière de la pastorale, Sarah Hall active des fonctions essentielles du récit de fiction : une fonction empirique (en proposant aux lecteurs·trices une expérience incarnée), heuristique (en ceci qu'elle invite les lecteurs·trices à élaborer les hypothèses leur permettant de comprendre différemment les relations qu'ils et elles peuvent entretenir avec le *symbioment*), et éthique (qui permet de sonder la responsabilité des lecteurs·trices au regard du *symbioment*).

Dans un premier temps, nous veillerons à étudier les modalités de représentation et les conventions de la pastorale contemporaine, et d'en affirmer la pertinence pour donner à lire la

crise environnementale et ses enjeux. Il s'agira de détailler les traditions pastorales qui transparaissent dans l'écriture de Hall, notamment la poésie du Nord de l'Angleterre, en réaffirmant le caractère complexe, protéiforme et changeant du mode. Les écrits de Sarah Hall entrent en dialogue avec la tradition pastorale : le mouvement fondamental de retraite et de retour (Gifford 1999, 1) y est conservé mais, loin de constituer des refuges physiques et émotionnels, les retraites permettent de poser un regard nouveau sur les anxiétés contemporaines et de revoir nos conceptions de l'espace rural dans un contexte de dégradation environnementale. Cette complexification conventionnelle et générique fait de la pastorale un mode tourné vers l'avenir et non plus vers un âge d'or dont la perte mènerait à l'idéalisation. En effet, la réécriture de la nostalgie pastorale dans les œuvres de Hall contribue à faire du mode une forme de mise en récit de la crise environnementale qui laisse place à une projection vers un avenir incertain.

Deuxièmement, il s'agira de mettre en exergue et de déconstruire le paradoxe d'un réalisme pastoral. Nous nous arrêterons tout d'abord sur le paysage pastoral en tant qu'objet culturel artificiel, voire artialisé pour reprendre le terme d'Alain Roger (22). L'encadrement systématique du paysage dans des métaphores picturales redouble l'artificialisation et l'idéalisation inhérente au mode pastoral, rendant ce dernier à première vue imperméable à toute forme de réalisme. Sarah Hall met en lumière l'artialisation et l'esthétisation du paysage à travers sa représentation de l'idylle pastorale. Ce faisant, elle montre que l'artialisation du paysage conditionne la visibilité des espaces représentés et s'attache à rendre visible ce que les traditions pastorales précédentes avaient tendance à occulter. En effet, le protocole réaliste des œuvres de Sarah Hall conduit l'autrice à mettre en lumière le hors-cadre de la pastorale à travers une spectralité qu'il convient d'analyser. Pareil détour par les fantômes et les monstres du *symbioment* traduit la dimension éthique du réalisme quand ce dernier invite les lecteurs·trices à exercer leur attention. La pastorale se pare d'une dimension éthique par laquelle l'autrice retravaille les cadres de perception qui régissent le mode et utilise le réalisme pour mettre en avant ce qui compte. Le réalisme de Hall s'exprime par une attention particulière à ce qui est ordinaire, à travers de multiples descriptions et catalogues qui inventorient la matière du Lake District et invite les lecteurs·trices à exercer une forme de vigilance.

Ce réalisme de l'ordinaire nécessite de faire attention, et de considérer, au sens que Corine Pelluchon prête à ce terme, les altérités humaines et non-humaines, vivantes et non-vivantes. Finalement, l'œuvre de Hall donne à lire une pastorale néo-matérialiste et posthumaine qui

incarne une perspective post-anthropocentrique, donnant la primauté à des formes ontologiques pas tout à fait humaines. Pour ce faire, l'autrice donne une place de prédilection au corps et aux enjeux politiques, médicaux et environnementaux. Ce faisant, elle actualise le rôle éthique et politique de la littérature en réévaluant la place de l'humain au sein des écosystèmes qui font vivre la planète. A travers l'expression d'expériences singulières et incarnées, Sarah Hall transforme la pastorale en un lieu où la perception suit une logique phénoménologique de vigilance et d'ouverture à l'autre, allant jusqu'au partage viscéral des corps. En somme, Hall inscrit le *soma* comme un nouveau *locus* incontournable de la pastorale, à défaut d'une nature idéalisée. De par l'entrelacs que forment humains et non-humains, Hall traduit l'existence d'un corps commun dont il convient de prendre soin. C'est ainsi de nouveaux cadres de perception qui s'ouvrent, témoignant de l'intérêt culturel, politique et esthétique de la pastorale. Plus particulièrement, l'écrivaine établit des avatars du mode qui établissent une éthique de la lecture et réaffirme le rôle essentiel de la littérature.

PARTIE I : DE LA PASTORALE AU XXIE SIÈCLE

INTRODUCTION

Dans son ouvrage *The New Pastoral in Contemporary British Writing*, Deborah Lilley établit la difficulté à définir le mode pastoral tant ce dernier accueille une grande diversité de formes et motifs (Lilley 2019, 10). Toutefois, si l'éventail des définitions qu'elle passe en revue est révélatrice de la complexité du mode, plusieurs critiques se sont penchés sur une constante : son lien controversé avec la crise environnementale. John Barrell et John Bull figurent parmi les premiers à théoriser ce lien :

> With the current concern with ecology, it is not difficult to anticipate a revival of interest in the Pastoral—Industrial Man looking away from his technological Wasteland to an older and better world, a rural equivalent of the sort of middle-class nostalgia that made the televised version of the Forsyte Saga such an enormous success. It is not, however, something that can be looked for with anything other than alarm. For today, more than ever before, the pastoral vision simply will not do. (Barrell et Bull 432)

La prédiction des deux auteurs est pessimiste et met en garde contre la vision nostalgique de la pastorale. Quelques décennies plus tard, Lawrence Buell réaffirme ce lien en des termes plus encourageants lorsqu'il théorise ce qu'il appelle la « repossession écocentrée » de la pastorale, qui permet de recontextualiser le mode à la lumière des théories écocritiques émergentes des années 1990 :

> As this ecocentric repossession of pastoral has gathered force, its center of energy has begun to shift from representation of nature as a theater for human events to representation in the sense of advocacy of nature as a presence for its own sake. (Buell 1995, 52)

La proposition de Buell considère que la pastorale peut être vectrice de changements dans la représentation du *symbioment* qui rendraient compte d'une nouvelle conception de ce qui nous entoure et nous constitue. Bon nombre de critiques développent, réfutent et étayent ces deux arguments et ajoutent à la multiplicité des définitions du mode pastoral et à la théorisation de son lien avec l'écologie (Martindale 119 ; Ettin 12). Plus récemment, Deborah Lilley a pris part à ce débat et a établi que de nouvelles formes pastorales émergent dans la littérature britannique

contemporaine. Loin d'être des anachronismes, les intrigues pastorales seraient développées dans des contextes contemporains, opérant ainsi une actualisation réflexive de ses conventions qui témoignerait d'une distance critique vis-à-vis des textes pastoraux classiques, renaissants, et romantiques (Lilley 2019, 1). Elle définit les nouvelles pastorales en ces termes :

> Texts that recognize how the mode is concerned with the interfaces between people and place, with conceptions of interconnections between the urban and the rural, humans and nature, and with the effects of these interrelationships. (Lilley 2019, 2)

À travers son analyse de *The Carhullan Army* dans un article publié en 2016, Deborah Lilley établit un lien entre l'œuvre de Sarah Hall et ces nouvelles pastorales, tout particulièrement à travers l'ancrage spatial du roman. A l'instar des autres œuvres de Hall, l'intrigue se déroule dans le Lake District, lieu qui a vu se développer tout un pan de la poésie romantique et qui constitue un ancrage rural propice à l'écriture pastorale. Toutefois, à ce stade du raisonnement, il paraît essentiel d'insister sur le fait que les romans de Sarah Hall ne sont pas des romans pastoraux à proprement parler. Les récits empruntent des caractéristiques du mode, et ce faisant, acquièrent une dimension pastorale grâce à laquelle l'écrivaine aborde la complexité de la crise environnementale.

C'est précisément la dimension pastorale des œuvres de Sarah Hall qu'il convient d'analyser dans cette première partie, dans le but de souligner l'intérêt de l'étude du mode dans la littérature britannique contemporaine. Il s'agira d'établir de quelle manière l'œuvre de Sarah Hall s'inscrit dans un mouvement d'actualisation de la pastorale à la lumière de la crise environnementale, devenant ainsi partie prenante de la pérennité et de la diversité du mode. Le premier chapitre entend explorer la diversité, l'adaptabilité et l'hétérogénéité du mode afin d'identifier les inspirations pastorales des œuvres de Sarah Hall. En effet, il s'agira de contextualiser ses œuvres dans la multitude de traditions pastorales qui les précèdent afin de théoriser l'actualisation du mode qu'elles opèrent. Le deuxième chapitre explorera les enjeux de l'interlude, point de repère majeur du récit pastoral depuis son émergence. Il s'agira de montrer de quelle manière Sarah Hall surmonte le paradoxe entre retraite pastorale permettant de trouver refuge dans la nature et crise environnementale qui entraîne la destruction de celle-ci. Enfin, dans un troisième chapitre, il s'agira de déconstruire l'idée que la pastorale est un mode du passé à travers une analyse de l'utilisation singulière de la nostalgie que propose Sarah Hall, le contexte pastoral se faisant outil de projection vers l'avenir afin d'apporter une réflexion éthique sur l'évolution d'un monde en crise.

CHAPITRE 1 : DE L'HETEROGENEITE DES TRADITIONS PASTORALES

Les ouvrages théoriques qui s'essaient à une définition du mode pastoral, tels que celui de Deborah Lilley, Andrew Ettin, Paul Alpers ou encore William Empson aboutissent au même constat. La pastorale est constamment reformée, réinterprétée, remodelée au fil du temps, donnant lieu à un éventail conséquent de traditions pastorales. Ce mode prend naissance dans le pastoralisme faussement naïf de Théocrite, puis évolue pour acquérir une dimension politique et sociale chez Virgile. Il est ensuite formalisé dans des conventions poétiques à la Renaissance, s'intéresse au rapport à la nature dans la pastorale romantique et finit par disparaître à la fin du XVIIIe siècle, tant sa représentation de la nature contraste avec la réalité. Pour William Empson, c'est précisément cette diversité qui caractérise le mode pastoral, et non un thème ou une forme spécifique. Néanmoins, bien que la pastorale varie selon l'époque dans laquelle elle est produite, beaucoup de critiques s'accordent à dire qu'une constante pastorale persiste. Peter Marinelli établit ce paradoxe lorsqu'il explique que la pastorale donne à voir « constancy with change » (12), tandis que John Dixon Hunt parle de « habits of mind » (14). Kathryn Gutzwiller, quant à elle, parle de « inner structure » de la forme pastorale qui serait reproduite ainsi : « in a sense that it is formed again through the complementarity of a different but somehow analogous form and content » (Gutzwiller 12). La structure du mode est reproduite dans une nouvelle forme.

Mais quelle est cette constante qui rend possible ces reformations tout en restant inchangée ? Comment affirmer qu'une œuvre possède une dimension pastorale lorsque que cette dernière est traversée d'autant de traditions différentes ? Dans son ouvrage *The New Pastoral in Contemporary British Writing*, Deborah Lilley avance que c'est précisément l'adaptabilité du mode et son hétérogénéité qui expliquent sa pérennité et son retour plus ou moins explicite dans les écrits contemporains (Lilley 2019, 20). Si l'on parle encore de pastorale au XXIe siècle, c'est parce que le mode est transformable, voire transférable et peut donc être actualisé et se fondre dans plusieurs cadres différents, pour reprendre les termes de Lawrence Buell (« pastoral's multiple frames » (Buell 1995, 44)). « Pastorals are borderlands spaces of activity which can be seen through a number of frames. This is the challenge and excitement that they open up to the reader », explique Terry Gifford (1999, 12).

Dès lors, de quels cadres pastoraux Sarah Hall s'inspire-t-elle ? Avec quelles traditions ses écrits entrent-ils en dialogue ? A la lumière de ces interrogations et de la complexité de la forme littéraire qui nous intéresse, ce chapitre a pour vocation de situer l'œuvre de Sarah Hall dans la diversité des traditions pastorales et de montrer qu'elle participe à cette multiplicité et

hétérogénéité. Il s'agira d'explorer dans quelle mesure l'œuvre de Sarah Hall entre en dialogue avec les écrits pastoraux des précédentes époques et ajoute sa pierre à l'édifice hétérogène qu'est la littérature pastorale. Ce chapitre prend comme champ d'étude principal les trois romans de Sarah Hall dans lesquels la dimension pastorale est la plus explicite dans la mesure où tous trois donnent à voir des espaces ruraux peuplés de communautés fermières. Les trois intrigues se déroulent à des époques différentes — les années 1930 pour *Haweswater*, un avenir post-apocalyptique pour *The Carhullan Army* et le présent des années 2010 pour *The Wolf Border*. L'ancrage temporel de ces romans, tant à l'échelle de la diégèse que de la carrière de Sarah Hall, en fait des repères dans notre étude.

La diversité des traditions pastorales sera abordée à travers trois emblèmes de la littérature pastorale : l'Arcadie, les bergers qui y résident, et la menace environnementale. Dans un premier temps, nous interrogerons le potentiel du Lake District de Sarah Hall à s'ériger en incarnation contemporaine de l'Arcadie. Dans un second temps, il s'agira de confronter les avatars des bergers pastoraux de Sarah Hall avec leurs homologues des traditions précédentes. Enfin, dans un dernier temps, nous explorerons les reconstructions théoriques récentes du mode pastoral en réponse à la crise environnementale afin de situer l'œuvre de Sarah Hall dans les reconstructions contemporaines du mode.

I.1. 1. Arcadie et Lake District

Si les œuvres de Sarah Hall parcourent différentes contrées, elles entretiennent toutes un lien avec le Lake District et le comté de Combrie, au Nord de l'Angleterre. L'autrice elle-même revendique l'influence de ce lieu sur sa création littéraire :

> A focused, sensualist, political interest in your place, in any place, and the relationship between people and place, seems a very Cumbrian trait. Half of what I've written has been set elsewhere—America, Mozambique, Finland, Turkey. But, of course, my first location made me, eighteen unbroken years' worth of influence. (Hall 2018 n.p.)[14]

L'importance de cette région dans les écrits qui nous intéressent dépasse l'attachement de l'écrivaine à ses racines. Le Lake District est une région lourde d'histoire, émaillée de conflits territoriaux et identitaires tout en étant le berceau de traditions culturelles et esthétiques dont

[14] Hall, Sarah. "Sarah Hall on Cumbria: "I Grew up Raking around Outside, Swimming in Fell Pools."" *The Guardian*, 1 Sept. 2018, www.theguardian.com/books/2018/sep/01/made-in-cumbria-sarah-hall

l'importance est largement reconnue. Sept ans après son inscription au patrimoine de l'Unesco, les débats concernant la pérennité de ses écosystèmes sont encore vifs, à mesure que le tourisme continue de s'y développer, que les habitant·e·s désertent, et que le climat se dérègle. Dès lors, il paraît difficile d'établir une connexion entre l'Arcadie, ce cadre montagneux idyllique dans lequel se déroulent certaines intrigues pastorales, et le Lake District. Néanmoins, l'étude de ce *trope* est une première étape permettant de balayer les traditions pastorales et de contextualiser l'œuvre de Sarah Hall, tout en complexifiant ses enjeux dans les récits pastoraux. Il s'agit de comparer le Lake District tel qu'il est narré par Sarah Hall avec l'espace et la convention littéraire pastorale de l'Arcadie en tant que concept complexe et ambivalent. Dans un premier temps, il paraît difficile de comparer le Lake District à l'Arcadie de par les connotations culturelles que cet espace peut déployer. Dans l'ouvrage *Thinking Northern, Textures of Identity in the North of England*, Stephan Kohl détaille les enjeux de la démarcation culturelle entre le nord et le sud de l'Angleterre. Ce qu'il appelle « Rural England », c'est-à-dire le village pastoral par excellence, est un marqueur d'anglicité situé au sud du pays et dont le nord n'est que le contrepoint :

> The 'Rural England' of poetry and guidebooks, of novels, films and advertisements is usually located somewhere in the South of England. [...] In any case, beautiful 'Rural England', which stands, after all, for the true England, cannot be found in the 'North'—at best it might exist as a poor imitation in some places. [...] Against the background of a pastoral, Eden-like southern 'Rural England', the 'North' is fallen, 'deformed' (Morton 1949: vii) and 'monstrous'. (Kohl 94, 97)

Les connotations culturelles négatives associées au nord de l'Angleterre sont atténuées par l'émergence de la poésie émanant de cette région incarnée par Wordsworth ou Coleridge qui trouvent dans cet espace un terreau fertile à la création poétique. Cependant, la dimension hostile du Lake District est elle aussi mise en avant dans la littérature, comme dans *Wuthering Heights* par exemple, qui prend comme point d'ancrage la lande hostile du nord. C'est le contraste entre l'Arcadie pastorale idyllique et le Lake District en tant que terre hostile qui nous intéresse ici.

D'après Terry Gifford, l'Arcadie a été convoquée par Virgile, dans ses *Bucoliques*, comme un outil de distanciation. En effet, Virgile écrit depuis la Sicile, province romaine mettant en œuvre un système social dans lequel les bergers travaillaient au service de propriétaires issus de la noblesse. Les chansons de bergers qui figurent dans le recueil ne peuvent être rattachées à la Sicile, sous peine de formuler une critique directe et répréhensible

du pouvoir en place (Gifford 1999, 18). Pour remédier à cette situation délicate, Virgile situe ses *Bucoliques* dans le Péloponnèse, en Grèce, plus précisément dans une région qu'il nomme Arcadie :

> Arcadia is significantly an alpine region that is cut off on all sides by other high mountains. It was the perfect location for a poetic paradise, a literary construct of a past Golden Age in which to retreat by linguistic idealisation. [...] the Arcadia of *Eclogues* is abstracted from the reality of a working country life. (Gifford 1999, 20)

La topographie montagneuse de l'Arcadie en fait un lieu isolé et donc propice à l'inspiration poétique et esthétique. Dans cette définition, Terry Gifford esquisse déjà la dimension idyllique de l'Arcadie. Ses habitant·e·s sont exempté·e·s de tout travail agricole, leur laissant le loisir de s'adonner à la poésie. Dans son ouvrage intitulé *Pastoral*, Peter Marinelli explique que l'Arcadie représente un point de rencontre entre la perfection et l'imperfection, cette dernière étant représentée par le contact du monde extérieur avec les frontières de l'Arcadie (Marinelli 13). Ainsi, les frontières de cette dernière ne sont pas seulement topographiques, mais aussi symboliques. Dans les poèmes, l'Arcadie s'élève au-dessus du monde extérieur car elle représente un idéal du passé isolé des problématiques du monde extérieur, que la poésie permettrait de retrouver. En réalité, il s'agit, comme le souligne Gifford, d'un artifice littéraire complexe. Dès lors, l'Arcadie n'est pas définie comme un lieu, mais comme l'idée d'un lieu, ce qui en explique la perfection. L'idée d'un artifice littéraire qui sert de décor aux tribulations des acteurs·trices de la pastorale est toujours d'actualité au XVIII ^{e} siècle. Alexander Pope, auteur du célèbre poème « Lines Written in Windsor Forest » écrit en 1713, assume pleinement la dimension idéalisée et idyllique de son Arcadie dans « An Essay on Pastoral » :

> Pastoral is an image of what they call the Golden age. So that we are not to describe our shepherds as shepherds at this day really are, but as they may be conceiv'd then to have been; when a notion of quality was annex'd to that name, and the best of men follow'd the employment [...]. We must therefore use some illusion to render a Pastoral delightful; and this consists in exposing the best side only of a shepherd's life, and in concealing its miseries. (Pope 120)

À travers cette citation, un paradoxe se dessine dans la théorisation de l'Arcadie entre l'idéalisation assumée de Pope et la distanciation critique de Virgile. C'est là toute l'ambivalence et la complexité du concept d'Arcadie. Son caractère idyllique peut donc à la

fois occulter le contexte dans lequel elle est créée ou, au contraire, porter une critique implicite des conditions sociales et politiques de l'époque. Cette ambivalence est un premier élément qui révèle l'hétérogénéité des traditions pastorales.

Haweswater, le premier roman de Sarah Hall, semble explorer cette ambivalence dans la manière dont le Lake District est donné à voir. Cadre montagneux isolé du reste de la région, la vallée est conforme à la définition que Gifford donne de l'Arcadie :

> The villagers lived quietly, independently from the rest of the county, almost separate from the world, save for a weekend trip to town, to the cinema, the dancehall, a Tuesday excursion to the market. [...] Although these were not a people bound by the mountains on the horizon, they were conscious of their landscape in a way that led them to live by it and from it. (*H* 29)

Cette description insiste sur l'autarcie dont jouit la vallée, à la fois topographiquement et culturellement, et prépare ainsi les lecteurs·trices à l'intrusion prochaine des intérêts de la Manchester Waterworks Company. Effectivement, la suite du roman montre que la vallée est soumise aux aléas du monde extérieur. Le Lake District est alors donné à voir à travers un conflit complexe qui oppose nécessité industrielle et résistance de la communauté fermière et, en ce sens, résiste à l'idéalisation évoquée par Alexander Pope.

L'idéalisation de l'Arcadie réside également dans la dimension édénique que certain·e·s auteurs·trices lui attribuent. En effet, si la pastorale a des origines païennes, elle entretient une relation étroite avec l'imaginaire chrétien du jardin d'Eden. On trouve notamment cette référence dans le poème « Lines Written in Windsor Forest » d'Alexander Pope. Le poète plante un décor pastoral qui se déplace de la forêt de Windsor à un Eden biblique qui devient le symbole d'une innocence perdue :

> The groves of Eden, vanish'd now so long,
> Live in description, and look green in song:
> These, were my breast inspir'd with equal flame,
> Like them in beauty, should be like in fame.
> Here hills and vales, the woodland and the plain,
> Here earth and water, seem to strive again;
> Not Chaos like together crush'd and bruis'd,
> But as the world, harmoniously confus'd:

Where order in variety we see,
And where, tho' all things differ, all agree. (Pope 195)

Ici encore, l'incarnation de l'Arcadie en Eden biblique se dresse en opposition avec le « chaos » qui entoure ses frontières et qui contraste avec la beauté harmonieuse du jardin. En effet, l'espace pastoral est défini par les tensions exercées entre ordre et chaos, harmonie et confusion, visible à travers l'oxymore « harmoniously confused ». Dans ce poème, l'Arcadie n'est pas un espace naturel, mais bien un jardin ceint et maîtrisé, décor pastoral idéalisé par excellence. À l'image du poème, la pastorale acquiert une dimension religieuse de par son ancrage spatial dans un Eden fantasmé. Cela se traduit par l'utilisation du mot « pastor », dont la signification évolue, passant de « berger » à « pasteur » de par la récurrence des métaphores pastorales dans la Bible. La dimension biblique de l'Arcadie est mise en avant dans *Haweswater* à travers le personnage d'Ella Lightburn, fervente pratiquante qui ne blasphème que lors de son accouchement difficile au début du roman. Lorsqu'elle évoque sa religion, elle emploie quasi exclusivement des métaphores pastorales, telles que « the Lord is thy shepherd [...] He leadeth thee to green pastures » (*H* 60), ou encore « 'Twould be a shame to let down yer flock, let them wander the fells in certain danger » (*H* 35). Ella incarne la religion au sein de la vallée qui, elle, n'a rien d'édénique.

C'est dans *The Wolf Border* que la dimension sacrée des lieux apparaît le plus clairement. À la fin du roman, lorsque Rachel part à la recherche des loups qui se sont enfuis du domaine, elle observe Annerdale et remarque qu'il s'agit d'un mythe : « a holy land, artificially made but gloriously convincing. » (*TWB* 371). La dimension sacrée est rendue explicite à travers l'emploi de l'adjectif « holy », complété par la mise en avant de l'artificialité du lieu qui contribue à son idéalisation. Terry Gifford précise les enjeux de la dimension biblique de l'Arcadie :

> In the English tradition the image of nature as garden or estate confirms the religiously endorsed right of humans to exploit nature. Eden was the garden that paradise promises to be at the other end of time. In both, humans will be provided for naturally. (Gifford 1999, 34)

La dimension biblique du domaine comme prétexte à l'exploitation du *symbioment* évoquée par Gifford entre en résonnance avec Annerdale, enclave divine dont la ressemblance avec le jardin d'Eden justifie le contrôle aristocratique que Thomas Pennington exerce sur le symbioment :

> Pristine weather—the estate looks immaculate, untouched. [...] A fine rind of moon is cut out of the sky, and only a few reaches away above the horizon is the pale, near-derelict sun. It's as if they are walking on another planet, with contiguous constellations. [...] Three adults and a baby, traversing a holy, alien land; they have entered mythology, or a memory of religion. They have survived a great disaster and found paradise. (*TWB* 276)

Cette description exalte les fantasmes pastoraux, voire coloniaux, de la terre vierge en insistant sur la pureté du lieu (« pristine », « immaculate », « untouched »). C'est un tableau religieux qui est dépeint ici, avec une composition qui mêle terre vierge, lumière divine et découverte d'un Eden. La présence des loups confère au lieu une dimension mythologique supplémentaire de par leur présence régulière dans les mythes les plus connus. Les références mythologiques sont nombreuses dans le roman. La permanence des loups dans les textes littéraires est mise en avant à travers la citation de *Henry IV* qui ouvre le roman, une statue représentant le mythe de Romulus et Remus est érigée dans Annerdale, et Rachel établit fréquemment la distinction entre l'existence incarnée des loups et leur statut mythologique (« sometimes a country just needs to be presented with the fact of an animal, not the myth » (*TWB* 35)). Cette dimension mythologique est renforcée par le nom d'un des deux loups, « Ra », référence au dieu égyptien Râ. L'idée d'Annerdale comme une enclave biblique est reprise lorsque Rachel s'agace du comportement de Sylvia Pennington, la fille du châtelain : « Rachel wonders whether her father sold her the project unrealistically, a boil-in-the-bag Eden » (*TWB* 339). La narratrice se risque ici à un commentaire caustique sur le népotisme qui a permis à Sylvia d'intégrer le projet. La dimension édénique de l'enclos est donc donnée à voir à travers la volonté de trouver dans le Lake District un lieu de repos dont la beauté, bien qu'artificielle, exalte les fantasmes. Le roman interroge les mécanismes de représentation de l'Arcadie et la manière dont ces derniers cautionnent l'exploitation du *symbiomen*t à des fins politiques.

La dimension biblique du Lake District est également donnée à voir dans *The Carhullan Army*, dans lequel le cadre montagneux sert de terreau à l'installation d'une communauté de femmes qui ont réussi à échapper au gouvernement totalitaire en place. La dimension autarcique de la communauté fermière est plus forte que dans *Haweswater*, comme l'indiquent l'intégration difficile de la protagoniste dans Carhullan et l'initiation traumatique qu'elle doit subir. Le retour à une existence et à un mode de vie agraires est salvateur pour les habitantes de Carhullan, qui trouvent dans le travail agricole une forme de réhabilitation. Carhullan semble

incarner une forme d'Arcadie lorsque la charismatique Jackie Nixon est érigée en figure messianique guidant des moutons égarés :

> One hundred years ago, Jackie said, I could have walked up the fells and found the same sort of industry as this, with the same severe penalties for mismanagement. There was a purity to the existence, a basic sense of solvency, that the country had long since discredited. And I could already see the satisfactions of such a way of life. (*TCA* 104)

La pérennité du travail agricole est mise en avant ici à travers le complément « one hundred years ago », dont la portée est toute relative puisque le récit se déroule dans un avenir post-apocalyptique. À travers les mots de Jackie, le travail agraire est perçu comme un retour à une version plus pure et innocente de l'humanité, avant le déluge qui a précipité la chute du système capitaliste mondial, et, dans une certaine mesure, l'humanité telle que nous la connaissons. Jackie est ainsi perçue comme la bergère qui conduit ce mode vie agraire et, progressivement, endosse le rôle de prophète :

> It was the morning of her annunciation, her arrival. In the squalor of the terrace quarters, missionaries had often gone from door to door, preaching, and some people had turned once again to religion for escape. If they could not be lifted from the ruins by those in charge, then they would be rescued by God, by his rapture. [...] People wanted to believe. People wanted to be exalted. And perhaps I too had been looking for a messenger, looking for a path to take. I don't know. But there was the cut of a prophet about Jackie Nixon that morning. The light altered about her as she spoke, she drew it to her, and her eyes stole from it. I knew that what she was saying was right, that she was leading the way, and for the second time in my life I put my faith in her. (*TCA* 164)

La rhétorique biblique de cet extrait élève Jackie au rang de divinité de par la comparaison établie entre son discours et l'Annonciation du Christ, et le halo de lumière qui semble l'entourer. En outre, son rôle de guide est clairement mis en avant à travers la comparaison dressée entre les habitant·e·s de Rith et Sister. Alors que ces dernier·e·s s'en remettent à Dieu pour endurer leurs conditions de vie postdiluviennes, Sister voit en Jackie un guide spirituel en lequel elle croit. Ainsi, le Lake District dans *The Carhullan Army* est donné à voir comme une forme d'Arcadie transposée dans un avenir qui succède à la chute biblique de l'humanité, dans une enclave qui aurait préservé son innocence. Selon Terry Gifford, cette innocence est l'une des caractéristiques du jardin d'Eden :

> But Eden also contains the serpent and the apple by which human innocence will be tested. Failing that test leads to another landscape: the city and its vices. The essential quality of Eden is that it is, by definition, a pre-lapsarian Golden Age; after the Fall, the city, the manufacturing from natural resources, the clear-cutting of the ancient trees of Eden. (Gifford 1999, 34)

Dans le parallèle que Terry Gifford dresse entre l'Eden et l'Arcadie, c'est bien un retour à l'innocence de l'humanité avant sa chute qui ressort comme convergence principale. C'est ce que l'on retrouve dans *The Carhullan Army*, c'est-à-dire une version utopique de la vie avant le déluge, alimentée par des analepses fréquentes qui donnent à voir le Lake District à travers les souvenirs de la narratrice. De plus, Gifford explique que la chute est associée à l'espace urbain. Si les différences de représentation entre espace urbain et espace rural seront détaillées plus amplement dans le chapitre suivant, il est nécessaire de souligner ici la manière dont la métaphore de l'Arcadie permet, dans *The Carhullan Army*, de prendre de la distance quant à l'espace urbain, épicentre de la crise. Dans le roman, le Lake District fonctionne dans un premier temps comme un îlot utopique arcadien. De nombreux·ses chercheurs·euses ont travaillé sur la tension présente entre dystopie et utopie dans le roman (Walezak 2019, 67 ; Smith 136). Le lien entre Arcadie et utopie est particulièrement étroit. En effet, en tant que société idéalisée qui laisserait libre cours aux aspirations poétiques des bergers, l'Arcadie représente une forme d'utopie, et donc, étymologiquement, de « non-lieu ». En outre, l'Arcadie, au même titre que l'utopie, est un « non-lieu », puisqu'il s'agit d'un artifice littéraire qui, pour la plupart des auteurs·trices pastoraux, n'a pas d'ancrage dans le réel. C'est ce qu'explique Peter Marinelli : « The peculiar value of Arcadia is that it never existed. It was, from its very first appearance, a literary creation, a projection of the mind » (Marinelli 38).

En tant qu'artifice littéraire et non-lieu de la pastorale, l'Arcadie devient un outil de décentrement et de distanciation quant aux préoccupations sociales et politiques de la ville. L'ambivalence du concept d'Arcadie dans sa dimension artificielle permet de déplacer un problème dans un lieu imaginaire afin de le représenter. C'est notamment de cette manière que Virgile écrit l'Arcadie, en déplaçant le *locus* des *Idylles* de Théocrite dans un lieu neutre, afin de narrer les luttes de pouvoir romaines. Ce déplacement permet donc aux auteurs·trices de formuler des critiques sur les conditions sociales de leur temps, rendant la pastorale perméable aux conflits sociaux des époques qu'elle traverse. L'Arcadie devient alors un point de ralliement entre diverses tensions sociales, politiques et sociétales. Ici encore, les traditions pastorales divergent. Les géorgiques d'Alexander Pope, par exemple, cautionnent les politiques de gestion

des terres et utilisent l'Arcadie pour donner à voir un ordre social soi-disant naturel, garant du bon fonctionnement de la société (Gifford 1999, 30). À l'inverse, Virgile, dont la ferme fut confisquée, inclut cette expérience dans son « Églogue IX » et ajoute que la poésie pastorale ne peut rien contre les forces politiques en place : « mais nos vers, cher Lycidas, ont autant de force, au milieu des traits de Mars, que les colombes de Chaonie, quand l'aigle fond sur elles.» (Virgile 178). D'après Barrell et Bull (18), cette dimension sociale est reprise dans la pastorale de la Renaissance de Sir Philip Sidney. En effet, dans son poème *Arcadia,* il s'adresse directement aux lecteurs·trices, lui présentant une série de points de tension et en appelle à son jugement objectif. C'est ce qu'il souligne en 1580 dans « An Apologie for Poetrie » :

> The poet, sometimes, under the prettie tales of Wolves and Sheepe, can include the whole considerations of wrong doing and patience; sometimes show that contention for trifles can get but a trifling victorie. (Sidney 42)

Ainsi, à travers le détournement d'un espace idéalisé et d'histoires en apparence simples, la pastorale explore des tensions internes entre des opposés et exprime une forme de critique sociale. C'est ce que suggère Raymond Williams : « It is not easy to forget that Sidney's Arcadia [...] was written in a park which had been made by enclosing a whole village and evicting the tenants » (Williams 1973, 22). Cette référence aux *enclosures*, politique agricole qui a profondément modifié l'espace rural britannique, permet de lire le poème de Sidney à la lumière de son époque. Le paradoxe entre l'Arcadie narrée par Sidney et les conditions d'écriture de cet artifice fonctionne comme un outil de décentrement puissant.

Les différents usages de l'Arcadie, de son assimilation au jardin d'Eden, à un paradis poétique à un lieu de décentrement, sont regroupés dans le roman *The Wolf Border*, que Sarah Hall a publié en 2015. En prenant le modèle des *countryhouses* de la campagne anglaise, Sarah Hall imagine un projet politique de réintroduction du loup dans le domaine privé d'un député aristocrate et fortuné. L'enclos où sont introduits les loups condense en son sein plusieurs aspects de l'Arcadie pastorale. En plus de fonctionner comme une enclave édénique, l'artificialité du lieu ne fait que refléter la superficialité du projet qui trouve ses origines dans un ordre social obsolète qui a permis à une minorité fortunée de posséder des hectares de terres. Alors que Rachel arrive à Annerdale, elle décrit le lieu en ces termes : « a kempt place, cultivated, even the high grassland covering the fells was manmade » (*TWB* 29). L'adjectif « kempt » fait directement référence à l'artificialité du lieu, entretenu et soigné, et sa proximité sonore avec l'adjectif « kept » insiste sur la façon dont la privatisation des terres aboutit à la dénaturation des espaces naturels. Elle mentionne d'ailleurs que tout ce qui se trouve autour

d'elle est possédé par Pennington et énumère les textes politiques qui ont permis une telle hégémonie, introduisant une dimension légale au texte. À l'image d'*Haweswater*, roman dans lequel la vallée accueille un conflit complexe, le domaine est le théâtre de la confrontation de multiples idéologies. Thomas Pennington défend son projet de réintroduction, non pas par souci du rétablissement d'écosystèmes mis à mal par la disparition du prédateur mais par le levier politique qu'un tel projet représente pour lui. Rachel, la narratrice et scientifique qui supervise le projet, est partagée entre le rejet de cette hypocrisie et des caprices écologiques de l'aristocratie d'une part, et d'autre part par l'envie de saisir l'opportunité d'observer les loups et leur comportement. Enfin, le domaine est encerclé de manifestant·e·s opposé·e·s à la réintroduction du prédateur. L'enclos du Lake District, en tant que point d'ancrage d'un projet écologique clivant, devient un outil de décentrement en ceci qu'il concentre en son sein des tensions politiques qui dépassent largement le comté de Combrie. *The Wolf Border* donne à voir de manière très explicite les mécanismes de représentation du Lake District et des vestiges pastoraux. En cela, il entretient un dialogue avec les traditions pastorales des siècles précédents car il s'appuie sur les décisions politiques qui ont conduit à l'existence de textes pastoraux.

Ainsi, l'étude de l'Arcadie pastorale permet de mettre en avant la diversité des modes pastoraux et de leurs conventions, et de situer l'œuvre de Sarah Hall dans cette catégorie littéraire. Dans une certaine mesure, le Lake District peut être une incarnation arcadienne car il opère comme un outil de décentrement local et utilise la dimension édénique de ce non-lieu afin de remettre en cause l'appropriation des territoires. Si les romans de Sarah Hall et la représentation qu'ils donnent à voir du Lake District fonctionnent à bien des égards comme une incarnation de l'Arcadie pastorale, ils réfutent la dimension universelle de ce non-lieu. Plusieurs chercheurs comme Peter Marinelli ou William Empson soulignent le caractère universel de l'Arcadie (Marinelli 5 ; Empson 27). En effet, s'il s'agit d'un non-lieu, alors l'Arcadie aurait pour vocation de représenter tous les lieux, et tous les êtres humains :

> The case of the modern author is complicated by the fact that there is no common myth to which he can appeal for a pastoral art; in effect, he is forced back upon his own imagination for the creation of such a myth. Most likely, he will attempt to create it from a real landscape with which he is familiar, from a set of local circumstances that have coloured his vision. (Marinelli 55)

Marinelli argumente en faveur d'une Arcadie localisée, se rapprochant du particulier plutôt que de considérations universelles qui risqueraient d'aplanir les spécificités des espaces représentés et de ceux et celles qui les occupent. En effet, l'Arcadie telle qu'elle était théorisée dans

certaines traditions pastorales, comme celle de Pope par exemple, n'est plus représentative aujourd'hui, dans un contexte environnemental complexe. Alors que Pope passait du particulier au général (Marinelli 55), Sarah Hall opère le mouvement inverse. C'est la spécificité de chaque espace et non pas le désir de créer des espaces génériques qui prime dans son œuvre, où l'expérience singulière du Lake District se lit comme une Arcadie du particulier, c'est-à-dire un lieu de décentrement qui, paradoxalement, met en avant la géographie spécifique du lieu et de ceux et celles qui y vivent.

I. 1. 2. « A PERFECT REPUBLIC OF SHEPHERDS AND AGRICULTURISTS » (WORDSWORTH 57)

La spécificité des habitant·e·s de l'Arcadie est un sujet qui se déploie au cœur du mode pastoral, témoignant de sa diversité et de son hétérogénéité. En effet, l'analyse des voix de la pastorale a toute sa place lorsqu'on étudie la manière dont Sarah Hall donne à voir les protagonistes qui évoluent dans le cadre montagneux du Lake District.

Dans un premier temps, il est nécessaire de s'attarder sur la figure emblématique de la pastorale, c'est-à-dire le berger, et d'explorer les enjeux de ce personnage dans les textes pastoraux. Dans leur théorisation respective de la pastorale, Andrew Ettin et Paul Alpers décèlent des prémices du mode dans l'*Iliade*. Parmi ces derniers figure notamment le cadre idyllique qui préfigure le développement de l'Arcadie, figé dans le bouclier d'Achille. Quant aux voix qui habitent et incarnent ce cadre idyllique, Andrew Ettin explique qu'à travers certaines sections du bouclier d'Achille et certaines analogies, Homère donne à voir la vulnérabilité du berger qui éprouve des difficultés à protéger son troupeau et montre son impuissance face à des forces terrifiantes qui le dépassent (Ettin 8). En somme, avant même que le mode pastoral n'émerge véritablement dans les *Idylles* de Théocrite, le berger était décrit comme une victime et un observateur impuissant, bien qu'Homère en vante les mérites.[15] Ainsi, le berger s'impose comme la voix principale et originelle de la pastorale. Paul Alpers détaille l'importance de ce protagoniste dans son ouvrage *What is Pastoral?*, publié en 1996. Ce travail entend explorer la forme et l'histoire littéraire de la pastorale, en arguant que l' « anecdote représentative » de la fiction pastorale (Alpers ix, traduit par mes soins) ne réside pas dans l'âge d'or et son cadre idyllique, mais dans la figure du berger et la vie que mène ce dernier (Alpers

[15] Andrew Ettin note que contrairement à l'image du berger de la Renaissance, chez Homère, ce dernier n'est pas associé avec une forme de réclusion pastorale et un manque d'ambition (Ettin 8), en témoigne le livre 5 de l'*Iliade* dans lequel le berger affronte la rage du lion incarnant la colère de Diomède.

x). Ainsi, Alpers se place en opposition à d'autres théories pastorales (notamment celle de Ken Hiltner) qui avancent l'idée que c'est le cadre rural idyllique des espaces décrits qui confère une dimension pastorale au texte. Dana Phillips, par exemple, énonce : « the interest of the pastoral for me lies more in the philosophical debate it engenders about the proper relation of nature and culture and less in its report on the workaday detail of animal husbandry or the love lives of shepherds » (236). À l'inverse, Alpers explique que c'est à travers la façon dont le berger est donné à voir que l'on définit un texte comme étant pastoral ou non. Il précise : « We will have a far truer idea of pastoral if we take its representative anecdote to be herdsmen and their lives, rather than landscape or idealized nature » (Alpers 22). Il rejoint ainsi l'argument de Leo Marx, qui écrivait, en 1986 : « No shepherd, no pastoral » (Marx 1986, 45). Il ne s'agit pas, pour le moment, d'apporter une réponse définitive à cette ambivalence mais de mettre en résonnance la théorisation du berger d'Alpers avec les personnages qui émaillent l'œuvre fictionnelle de Sarah Hall.

Paul Alpers et Andrew Ettin dressent tous deux une comparaison de l'évolution de la figure du berger entre les poèmes de Théocrite et ceux de Virgile. En effet, les deux chercheurs s'intéressent à ce personnage et expliquent dans quelle mesure Virgile s'est inspiré du berger théocritien afin d'en faire une figure représentative. Tandis que, dans le poème liminaire des *Idylles*, Théocrite donne à voir un berger maîtrisant l'art du bucolique[16] et incarnant l'expression de soi (Halperin 33), Virgile dans ses *Bucoliques* va plus loin en clarifiant et prolongeant les intentions de Théocrite :

> Historically it was the work of both poets, with Virgil coordinating and making more explicit what was implicit in Theocritus's bucolic representations. [...] It is from Virgil's self-conscious handling of Theocritean representations and usages that the figure of the herdsman emerged as representative, both of the poet and of all humans. (Alpers 138)

Lorsqu'Alpers évoque la représentativité des bergers, il fait état du double sens que contient ce terme. L'adjectif « représentatif » fait à la fois référence à la vraisemblance d'une entité, et donc à son rapport au réel, tandis qu'une deuxième acception du terme lui attribue une dimension emblématique, voire synecdochique, renvoyant à une autre entité :

[16] Le bucolique fait référence à un échange de chansons entre un berger et un poète urbain. Il est intéressant de noter que l'étymologie du terme bucolique, *boukolos*, signifie littéralement « cowherd », ce qui met encore l'accent sur les protagonistes des poèmes pastoraux (Alpers 147).

> In either case, we must keep in mind the double meaning of "representative." It means both that the informing anecdote is a means of depiction, and also that what is depicted stands as a representative, a summary or characteristic example, or that it is in a synecdochic relation to something else, for which it stands or of which it is part. Hence there can be a double answer to the question: what do these representations represent? (Alpers 22)

À ce stade du raisonnement, il s'agit de la dimension emblématique du berger pastoral qui nous intéresse, et la manière dont celle-ci est donnée à voir dans l'œuvre fictionnelle de Sarah Hall. Toutefois, il est important de nuancer la dimension emblématique du berger pastoral. Il ne s'agit pas de décréter que le berger peut représenter tous les êtres humains de manière indifférenciée, mais plutôt d'étudier l'évolution de sa représentativité :

> The shepherd remains first and foremost an emblem of humanity, a general rather than a specific type, and his afflictions and joys are universal. The process is reversed in the romantic pastoral, which begins with the individual figure, concentrates upon his hard lot in life, and then magnifies him, almost insensibly, into a figure of titanic proportions, an emblem of general Humanity. In modern pastoral the figure of the shepherd, whether idealised or real, vanishes entirely, his place being taken by some relatively simple figure, sometimes the worker, more usually the child. (Marinelli 6)

Ainsi la représentativité du berger évolue au fil des traditions pastorales et témoigne de la diversité du mode. Sarah Hall prend le contrepied de l'universalité originelle du berger pour se faire porte-parole d'une vulnérabilité sociale, politique et écologique dans la lignée des pastorales romantiques et modernes.

Les romans de Sarah Hall, puisqu'ils se déroulent principalement dans des espaces ruraux, dépeignent beaucoup de protagonistes dont la fonction est similaire à celle du berger. C'est notamment le cas d'*Haweswater*, dont la structure donne à lire une mosaïque de personnages qui constitue la population de la vallée de Mardale. Leurs travaux agricoles, leur mode de vie et leur dépendance vis-à-vis des saisons et des cycles naturels offrent autant de ressemblances avec les bergers de Theocrite et de Virgile. Ainsi que l'affirme Paul Alpers : « shepherds fittingly represent those whose lives are determined by the actions of powerful men or by events and circumstances over which they have no control » (Alpers 162). Dans le rapport de force qui fait l'objet du roman, les fermier·e·s de Mardale sont impuissant·e·s et doivent se

plier aux exigences d'une industrie destructrice. Lorsque Jack Liggett arrive à Mardale et annonce le projet aux habitant·e·s, son discours insiste sur le caractère définitif de l'entreprise :

> And it had already been authorized by an Act of Parliament some years before, in the spring of 1921. The Haweswater Act. So yes, a name had already been decided upon for the project. The Haweswater reservoir. The lake and the surrounding land had been acquired by Manchester City Waterworks under Paliament's backing, and the owned properties had had compulsory purchase orders placed upon them. There was no question of appeal. There was no higher authority. It was signed and sealed; a done deal, so to speak. [...] It was all fact, it was done and dusted. It was regrettably not within his control any more, nor theirs. This, they must understand. He was simply a messenger. (*H* 50)

Ce passage est emblématique de la vulnérabilité sociale et politique des habitant·e·s de Mardale. Premièrement, le discours de Jack est rapporté sur le mode du discours indirect libre, gommant la distinction entre narrateur et locuteur et donnant ainsi à voir la rhétorique de ce dernier. Le recours à un langage juridique et administratif souligne le caractère officiel et définitif de cette décision qui émane des plus hautes institutions politiques du pays. Non seulement une loi a été votée au Parlement à ce sujet plusieurs années avant, mais ce dernier a facilité l'achat de parcelles nécessaires à l'accomplissement du projet. L'utilisation de paires allitératives (« signed and sealed », « done deal », « done and dusted ») ajoutent une dimension sonore qui présente la décision comme inéluctable. De plus, l'énonciateur devance les éventuelles protestations de son auditoire en utilisant des locutions oratoires (« so yes ») et en insistant sur l'irréversibilité du projet. Enfin, Jack termine son discours en s'exonérant de toute responsabilité et en appelle à la compréhension des résident·e·s. Cela est donné à voir à travers l'inversion sujet-verbe-complément du segment « this, they must understand », dans laquelle le complément d'objet est placé en début de phrase, contrairement au principe linguistique du *end weight*. Ainsi, les membres de communauté fermière de Mardale découvrent du jour au lendemain que les terres dont ils dépendent pour vivre ont été vendues et que le Parlement a approuvé un projet de submersion de leur village quelques années auparavant. Cette situation n'est pas sans rappeler celle de Mélibée, l'un des deux bergers des *Bucoliques* de Virgile que la cour dépossède de sa ferme.

L'adaptation au nouvel ordre incarné par Jack Liggett est difficile pour les fermier·e·s de Mardale, en particulier Nathaniel Holme, dont le rôle dans la diégèse peut être lu comme une incarnation de ce qu'Alpers appelle « old shepherds » (Alpers 27). Personnage type des

pastorales de la Renaissance, les « vieux bergers » sont les dépositaires de l'histoire de leurs prédécesseurs et conseillent les autres sur le ton de vérités générales représentatives de tous les êtres humains (Alpers 27). C'est le cas par exemple dans le poème *The Shepheardes Calender* de Spenser, dans lequel des bergers plus âgés ayant acquis une certaine sagesse préviennent les autres protagonistes des supercheries du pouvoir. Nathaniel Holme peut être considéré comme tel. Implanté dans la région depuis plusieurs générations, il est le dépositaire de l'histoire de la vallée, au carrefour de plusieurs générations de bergers. Lorsqu'il apprend le projet du réservoir, il avertit Samuel Lightburn : « That M'nchister fella's wearin' a suit as costs as much as thee's house. [...] He's got some mighty weight, mighty weight. » (*H* 68). La mise en garde de Nathaniel s'apparente à la sagesse des « old shepherds » de la pastorale de la Renaissance, à ceci près que, dans *Haweswater*, la menace industrielle est explicite. La mort du personnage, à la moitié du roman, annonce la matérialisation de cette menace en destruction :

> The valley had lost a man who had been fundamental to its population and to its character, who had accumulated more intimate knowledge of the area than the rest of the village combined, could spin its history into threads and weave them together, births, marriages, deaths, nature's cycle and its distortions, the amalgamation of the community and the external world through which it survived. [...] he himself had been heritage. (*H* 187)

Le ton élégiaque employé dans cet extrait est prémonitoire, de sorte que la perte de l'esprit de la vallée en précède l'inondation. La mort de Nathaniel est ainsi rattachée à la destruction prochaine de la vallée, et donc à sa précarité en tant qu'ouvrier agricole de soixante-dix ans. Ainsi, les différentes générations de bergers qui occupent Mardale incarnent la vulnérabilité sociale et politique des bergers de la pastorale qui, en ce sens, deviennent emblématiques.

Cependant, les écrits de Sarah Hall ne donnent pas toujours à voir le travail agricole comme vecteur de vulnérabilité et de faiblesse face aux arcanes du pouvoir. Effectivement, dans *The Carhullan Army*, à l'inverse d'*Haweswater*, la communauté agricole offre une possibilité d'affirmer un contre-pouvoir face au régime autoritaire en place. Le rôle du berger pastoral est employé dans le roman à la fois comme un élément du cadre spatio-temporel, mais également comme métaphore donnant à voir l'évolution de la rébellion. Alors que le déluge apocalyptique a profondément modifié les modes de vie, Sister, la narratrice, tente de s'échapper de la ville dans laquelle elle est forcée de résider. Les femmes de Rith doivent toutes subir une pose de stérilet forcée, que Sister compare au marquage du bétail : « attaching the device as efficiently as a farmer clipping the ear of one of his herd » (*TCA* 28). La métaphore du bétail sert ici à

mettre en avant la vulnérabilité de Sister face à un régime qui entreprend de contrôler et de réguler le corps féminin. Le travail agricole et fermier permet aux résistantes d'acquérir une forme d'indépendance vis-à-vis du régime. À plusieurs reprises, la narratrice met l'accent sur l'autosuffisance de la commune et sur la satisfaction que lui procure le mode de vie pastoral :

> There was a purity to the existence, a basic sense of solvency, that the country had long since discredited. And I could already see the satisfactions of such a way of life. After so many months of tin openers and foil packaging, reconstituted food and the dependence on the foreign shipments, this was as honest and raw as I could get. (*TCA* 104).

Le mode de vie pastoral dont Sister et ses camarades bénéficient leur permet de retrouver une forme d'indépendance et de capacité d'action dont le régime autoritaire en place les avait privées. Il semblerait alors que ce retour à la terre et à un mode de vie agraire constitue une solution pour échapper aux catastrophes climatiques : « 'There's nothing like this place for rehabilitation,' Shruti told me. 'It's working with the land that does it. » (*TCA* 131). La réhabilitation permettrait finalement aux habitantes de Carhullan de passer du statut de bétail à celui de berger, et, par là même, de reprendre une forme de pouvoir. C'est l'argument avancé par Émilie Walezak lorsqu'elle explique que l'activité fermière « re-forge » (Walezak 2022, 83) les protagonistes, d'un point de vue non seulement politique mais également identitaire puisque la narratrice décrit ses camarades ainsi : « sexless, whittled back to muscle » (*TCA* 118). Non seulement la valeur historique du berger pastoral est renversée pour devenir un outil d'empouvoirement, mais encore elle propose une redistribution des rôles attribués aux genres au sein de l'espace pastoral. Toutefois, ce renversement de bétail à bergère a ses limites. Jackie Nixon, la cheffe du clan, est elle aussi décrite comme une bergère, et, au même titre que Nathaniel Holme dans *Haweswater*, en tant que garante d'un savoir-faire ancestral :

> I could not imagine how hard it had been, training the sheep to remain faithful to a portion of the uplands. It was an extreme and difficult thing to do, almost a lost craft, and one of the oldest ways of farming in the region. Lorry told me that Jackie had stayed up on the tops with them for months, like a shepherd. (*TCA* 125)

L'évolution du personnage de Jackie et les connotations religieuses qui teintent son discours et son comportement émoussent la dimension véritablement novatrice du rôle de berger dans *The Carhullan Army*. En effet, alors que les habitantes de Carhullan trouvent dans le travail agricole

une capacité d'agir, Jackie est élevée au rang de bergère divine, voire de pasteure. Si l'on suit cette métaphore, Sister et ses camarades sont rétrogradées une nouvelle fois au rang de bétail suiveur comme cela est donné à voir lorsque Sister arrive à la ferme : « They were moving me along impersonally, as if I were an animal they were stewarding, as if I belonged to a different species » (*TCA* 64). Cette dépersonnalisation confirme le basculement du roman dans la dystopie. La communauté se radicalise à mesure que Jackie devient de plus en plus autoritaire. Dans la métaphore pastorale, Jackie passe de bergère à prédatrice et s'en prend à ses camarades. Elle précise notamment que le retour d'un prédateur serait nécessaire à l'équilibre de la région : « You know what else I'd like to see back there ? Wolves. We're still missing a big predator in the chain » (*TCA* 184)).

Dans sa théorisation du mode pastoral, Paul Alpers identifie ce qu'il qualifie de « pastoral speakers », et plus spécifiquement, les « shepherd-equivalent » (Alpers 185). Ces figures semblables à des bergers apparaissent en premier lieu dans le théâtre de Shakespeare, et représentent des personnages que Alpers définit en ces termes : « socially humble figures who may not be identified with the country and its occupations but whose function and presence are like those of the herdsmen of traditional pastoral » (Alpers 185). Alors qu'*Haweswater* et, dans une certaine mesure, *The Carhullan Army*, donnent à voir des personnages explicitement liés aux bergers de la pastorale classique, romantique, et moderne, les protagonistes de *The Wolf Border* s'associent plus naturellement aux « shepherd-equivalents » d'Alpers (28). Rachel ne fournit pas un travail agricole au sein d'une ferme dans un passé plus ou moins lointain. Son rôle de chercheuse l'amène à surveiller et à analyser le comportement des deux loups dans un contexte social et politique ultra-contemporain. Dans un premier temps, elle semble incarner la vulnérabilité sociale qui détermine le rôle du berger pastoral. Logée sur les terres de l'aristocrate, Rachel fait fi de la hiérarchie encombrante qui régit le domaine. Alors qu'elle est appelée, le premier soir, à rejoindre la maison principale, elle est frappée de perplexité : « she wonders whether she will be summoned regularly to the big house, now that she is in situ, and biddable. The thought is unsettling. » (*TWB* 84). Toutefois, les nombreuses remarques critiques qu'elle énonce au fil du roman donnent à penser que le personnage de Rachel, le regard extérieur qu'elle pose sur le domaine et sa gestion permettent à Sarah Hall de dresser un tableau complexe des ambitions politiques et intéressées sous-jacentes au projet de réintroduction de Thomas Pennington. Par conséquent, ce n'est pas le rôle de berger pastoral vulnérable que Rachel incarne dans *The Wolf Border*, mais plutôt un celui d'équivalent qui, de par son récit, interroge les structures de pouvoir et leur pérennité. Ainsi, même si Rachel reste à la merci de ses supérieurs, et des critiques de l'opinion publique dont la majorité est réfractaire à la présence

du loup, ses compétences scientifiques lui permettent d'acquérir une forme de supériorité. En cela, le personnage de Rachel se rapproche plutôt du berger de Wordsworth, qui donne à voir un acteur plus ancré dans la réalité que ses homologues de la Renaissance ou de l'âge classique. Dans son ouvrage *Pastoral,* Peter Marinelli résume cette évolution :

> Corin and Phyllis, generic names for an entire host of shepherds and shepherdesses of the antique tradition, function only in the world of literature; their dwelling-place is in a golden country of the imagination called Arcadia, and their time is that timeless time of the mind in regression from reality. They are shepherds hardly at all, for their real interests are love and poetry, and they are really only the occasion for poetry. By contrast, the shepherds of Wordsworth are real; they inhabit a familiar landscape of Grasmere Vale and Helvellyn, and they move in the world of the present or at least the proximate past; they are the subject-matter of poetry. (Marinelli 4)

Les bergers de Wordsworth, contrairement à ceux des pastorales antiques et classiques, ne sont pas un prétexte pour écrire de la poésie : ils constituent le sujet principal de la poésie pastorale.

Enfin, un lien entre les bergers pastoraux et l'œuvre de Sarah Hall est également tissé dans la manière dont les communautés rurales sont représentées. Alors qu'il détaille les différentes conventions pastorales, Paul Alpers s'arrête sur le sens du mot « convention », tout particulièrement en ce qui concerne les bergers. Il explique que, parmi les significations du mot « convention », figure le fait de se réunir, tiré de l'étymologie latine du mot (*convenire*) :

> Pastoral poems make explicit the dependence of their conventions on the idea of coming together. Pastoral convenings are characteristically occasions for songs and colloquies that express and thereby seek to redress separation, absence, or loss. (Alpers 81)

Ainsi, Alpers apporte une dimension collective à la littérature pastorale comme lieu de réunion, à l'image du premier poème de Théocrite dans lequel des bergers se réunissent afin d'entendre une complainte. C'est cette dimension collective qui permet aux personnages de l'œuvre de Hall de fonctionner comme une « perfect Republic of Shepherds and Agriculturists » (Wordsworth 57), à l'image des bergers de Wordsworth, lorsqu'ils se réunissent par exemple au Dun Bull dans *Haweswater* afin de débattre du projet industriel (*H* 103). En effet, dans son recueil *Lyrical Ballads,* Wordsworth s'auto proclame poète et défenseur de cette république qui peuple le Lake District, dont la localité est définie par son isolement du reste du pays. Dans sa prose, Wordsworth affirme que les bergers des lacs ont maintenu, au milieu d'un puissant

empire, une constitution imposée et régulée par les montagnes (Prose, ii. 206)[17]. L'importance de la communauté pastorale est également soulignée par Seamus Heaney en 2003, dans son analyse des *Bucoliques* de Virgile : « Both Moeris and Lycidas have been shocked out of a trust in an older world whose security were until recently taken for granted » (Heaney 5). Le commentaire de Heaney est aisément transposable au contexte environnemental actuel. Deborah Lilley note par exemple que les *Bucoliques* de Virgile montrent dans quelle mesure la pastorale peut être utilisée pour explorer la relation entre les personnes et les lieux qu'elles habitent dans des temps de grands changements ou de transition (Lilley 2019, 89).

Ce commentaire prend tout son sens dans le roman *Haweswater*, dans lequel la communauté fermière doit s'adapter à un changement majeur qui cause la perte de la vallée. L'arrivée détonante de Jack Liggett fait peu à peu basculer le roman dans la tragédie. Son intégration auprès de ce qu'il appelle « obdurate locals » (*H* 89) se fait non sans mal. Au fur et à mesure que ce dernier s'installe à Mardale, il est accepté dans la communauté (« He was required to show no papers on this afternoon, but allowed free passage. As if he, too, now belonged in part to the region » (*H* 149)). C'est précisément cette intégration qui perturbe l'écosystème et fait sombrer la vallée[18]. Les tragédies successives qui ont lieu, notamment les disparitions de Nathaniel, de Jack qui meurt en escaladant la montagne, de Janet alors qu'elle tente d'endommager le réservoir avec des explosifs, et le suicide d'Isaac dans le même réservoir donnent à voir à l'échelle individuelle la destruction générale de la vallée et du mode de vie agraire de ses habitant·e·s. La désintégration de la communauté fait basculer la dimension pastorale de *Haweswater* dans l'élégie. Dans *The Carhullan Army* et *The Wolf Border*, Sarah Hall donne également à voir des communautés autarciques dans lesquelles un élément extérieur s'introduit. Tandis que, dans *Haweswater*, cet élément provoque la perte de la vallée et fait basculer le roman dans la tragédie, *The Wolf Border* donne à voir un modèle d'intégration réussi, au sein duquel les bergers·ères s'adaptent au changement qui leur est imposé. Dans *The Wolf Border*, les loups, dont le statut de prédateur déchaîne les passions, s'introduisent dans le domaine clos et ceint d'Annerdale. À l'inverse de *Haweswater*, une communauté se crée autour de ces loups, qui diffère de celle des habitant·e·s du comté. Lorsque les loups s'échappent

[17] Michael Friedman a publié un ouvrage en 1979 consacré à la relation qu'entretenait Wordsworth aux différentes communautés fermières du Lake District. Friedman, Michael. *The Making of a Tory Humanist: William Wordsworth and the Idea of Community* (New York: Columbia University Press, 1979).

[18] Jean-Michel Ganteau a notamment étudié la dimension communautaire des romans de Sarah Hall à travers le prisme de l'immunité dans une communication prononcée devant la British Association for Contemporary Literary Studies en 2020. https://www.bacls.org/conferences/bacls-virtual-conference-june-2020/panel-2-human-non-human/

d'Annerdale et que Rachel part à leur recherche, elle s'inquiète des ravages qu'ils peuvent causer pour le bétail des riverains dont elle se distingue :

> But this is Cumbria; there's a high possibility of agricultural loss. [...] Most animals will instinctively avoid the path of wolves, but the sheep, lame motif of the Lake District, corralled in their walled fields and scattered across the moors, won't stand a chance. Nor will the famous republic of shepherds remain peaceful about their plight. (*TWB* 383)

L'identité agricole et rurale du comté de Combrie est réaffirmée dans cet extrait, à la fois à travers la mention des nombreux moutons qui pourraient être les victimes des loups en cavale, mais également à travers le détournement de l'expression de Wordsworth citée précédemment. La transposition de l'adjectif « perfect » en « famous » correspond à un commentaire métafictionnel qui rattache les habitant·e·s du Lake District à leur appartenance culturelle passée dont Wordsworth est devenu un emblème. Néanmoins, il s'agit également d'un commentaire ironique qui met à distance les fermier·e·s, dont beaucoup étaient opposé·e·s au projet de réintroduction. Si l'intégration de Rachel dans la communauté fermière du Lake District est difficile, les loups quant à eux se fondent dans le paysage d'Annerdale (« She is the true grey, true to the name; she is tawny as the landscape, and utterly congruent. » (*TWB* 152)) jusqu'à devenir communs (« They should exist here as anywhere, and in so doing recreate their common selves. » (*TWB* 285)). Les loups ne sont plus les intrus qu'ils étaient au début du projet (« [t]hey are no longer aliens: they never were. » (*TWB* 333)). L'intégration des loups est totale à la fin du roman, dont le dernier mot est « Fàilte » terme gaélique qui signifie « welcome » (*TWB* 432).

Ainsi, les trois romans de Hall abordés ici mettent en relief la diversité des avatars du berger pastoral. Le berger est une figure tutélaire de la pastorale, d'un personnage socialement vulnérable, au dépositaire de l'histoire des lieux, à un emblème de l'humanité, le berger a traversé les âges et les traditions pastorales :

> To say that this is the representative anecdote of pastoral means that pastoral works are representations of shepherds (and, in post-classical literature, shepherdesses) who are felt to be representative of some other or of all other men and/or women. But since all the terms in this definition are subject to modification or reinterpretation, pastoral is historically diversified and transformed. Various writers at various times modify the way shepherds are depicted. (Alpers 26)

L'œuvre de Sarah Hall est un exemple de ce qu'Alpers appelle la diversification et la transformation, la réinterprétation de la pastorale et de ses conventions. Tantôt emblème d'une industrie destructrice, tantôt figure politique, tantôt symbole de résistance face à un pouvoir autoritaire, la figure du berger continue d'évoluer et d'inscrire la pastorale dans le contexte social et politique dont elle émane. Cela est notamment visible de par le développement de ce que Terry Gifford appelle « prefix-pastorals » (2013, 29).

I. 1. 3. RECONSTRUCTIONS THÉORIQUES ; LE CAS DES « PREFIX PASTORALS »

Dans son avatar le plus récent, la pastorale peut difficilement continuer à donner à voir une Arcadie idéalisée, dans lequel les bergers ne seraient que des prétextes à la poésie. En effet, si la pastorale évolue au gré des constructions et reconstructions sociales et politiques, alors elle ne peut ignorer l'urgence de la crise environnementale. Ainsi, selon Deborah Lilley, l'itération la plus récente du mode qui émerge dans la littérature britannique contemporaine se refomule autour de la crise environnementale. Ce qui lie selon elle les nouvelles pastorales à une tradition bien établie réside dans la façon dont le mode peut traiter de la confluence d'inquiétudes culturelles et écologiques qui ont produit la crise environnementale et continuent de l'alimenter (Lilley 2019, 38). Ces préoccupations trouvent leur place dans les reconstructions théoriques du mode, et tout particulièrement dans ce que Terry Gifford appelle les « prefix-pastorals » (Gifford 2013, 29). En effet, ont émergé dans la critique sur la pastorale un certain nombre de « nouvelles pastorales », pour reprendre les termes de Deborah Lilley (2019, 1), qui actualisent les traditions pastorales et en soulignent les limites. Ces *prefix-pastorals* rajoutent à l'hétérogénéité du mode.

La première instance de *prefix-pastoral* commence à apparaître dès l'origine de la pastorale elle-même. En effet, la tradition anti-pastorale apparaît dans certains passages des *Idylles* de Théocrite, par exemple lorsqu'il dit de son Arcadie : « wherever you tread the ground's one thorny ambush » (Théocrite, n.p.). Toutefois, le premier poème explicitement anti-pastoral voit le jour en 1736. En réponse à l'idéalisation quasi systématique des moissonneurs·euses dans la poésie pastorale du XVIIIe siècle, le fermier Stephen Duck écrit *The Thresher's Labour*, dans lequel il rejette l'idéalisation de la campagne anglaise (Gifford 1999, 120) :

> No Fountains murmur here, no Lambkins play,
> No Linnets warble, and no Fields look gay;

’Tis all a gloomy, melancholy Scene,
Fit only to provoke the Muse’s Spleen. (Duck 13)

Cet extrait est représentatif de l’écriture anti-pastorale. Le poème vise à corriger une vision idéalisée du travail agricole tout en reprenant les codes de l’écrit pastoral. Les symboles principaux de l’Arcadie pastorale, terreau de l’inspiration poétique ici représentée par la mention des Muses, sont mis à l’écart pour insister sur les réelles conditions de travail des fermiers. Cela est notamment mis en avant à travers le motif de la transpiration, qui revient périodiquement dans le poème (« In briny Streams our Sweat descends apace, / Drops from our Locks, or trickles down our Face » (Duck 12)), comme métonymie de la difficulté du travail accompli, et marqueur d’authenticité de l’expérience (Keegan 545). Cependant, le poème de Duck ne vise pas seulement à corriger les inexactitudes de la tradition pastorale. Bridget Keegan rappelle que celui-ci a trop souvent été lu comme un phénomène correctif paralittéraire dont la qualité poétique n’était pas digne d’être étudiée. Néanmoins, elle explique que Stephen Duck, en plus de corriger des inexactitudes, interroge la forme géorgique afin d’initier un débat sur sa forme et ses intentions (Keegan 550). C’est notamment de ce poème que Terry Gifford tire sa définition et théorisation de ce qu’est l’anti-pastorale :

> Thus far the anti-pastoral tradition might appear to be based simply upon exposing the distance between reality and the pastoral convention when that distance is so conspicuous as to undermine the ability of the convention to be accepted as such. But that distance can be caused, not only by economic or social realities, but by cultural uses of the pastoral that an anti-pastoral text might expose. (Gifford 1999, 128)

Dans la lignée de l’anti-pastorale, Terry Gifford théorise ce qu’il appelle la « post-pastorale », c’est à dire non pas un mode pastoral qui viendrait chronologiquement après la pastorale, mais une tradition qui vise à dépasser certaines de ses limites. La post-pastorale conserve la distance auparavant établie par l’anti-pastorale tout en y ajoutant une dimension critique et réflexive plus forte. L’un des points majeurs de la post-pastorale réside dans la prise en compte de la responsabilité de l’humain dans la dégradation environnementale. Ainsi, la post-pastorale propose une réponse littéraire à la crise écologique dont la vocation serait de la mettre en lumière et de sonder les responsabilités. Les conventions pastorales sont alors redéfinies autour des impératifs environnementaux. Gifford résume ce qu’il appelle post-pastorale en ces termes :

> A new term to refer to literature that is aware of the anti-pastoral and of the conventional illusions upon which Arcadia is premised but which finds a language to outflank these dangers with a vision of accommodated humans. (Gifford 1999, 479)

Ainsi, l'accent est mis sur la réflexivité, c'est-à-dire la mise en relief des limites du mode, en particulier dans sa représentation du symbioment. Cela rejoint les préoccupations de Ken Hiltner dans son ouvrage *What Else is Pastoral ?*, en réponse à la théorisation de la pastorale de Paul Alpers. Contrairement à ce dernier, qui met l'accent sur les bergers et leur représentation, Ken Hiltner s'intéresse aux paysages pastoraux dans une étude écocritique de la pastorale de la Renaissance. Il indique : « being human all too often means that we fail to become thematically aware of the natural backdrop into which we are born and against which we live our lives » (7). C'est bien ce que Gifford entend déconstruire lorsqu'il parle de post-pastorale. En effet, il établit six caractéristiques permettant d'identifier un texte comme ayant une dimension post-pastorale, parmi lesquelles on retrouve l'attention au monde naturel, la remise en question de la dichotomie entre nature et culture et la reconnaissance des interconnexions entre humains et non-humains (Gifford 1999, 152)[19].

Ces caractéristiques sont présentes dans l'œuvre de Sarah Hall, et tout particulièrement dans les trois romans étudiés dans ce chapitre. Dans chacun de ces romans la terre est utilisée afin déconstruire l'idylle pastorale, s'inscrivant ainsi dans diverses traditions. Effectivement, dans *Haweswater* le sol favorise le développement d'une agriculture de petite échelle, tandis que dans *The Carhullan Army* la terre permet survie et autonomie. Enfin, dans *The Wolf Border* le sol sert à restaurer un équilibre dans la faune locale. Les trois romans intègrent beaucoup des caractéristiques énoncées par Gifford, mais c'est dans *Haweswater* qu'elles sont le plus visibles, puisqu'il s'agit du roman qui est le plus explicitement lié avec la littérature pastorale. Tout d'abord, Sarah Hall va à l'encontre de l'idéalisation de la vie des travailleurs·euses agricoles en décrivant leurs conditions de travail de manière détaillée et réaliste. La réalité du travail est donnée à voir de manière viscérale, remettant en cause toute association de l'espace rural avec ce que Chloé Ashbridge appelle « a green and pleasant land » (Ashbridge 132). Janet incarne une sensibilité et des valeurs anti-pastorales car la construction de son personnage prend le contrepied de l'idylle pastorale. Dès son plus jeune âge, elle se familiarise avec la violence du bétail et du travail agricole, et son savoir-faire s'étend de la mise à bas des agneaux des heures

[19] Gifford ajoute à cet inventaire une reconnaissance des processus de création et de destruction qui établissent un lien organique entre la vie et la mort, l'abolition de la frontière entre l'intérieur et l'extérieur des entités du *symbioment*, et la corrélation écoféministe entre l'exploitation de la planète et des minorités de genres et ethniques. Il précise néanmoins que cette liste de caractéristiques n'est ni exhaustive, ni définitive (Gifford 1999, 155).

durant à la façon la moins brutale d'abattre un animal en souffrance. Son corps porte les stigmates de son activité :

> She has spent too much time with the daily, impersonal violence of livestock and has laboured with heavy equipment too many times in poor light to come away unscathed. Her knees have been lacerated against a lifted plough and there are fingers which do not grow straight, but crook towards her palm like the bent bars of a cage. A broken rib from a frisky goat, its slight indentation in her stomach. Perpetually bruised or missing nails. Swollen ankles. These are accidents of minor proportions, unexceptional in the farming community. (*H* 24)

Dans ce passage, le narrateur énumère les marques corporelles causées tantôt par le bétail, tantôt par le matériel agricole utilisé pendant le travail, de sorte que le personnage de Janet acquiert une anatomie spécifiquement agricole. La comparaison de ses doigts aux barreaux d'une cage, par définition inflexibles, insiste sur la déformation progressive et anormale du corps lorsqu'il est soumis au labeur physique. Cela est aussi visible à travers la prosodie de ce passage. Alors que le narrateur commence son énumération avec des phrases longues, les blessures s'enchaînent petit à petit avec l'élision d'articles et de coordinations, jusqu'à ne former des phrases contenant uniquement un groupe nominal (« swollen ankles »). Ce changement dans les modalités d'énumération confirme ce qui est précisé dans la dernière phrase, c'est-à-dire que ce type d'incident est banal dans la communauté fermière de Mardale. L'insistance sur les conséquences corporelles du travail agricole n'est pas sans rappeler le poème de Stephen Duck évoqué plus haut, notamment la manière dont celui-ci rend visible le corps du berger dans les descriptions pastorales. Émilie Walezak voit dans les descriptions minutieuses de la difficulté de la vie rurale une radicalisation de l'idéalisme pastoral de Wordsworth (Walezak 2018, 5). En effet, à travers la « perfect republic of Shepherds and Agriculturalists » (Wordsworth 57) de ce dernier, c'est la présence discrète des agriculteurs qui est célébrée et non pas la valeur de leur travail. C'est précisément l'inverse que *Haweswater* donne à voir. La dimension anti-pastorale du roman se poursuit lorsqu'à l'arrivée de Jack, la voix narrative nous rappelant à la dure réalité (« there are no miracles in this dale » (*H* 6)), refrain scellé par l'utilisation du présent de vérité générale. En effet, le roman met en exergue la situation sociale précaire des fermiers qui dépendent du renouvellement de leurs baux de location pour leur habitation et leurs terres, survivance d'un temps plus ancien, tandis que les anciens manoirs aristocratiques se tiennent à l'écart (« manor houses are in the habit of separating themselves from the drudgery of village

life, and [have] almost as much acreages as any of the tenant farms on the slopes of the valley » (*H* 38)).

Si le personnage de Janet incarne une sensibilité au carrefour de l'anti-pastorale et de la post-pastorale, l'évolution de Jack donne à voir le développement d'une sensibilité post-pastorale et d'une responsabilité envers le monde naturel. En effet, la relation qu'il entretient avec Janet met en exergue un pastoralisme complexe. Malgré les ambitions de Jack, ainsi que les associations spirituelles douteuses qu'il tisse entre la lande et le corps de Janet[20], sa transformation est saisissante. Lors de son arrivée, il est décrit comme étant « one of those classless types who believes that the countryside is about scenery and escape » (*H* 180), veillant à se procurer un aigle empaillé afin de satisfaire ses ambitions sociales. Cependant, quelques mois plus tard, lorsqu'on lui apporte l'animal mort, la voix narrative indique que Jack ne se rappelle pas l'accord, tant son séjour l'a transformé (« There was an uncertainty in the taller man's face, as if he had forgotten the arrangement, as if it had been a deal struck in another lifetime » (*H* 200)). À travers la liaison qui unit Jack et Janet, Sarah Hall semble distinguer et mêler tout à la fois l'approche anthropocentrique pastorale de l'un et l'attitude anti-pastorale de l'autre afin de développer un récit post-pastoral qui sonde les responsabilités humaines quant à la dégradation du *symbioment*. D'après Dominic Head, la démarche post-pastorale de Sarah Hall va plus loin encore. La vallée est le théâtre de deux idéologies divergentes : Jack représente la capitalisation des ressources naturelles d'une part, et d'autre part représente les intérêts de la communauté tout en entretenant une liaison passionnelle avec celui qui veut l'anéantir. Cette dissonance cognitive, selon Dominic Head, permet à Hall de dresser un parallèle avec la dissonance cognitive dont la crise environnementale est le résultat. Il explique : « we react against the catastrophic environmental effects that we are also complicit with producing » (Head 2020, 355).

Le lien entre pastorale et écocritique est approfondi et thématisé dans d'autres émanations contemporaines de la pastorale, alimentant la démultiplication récente des traditions. Deborah Lilley liste ces *prefix-pastorals*, de la « neo-pastoral » de Martin Ryle à ce que Greg Garrard appelle « radical pastoral », en passant par la « necro-pastoral » de Joyelle McSweeney et la « toxic pastoral » de David Farrier (2014, 4). Si toutes ces émanations du mode ont leurs spécificités, chacune prend comme point de départ le contraste saisissant entre

[20] Chloé Ashbridge explique que les associations entre le corps de Janet et la lande sont fondées sur des idées fallacieuses de ce qu'est la nature : « Jack's alignment of the female body with 'nature' and the mythical properties he attributes to the combination of these acts exemplifies the colonial impulses that undercut the narrative's post-pastoral vision. » (132)

les paysages idéalisés des traditions pastorales précédentes et la situation environnementale actuelle, favorisée par l'activité de l'humain qui accélère la détérioration des milieux. Bien que l'ensemble de l'œuvre de Sarah Hall soit traversé par diverses *prefix-pastorals*, nous nous intéresserons ici tout particulièrement à la *necro-pastoral* de Joyelle McSweeney et à la *dark pastoral* de Heather Sullivan, qui sont emblématiques de la manière dont Sarah Hall actualise le mode pastoral.

Dans son article intitulé *The Dark Pastoral: Material Ecocriticism in the Anthropocene*, Heather Sullivan reprend le concept de *dark ecology* théorisé par Timothy Morton qui a pour vocation d'introduire une nouvelle esthétique environnementale fondée sur l'hésitation, l'incertitude et l'ironie (Morton 2007, 16–7). Néanmoins, Sullivan va plus loin, en diluant la noirceur de la *dark ecology* de Morton dans le vert des pâturages pastoraux :

> In this context, the pastoral's traditional meaning as a form of lyrical poetry or drama highlighting idyllic country life [...] is here shaded dark and so transformed from literary form into a trope for analysis and a means for describing a world in which there is no place—urban or rural—without traces of anthropogenic industrial particulates. The dark pastoral emerges from a hybridity of "dark" (ironic, posthuman, postmodern, polluted) and "green" (the sentimental and "artificial natural" of the pastoral that is also biophilic). (Sullivan 20–1)

La *dark pastoral* devient donc un *trope* écocritique permettant de mettre en récit la crise environnementale, notamment lorsque le récit donne à voir des scénarios catastrophes. Sullivan précise : « any kind of green pastoral emerging from such an « apocalypse » of sorts is exemplary of the « dark » pastoral trope » (Sullivan 24). Cela n'est pas sans rappeler la résurgence pastorale qui caractérise la catastrophe climatique donnée à voir dans *The Carhullan Army*. En effet, le roman opère un contraste entre le vert des montagnes où se trouve la ferme, après que l'humidité a encouragé la végétation à s'étendre, et le gris de la ville, de sorte que Carhullan fonctionne comme un contrepoint pastoral à la ville de Rith. La couleur verte fonctionne en premier lieu comme une métonymie de la végétation qui occupe les terres (« green abandoned wilds » (*TCA* 10), « thick green vegetation overunning the lowlands » (*TCA* 50)), puis, comme une qualité associée au symbioment et à sa préservation (« it was all grandly holistic, a truly green initiative » (*TCA* 54)). En outre, des analepses narrant le passé de la narratrice donnent à voir le Lake District à travers son existence actuelle, c'est-à-dire comme un lieu touristique. Dans le roman, Carhullan apparaît alors comme la dernière incarnation de ce passé pastoral. A l'inverse, l'adjectif « dark » caractérise principalement la ville (« I'd

walked around the dark town » (*TCA* 7), « the slate cottages were dark » (*TCA* 22)) ou la catastrophe climatique (« I had kept Carhullan in my mind throughout the recovery's dark years » (*TCA* 54)). L'expression « I'm a dark fucking tourist, Sister » (*TCA* 117) employée par Jackie Nixon pour expliquer ses séjours intempestifs à Rith pour espionner les habitant·e·s traduit l'oscillation de Jackie entre l'obscurité de la ville et la verdure de sa ferme. Enfin, le dernier trait qui rattache *The Carhullan Army* à la *dark pastoral* tient au fait que les espaces portent les traces de l'industrie humaine et du changement environnemental. Lorsque Sister entame son périple pour rejoindre Carhullan, les lieux qu'elle traverse sont jonchés de détritus et de restes antédiluviens, survivance d'une époque où la crise environnementale n'avait pas encore déclenché l'apocalypse :

> I kept on, along the old motorway flyover. Beneath it were heaps of scrap and rubbish, and I could hear rustling animal sounds. [...] Where the road dipped down before rising to the bridge's abutment, water pooled and eddied. There was debris afloat in it, mostly indistinguishable, perhaps lumps of render from the houses upstream. (*TCA* 9–10)

Le nom de la rivière décrite dans ce passage (« Eden ») traduit l'ironie du mouvement de redéfinition du mode pastoral de Sarah Hall, alors qu'elle donne à voir les conséquences du déluge qui a plongé le pays dans le chaos. L'espace pastoral est jonché de débris et de détritus, ce qui déstabilise les attentes et les certitudes découlant du mode pastoral. Cette déstabilisation fait partie des caractéristiques de ce que David Farrier définit comme la *toxic pastoral*, qui permet d'explorer et de comprendre la manière dont nous interagissons avec le *symbioment* (Lilley 2019, 4).

Cette déstabilisation de l'essence de la pastorale est également à l'œuvre dans la *necropastoral* théorisée par Joyelle McSweeney dans son ouvrage *The Necropastoral: Poetry, Media, Occults* :

> I give the name "necropastoral" to the manifestation of the infectiousness, anxiety, and contagion occultly present in the hygienic borders of the classical pastoral. For all the pastoral's shoring up of separations, and despite the *cordon sanitaire* it purports to erect between unhealthy urban strife and wholesome rural peace, we must remember that the premier celebrity resident of Arcadia is Death. It is into the rural that rich urbanites flee with their plague, and into the "urbs" that rat-vessels steer with their cargoes of fleas. The term "necropastoral" remarks the pastoral as a zone of exchange, shading this green

> theme park with the suspicion that the Anthropocene epoch is in fact synonymous with ecological endtimes. (McSweeney 3)

Cet avatar de la pastorale prolonge le contraste symbolique entre le vert de l'espace pastoral et l'assombrissement dû aux crises de l'Anthropocène, tout en introduisant les notions d'infection et de contagion. En s'inspirant de la dimension élégiaque de la pastorale qui voit la mort s'inviter dans l'Arcadie, McSweeney souligne la dangerosité de la nature lorsque celle-ci est empoisonnée, contaminée voire altérée par les actions humaines. *Burntcoat*, le dernier roman de Sarah Hall, comporte une dimension necropastorale. En effet, si le roman ne dispose pas d'un ancrage pastoral explicite, c'est par son insistance sur la contagion qu'il acquiert une dimension necropastorale. Le cordon sanitaire auquel McSweeney fait référence est particulièrement présent dans le roman, alors que le pays est confiné, en proie à une pandémie. Les frontières sanitaires de la pastorale classique sont ici dédoublées. Dans un premier temps, le confinement établit une frontière littérale et hygiénique entre l'intérieur et l'extérieur : « Outside, the danger, the fear, made what was happening inside purer » (*B* 66). La dichotomie est ici mise en avant à travers l'utilisation du comparatif qui renforce le contraste entre les deux espaces. La préservation de l'espace domestique cesse lorsqu'Halit est contaminé et décède :

> When I returned, the body was on its back, one hand on the stomach. Its head was tilted, the mouth was open and the eyes had a faint zincing on their surface. Grey-green skin, as if smoked. It radiated nothingness. The entire energy of the room had reversed. (*B* 179)

Dans ce passage, la mort s'invite dans l'Arcadie sanitaire que les deux protagonistes ont créée et déstabilise le contraste entre l'intérieur et l'extérieur. La pandémie conduit à la présence d'un cordon sanitaire qui se rompt au fil du roman. De même, à l'échelle du récit, les passages qui relatent les événements relatifs à la pandémie alternent avec les souvenirs d'enfance de la narratrice dans le Lake District et au Japon, comme si le cordon sanitaire était également présent au sein de la construction narrative. Cependant, les souvenirs d'Edith portent eux aussi une dimension tragique à travers la maladie puis le décès de sa mère. La dimension élégiaque du roman s'exprime enfin tout particulièrement lorsqu'Edith parle au présent, alors qu'elle se prépare à sa propre mort, qu'elle sait prochaine.

Ainsi, les *prefix-pastorals* permettent de théoriser, à plusieurs échelles et sous divers angles, l'entrée de la crise environnementale dans le cadre idyllique de la pastorale. Elles actualisent alors les conventions ainsi que l'essence même de la pastorale classique, afin de la

pérenniser et de poursuivre l'effeuillage des traditions pastorales. Toutefois, Deborah Lilley avertit son lectorat sur le risque que font courir les *prefix-pastorals* de ne considérer le mode qu'à travers son rapport étroit avec la crise environnementale (Lilley 2019, 38). En effet, le potentiel créatif et critique de la pastorale ne se limite pas aux défis de représentation que pose la crise environnementale. Néanmoins, elles restent un outil théorique efficace pour explorer la manière dont le mode s'adapte à la détérioration des espaces naturels dont la pastorale dépend pour fonctionner.

La dimension pastorale de l'œuvre de Sarah Hall entre en dialogue avec diverses formes pastorales, qu'il s'agisse de traditions anciennes, comme les versions antique ou renaissante, ou d'itérations plus récentes du mode. Malgré l'hétérogénéité des traditions, ce dernier conserve certains points d'ancrage que Sarah Hall réutilise. L'Arcadie pastorale permet de situer la représentation singulière du Lake District comme Arcadie alternative. De même, Sarah Hall revisite les voix pastorales et particulièrement celle du berger. Là encore, ses œuvres se placent au carrefour de plusieurs traditions. Finalement, c'est dans le lien établi entre pastorale et écocritique que les traditions pastorales se sont démultipliées et que les textes qui nous intéressent trouvent leur place de la manière la plus évidente. Sarah Hall fait émerger une multitude de traditions pastorales qui s'entremêlent et font de ses écrits un palimpseste modal. Ce dernier n'a pas seulement pour ambition de rectifier les travers des traditions précédentes, mais bien d'interroger les modes de représentation dont la crise environnementale est le résultat. Ce faisant, l'œuvre de Sarah Hall alimente l'hétérogénéité et la diversité de la littérature pastorale. Plus encore, ses récits remettent le mode au goût du jour et en renforcent la pertinence, particulièrement dans un contexte de crise environnementale qui perturbe la stabilité du décor pastoral. En effet, les œuvres de Sarah Hall ne figurent pas un mouvement de fuite, mais bien un interlude qui offre un espace permettant de poser un regard nouveau sur un monde en crise.

CHAPITRE 2 : LES ENJEUX DE L'INTERLUDE PASTORAL

La réapparition de la pastorale dans la littérature britannique contemporaine a fait naître une réflexion profonde sur ses modalités de représentation, comme en témoigne la prolifération des *prefix-pastorals*. Certaines persistent tandis que d'autres sont amendées, voire abandonnées. D'après Dominic Head, le mode pastoral est particulièrement sujet à ces questionnements de par son adaptabilité et sa complexité inhérente (« each generation will interrogate the relevance of pastoral writing […] as human needs change, so does the function of pastoral evolve » (Head 2002, 190)). Toutefois, certaines conventions pastorales ont persisté jusqu'à se muer en discours culturel, social et politique. C'est le cas de ce que Terry Gifford appelle le mouvement fondamental de la pastorale entre une retraite et un retour (Gifford 1999, 2). La retraite pastorale constitue un exil dans une nature aux vertus restauratrices et une prise de distance propice à la réflexion. Le retour à la vie urbaine figure le moment où le résultat de la réflexion est mis en place. Cet aller-retour suppose un contraste entre un espace rural restaurateur et un espace urbain qui sert de point de départ et d'arrivée. Ce mouvement peut être entendu de différentes manières. Il peut être incarné dans la diégèse, ou prendre une forme plus métaphorique et ainsi décrire l'acte de lecture des textes pastoraux eux-mêmes (Gifford 1999, 2). Deborah Lilley nomme ce mouvement « interlude pastoral » afin de rendre évident le caractère intermédiaire de la retraite pastorale (96) et de mettre en exergue les distinctions qu'il souligne. En effet, le mouvement de retraite et de retour établit une démarcation claire entre rural et urbain, entre naturel et culturel, entre humain et non-humain. Ces séparations ne manquent pas de générer, à juste titre, un certain nombre d'objections critiques et théoriques quant à la viabilité de cet interlude. Peut-on réellement ainsi dissocier l'espace rural et l'espace urbain ? La retraite pastorale ne court-elle pas le risque de donner à voir une nature idéalisée dont la valeur ne réside que dans ses vertus restauratrices ? Ces questionnements justifient la disparition récurrente du mode. Pourtant, ce dernier n'a jamais totalement disparu et réapparaît au moment même où le lieu restaurateur sur lequel il fonde son idéologie est en train de disparaître. C'est là le signe que la pastorale entre en dialogue, dépasse, et interroge ses propres conventions. En effet, sa présence dans la littérature contemporaine pose question : comment trouver refuge dans un environnement menacé ? Le *symbioment* peut-il encore constituer un refuge ? Comment maintenir l'illusion d'une nature restauratrice lorsque celle-ci porte les traces indélébiles de l'activité humaine et de sa destruction programmée ?

Dès lors, quelle utilisation fait Sarah Hall de cet interlude pastoral dans le contexte contemporain ? Il s'agira de montrer que ses écrits interrogent le mouvement de retraite et de

retour inhérent au mode pastoral afin d'actualiser le discours qui en découle. L'ancrage spatial des textes permet une redéfinition de cette convention d'une part, et d'autre part une réflexion sur le discours pastoral qui établit un cadre spécifique. Ce chapitre passe en revue une partie de l'œuvre de Sarah Hall afin d'étudier dans quelle mesure elle détourne la convention de l'interlude pastoral en complexifiant la notion de retraite pastorale et la distinction qu'elle impose entre espace rural et espace urbain. En effet, si le mouvement fondamental est souvent conservé, le *symbioment* est loin d'être un refuge physique et émotionnel, et les retraites permettent de poser un regard nouveau sur les anxiétés contemporaines. Cette refonte de la convention pastorale permet de prendre en compte la complexité du contexte environnemental actuel tout en conservant la dimension ambiguë du mode pastoral. En reprenant l'idée d'encart pastoral développée par Andrew Ettin, il s'agira de définir cet interlude comme un espace ambigu servant à la fois à poser un regard nouveau sur les anxiétés de l'époque tout en offrant une échappatoire idyllique. Sarah Hall donne à voir des interludes pastoraux complexes et ambigus qui déstabilisent les certitudes du mode.

L'interlude pastoral sera abordé à travers les deux points majeurs qui le constituent. Dans un premier temps, il s'agira de s'attarder sur son ancrage spatial en analysant la manière dont Sarah Hall déconstruit la démarcation entre urbain et rural que la retraite et le retour impliquent. Dans un second temps, c'est la dimension discursive de l'interlude pastoral qui sera analysée afin de montrer comment ce dernier s'est adapté au contexte environnemental contemporain.

I. 2. 1. LA VILLE ET LA CAMPAGNE

Par définition, le mode pastoral et son fonctionnement reposent sur la dichotomie entre espace urbain et espace rural. L'interlude pastoral en est l'incarnation puisque ce dernier contraste explicitement les deux espaces afin de mener à bien le mouvement de retraite et de retour. Cette démarcation apparaît dès les origines de la pastorale. En effet, les *Idylles* de Théocrite et les *Bucoliques* de Virgile dépeignent quasi exclusivement des modes de vie ruraux mis en parallèle avec des intérêts citadins, et les textes eux-mêmes s'adressent à un public urbain (Alpers 194). Selon Peter Marinelli, le contraste entre urbain et rural remonterait même aux mythes fondateurs de la culture occidentale :

> Pastoral existence is intrinsically bound up with the creation of cities: shepherd Paris makes a wrong choice and the result is the destruction of one city and, through the dispersal of its inhabitants, the creation of others; Adam in the garden is guilty of another

> misstep, expulsion follows, and the race of man is sent forth to organize itself into new societies of which the city is at the centre. (Marinelli 10)

Dès lors, il semble que la perte d'un espace rural précède la création de l'espace urbain, ce qui explique pourquoi il est le lieu de prédilection de la retraite pastorale. Dans le contexte contemporain au sein duquel les œuvres de Sarah Hall ont été écrites et publiées il est légitime de se demander si une telle démarcation est encore d'actualité. John Barrell et John Bull affirment que cette séparation n'a plus lieu d'être et ne reflète pas la géographie britannique contemporaine :

> The separation of life in the town and in the country that the Pastoral demands is now almost devoid of any meaning. It is difficult to pretend that the English countryside is now anything more than an extension of the town. (Barrell et Bull 432)

Néanmoins, si la distinction entre les deux espaces n'est plus réellement adaptée à la littérature contemporaine et aux espaces qu'elle décrit, cela ne signifie pas qu'il n'est pas nécessaire de s'attarder dessus. Ce que l'on qualifie d'urbain ou de rural demeure encore aujourd'hui un objet d'analyse pertinent. Dans son ouvrage *The Country and the City*, Raymond Williams théorise cette nuance en ces termes : « we must not limit ourselves to their contrast but go on to see their interrelations and through these the real shape of the underlying crisis » (Williams 1973, 297). Il convient d'analyser les interrelations entre ces deux types d'espaces puisqu'elles sont au cœur des problématiques écologiques contemporaines.

Les œuvres de Sarah Hall explorent, remettent en question et complexifient cette démarcation spatiale à la lumière de la crise environnementale et de ses conséquences. En premier lieu, cette exploration passe par une émulation des connotations culturelles et sociales associées à l'urbain et au rural. Raymond Williams décrit et analyse cet éventail d'images et d'associations qui ont traversé l'histoire :

> On the actual settlements, […] powerful feelings have gathered and have been generalised. On the country has gathered the idea of a natural way of life: of peace, innocence, and simple virtue. On the city has gathered the idea of an achieved centre: of learning, communication, light. Power hostile associations have also developed: on the

> city as a place of noise, worldliness and ambition; on the country as a place of backwardness, ignorance, limitation. (Williams 1973, 1)[21]

Ces associations ont une résonnance particulière en Angleterre. Raymond Williams rappelle que la révolution industrielle a profondément modifié les relations entre urbain et rural et cela plus tôt que dans la plupart des autres pays européens. Il s'étonne de la persistance de l'idéal du mode de vie rural malgré sa disparition progressive. En effet, la révolution industrielle a vu se développer un capitalisme agraire ayant pour conséquence une transformation profonde de la paysannerie traditionnelle. L'idéal du mode de vie rural a également survécu au développement impérialiste du pays, les relations avec les colonies britanniques ayant provoqué un déclin de l'agriculture locale dans un pays dont la population devenait majoritairement urbaine :

> For it is a critical fact that in and through these transforming experiences English attitudes to the country, and to ideas of rural life, persisted with extraordinary power, so that even after the society was predominantly urban, its literature, for a generation, was still predominantly rural; and even in the twentieth-century, in an urban and industrial land, forms of the older ideas and experiences still remarkably persist. All this gives the English experience and interpretation of the country and the city a permanent though of course not exclusive importance. (Williams 1973, 2)

Dès lors, la persistance du contraste entre urbain et rural et par là même de la littérature pastorale trouve son origine dans l'histoire complexe qui lie le Royaume-Uni à ses espaces ruraux. Par conséquent, les connotations attribuées à ces deux types d'espace persistent elles aussi et peuvent être utilisées à des fins diverses dans la littérature contemporaine. Sarah Hall se réfère à ces associations afin d'informer certains éléments de ses œuvres. Les connotations culturelles qui renvoient à l'urbain ou au rural servent à alimenter la caractérisation des personnages d'une part, et d'autre part permettent d'établir un commentaire sur les stéréotypes sociaux qui en découlent. Deux des romans de Sarah Hall s'appuient tout particulièrement sur une nette démarcation entre urbain et rural.

[21] John Barrell et John Bull insistent également sur la demarcation entre rural et urbain et leurs associations: « The polar opposite of the open pasture is the confining city, and while it may represent an advance in one way, in another it is a terrible cost, and so it perhaps involves a degeneration, no matter how great a testimony it is to man's mastery of arts and sciences unknown to our first father » (Barell et Bull 11).

Dans *Haweswater*, cette différenciation et les associations attribuées à chaque espace alimentent la complexité des rapports de forces à l'œuvre dans le Lake District. Dans un premier temps, le contraste est donné à voir à travers la différence culturelle établie entre Jack Liggett et la population de Mardale, visible dès l'arrivée de Jack dans la vallée :

> The first that the village heard of this man was a low throaty growl, the mechanical purr of a smooth engine, as he drove up the winding east lake road in his new car. The sound rose gradually above the movement of elements, the fussing of livestock. […] Already he knew that the automobile was very new and very fine. And utterly incongruous with the environment in which it now found itself. (*H* 42)

L'arrivée de Jack est précédée par le son émis par sa voiture dont le luxe rutilant en fait un emblème de la vie citadine qui contraste avec les routes de campagne sur lesquelles il s'avance. Cela est accentué par l'emploi de l'adverbe « utterly » qui renforce l'adjectif « incongruous ». Le son de la voiture est comparé à celui d'un animal (« low throaty growl », « purr ») avant de devenir un bruit artificiel et inhabituel qui réveille les environs. L'arrivée de Jack est perçue par un autre personnage, Paul Levell, le peintre de la vallée. L'emploi de la focalisation externe dans ce passage à travers les observations de Levell établit une distance entre Jack et le narrateur qui met en exergue son statut d'intrus dans la vallée. Un contraste est peu à peu dessiné entre les deux hommes, l'un portant tous les marqueurs de la vie urbaine, tandis que l'autre représente la ruralité :

> He was wearing a dark-green suit, like a forest at night, and his shoes had been polished to a high shine by a variety of street boys all over the red city of Manchester […] The tight tie at his neck was yellow-gold with an opal, and there was a yellow silk handkerchief in the top pocket of his jacket. He was dressed for a dinner, or a dance, like an unusual, exotic bird, its silk and sheen foreign in the cold landscape. […] Levell hung back behind the wall, watching the scene intently, like a tall, silent heron scanning the waters. […] He could not be in the right place, must somehow have become dislodged from his natural, metropolitan setting. (*H* 43, 44, 46)

Dans cet extrait, l'accoutrement tapageur de Jack devient le symbole de son appartenance à l'espace urbain. La description des couleurs et des matières de sa tenue renforce l'analogie qui le compare à un oiseau dont l'exotisme souligne l'absurdité de sa présence. Jack est désigné comme un étranger dont « l'extériorité radicale » (Ganteau 2020, 4) est mise en exergue à

travers son appartenance ostentatoire à un espace et un mode de vie citadin. L'analogie ornithologique est employée ici pour établir un contraste entre les deux hommes puisque Levell est également comparé à un oiseau qui n'a rien d'exotique. La description de l'accoutrement de Liggett, présage également de la suite de la diégèse. L'insistance sur la couleur de son manteau, répétée à la manière d'un refrain, peut être lue comme un signe avant-coureur de la relation exaltante que le protagoniste va entretenir avec la forêt jusqu'à ce que cette ivresse devienne la cause son décès. De même, l'insistance sur le jaune de sa cravate et de son mouchoir de poche assorti à la couleur bleutée de l'opale n'est pas sans rappeler les cheveux de Janet qualifiés à de multiples reprises par l'adjectif composé « blue-blond » (*H* 65). En plus de présenter des signes proleptiques, les vêtements de Jack sont des indicateurs de son degré de transformation. Par exemple, le texte insiste sur son manteau qui devient un emblème de son appartenance sociale. Au fil du roman, la forme et l'état du manteau se détériorent et confèrent au personnage une allure plus décontractée, devenant ainsi le symbole de sa transition. Toutefois, c'est entre Janet et Jack que la dichotomie entre urbain et rural se fait le plus sentir. Le contraste sert alors à étoffer le développement des personnages et ainsi mettre en perspective le conflit entre la vallée et la Manchester Waterworks Company :

> He had come to the valley as a man would enter a room to receive a guest—territorially, impossibly possessive, and with charm, politeness, with a tip of a hat, a warmly shaken hand. He, the stranger, assuming control. (*H* 44)

Le personnage de Jack représente l'autorité de la ville et des instances nationales sur les communautés rurales. Cela est donné à voir par l'antéposition du pronom « he » qui l'isole du reste de la phrase et traduit sur le plan linguistique son autorité sur la population. Chloé Ashbridge décrit cette autorité en ces termes : « While the dam will invariably serve the local community, it also communicates the way British metropolitan exceptionalism hinges on the marginalization of rural communities. » (Ashbridge 125). L'arrivée de Jack souligne l'impuissance de la population locale face aux décisions nationales et industrielles de sorte que le roman donne à voir une dichotomie entre région et nation (« Jack's rationality [is] based on national rather than local duty » (Lea 158)) :

> This was a city leading the way of modernity in the north, a city of new industry, a city which would roar out metals for the manufacture of cars, buildings, ships and armaments in preparation for the forthcoming war should there be one. (*H* 49)

L'anaphore ainsi que l'accumulation de termes techniques confirment la domination industrielle de la ville sur l'espace rural qui doit servir les intérêts de cette dernière et de ses institutions. Janet rétorque, en défendant les intérêts de la vallée : « You might be enjoying a little more comfort in the city, but here there is not much recovery yet. Tenancies do not fall from trees in this part of the country » (*H* 108). Les deux personnages donnent à voir au niveau de la diégèse et au niveau narratif les conséquences d'une démarcation trop nette entre urbain et rural et les implications de la domination des intérêts de l'un sur les intérêts de l'autre. Cela est également souligné par le type de langage employé par les protagonistes. L'utilisation du dialecte de Combrie insiste sur le contraste entre urbain et rural et sur les connotations sociales et politiques qui y sont associées. Le dialecte contribue à l'isolement géographique et culturel de la population de Mardale :

> Language as a social phenomenon is closely tied up with the social structure and value systems of society (Trudgill 2000: 8). This applies particularly to the North of England, which is commonly associated with images of heavy industrialisation, an economically and socially underprivileged population, and a barren landscape. (Schubert 73)

Dans l'ouvrage *Thinking Northern: Textures and Identity in the North of England*, Christoph Schubert analyse le dialecte du Nord employé par Emily Brontë dans *Wuthering Heights*[22]. Il avance que ce type de langage est utilisé par le personnage de Joseph, le servant de Heathcliff, afin de l'isoler des autres personnages dont le langage n'est pas marqué par cette particularité régionale (Schubert 82) :

> Therefore, the vernacular creates distance between its speaker and its recipients who are unlikely to identify with the Yorkshireman. Northern English here serves as a marker of inferior status (Page 1973: 53), concerning ethical as well as social parameters. (Schubert 82)

Dans *Haweswater*, l'insistance sur les disparités d'accent entre la population de Mardale et Jack Liggett contribue à montrer la différence sociale qui les sépare. Sarah Hall fait de l'accent une modulation du discours qui permet aux personnages de se faire plus ou moins entendre, comme en témoignent les multiples commentaires relatifs aux accents. Lorsque Jack prononce son discours au pub au début du roman, son accent fluctue afin d'insister sur certaines parties de

[22] Christoph Schubert repère et analyse les variations entre ce dialecte régional et le *Standard English* qui sont tous les deux employés dans le roman. Il est intéressant de noter que les variations présentes dans *Wuthering Heights* sont les mêmes que celles que l'on retrouve dans *Haweswater*.

son discours. Lorsque Janet lui parle pour la première fois, son accent est dilué, de sorte que les deux locuteurs·trices sont sur un pied d'égalité. De même, lorsqu'elle négocie auprès de Jack pour que les fermier·e·s aient plus de temps pour quitter leur logement respectif et que ce dernier ignore sa demande, l'accent de Janet revient avec force et creuse la différence entre les deux personnages :

> The rough edge of her accent had been kept in check up to this point, subdued, as if she had been conscious of not wanting to sound colloquial or compromise her position. Now it came back with fury.
> – Yeh. I tek it yer dam won't go up in t'blink of an eye. How long ? (*H* 108)

Le roman met en scène une asymétrie langagière entre dialecte et *Standard English* qui souligne une binarité culturelle et géographique. Cet extrait est emblématique de la manière dont Sarah Hall reproduit et utilise l'accent du Lake District dans *Haweswater*. En le faisant varier en fonction des situations et des protagonistes, elle donne explicitement à voir les associations sociales et culturelles attenantes aux accents, et par extension, aux espaces urbains et ruraux.

Bien que l'ensemble des œuvres contiennent des marqueurs d'identité locale, *Haweswater* est le seul roman dans lequel Sarah Hall met en scène le dialecte de Combrie. Chloé Ashbridge fait remarquer que ce roman est le plus local des romans de Sarah Hall, tandis que ses autres textes, s'ils prennent comme point de départ le même cadre local, s'attaquent à des sujets plus globaux dans lesquels les institutions nationales ont une plus grande importance (Ashbridge 127). Dans *The Carhullan Army*, l'accent de Combrie n'est mentionné que lorsque Sister entend Jackie pour la première fois (« Her accent was close to my own, less town-bred and more mobile over its vowels. It was the county's rural equivalent » (*TCA* 78)). Ici, l'accent de Jackie sert également à contraster urbain et rural, mais il n'est en aucun cas reproduit sur la page et ne possède donc pas d'effet direct sur les lecteurs·trices. De même, dans *The Wolf Border*, la mention de l'accent sert à souligner le retour de la narratrice dans son comté d'origine après une longue période passée aux États-Unis (« You're local ? I don't hear an accent. I've been away quite a while » (*TWB* 11)) :

> It appears that Hall herself has had to 'alter her vision', moving from a formerly politically inoperative North to recognizing the devolutionary potential of a regional voice attuned to wider national and global shifts. Hall's repositioning of the local within a wider contextual frame allows her to respond to the ways in which these shifts are experienced

> locally, simultaneously creating a narrative which pulls against the British centralized state form. (Ashbridge 127)

En somme, dans *Haweswater*, la démarcation entre urbain et rural ne fait pas que contraster deux types d'espaces. Il s'agit, par le biais de la fiction, d'incarner et de commenter les associations politiques, culturelles et sociales de chacun des espaces et par là même de complexifier le mouvement binaire de la pastorale.

Dans *The Wolf Border*, la démarcation entre les deux espaces sert les intérêts politiques de Thomas Pennington. Comme son titre l'indique, le roman s'intéresse aux multiples effets de frontières, littérales ou symboliques, qui émaillent l'espace britannique. Le récit s'ouvre sur la définition du terme finlandais « susiraja » dont la traduction anglaise littérale est « wolf border », et signifie : « the limit between the capital region and the rest of the country. The name suggests everything outside the border is wilderness » (*TWB* i). Cette épigraphe annonce le recours aux *enclosures* pour mener à bien le projet de repopulation de Pennington, et ainsi la manière dont les intérêts urbains exercent des pressions sur l'espace rural et sa population. En effet, pour l'aristocratie représentée dans le roman, ce dernier n'est autre qu'une extension de la ville, pour reprendre les termes de John Barrell et John Bull :

> None of the political parties have convinced her they are anything other than urban-centric and ecologically conservative. The pockets of English countryside are broken apart and seem to be regarded as gardens for the city. (*TWB* 161)

L'adjectif « uban-centric » met en avant le fait que la gestion des terres est mise en place par et pour les intérêts de la ville. Cela n'est pas sans rappeler les conditions d'écriture de la pastorale qui contrastent elles aussi les deux sphères (« it is no secret that pastoral is of the country, but by and for the city » (Alpers 194)). Le projet animalier de Pennington reproduit, dans une certaine mesure, les rouages politiques de certaines traditions pastorales dont le rôle était de consolider la privatisation des terres. Rachel est sceptique quant au projet de Pennington qui repose sur la création d'une *enclosure* fondée sur les mêmes principes politiques et sociaux que les *enclosures* du XIXe siècle. Le terme « garden » insiste notamment sur la dimension ceinte et artificielle de l'espace, constitué de parcelles individuelles et privatisées, bien loin du mythe des grands espaces. En bâtissant le projet de réintroduction animalière sur la privatisation des terres, le roman interroge la notion de « wilderness », et la possibilité que cette dernière existe :

> A steady concentration of power in the hands of the landowners, and a more evident (if not a more severe) arbitrariness as these came increasingly to represent a conscious national system and interest, in the constitution of the landowners as a political class. (Williams 1973, 103)

Ainsi, la démarcation entre espace urbain et espace rural maintenue par le mode pastoral ne repose pas uniquement sur des spécificités spatiales et topographiques, mais bien sur des intérêts politiques et sociaux. L'attrait de Pennington pour Annerdale réside dans la possibilité de former une nouvelle *enclosure* lucrative sous couvert de souci écologique en monétisant la valeur esthétique du Lake District. À l'instar d'*Haweswater*, *The Wolf Border* dépeint la distinction entre espace rural et espace urbain afin d'étoffer la diégèse avec les associations politiques de ces deux espaces et les rapports de force qui s'y jouent.

Haweswater et *The Wolf Border* donnent alors à voir les problèmes sous-jacents de cette distinction pastorale. Raymond Williams explique que, dès les *Satires* de Juvénal, la ruralité désirée par les protagonistes est celle de la retraite (« What is idealised is not the rural economy, past or present, but a purchased freehold house in the country, or 'a charming coastal retreat', or even 'a barren offshore island'. » (Williams 1973, 47)). Cette image de la ruralité est mise en opposition directe avec la corruption de la ville. Maintenir ce contraste et la construction culturelle de l'urbain et du rural cautionne les rapports de force qui s'y jouent. En particulier, ce contraste occulte les réalités et les spécificités de chacun de ces espaces et les relations établies entre eux, modelées en grande partie par les intérêts de la ville :

> The English country, year by year, had been remade by men, and the English town was at once its image and its agent (honest or dishonest, as advantage served). […] It was precisely at this point that the 'town and country' fiction served: to promote superficial comparisons and to prevent real ones. (Williams 1973, 54)

La notion de fiction pour évoquer ces associations culturelles permet de mettre en avant leur dimension construite et artificielle d'une part, et d'autre part de déceler comment elles sont mises en récit. *Haweswater* et *The Wolf Border* donnent à voir la manière dont la fiction du contraste est mise en avant et employée à des fins sociales et politiques. En somme, les structures sociales sont reproduites au niveau spatial avec d'une part une exploitation rurale qui est dissoute dans le paysage et d'autre part, le registre de cette exploitation dans les institutions urbaines et l'expansion de cet espace et aire d'influence (Williams 1973, 46). La dimension

écologique complète sa dimension politique et sociale puisque le *symbioment* avec lequel les ouvriers travaillent est entièrement construit et produit par le pouvoir urbain.

How to Paint a Dead Man exploite également cette dichotomie, mais il s'agit moins d'évoquer sa dimension sociale que sa dimension esthétique. La démarcation entre urbain et rural est soulignée afin de commenter des attitudes culturelles vis-à-vis de ces différents types d'espaces. Signor Giorgio, le peintre italien dont le récit constitue une partie du roman, s'agace de l'attitude des journalistes qui évoquent son œuvre et qui sont caractérisé·e·s par leur appartenance à l'espace urbain (« Today a journalist from the city came up here and admired the view and asked me why I paint these objects on the table » (*HTPADM* 9)). Leur perplexité face aux sujets des peintures, des objets triviaux et apparemment sans intérêt, provient selon lui de leur mode de vie urbain qui ne leur permet pas de percevoir la finesse de l'art de la nature morte :

> Often I tell visitors, who come and who sit uncomfortably in their city garments, to be heedless of the train timetables. I invite them to remain past the hour of their appointment, to take some wine and sit outside and relax. […] The pulse will be there too in the place where you live, I say to them. Nowhere is exempt from the service of Nature. (*HTPADM* 210)

Signor Giorgio pousse ses visiteurs·trices vers une nouvelle modalité d'existence qui s'apparente à une certaine conception de la vie rurale. Le contraste rejoint les associations que Raymond Williams liste dans *The Country and the City*, qui donnent à voir l'espace rural comme un espace de repos, propice à la retraite pastorale. Néanmoins, le discours de Giorgio invite également les journalistes à reconnaître que la conception d'un mode de vie rural peut se retrouver dans n'importe quel autre espace, à condition d'y être attentif. Le narrateur reprend alors l'idéal pastoral de la vie rurale afin d'accéder au potentiel esthétique de son œuvre et invite ses spectateurs·trices à traverser la frontière qui sépare urbain et rural.

Bien qu'une partie des œuvres de Sarah Hall représentent le contraste entre urbain et rural et en exposent ainsi les limites, certains autres textes donnent à voir une forme de liminalité qui déstabilise la délimitation spatiale, culturelle et littéraire de l'urbain et du rural. Même dans *Haweswater*, l'urbain rejoint symboliquement le rural à certains moments. Bien que Jack et Janet représentent deux sphères culturelles distinctes, les deux personnages se font écho à plusieurs égards. Par exemple, le lien fusionnel qui les unit, figuré d'un point de vue onomastique à travers les initiales qu'ils partagent, présente une tentative d'union des deux espaces qui fait basculer le roman dans la tragédie. Mais c'est dans certaines nouvelles de Sarah

Hall que figurent les exemples les plus emblématiques de liminalité entre espace urbain et espace rural. Décrite comme étant « le genre liminal par excellence » (Bergmann 187) de par ses contraintes formelles et temporelles la nouvelle permet à Sarah Hall de relater de manière adéquate des situations de transition et d'entre-deux, voire de franchissement de frontières établies. Dans la nouvelle « Mrs Fox », Sophia se transforme en renard sous les yeux ébahis de son mari. La diégèse est située dans un lieu au carrefour de l'urbain et du rural, dans une zone appelée « edgelands ». Paul Farley et Michael Symmons définissent ce lieu comme une zone de contact entre l'urbain et le rural souvent considérée comme sans intérêt (Farley et Symmons 198). Si les protagonistes ont le loisir de profiter des bois qui entourent leur maison, la proximité de la ville se fait néanmoins sentir :

> They walk through a gateway onto scrubland, then into diminutive trees, young ash, recently planted around the skirt of the older woods. Two miles away, on the other side of the heath, towards the city, bulldozers are levelling the earth, extending the road system. (« MF » 7)

L'activité des bulldozers chargés d'étendre la ville menace les bois dans lesquels se déroule la diégèse, suscitant dès le début de la nouvelle un sentiment de solastalgie puisque le lieu est susceptible de disparaître à tout moment (Ditter 199). Ici aussi, l'espace rural semble être régi par les exigences de l'expansion urbaine. L'existence des bois est menacée et transitoire, comme le souligne l'adjectif « protean » répété à plusieurs reprises pour qualifier le lieu. Ce caractère protéiforme est visible à travers la présence de végétation à l'abandon (« scrubland ») à côté de jeunes arbres plantés récemment. Le bois est éclectique, au carrefour d'une végétation maîtrisée et d'un espace à première vue naturel. Dans le contexte de la nouvelle, la liminalité entre urbain et rural préfigure la transformation de Sophia en renard. Le choix du renard n'est pas anodin. Selon Julia Ditter, spécialiste d'écocritique, le renard est un animal qui vit à proximité des humains dans les banlieues et à l'orée des bois, se situant ainsi à la frontière de l'urbain et du rural que l'on peut qualifier de zone de contact entre l'homme et l'animal (Ditter 199). En outre, Christiane Hansen qualifie le renard de « figure liminale » qui traverse les frontières pré-établies (Hansen 181). Au début de la nouvelle, le renard vit dans la maison du couple. Le domicile devient alors une zone de contact défamiliarisée par les signes de la présence de l'animal sauvage qui mêle éléments naturels et extérieurs au quotidien domestique (« The pressure and temperature of the house changes, scents enter, great free gusts of coppice and bonfire and heath, and beyond, the city's miasma. » (« MF » 19)). En somme, la liminalité

de l'urbain et du rural déconstruit cette distinction pastorale pour figurer la liminalité ontologique de Sophia.

La nouvelle « Bees » recèle une liminalité similaire avec comme point d'ancrage un jardin londonien. La narratrice séjourne à Londres après avoir fui un conjoint violent dans sa région natale des Borderlands au nord de l'Angleterre. Son déplacement de la campagne à la ville va à l'encontre du mouvement pastoral traditionnel de retraite et de retour :

> It's not work-related, this move; not a new job, that which beckons most rural emigrants. You've come away from your old home for another reason, a reason you imagine to be prosaic, here in this cauldron of life. (« B » 70)

Allant à contre-courant des déplacements attendus, la narratrice transfère les associations hostiles de la ville à la campagne où son conjoint violent est resté. Dans un premier temps, les deux espaces sont nettement délimités. La narratrice semble trouver refuge dans la ville qu'elle confronte fréquemment au milieu rural qu'elle a quitté (« You felt older in the countryside, comparatively » (« B » 80)). D'après Christiane Hansen, la nouvelle figure une élasticité spatiale (182). En effet, les Borders constituent à la fois un point d'ancrage et le lieu du traumatisme. Les espaces sont représentés de manière ambivalente, en s'inspirant des clichés qui leur sont associés. La ville est un espace à la fois délimité et assez cosmopolite pour permettre à la narratrice de se sentir en sécurité, tandis que les Borders oscillent entre ce que Christiane Hansen appelle « backwardness » (182) et le mythe de l'idylle pastorale :

> You always liked visiting the city. You liked the throngs of people, the anonymity, the lattices of wires and trains, the energy. While down here you complained about the pettiness and insulation of the Borders, said you wished you'd left when you'd had the chance. […] Your head has begun to fill with urban miscellanea, civic clutter, like keen junk. (« B » 73, 76)

Au fil de l'intrigue, cette élasticité spatiale prend de l'ampleur. Les deux espaces sont défamiliarisés, jusqu'à se confondre. Dans le jardin londonien dans lequel la nouvelle se déroule, urbanité et ruralité interagissent et se mélangent, si bien que l'on assiste à une désagrégation du cadre spatial de la nouvelle qui reflète la dislocation traumatique de la narratrice. Le jardin, symbole de la pastorale britannique et marqueur d'anglicité, condense en son sein une version miniature des Borderlands avec lesquelles le contraste est clairement énoncé (« after the great heathered fells, the watery expanses and the lowlands of your home

county, this garden seems tiny, condensed » (« B » 74)). Le jardin, que l'on pourrait qualifier d'*enclosure* car délimité et artificiel contraste avec l'étendue des espaces naturels du nord où la faune et la flore sont moins domestiqués, et pourtant les Borderlands ne semblent pas si loin. En effet, à mesure que l'intrigue avance, les deux espaces coexistent dans l'enceinte du jardin. La condensation du nord de l'Angleterre dans le jardin va plus loin, lorsqu'éléments naturel et artificiels sont associés par le biais d'analogies et de métaphores. La haie qui entoure le jardin est comparée à une tour, à l'image des gratte-ciels de la mégalopole, tandis que les abeilles sont associées à des zeppelins. De plus, les marqueurs sensoriels et physiques du rural et de l'urbain sont redistribués dans l'espace[23]. La ville montre des signes inattendus de ruralité :

> And you've also come out to investigate the nocturnal barking and rummaging, the eerie yowling, noises that seem out of place in this urban setting but to which you are attuned. […] The north seems close, connected as it is by darkness and light, by bitter constellations. (« B » 75)

La redistribution des marqueurs de l'urbain et du rural est réciproque. L'espace intrinsèquement liminal des Borders est envahi par des marqueurs urbains, tels que des terrils, des pylônes ou des autoroutes (« B » 75). Ici encore, un renard fait intrusion dans l'espace, transgresse les frontières littérales et symboliques qui persistent et apporte une forte dimension liminale à la scène. Ainsi, les deux nouvelles de Sarah Hall explorent la distinction entre urbain et rural en figurant des moments liminaux puissants qui franchissent les limites spatiales pré-établies. Ce faisant, la liminalité de l'espace préfigure les liminalités ontologiques des protagonistes et maintiennent une ambiguïté qui complexifie la dimension pastorale des œuvres concernées.

L'œuvre de Sarah Hall compte un roman qui apporte un éclairage particulièrement puissant sur l'interlude pastoral, malgré sa dimension pastorale très implicite. Il s'agit de la seconde œuvre de l'écrivaine, publiée en 2004, intitulée *The Electric Michelangelo*. Contrairement aux autres écrits, il ne prend pas comme point d'ancrage le Lake District à proprement parler, ni même un espace rural. Les pérégrinations du protagoniste, Cyril Parks, nous amènent dans deux lieux différents qui ne sont ni urbains ni ruraux. La diégèse débute sur le littoral de la côte ouest de l'Angleterre, dans la station balnéaire de Morecambe, et se poursuit sur la promenade de Coney Island dans l'état de New York. Les deux espaces constituent des

[23] Émilie Walezak a notamment étudié cette redistribution dans la nouvelle dans une communication prononcée devant la British Association for Contemporary Literary Studies en 2020. https://www.bacls.org/conferences/bacls-virtual-conference-june-2020/panel-2-human-non-human/

lieux propices à la retraite pastorale bien qu'ils n'aient pas la dimension rurale du Lake District que l'on retrouve actuellement dans les œuvres de Sarah Hall. Le Bayview Hotel dans lequel travaillent Cyril et sa mère accueille des tuberculeux venus se rétablir au grand air et fonctionne ainsi comme un refuge (« The Bayview Hotel had become known as a sanctuary » (*TEM* 11)). D'après Peter Marinelli, il n'est pas rare que la pastorale prenne un lieu maritime comme décor. Il évoque notamment la tradition halieutique de la pastorale (« pastoral-piscatorial » (Marinelli 29)) dont le représentant principal est Sannazaro :

> The changes in setting, characterization and tone force us to measure the distance we have travelled from an apparently simple pastoral situation to a much more explicitely ironic development. (Marinelli 29)

Effectivement, dans *The Electric Michelangelo*, les décors littoraux qui se succèdent transposent la situation initiale de la pastorale dans un espace qui renverse les lieux communs du mode. Le cadre maritime est établi à travers les multiples références faites à la mer. L'eau n'est pas le seul élément qui relie Morecambe et Coney Island. Chaque lieu semble être le miroir de l'autre :

> Coney Island, as it turned out, was Morecambe's richer, zany American relative. […] He went where the work was, because he had been born of that peculiar seaside-growing odd-fruit bearing family tree, because he was sired from that dynasty. […] Go to America, make up a name, aim for the ringing, singing, screaming, teeming water's edge. […] he had found the doorway to another level of the same happy, haunted hotel, the same colourful house of torture, the same quarantined wonderland. […] It was super-sized seaside mayhem. […] This was Morecambe of international proportions and inconceivable wealth, it was Morecambe gone putrid and suffering without any of its former inhibitions. (*TEM* 182–3, 186)

Les deux espaces sont apparentés à des membres d'une même famille dont l'un serait respectable et l'autre décadent. Les allitérations en « s » qui parcourent ces deux extraits imitent le sifflement de l'eau et participent aux descriptions hyperboliques de Coney Island comme un lieu de débauche et de carnaval. Coney Island recèle une dimension carnavalesque qui est donnée à voir à travers l'accumulation de gérondifs en –ing (« ringing, singing, screaming, teeming ») qui la dépeignent comme un lieu de performance perpétuelle. Les comparaisons de Morecambe et Coney Island contribuent à la dimension carnavalesque du roman puisque l'un

est une inversion de l'autre. Bien que les deux lieux aient une géographie similaire, ils sont situés aux extrémités de l'océan Atlantique, et le refuge qu'offre Coney Island est aux antipodes de la cure thérapeutique que propose Morecambe. L'enclave new-yorkaise est décrite sur le mode du grotesque qui fait écho aux descriptions des déjections des corps tuberculeux du Bayview. Cependant, à Coney Island, les corps grotesques sont des performances qui abolissent les distinctions sociales des lieux traditionnels. Les comparaisons de Morecambe et Coney Island personnifient l'enclave new-yorkaise (« Morecambe's richer, zany American relative » (*TEM* 194)) pour en faire une personne débauchée, notamment en exploitant la ressemblance sonore entre Coney et le surnom répandu « Connie » : « If Coney was the city's whore, the city's narcotic escape, the desperation of her sexual effort was climaxing in some unimaginable and deviant and tragic way. » (*TEM* 194). La polysyndète qui compose l'accumulation des qualificatifs renforce le caractère hyperbolique de la description traduisant ainsi la décadence du lieu. Coney Island est ici confrontée à la ville, déconstruisant encore un peu plus la démarcation entre urbain et rural. Il s'agit d'une version de l'interlude pastoral qui cherche un refuge non pas dans un espace rural en opposition à la ville, mais dans un espace décadent, voire carnavalesque ainsi qu'il est théorisé par Mikhaïl Bakhtine :

> Le carnaval est un spectacle sans la rampe et sans la séparation en acteurs et spectateurs. Tous ses participants sont actifs, tous communient dans l'acte carnavalesque. On ne regarde pas le carnaval, pour être exact, on ne le joue même pas, on *le vit*, on se plie à ses lois aussi longtemps qu'elles ont cours, menant une *existence de carnaval*. Celle-ci pourtant se situe en dehors des ornières *habituelles*, c'est en quelque sorte une « vie à l'envers », « un monde à l'envers ». Les lois, les interdictions, les restrictions qui déterminaient la structure, le bon déroulement de la vie normale (non carnavalesque) sont suspendues pour le temps du carnaval ; on commence par renverser l'ordre hiérarchique et toutes les formes de peur qu'il entraîne : vénération, piété, étiquette, c'est-à-dire tout ce qui est dicté par l'inégalité sociale ou autre (celle de l'âge par exemple). (Bakthine 1929, 180, 184)

Le roman figure un exemple emblématique du carnavalesque selon Bakhtine. *The Electric Michelangelo* est centré sur l'idée de performance, en particulier celle qui attrait au corps. À Coney Island, Cy ouvre son salon de tatouage et observe les spectacles donnés à voir par ses camarades forains, constitués de *freak shows*, carnavals et autres performances artistiques. La dimension transgressive de ce monde à l'envers mise en avant par Bakhtine est bien présente

dans le roman, qui renverse les structures établies de la pastorale pour en faire une performance à la fois artistique et littéraire :

> There were nights when everything within the sticky walls was a blur of wrong operation, like the subconscious product of a surgeon's trickling syringe, like a laughing-gas lullaby. Life at Coney could seem surreal and endgame at the best of times, but coupled with quantities of drink the labouring brain dissolved, leaked out through an ear canal, and a world of ridiculous inner sense found its escape. There were nights of stripteases and oyster-dances, dare-devil asphyxiation and fish-hook eating contests. (*TEM* 211)

Cet extrait est un exemple des multiples descriptions des nuits de débauche de Coney Island. Ici, la scène est décrite grâce à des analogies grotesques qui donnent à voir des corps liquéfiés (« trickling », « leaked », « dissolved »), dont l'intérieur se répand à l'extérieur. En outre, la description donne à voir plusieurs mots composés (« oyster-dances », « dare-devil », « laughing-gas ») dont l'hybridité linguistique rejoint l'hybridité des protagonistes de la scène, et du roman en général, souvent à mi-chemin entre créature terrestre et aquatique. La comparaison des nuits de Coney Island au subconscient souligne l'inversion au centre du carnavalesque. Coney Island est le lieu où le subconscient et ses désirs prennent le dessus sur la conscience et les limites qu'elle instaure.

The Electric Michelangelo est un exemple de l'originalité de l'écriture de Sarah Hall et de son utilisation singulière des caractéristiques du mode pastoral. Bien que l'ancrage spatial du roman ne soit pas pastoral, c'est dans la subversion et la transgression de ce que le mode tient pour acquis que la dimension pastorale se révèle :

> The point is that pastoral is 'carnivalesque' in Bakhtin's sense of playfully subverting what is currently taken for granted: the hegemony of the urban establishment. When pastoral loses that sense of itself as carnivalesque that is so well illustrated by Horace in his coda to Epode II, it becomes dangerously open to exploitation by a culture that might prefer to hide reality in the myth of Arcadia. (Gifford 1999, 23)

Dès lors, la dimension carnavalesque de *The Electric Michelangelo* renverse les structures établies de la pastorale. Le déplacement de la dichotomie entre urbain et rural à un nouveau type d'espace diversifie les usages du mode et interroge la valeur de l'interlude qu'il donne à voir.

En somme, Sarah Hall écrit la démarcation entre urbain et rural que la pastorale dessine de plusieurs manières. Cette dichotomie est tantôt l'occasion de souligner les conflits d'intérêt et de pouvoir qui régissent les espaces et de mettre en avant des structures de pouvoir que la pastorale consolidait, tantôt l'occasion d'explorer les limites ontologiques et esthétiques de l'être humain et de sa description. Quoiqu'il en soit, l'interlude pastoral s'en trouve profondément modifié et sa complexité est mise à jour par l'emploi singulier qu'en fait Sarah Hall.

I. 2. 2. INTERLUDE, DISCONTINUITÉS ET ENCARTS

Le mouvement fondamental de la pastorale catalyse bon nombre de tensions qui émaillent le mode. Il met en exergue ses contradictions et les limites qu'il présente tout en permettant aux auteurs·trices d'y remédier. Dans son ouvrage *The New Pastoral in Contemporary British Literature*, Deborah Lilley analyse les tenants et les aboutissants de la retraite pastorale :

> Escape into nature in pastoral narratives operates on several levels. Firstly, the location of the escape is perceived to be outside of the human or urban environment. The escape functions as to assuage what are considered to be the negative effects of the human world by exploring what lies beyond it, the realisation of which is a restorative process representing the unburdening of culture. […] Pastoral escape takes the form of a retreat from culture and society into nature, based on an idealistic opposition between the versions of nature sought after and the interpretation of the culture left behind. Importantly, it is also a reflection of that culture. Pastoral nature is restorative due to its contrast to the human world, and the contrast is created by the human world. (Lilley 2019, 68)

La nature pastorale serait alors un outil de décentrement, un espace dans lequel les problèmes urbains sont ramenés, ce qui confirme la domination des intérêts urbains sur ceux du monde rural. Dans cette partie, il s'agit de s'intéresser à la dimension culturelle de l'interlude pastoral et notamment d'étudier le discours qui accompagne la retraite. Comme cela a été expliqué précédemment, la distinction entre espace rural et espace urbain est fondée sur l'opposition binaire entre nature et culture, si bien que la pastorale semble perpétuer l'idée que le *symbioment* existe en parfaite symétrie avec les êtres humains, et qu'il constitue un refuge pour l'humanité. C'est ce que Roger Sales dénonce lorsqu'il parle des cinq « r » de la pastorale :

« refuge, reflection, rescue, requiem and reconstruction » (Sales 1983, 17). Selon lui, la pastorale est un moyen de fuir la réalité en se réfugiant à la campagne et en donnant à voir un reflet sélectif (« reflection ») de la vie rurale, permettant au texte de récupérer d'anciennes valeurs (« rescue »). Finalement, tout cela fonctionne comme une reconstruction simplifiée (« reconstruction ») d'une réalité bien plus complexe. Ainsi, la retraite pastorale catalyserait la dimension idéalisée et problématique de la pastorale :

> The psychological root of the pastoral is a double longing after innocence and happiness, to be recovered not through conversion or regeneration but merely through a retreat. […] The pastoral longing is but the wishful dream of a happiness to be gained without effort, of an erotic bliss made absolute by its own irresponsibility. (Poggioli 14)

Cette caractérisation de la pastorale semble émousser encore un peu plus la pertinence du mode au XXIe siècle. C'est précisément le manque de responsabilité vis-à-vis des conditions d'existence du mode que les nouvelles pastorales, telles qu'elles sont caractérisées par Deborah Lilley, tentent de rectifier.

L'idéalisation sur laquelle se fonde la retraite pastorale donne inévitablement lieu à une sélection de ce qui est représenté. C'est là tout le paradoxe de la retraite pastorale : comment la fuite dans une version idéalisée du *symbioment* peut-elle donner lieu à une réflexion efficace sur les conditions de vie au sein de la société urbaine ? Ce paradoxe est précisément la raison pour laquelle le mode pastoral est jugé comme étant suspect par beaucoup de critiques. Par exemple, John Barrell et John Bull s'opposent à la renaissance contemporaine de la pastorale (« today, more than ever, the pastoral vision will not do » (432)), considérant que la retraite pastorale n'a pas l'intention de souligner les problèmes dont elle provient. Pour d'autres, la pastorale n'est qu'un palliatif qui fait son apparition à chaque fois que la nature est menacée. C'est le cas de Joseph Meeker, qui établit que la pastorale est une réponse à un contexte inacceptable et à la disparition d'un monde jugé idéal (Meeker 9). Plus loin encore, pour Thomas Rosenmeyer, la pastorale permet de regretter une nature perdue tout en étant exonéré de la responsabilité de cette perte :

> We can enjoy pastoral because it enables us to live, on our own terms, with a nature we have abandoned; pastoral relieves our sense of loss without forcing us to give up on our new gains as beneficiaries of the industrial age. (Rosenmeyer 1969, 17)

La dimension pastorale des œuvres de Sarah Hall inclut un travail sur l'interlude. Ce dernier est compliqué et mis à l'épreuve, si bien que retraite et retour sont transposés dans le contexte britannique contemporain. C'est le roman *The Carhullan Army* qui donne à voir une retraite pastorale de la manière la plus explicite. Le départ de Sister pour la campagne reproduit parfaitement l'interlude pastoral des traditions précédentes et construit des attentes quant à la résolution de l'intrigue. Les espérances de Sister elle-même découlent de l'idéal pastoral. Son départ de la ville pour la campagne poursuit la tradition de l'interlude fondé sur le contraste entre les deux espaces. Sister s'attend à trouver une vie meilleure à Carhullan. Alors qu'elle échange avec le conducteur d'un véhicule tout-terrain qui l'avance de quelques kilomètres, celui-ci évoque la ferme :

> It was going to hurt, getting there. But it would be worth it. When I got to the farm everything would be better. The women would see to that. […] I felt another flash across my chest, but it was exhilaration this time, not anger. They were still there then. They were still at Carhullan. (*TCA* 14, 18)

Sister place tous ses espoirs dans son intégration dans la communauté. Carhullan semble incarner le lieu de la retraite pastorale, contrepoint au régime dictatorial qui sévit dans la ville. Dans un premier temps, le retour progressif à la nature semble correspondre aux attentes de Sister. Les routes sur lesquelles elle marche sont détériorées et laissées à l'abandon (« they had sagged and rucked. Whole sections had been pulled away by the floods. They felt loose underfoot, like scree » (*TCA* 9)). La désintégration des routes, emblèmes de l'activité humaine, figure un retour à la nature qui correspond aux attentes de la retraite pastorale. De même, le retour à la nature est représenté à travers l'invasion et la juxtaposition de repères naturels et de repères urbains découlant de l'activité humaine :

> Rhododendron was slowly taking over the lower fields. And there was a plant I didn't recognise, a thick green creeper that had wound its way up the telephone poles and round the trunks of trees. […] Anybody coming back to their old rural lives would have to slash their way through foliage that had grown huge and confident, swallowing the habitations back into the earth. (*TCA* 19, 22)

L'adjectif « confident » ainsi que le verbe « swallowing » confèrent à la végétation une capacité d'action qui leur permet de prospérer dans ces nouvelles conditions climatiques. L'emploi de la préposition « back » suggère que le déluge restaure une forme d'équilibre au sein duquel des

entités autrefois encombrées par l'activité humaine recouvrent une existence. Ainsi, l'épopée de Sister passe par une désintégration des marqueurs urbains au profit d'un retour à la nature. En outre, ce n'est plus le degré de nature qui distingue les deux espaces, mais bien les lois qui contrôlent le mouvement, les ressources et les activités des citadins en contraste avec la liberté retrouvée dans la campagne.

Toutefois, la puissance de l'interlude pastoral est émoussée par la défamiliarisation de la nature qui est à l'œuvre lors du voyage de Sister. Les marqueurs traditionnels de la ruralité britannique sont altérés jusqu'à ne plus être reconnaissables par la narratrice. C'est ce qui transparaît dans la phrase : « English traditions have been compromised » (*TCA* 6). L'un des marqueurs traditionnels de cette anglicité réside précisément dans le climat :

> Even the rain is different now; erratic, violent, not the constant grey drizzle of old postcards, jokes; and television reports. It's rain that feels wounded. There is seldom any snow on the fells, though people in the town look for it out of habit. (*TCA* 6)

Le marqueur principal du climat des îles britanniques est défamiliarisé à l'aide d'adjectifs spécifiques (« erratic », « violent », « wounded ») qui en soulignent l'hostilité. Cette animosité contraste avec l'image idéalisée de la nature restauratrice des retraites pastorales. De même, les paysages que traverse Sister ne lui sont pas inconnus, puisqu'elle souligne à plusieurs reprises les avoir visités avec son père. Ces souvenirs nostalgiques mettent en avant la transformation du paysage à la suite de l'inondation à travers la défamiliarisation de ces espaces. Cette défamiliarisation opère à deux niveaux. La narratrice ne reconnaît plus ses environs d'une part, et d'autre part les lecteurs·trices ne discernent plus l'image du Lake District dans le contexte contemporain :

> I knew this village reasonably well. When I was very young it had been popular with walkers and tourists […] There had been a working school and several farms that had survived the troubles of the turn of the century. […] It was eerie. There was no drift of chimney smoke, no voices outside the pub, no washing snapping dry on lines strung across the gardens. The strange ivy creeper ran up gables and onto roofs. […] a plant that I didn't recognise, and though the hedgerows and trees were full of birds, yellow-eyed, red-beaked, I did not recognise them. (*TCA* 233, 456)

Les adjectifs « eerie » et « strange » soulignent la défamiliarisation du paysage[24]. De même, le contraste entre ses souvenirs de la narratrice et la situation actuelle est mis en avant à travers l'emploi du prétérit dans la première phrase qui opère un contraste net entre le passé et le présent. À l'inverse, lorsque Sister arrive à Carhullan elle semble retrouver une nature qui lui est familière. Cela renforce la dimension pastorale de cette retraite puisque Carhullan constitue un lieu familier, et donc un refuge. Les terres de la ferme sont identifiables et donc rassurantes :

> The agricultural spread held faint memories of the county in its old incarnation at this time of year. […] In a small pasture to the right there were several rows of oddly shaped plants that looked like small palm trees. Next to them were taller growths with frothy white and purple flowers; I recognised them, they were Carlin peas, like the ones my father had grown. (*TCA* 65)

La narratrice établit un lien entre ses souvenirs et les terres de Carhullan. La reconnaissance des fleurs contraste avec son passage dans le village autrefois connu et qu'elle ne reconnaît pas. Carhullan semble représenter le refuge et le confort d'une retraite pastorale. Selon Deborah Lilley, Carhullan est définie par sa distinction du monde extérieur car elle est créée en opposition à ces lieux : « Carhullan offers a privileged sense of pastoral order against the disordered, anti-pastoral landscapes of the remains of what was understood to be the 'town' or the 'country'. » (Lilley 2016, 65).

Néanmoins, si Sister recouvre une familiarité réconfortante dans l'espace, ce réconfort est de courte durée. Après une marche difficile, dont la représentation est loin d'être idéalisée (« every step was harder than it should have been » (*TCA* 56)), la protagoniste est attaquée par les gardes de Carhullan qui la neutralisent en la plaquant au sol :

> The ground rushed up [. . .] For a second I lay there, stunned, my cheek sunk in the wet ground and the blond grass swaying indistinctly across my field of vision. Then everything slowly came back into focus. An inch from my eye a spider was belaying down one of the stems on a pale rope. [. . .] There was the gory taste of peat in my mouth

[24] Robert Macfarlane a théorisé cette forme de défamiliarisation dans son article « The Eeriness of the English Countryside » publié en 2015 dans *The Guardian*. Dans cet article, il définit l'adjectif « eerie » de cette manière : « a form of fear that is felt first as unease, then as dread, and which is incited by glimpses and tremors rather than outright attack » (Macfarlane 2015, n.p.). Dans l'extrait de *The Carhullan Army*, la scène décrite génère cette forme de peur qui participe à la défamiliarisation du lieu et insiste sur le contraste entre le monde anté et postdiluvien.

> and blood that ran from inside my nose. [. . .] In front of me the spider reached the base of the stem, cut itself free, and disappeared into the undergrowth. (*TCA* 58)

L'attaque des gardes est narrée à la voix passive de sorte qu'elle est dépeinte comme une attaque du *symbioment* lui-même. Ce n'est pas la description des coups qu'elle reçoit qui est donnée à voir ici, mais plutôt la manière dont ces derniers modifient sa perception de ce qui l'entoure. Le contraste entre ses attentes et l'accueil qu'elle reçoit réinitialise la dimension pastorale du roman pour le faire basculer dans une anti-pastorale.

Ainsi, l'interlude pastoral que le roman donne à voir semble osciller constamment entre pastorale et anti-pastorale. C'est ce que Deborah Lilley explique lorsqu'elle indique : « It is the tension between the two that Carhullan comes to represent: an awareness of the realities of the cultural and ecological landscapes of the present moment, coupled with the possibility that things could be otherwise » (Lilley 2016, 67–8). Dès lors, *The Carhullan Army* incarne les tensions et la complexité qui émaillent l'interlude pastoral. En effet, ce n'est pas la perfection idéalisée de la retraite qui définit le mode pastoral, mais bien les discontinuités qui parsèment les récits. Deborah Lilley explique que la valeur du mode se situe dans ses ambivalences et les discontinuités qu'il donne à voir (2016, 18). C'est également l'argument de Leo Marx lorsqu'il théorise une distinction entre ce qu'il appelle « sentimental pastoral » et « complex pastoral ». La première incarne l'idéalisation problématique de la pastorale. Leo Marx la définit ainsi : « an inchoate longing for a more natural environment at issue here is the absence of connection to ecological detail » (Marx 1964, 5). À l'inverse, la seconde remet en question la culture qui a produit la première. C'est précisément les divergences entre ces deux tendances et l'oscillation que les textes figurent qui leur confère une dimension complexe. C'est le cas notamment de *The Carhullan Army*, dans lequel la dimension pastorale du voyage de Sister permet à Sarah Hall de commenter la situation environnementale et politique du moment où elle écrit. Ainsi, l'idéalisation au cœur de la retraite pastorale serait un vecteur de décentrement qui peut être productif, surtout dans le contexte environnemental du XXIe siècle. Leo Marx résume cela en ces termes :

> On the contrary, the tendency to idealisation might be seen [...] not as a failed attempt to transcribe reality, but rather as a vehicle for quasi-utopian aspirations without which no critique of existing culture can be effective or complete. (Marx 1964, 223)

Charles Martindale ajoute à cela que c'est le décalage entre le sujet de la pastorale et sa représentation qui permet de s'interroger sur les interrelations entre *symbioment* et sujet humain

au moment même où ces interrelations sont intensifiées et compliquées par l'instabilité environnementale (119). C'est ce qu'il appelle la « discontinuité mimétique » (« discontinuously mimetic » (458)) de la pastorale. Le décentrement de l'idéologie pastorale que produit l'interlude de retraite et retour dans un espace rural arcadien permet de prendre de la distance, à l'image de Virgile dans ses *Bucoliques*. Néanmoins, les nombreuses mises en garde critiques concernant la pastorale doivent alerter sur le risque de l'utilisation du mode. Si l'ambivalence du mode lui confère une dimension critique et réflexive puissante, elle peut également le faire basculer dans des idéologies douteuses :

> The radical problem of pastoral is that it may cloud our social vision, or open out a human ecological one; it may help in the marginalisation of nature into "pretty ghettoes" or engender a genuine counter-hegemonic ideology. (Garrard 464)

Ainsi, l'étude des conflits qui émaillent le mode et les manières dont il est lu et reçu permet d'en mettre en avant les capacités à représenter et à interroger la complexité des relations qui lient les êtres humains et le *symbioment*. Pareilles relations (ré-)génèrent la pastorale en même temps qu'elles la perpétuent. Au-delà d'offrir une réflexion fine sur les complexités des liens entre les êtres humains et le *symbioment*, la pastorale figure les interrelations entre intérêts politiques, sociaux et écologiques, tout particulièrement dans le contexte de la crise environnementale (Lilley 2019, 24).

L'utilisation de l'interlude pastoral par Sarah Hall va plus loin. Dans les œuvres qui nous intéressent ici, l'interlude pastoral comporte un effet de cadre qui rejoint la théorisation qu'Andrew Ettin propose de la pastorale. Dans son ouvrage *Literature and the Pastoral*, il théorise ce qu'il appelle *pastoral inset*. La notion de *inset*, que l'on pourrait traduire par le terme « encart », rejoint la vision de l'interlude conçue par Deborah Lilley :

> In many pastoral works, […] the environment, the characters, and indeed the entire scope of reference are entirely pastoral; any conflicts or complexities arise from tensions within the pastoral setting, not between it and some external way of life. Frequently, however, the pastoral is shown to exist within a nonpastoral universe, as an inset within a larger frame of reference. Some of the most interesting pastoral texts fall into this broad category. (Ettin 75)

C'est ainsi qu'Ettin distingue deux types d'encart pastoral : le premier est implicite et suggère que le mode de vie pastoral a prévalu et constitue un idéal, tandis que le second est explicite et oppose la sphère pastorale à un homologue non pastoral. L'encart explicite constitue alors un moment pastoral inséré dans un contexte non pastoral. C'est la disjonction entre les deux qui permet de mettre en avant les conditions de fabrication du mode et d'en explorer les enjeux (Ettin 80). Bien que ces catégories ne soient pas totalement exclusives ni définitives (Ettin 5), elles permettent une lecture attentive des textes.

La notion d'encart est particulièrement présente dans l'œuvre de Sarah Hall. Qu'il s'agisse de délimitation spatiale, temporelle ou culturelle, l'encart pastoral d'Ettin se mêle allègrement aux frontières et bordures qui émaillent l'ensemble des œuvres qui nous intéressent. C'est l'encart explicite qui y est le plus présent, ce qui permet aux œuvres d'acquérir une dimension pastorale sans pour autant constituer des romans pastoraux. Trois romans semblent dans un premier temps incarner des encarts implicites, puisqu'ils dépeignent des tensions émaillant le décor pastoral. Il s'agit de *Haweswater*, *The Carhullan Army* et *The Wolf Border* puisque ces romans évoquent de manière directe la vie à la campagne et les difficultés qui en découlent. Cependant, dans ces trois cas, un monde non pastoral, voire anti-pastoral s'oppose au mode de vie pastoral. Dans *Haweswater*, l'intrusion d'intérêts industriels et financiers vient perturber l'écosystème de Mardale, si bien que la vallée fonctionne comme un encart isolé qui aurait conservé des traditions et des coutumes ancestrales, jugées obsolètes par le reste du pays. Dans le roman, la dichotomie marquée entre urbain et rural mentionnée précédemment renforce cet effet d'enclos. Dans *The Carhullan Army*, la ferme forme un encart spatial et idéologique en contrepoint à un régime autoritaire. Enfin, c'est dans *The Wolf Border* que le fonctionnement de l'encart est le plus ambigu. À la croisée des deux types d'encarts définis par Ettin, Annerdale condense les enjeux du mode pastoral en concentrant des tensions internes et externes :

> The implicit inset is distinguished from the explicit by degree and by structural technique. The explicit inset clearly sets apart the two spheres of pastoral and nonpastoral, and treats each fully enough to be knowable in its own terms; the implicit inset, rather, suggests knowledge of another way of life which the pastoral has surpassed or prevailed against. […] explicit pastoral insets place a small pastoral moment or scene within a larger, nonpastoral context. (Ettin 80–1)

Au niveau spatial, Annerdale représente bien un enclos, auquel les protagonistes se réfèrent en employant le terme *enclosure* (« a self-sustaining enclosure » (*TWB* 33)). Ce vocable n'est pas neutre dans le contexte rural britannique car il fait référence à la politique de création de

frontières sur les terrains agricoles. La mise en place de telles ceintures du territoire consolide une séparation entre le monde extérieur et celui de la retraite. Annerdale est donc annoncé dès le départ comme étant un lieu de retraite, un encart séparé de ce qui lui est extérieur :

> The landscape will become healthier and more diverse, but outside the enclosure barren fells will remain, ditches dredged by machinery, booming and sickening deer populations, sheep and evergreens. […] Still, the project is a good thing, real under its falseness, intensive in its smallness, and unusual, in this country, for its vision. (*TWB* 329)

C'est également de cette manière que Rachel l'envisage puisque ce séjour lui permet de fuir le père de son enfant ainsi que sa mère. De même, le séjour des loups peut également être considéré comme une retraite de leur pays d'origine. Le frère de Rachel utilise également Annerdale comme un lieu de retraite pastorale. À l'aune de son divorce et de sa cure de désintoxication, Lawrence séjourne chez Rachel à Annerdale :

> They decide that he will stay with Rachel for a few weeks, maybe longer. There are too many triggers in Leeds, too much history. Recuperation and isolation in the countryside is the subtext—the cottage will be a sanatorium. (*TWB* 317)

Annerdale devient alors un lieu aux vertus réparatrices sur le mode de la retraite pastorale. Le terme « subtext » est ambigu ici et souligne à la fois le discours médical qui recommande un éloignement de l'épicentre de la crise et un sous-entendu métatextuel qui souligne la tonalité pastorale de cette requête. La convalescence de Lawrence fonctionne comme un interlude pastoral puisqu'il se retire à la campagne pour ensuite pouvoir retourner dans sa vie urbaine (« The Lakeland sabbatical is over. […] he must re-enter the world, leave the monastic security of the District behind. » (*TWB* 354)). Il s'agit probablement de la mention la plus explicite du Lake District comme espace de retraite au sein de l'œuvre de Sarah Hall. En outre, la convalescence de Lawrence reflète le séjour des loups de sorte que la réhabilitation de l'un suit celle des autres. Chloé Ashbridge insiste sur ce point lorsqu'elle précise que Lawrence est « re-domestiqué » : « The characters' 'rewilding' in the novel therefore results in a process of taming as Hall grapples with the contradictions embedded within rewilding and wilderness. » (Ashbridge 144). Annerdale fonctionne donc comme un encart explicite puisqu'il est mis en tension avec un extérieur non-pastoral. Cela est notamment donné à voir à travers la colère de la population concernant la réintroduction du loup. Toutefois, la fuite des loups remet en cause l'imperméabilité de l'enclos et met en relief les tensions qui existent en son sein même. Ainsi,

The Wolf Border dépeint une imbrication d'encarts pastoraux qui complexifie et retravaille les frontières de l'interlude pastoral à la lumière du contexte contemporain dans lequel l'œuvre est écrite.

Comme nous l'avons vu plus haut, l'œuvre de Sarah Hall comprend également des romans dont la dimension pastorale est moins explicite, c'est-à-dire qu'ils ne décrivent pas un mode de vie rural. Toutefois, ces romans en question contiennent, pour la plupart, un encart pastoral explicite, pour reprendre la terminologie d'Andrew Ettin. C'est dans le roman intitulé *How to Paint a Dead Man* que cela est le plus visible. En premier lieu, la structure narrative du récit donne déjà à voir un effet de cadre puisque quatre récits sont entremêlés, de sorte que quatre narrateurs·trices se relayent. Parmi ces quatre récits, celui du peintre Peter Caldicutt peut constituer un encart pastoral explicite. Peter est un peintre du Lake District qui, lors de l'une de ses excursions artistiques, se coince le pied dans un ravin où il est durablement immobilisé. La localisation géographique de cet événement critique confère à son récit une dimension pastorale, de sorte que les chapitres qui lui sont consacrés peuvent constituer un insert au cœur de la trame narrative générale. En outre, l'intrigue dans laquelle il est impliqué fonctionne comme un encart pastoral. Immobilisé dans le ravin, Peter repense à sa vie, interroge ses décisions, à la manière de ce qui pourrait avoir lieu à la faveur d'une retraite pastorale. Il repense également au temps où il a participé au labeur agricole en travaillant dans des abattoirs :

> Suddenly he can't help thinking about the abattoirs. He worked there for a few months, ten years ago, when the outbreak happened. He never got used to watching the creatures react to the smell of their own kind being burned. […] The sudden mayhem that ensued, legs and horns breaking as the poor creatures tried to jump through the gaps in the trailer bars. He can't help thinking about it now, here, with his leg held fast, and the incendiary pain locking up the muscle again. (*HTPADM* 119)

L'empathie que le narrateur exprime envers le bétail découle de son immobilisation, comme le montre l'association entre l'humain et l'animal. La référence au feu indiquée dans le *modus operandi* des abattoirs est reprise pour décrire la douleur qui irradie la jambe de Peter. L'immobilisation littérale du personnage sert une fonction narrative puisqu'elle permet d'étayer davantage son histoire et de le lier à un autre personnage du roman, Signor Giorgio. Cela correspond à la vision d'Andrew Ettin : « as a moment set apart, an interlude can also crystallize the main experience, perhaps showing what is most perfect or pleasurable about it or schematizing its complexities » (Ettin 77). Peter Caldicutt repense notamment à sa vie urbaine avec son ancienne partenaire dont le mode de vie excentrique et excessif a provoqué leur

séparation. Le décès de cette dernière est également abordé. Il semble alors que l'encart que constitue l'immobilisation de Peter le conduit à une réévaluation de sa vie, suivant la logique de l'interlude pastoral. Signor Giorgio vit également dans un décor pastoral que l'on pourrait qualifier d'encart, bien qu'il ne prenne aucunement part à des activités agricoles. Toutefois, le peintre introduit un certain nombre de métaphores pastorales dans un contexte qui ne l'est pas :

> Sometimes the bottles seem to be huddled, like ceramic flocks sheltering from a storm and I think of the old shepherds with their herds, moving like the shadows of clouds across the hills. I have not counted them but by now there must be about one hundred. (*HTPADM* 71)

Ici, l'encart est plutôt linguistique que littéral et renforce sa connexion avec Peter. Ainsi, les encarts que constituent les récits ne fonctionnent pas en vase clos mais font avancer la diégèse. Plutôt que de constituer un contrepoint qui entraverait l'avancement de l'intrigue, l'encart pastoral agit comme un catalyseur dans l'œuvre de Sarah Hall. Ce dernier est un prétexte pour faire avancer la diégèse tout en rattachant le récit au Lake District en lui conférant une dimension écologique.

Dans les écrits de Sarah Hall, les encarts pastoraux abondent et sont démultipliés, ce qui complexifie l'interlude sur lequel repose le mode. Selon Deborah Lilley, ces derniers permettent de prendre de la distance vis-à-vis d'un problème (« reminder that such troubles as there are can be measured against the larger scale of nature » (Lilley 2019, 129)). C'est le cas dans *How to Paint a Dead Man*, *The Wolf Border* ou encore *The Carhullan Army*. Néanmoins, l'interlude n'est pas seulement une diversion. Lilley explique que l'effet de cadre provoqué par l'insertion d'encarts pastoraux dans le texte attire notre attention sur certains problèmes (« by intensifying emotional experiences […] pastoral literature offers a heigtened reaction to life's tension » (Lilley 2019, 127)). C'est là que réside le potentiel critique de l'encart pastoral. Dans *The Wolf Border*, le fonctionnement narratif et structurel d'Annerdale et les tensions qui l'émaillent attirent notre attention sur les différentes façons de concevoir la privatisation des espaces ruraux et les processus de domestication d'espèces animales. Dans *The Carhullan Army*, la ferme comme encart pastoral où se déroule une retraite ambiguë met en lumière les dérives totalitaires qui sont la conséquence d'un effondrement écologique sans précédent. Moins politique, dans *How to Paint a Dead Man*, l'encart pastoral catalyse le récit en développant un arc narratif nouveau qui étoffe le personnage et attire notre attention sur son passé :

> The pastoral inset is both within and from the wider world, shaped by the conditions of its making, and set apart from them too. It manifests in the space between the movement of retreat and return, and in the interlude that takes place there, provides a new perspective that is capable of transforming the ways that the wider world is seen and understood. (Lilley 2019, 127)

Au-delà de la dimension spatiale inhérente au mouvement de retraite et de retour, l'interlude pastoral possède également une dimension discursive essentielle à la théorisation du mode et à sa pérennité. Selon Terry Gifford, la pastorale est avant tout un discours qui la différencie des autres types de textes qui composent la littérature (Gifford 1999, 45) :

> Pastoral is essentially a discourse of retreat which may, as we have seen, either simply escape from the complexities of the city, the court, the present, 'our manners', or explore them. […] Since Theocritus the pastoral has defined itself and declared itself as a literary discourse that has retreated from both the sophisticated discourse of the court and the illiterate discourse of the real shepherd. Meeting somewhere between the two, pastoral discourse is a linguistic borderland. (Gifford 1999, 46)

Gifford explore ainsi l'interlude pastoral en tant que discours idéologique et esthétique ambigu à la croisée de deux mondes. Cette dimension discursive fondatrice du mode est présente dans l'œuvre de Sarah Hall qui engage un dialogue fructueux avec l'héritage romantique des lieux qu'elle dépeint. Dans son article intitulé « The Power of Love: From Feminist Utopia to the Politics of Imperceptibility in Sarah Hall's Fiction », Anna Cottrell qualifie les écrits qui nous intéressent de néo-romantiques (« their literary appeal is constituted in neo-Romantic terms » (Cottrell 682)). Ainsi, les paysages de Combrie décrit par Sarah Hall ne correspondent pas à l'harmonie satisfaisante et restauratrice des descriptions romantiques, mais constitue une reformation du discours de la retraite qui résiste à l'écueil de l'idéalisation du *symbioment*. Par exemple, dans *How to Paint a Dead Man*, l'une des narratrices décrit le Lake District de cette manière :

> The north of your youth was practically pre-industrial. You are amazed when you hear people's ideas about idylls and pleasure grounds, the myths of the sublime. Back then it was a landscape of filth loosened from fields, ringworm, walls of snow, and long, sickening bus rides to school. It was bad weather, burning carcasses, kids with disabilities, black-eye Fridays and badger baiting; collecting wood off the fell and trying to keep it

> dry under tarpaulin so the logs didn't fizzle with sap, hiss and blacken in the grate, because that was how you stayed warm. (*HTPADM* 63–4)

La narratrice contraste le discours pastoral qui fait du Lake District un site de repos idyllique et esthétique afin d'y confronter sa propre expérience du lieu. Bien qu'elle convoque des souvenirs d'enfance, ceux-ci ne sont pas teintés de nostalgie. Le discours pastoral employé ici ne dresse pas de distinction artificielle entre nature et culture. Les éléments naturels se mélangent aux éléments artificiels (« walls of snow », « filth loosened from fields »). Alexander Beaumont rejoint cet argument lorsqu'il explique que la Combrie de Sarah Hall va à l'encontre de l'idéal du discours pastoral :

> The celebrated vistas of the Lake District come to resemble a landscape that is half-finished, even half-imagined: Cumbria, […] is 'pre-industrial' not in a halcyon sense, but rather in the sense that it is wilfully unable to adopt the ideal form that has been imagined for it by modernity. (Beaumont 199)

Ainsi, le texte résiste d'une part à un discours pastoral traditionaliste exaltant un cadre idyllique et d'autre part à un discours plus moderne qui voit dans le *symbioment* une opportunité de capitaliser sur ses ressources. Le refus de ces deux discours provient du second pendant de l'interlude pastoral incarné dans le retour. Ce dernier est moins systématique que la retraite. En effet, le retour constitue le moment où le personnage revient de la retraite et met en action les résultats de la réflexion entreprise au cours de la retraite. En ce sens, si la retraite est un refuge idéalisé, le retour n'a pas forcément lieu. C'est le cas par exemple dans un certain nombre de poèmes géorgiques écrits après la Première Guerre mondiale qui figurent une volonté de préserver le confort de la retraite, installée dans un âge d'or britannique incarnant d'anciennes valeurs. Terry Gifford, Paul Alpers, et Andrew Ettin, entre autres, insistent sur la dimension paradoxalement urbaine du discours pastoral :

> Indeed, whether the author's choice of Arcadia is classical Greece, the only-just-disappeared Golden Age, the present Golden Age, a utopian future, an Alpine summit, Antarctica, Arden or the garden, that choice will be made with its contemporary audience in mind. The discourse of retreat will exploit the location in order to speak to the cultural context of its readership. If the pastoral is successful, the audience will know that what is perceived to be happening in Arcadia has relevance for them in their own time and (urban) place, with its own anxieties and tensions. (Gifford 1999, 81)

C'est bien l'importance du contexte culturel dans lequel la pastorale est écrite que Terry Gifford avance pour justifier la pérennité du mode dans le contexte environnemental actuel.

Dans bon nombre de ses œuvres, Sarah Hall fait usage du retour qui complète l'interlude pastoral. Par exemple, à la fin de *The Wolf Border,* Rachel retourne en Idaho, point de départ du roman et présente Charlie à son père biologique, événement qui a provoqué son départ pour Annerdale. En outre, cet épilogue prend la forme d'un bilan qui retrace et condense l'expérience de Rachel. Dans un premier temps elle analyse le comportement de Pennington et se fait une opinion définitive à son sujet (« Thomas Pennington is unfathomable, Rachel decides » (*TWB* 424)). Puis, ses pensées se tournent vers sa mère dont le décès marque le début du roman (« If Binny taught her anything, it was exactly that. Don't be cowed » (*TWB* 427)) avant de clore le roman sur son observation de l'installation des loups en Ecosse. Néanmoins, dans la plupart des œuvres de Sarah Hall, le retour est perturbé, voire empêché, et souligne ainsi un échec de l'interlude pastoral traditionnel. Dans *Haweswater,* le personnage de Jack Liggett suit un mouvement de retraite et de retour à travers son installation à Mardale. Le changement radical de son attitude suggère les effets restaurateurs de la vallée mais sa mort et les conséquences qui en découlent empêchent toute forme de retour constructif :

> In secure, rural places, small villages and insular hamlets, where grand events and theatrical schemes rarely take place, enormous human episodes, when they finally do rip apart the fabric of normal life, sometimes come away lacking clarity. (*H* 253)

Dans *Haweswater*, les retombées de l'interlude pastoral sont tragiques et n'apportent pas de réflexion concrète au sein de la diégèse. Effectivement, c'est sur le plan extra-diégétique que le retour pastoral fonctionne. Il ne s'agit pas d'offrir un savoir didactique au lecteur, mais d'apporter, à travers le récit, une perspective complexe sur la gestion des ressources dans les espaces ruraux. Il s'agit là de l'un des rôles essentiels de l'interlude pastoral, selon Terry Gifford : « the fundamental pastoral movement [takes place] either within the text, or in the sense that pastoral retreat 'returned' some insights relevant to the urban audience » (Gifford 1999, 2). Si la dichotomie entre lectorat urbain et rural est difficile à évaluer dans le contexte des œuvres de Sarah Hall, la citation de Terry Gifford traduit dans quelle mesure l'interlude dépasse les confins de la diégèse. Deborah Lilley rejoint cette analyse lorsqu'elle explique que les nouvelles pastorales contournent une forme de retour didactique explicite, mais met en lumière les enjeux complexes de la crise environnementale :

> New pastoral writing flexes away from the tradition by challenging its assumptions and their effects, yet engages with its typical movement of retreat and return and its potential to provide illuminative experience and insight. (Lilley 2019, 3)

C'est ainsi que Sarah Hall exploite l'ambiguïté et la complexité de l'interlude pastoral. Dans un premier temps, elle actualise la démarcation entre espace urbain et espace rural en déconstruisant les connotations qui leur sont attribuées afin d'apporter une réflexion sur les modalités de représentation de la pastorale. Tout au long de son œuvre, urbain et rural se confrontent, se mélangent et interagissent de sorte que les rouages du mode deviennent visibles. Ce faisant, elle confirme la position de Jim Crace, lorsqu'il avance que ce contraste est toujours d'actualité (« The urban/rural quandary is always relevant. It's always contemporary. » (Crace n.p.)). Dans le cadre de la pastorale, cette démarcation est effectivement toujours contemporaine puisqu'elle est le fondement de l'interlude pastoral. Ce dernier est propice aux généralités et aux simplifications de par l'utilisation qui en a été faite. Néanmoins, la simplicité apparente de l'interlude cache une réflexion complexe. C'est là tout l'intérêt de la pastorale. Sa position au cœur de plusieurs tensions et le caractère ambigu de ses conventions la placent au centre de conflits qui n'en altèrent pas la pérennité. En réutilisant les principaux marqueurs pastoraux dans un présent marqué par une crise environnementale qu'il est de plus en plus difficile de nier, Sarah Hall redonne toute sa complexité et sa profondeur au mode pastoral et lui permet de gagner en puissance critique et esthétique. C'est ce que Seamus Heaney entend lorsqu'il explique : « the cultural and ecological landscape of the pastoral changes but still able to cast a "new and revealing light" upon the country we thought we knew » (Heaney 4). En somme, malgré la démultiplication des instances du mode pastoral, ce dernier s'incarne dans une attention critique à ses modes de représentation et au contexte dans lequel il s'insère. Chez Sarah Hall, pareille attention se traduit par une complexification de l'interlude pastoral et est prolongée par une utilisation innovante de la temporalité et de la nostalgie pastorales.

CHAPITRE 3 : LA PASTORALE, UN MODE DU PASSE ?

Comment expliquer la pérennité du mode pastoral dans le contexte contemporain ? Si la diversité et la complexité des modalités de représentation pastorales apportent des éléments de réponse, il n'en demeure pas moins que la pastorale semble appartenir au passé. Ses origines classiques et ses résurgences épisodiques en font un mode qui semble défier les lois temporelles auxquelles il est sujet. Néanmoins, beaucoup de textes pastoraux semblent célébrer un âge d'or disparu existant quasi exclusivement dans un passé idéalisé. Dès lors, comment la pastorale peut-elle prétendre rester d'actualité ? Dès sa genèse, le mode pastoral met en scène une temporalité cyclique, comme le montre l'utilisation du cycle des saisons dans le poème « The Shepherd's Calendar » de Spenser. Le motif calendaire du poème insiste sur l'importance du passage du temps dans la représentation pastorale[25]. Malgré cette chronologie apparemment linéaire, le mode superpose parfois plusieurs strates temporelles. Lorsque Peter Marinelli théorise les enjeux de l'Arcadie, il souligne que cette dernière est au carrefour d'un passé imaginaire, d'un présent imparfait et d'un avenir indéfini :

> Arcadia […] is a middle country of the imagination, halfway between a past perfection and a present imperfection, a place of Becoming rather than Being […] It points two ways therefore, backward into the past and forward into a possible future. (Marinelli 37)

Ainsi, l'intrigue pastorale est à cheval sur des temporalités diverses et contradictoires qui mettent en avant le passage du temps et les mutations que ce dernier implique. Cependant, si la pastorale est sujette au passage du temps, elle semble véhiculer une image ancrée dans une temporalité antérieure. Dans *The Country and the City*, Raymond Williams explique que la pastorale constitue un regard en arrière (Williams 1973, 37), expression reprise par Deborah Lilley qui parle de « backward glance » (Lilley 2019, 178). L'adjectif « backward » continue d'être employé pour évoquer la temporalité pastorale (« the art of the pastoral is the art of the backward glance » (Marinelli 9)), de sorte que celle-ci ne semble être qu'un reflet d'un passé idéalisé, voire fantasmé. C'est ce que confirme Terry Gifford : « Yet other commentators have taken the view that because nostalgia is an essential element of Arcadia, the pastoral is always a backward-looking form » (Gifford 1999, 36). Le commentaire de Gifford établit deux raisons

[25] La référence aux saisons permettant de tisser un motif calendaire est toujours présente dans la littérature britannique contemporaine, comme en témoigne la publication et le succès critique de ce que le *New Yorker* désigne comme le « seasonal quartet » écrit par Ali Smith et publié entre 2016 et 2020. Ce quartet littéraire est composé de quatre romans représentant chacun une des saisons de l'année et établit un lien entre chronologie pastorale cyclique et histoire de la Grande-Bretagne.

essentielles qui expliquent la dimension passée du mode pastoral. Premièrement, le contraste entre campagne et ville scelle une dichotomie temporelle entre passé et avenir :

> The common image of the country is now an image of the past, and the common image of the city an image of the future. That leaves, if we isolate them, an undefined present. (Williams 1973, 297)

Dès lors, l'imaginaire collectif associe l'espace rural à une temporalité passée en dépit de sa légitimité à exister dans le présent et à perdurer. Ainsi, d'un point de vue spatial, l'espace de prédilection de la pastorale tire cette dernière vers le passé. Deuxièmement, Gifford aborde la question de la nostalgie pastorale comme étant un élément essentiel de la construction littéraire de l'Arcadie. Beaucoup de textes pastoraux fondateurs reposent sur l'utilisation de la nostalgie comme outil narratif. C'est le cas par exemple des *Idylles* de Théocrite dans lequel ce dernier relate des chansons de bergers en Sicile, dont il est originaire. Bien loin de sa vie d'intellectuel alexandrin, les poèmes donnent à voir la simplicité d'un mode de vie rural. Il en va de même pour le poème « Arcadia » de Sir Philip Sidney, ou encore « Astrophel » de Spenser. Dans ces deux poèmes, le narrateur loue la beauté et la simplicité d'un Age d'Or disparu tout en déplorant une perte (Gifford 1999, 27). Ainsi, l'étude de la nostalgie a toute sa place dans l'analyse des textes pastoraux et des écrits contemporains qui s'en inspirent.

Les contours de la nostalgie demeurent flous. Elle est définie en 1688 par le docteur suisse Johannes Hofer comme une pathologie émergeant de l'association des termes grecs *nostos* et *algos*, signifiant respectivement le retour au foyer et la douleur. Les premiers sujets à être diagnostiqués sont des populations déplacées du XVIIe siècle, principalement des soldats, et des domestiques (Boym 3). En tant que pathologie, les symptômes principaux de la nostalgie sont physiques et résultent d'un profond mal du pays (Lilley 2013, 1). Mais au fil du temps, la nostalgie s'est mue en une émotion et se décline en plusieurs catégories :

> In its three-century-long history, nostalgia's ontological characteristics have lacked clearcut boundaries. Viewed conceptually, the phenomenon has been labelled *morbus* (Hofer 4, *morbo* [sic] Dodman 22), "an uncertain disease" (Cullen qtd. in Dodman 5), "a widespread structure of feeling" (Tannock 452), and "a positive emotion" (Sedikides et al. 206). The terminological repertory reflects the inherent incoherence in categorizing nostalgia, which leads to a variety of dialectical research possibilities. (Wojciechowska 389)

L'évolution de la nostalgie, pathologie devenue émotion et structure de pensée, la lie fortement avec l'imagination et le récit. Dans son ouvrage *L'encre et la mélancolie*, Jean Starobinski explique que, si l'émotion ne constitue pas un mot en soi, elle trouve son expression dans les mots (Starobinski 265). Il n'est donc pas anodin que la littérature se soit emparée de cette émotion, et tout particulièrement la littérature pastorale. En effet, sa proximité avec le mode littéraire qui nous intéresse trouve son origine dans le fait que la nostalgie se concentre sur un aspect précis de l'interlude pastoral — le retour. C'est l'impossibilité ou la difficulté du retour à l'endroit désiré qui suscite la nostalgie. De même, c'est la disparition d'un passé idéal qui est regretté dans les poèmes de Spenser ou de Sidney. La nostalgie acquiert alors une dimension temporelle qui lui est essentielle :

> Nostalgia is rebellion against the modern idea of time, the time of history and progress. The nostalgic desires […] to revisit time like space, refusing to surrender to the irreversibility of time that plagues the human condition. (Boym xv)

La nostalgie lie espace et temps et mêle imagination et réalité. Car si les docteurs suisses ont relevé des symptômes cliniques physiques de la nostalgie, la recherche s'intéresse à sa dimension imaginaire. En effet, Svetlana Boym explique que la nostalgie est une maladie de l'imagination (« the disease of an afflicted imagination » (Boym 4)) puisqu'elle suggère dans la définition qu'elle donne du terme que l'objet du mal du pays est lui aussi imaginaire :

> Nostalgia (from *nostos*—return home, and *algia*—longing) is a longing for a home that no longer exists or has never existed. Nostalgia is a sentiment of loss and displacement, but it is also a romance with one's own fantasy. (Boym xiii)

La dimension fantasmée de la nostalgie explique la méfiance qui l'entoure (Lilley 2013, 101) et que son utilisation dans la pastorale soit si controversée. La nostalgie pastorale permet de donner une crédibilité à un passé qui n'est qu'un fantasme.

Dès lors, quelle utilisation Sarah Hall fait-elle de la nostalgie dans le contexte contemporain ? De manière plus large, de quelle manière met-elle en récit la temporalité pastorale et la confusion inhérente qui la constitue ? Il s'agira d'aborder les enjeux de cette temporalité à travers le prisme de la nostalgie comme exposition temporelle ambiguë. Pareille ambivalence est présente dans la définition de Svetlana Boym : « nostalgia is a double exposure, or a superimposition of two images—of home and abroad, past and present, dream and everyday life » (Boym xiv). Ce chapitre passe en revue une partie de l'œuvre de Sarah Hall afin d'analyser

son utilisation singulière et innovante de la temporalité pastorale. En mettant à profit la double exposition de la nostalgie, elle explore les fictions du passé sur lesquelles repose l'âge d'or pastoral tout en explorant le potentiel éthique d'une nostalgie qui ne regarde pas uniquement vers le passé. Chez Sarah Hall, la pastorale n'est pas seulement un regard en arrière mais également un regard sur le présent et sur l'avenir, dont la crise environnementale complique les modalités. Ainsi, les contours de la temporalité et de la nostalgie pastorales sont redéfinis, de sorte que la pertinence du mode est renouvelée.

La temporalité pastorale sera abordée à travers trois utilisations spécifiques de la nostalgie chez Hall. Dans un premier temps, il s'agira de s'attarder sur la nostalgie comme moyen de figurer la perte à travers une analyse de l'utilisation de l'élégie pastorale. Dans un second temps, c'est la déconstruction de la nostalgie comme fiction nationale de restauration de l'anglicité qui sera analysée. Dans un troisième temps, la nostalgie sera abordée comme une projection éthique vers l'avenir dans un monde en crise.

I.3.1. ÉLÉGIE PASTORALE, PERTE DES COMMONS *ET NOSTALGIE DE L'ENFANCE*

La définition de la nostalgie, aussi vaste et riche soit-elle, nous amène à considérer ce sentiment comme entraînant un regard douloureux vers le passé. En effet, Jean Starobinski reprend les mots du docteur Hofer afin d'expliquer dans quelle mesure la nostalgie opère un retour en arrière :

> La nostalgie naît d'un dérèglement de l'imagination, d'où il résulte que le suc nerveux prend toujours une seule et même direction dans le cerveau et, de ce fait, n'éveille qu'un seule et même idée, le désir du retour dans la patrie. (Starobinski 271)

La douleur nostalgique est alors le résultat d'un blocage sur le passé qui succède au départ de la patrie natale. La perte se trouve donc au cœur du trouble et en déclenche les symptômes, qu'ils soient physiques ou psychiques. C'est l'*algos* qu'il s'agit d'analyser dans l'œuvre de Sarah Hall, laquelle contient plusieurs textes relatant la perte et utilisant la nostalgie comme palliatif à cette dernière.

Dans le cadre de la pastorale, la perte prend généralement la forme d'une élégie. Les origines classiques de l'élégie l'associent étroitement avec le deuil. L'élégie se donne généralement à lire comme une lamentation qui succède une perte, qu'elle soit collective ou individuelle et possède une dimension réparatrice et consolatrice (Kennedy 5). Elle a pour

vocation de soulager la douleur de la perte. Si le terme apparaît dans la poésie d'Alexander Barclay en 1514, David Kennedy identifie son apparition en tant que mode dès la Grèce antique (Kennedy 3). L'élégie occupe une place essentielle dans la poésie pastorale, qui fait la part belle à la lamentation. D'après Kennedy, l'affinité entre la pastorale et l'élégie apparaît dès la première idylle de Théocrite qui relate la mort de Daphnis, un berger héroïque (Kennedy 12). Plus généralement, l'élégie pastorale correspond à une poésie de la perte que Paul Alpers détaille en ces termes :

> In pastoral elegy, a dead and exceptional herdsman is commemorated by his fellows, so as to ensure the continuity of the diminished social group. The laments, recollections, and mimings which represent the dead herdsman are definitive, we have argued, of pastoral poetry, because they define what becomes of poetry and its power in the absence of a hero. (Alpers 349)

La notion de continuité est essentielle dans l'élégie pastorale puisque celle-ci pose la question suivante : dans quelle mesure le monde peut-il perdurer après une telle perte ? (Alpers 92). C'est précisément la rupture de la continuité qui est à l'origine de l'élégie pastorale. Enfin, l'affinité entre pastorale, élégie et nostalgie tient également au fait qu'élégie et nostalgie correspondent aux deux mouvements de l'interlude pastoral. En effet, David Kennedy explique que la récurrence de l'élégie dans les textes pastoraux s'explique par son affinité avec la retraite pastorale :

> Elegy occurs in a place and at a time divorced from everyday reality. […] Elegy's origins in pastoral mean it often utilises images of retreat, of standing aside from daily routines and the wider community. (Kennedy 26)

Dès lors, l'élégie correspond à une lamentation sur ce qui n'est plus et se retire de la réalité, tandis que la nostalgie correspond à l'impulsion du retour. Les deux mouvements de l'interlude pastoral trouvent ainsi leur place et se succèdent. L'ensemble des textes de Sarah Hall sont traversés par la perte et ses diverses manifestations d'une part, et par les conséquences d'une rupture dans la continuité d'autre part. Dès lors, nostalgie et élégie s'entremêlent afin de mettre en récit la perte et de lui conférer une dimension pastorale. L'exemple le plus emblématique de ce fonctionnement se trouve dans *Haweswater*, qui figure une discontinuité et une extinction à laquelle le roman n'apporte pas de solution. Dans un premier temps, le roman intègre la construction du barrage dans le cycle des saisons qui détermine la chronologie de l'intrigue. La

description de l'été est un exemple emblématique de cette temporalité cyclique : « June. The rain comes as if out of nowhere. » (*H*, 117). L'évocation du mois confère une dimension calendaire au récit qui se lit comme un almanach informant les lecteurs·trices sur les moments phares de la vie agricole. La temporalité du roman est donc régulée par ces événements qui acquièrent une dimension nostalgique de par leur disparition annoncée. Selon Sylwia Wojciechowska, la chronologie calendaire participe à l'instauration d'une voix nostalgique : « this is a past in which time and space […] are expressed with and conceived of through geographical information and regulated by the clock and/or the calendar. Such a past becomes the object of yearning » (394). Le laps de temps qui sépare l'annonce de Jack et le début des travaux de construction du barrage laisse à la population le temps de trouver de nouvelles fermes. C'est pendant ce laps de temps que la dimension élégiaque du roman se fait particulièrement sentir. Conscient·e·s que le village et la communauté vivent leurs derniers moments, les fermier·e·s observent, impuissant·e·s, la fin programmée de leur mode de vie :

> Samuel and Ella Lightburn walk to the church in the village on Sunday morning as they have done many times before, only now they know it is finite, that somewhere just out of sight on the horizon is the sharp, sudden edge of the world. Along the sides of the verges are primroses and the first bluebells of the year. […] On the path in front of husband and wife three scruffy sparrows brawl and peck at each other, scuffling in the dry, dusty earth and lifting off as the couple approach, only to land hopping and scrapping again a few more feet in front of them. As if it's all for show. […]
>
> — And what about us, Sam lad? What of us after dam?
>
> — Give it a while, Ella. Summet'll cum. (*H* 109, 110, 111)

Ce passage met en scène une forme d'élégie pastorale car il en réutilise les conventions principales. D'après David Kennedy, la première idylle de Théocrite établit un lien formel entre deuil et nature à travers plusieurs éléments emblématiques. Parmi ces éléments figurent l'utilisation de la « pathetic fallacy » qui attribue des émotions humaines à des éléments naturels, la présence de catalogues de fleurs et d'animaux et un monde naturel impacté par la perte (Kennedy 12–3). L'extrait d'*Haweswater* met en scène certains de ces éléments. Les descriptions sont accompagnées de modulations qui ternissent l'image de la nature représentée. À la beauté du chemin emprunté par les protagonistes, le narrateur répond que ce dernier vit ses derniers instants (« only now they know it's finite »). Néanmoins, contrairement à l'élégie de Théocrite, c'est bien l'image que les personnages en ont qui est ternie, mais non la nature elle-même. En effet, la description des fleurs et des oiseaux souligne l'indifférence de la nature à la

situation qui attend le village, ce qui renforce le désespoir émanant de cette scène. L'insistance sur la temporalité saisonnière (« the first bluebells of the year », « summet'll cum ») est rassurante puisque Samuel console sa femme, trouvant une forme de sécurité dans le cycle habituel des saisons. Cependant, l'indifférence de la nature à la tragédie qui compose le roman ajoute à la dimension élégiaque du passage, comme l'expression « as if it's all for show » le souligne. On retrouve ici la perte de la continuité qui fonde l'élégie, et le questionnement élégiaque par excellence : comment y survivre ? La dimension élégiaque du roman est redoublée par la réalisation que ce dernier n'apporte aucune réponse à la question « what of us after the dam ? ». C'est ce que Pieter Vermeulen explique dans son chapitre « Sarah Hall and the State of Nature » :

> In *Haweswater*, the loss of rural connectedness is not compensated for by a different vision of the common good; the unity with nature is only something to be lamented, which is reflected in the novel's elegiac tone. (Vermeulen 108)

Ainsi, le roman bascule dans une fatalité tragique qui génère une forme de nostalgie envers un retour en arrière impossible. Paradoxalement, le roman s'ouvre sur le moment tragique de l'inondation de la vallée et donc sur sa destruction. Le roman est alors empreint d'une forte dimension nostalgique, puisque le prologue raconte la perte et le désir de retourner dans une temporalité plus favorable, avant d'opérer un retour en arrière qui dresse le portrait de ce qui sera perdu. Le récit opère alors un retour nostalgique. Dans le prologue, Samuel Lightburn retourne dans les ruines de sa ferme immergée afin de récupérer des souvenirs :

> So much of his life was gone. More than his home and his fields, more than the valley which contained his familiars. Behind him was the end of his village. […] He did not look back over his worn shoulder to the place he had just left. There was a better image, an older vision, that he preferred. […] Whelter Farm had ceased to exist. (*H* xii–i)

La nostalgie prend différentes formes ici. La perte est mise en avant à travers le participe passé « gone », et son intensité est traduite par l'anaphore de « more ». L'emploi polysémique du nom « end », qui prend à la fois une dimension spatiale et temporelle, renforce l'incommensurabilité de la perte, matérialisée dans la phrase finale qui atteste l'oblitération de la ferme. Enfin, la référence à une image passée de la ferme (« a better image, an older vision ») souligne l'importance de l'imagination dans l'expression de la nostalgie. Ici, la perte du foyer et de la terre natale suscite la nostalgie, et la destruction rend le retour impossible. Dès lors, le

regard en arrière évoqué par Raymond Williams ou Terry Gifford ne peut avoir lieu que dans l'imagination, lieu privilégié de la nostalgie. Plus encore que la perte de la ferme et du village, *Haweswater* semble figurer la perte d'un mode de vie pastoral qui ne peut être soulagée par un retour, d'où la dimension tragique du roman. Si l'élégie se termine traditionnellement par une résolution qui lui confère une dimension consolatrice (Ramazani 3), il n'en est rien dans *Haweswater*, qui figure une élégie tronquée donnant à voir la douleur de la perte sans aucun moyen de la soulager. Rien ne semble pouvoir apaiser la perte de la communauté agricole de Mardale.

Deborah Lilley aborde la question de la perte du mode de vie pastoral et la façon dont la littérature britannique contemporaine examine cette disparition progressive :

> In contemporary British fiction, themes of elegy and loss are approached more conventionally, tied to the compromised identity of rural people and places due to changing agricultural practices and demographic shifts. (Lilley 2019, 90)

La perte du mode de vie rural constitue un thème récurrent dans la littérature britannique. Dans le cadre de la pastorale, cette perte est souvent associée à l'établissement des *enclosures*, et plus spécifiquement à la perte de la commonalité des terres. Raymond Williams explique les tenants et les aboutissants de cette politique agricole et son impact culturel et sociétal. Il évoque notamment la nostalgie associée à l'époque pré-*enclosure* :

> From recollections and from more conscious and extended accounts of pre-enclosure villages, a picture was built up which has still great emotional force: of independent and honourable men, living in a working rural democracy, who were coldly and 'legally' destroyed by the new enclosing order. (Williams 1973, 129)

La délimitation des terres agricoles est vue comme vectrice de destruction des communautés rurales et demeure encore aujourd'hui une perte sujette à la nostalgie. Les mémoires de Thomas Bewick constituent un exemple emblématique de la nostalgie pour les *commons*, ces villages et terres qui n'étaient pas encore délimités par les lois du Parlement britannique :

> On this common—the poor man's heritage for ages past, where he kept a few sheep, or a Kyloe cow, perhaps a flock of geese, and mostly a stock of bee-hives—it was with infinite pleasure that I long beheld the beautiful wild scenery that was there exhibited, and it is with the opposite feeling that I now find all swept away. (Bewick 27)

Ce passage établit un contraste entre le passé et le présent et tisse un lien entre la beauté du lieu et la mise en commun des terres. La nostalgie en réaction à la perte des *commons* est particulièrement présente dans *The Wolf Border*, dont l'intrigue est émaillée de références aux délimitations territoriales du nord de l'Angleterre. Le domaine dans lequel sont réintroduits les loups est toujours désigné comme étant une « enclosure » (*TWB* 13) ce qui n'est pas neutre dans le contexte britannique. De par la création de cette enceinte, Pennington reproduit le système de privatisation des terres qui a, selon les poètes pastoraux, causé la perte de la ruralité. Cette qualification, ainsi que les multiples critiques envers Pennington et son projet animalier contribuent à établir une forme de nostalgie des *commons*. Cela est notamment visible à travers l'opposition que dresse Rachel entre Annerdale, et plus généralement l'Angleterre, et l'Ecosse. Elle évoque cela à plusieurs reprises :

> She is aware of the reform plans across the border – public acquisition of private land, recalibration of resources – a notion that must make the likes of Thomas Pennington more than a little uncomfortable. […] Across the border, great swathes of foreign-owned land is being recovered, taxes levied on the distilleries, the salmon farms. (*TWB* 25–6)

Alors que les terres anglaises semblent délimitées, l'Écosse fictive décrite dans le roman semble offrir une forme de *common* qui émane de l'époque pré-*enclosures*. L'emploi du verbe « recovered » indique une forme de récupération des terres à travers des politiques de réparation. C'est d'ailleurs la transgression des frontières de l'*enclosure* qui permet aux loups de jouer un rôle plus bénéfique pour la biodiversité. Lorsque ces derniers s'échappent, Rachel et ses collègues plaident en faveur de leur asile en Ecosse et avancent plusieurs arguments, notamment l'existence de zones qui bénéficieraient de la présence des loups, la dérégulation de la population de cerfs, la détérioration des sols par les troupeaux, ou encore la possibilité de développer de l'éco tourisme (*TWB* 420). C'est bien une forme de retour à l'état sauvage que prône Rachel, avant que l'homme ne dérégule la biodiversité et les modes de vie ruraux par la délimitation des terres. D'après Williams, l'instauration des *enclosures* se construit en mythe qui aurait causé la chute de la ruralité britannique :

> An element of that very powerful myth of modern England in which the transition from the rural to an industrial society is seen as a kind of fall, the true cause and origin of our social suffering and disorder. (Williams 1973, 96)

Dès lors, la perte des *commons* s'apparente à une chute, faisant par là même référence aux origines religieuses de la pastorale. La période pré-*enclosure* constituerait un moment prélapsaire, où l'humanité aurait conservé une innocence qui s'apparente à l'enfance.

Dans le cadre de la pastorale, la nostalgie est bien souvent le résultat d'une perte, jusqu'à devenir un lieu commun du mode. Sarah Hall réutilise ce dernier dans bon nombre de ses textes, même lorsque ceux-ci n'ont pas d'ancrage pastoral explicite. Dans ce cas, la nostalgie ne se tourne pas vers un espace rural disparu, mais vers un moment qui n'est plus. En effet, au-delà du pays natal qui constitue l'objet de la perte et de la douleur, Jean Starobinski avance que c'est l'innocence d'un temps passé à jamais perdu qui génère les symptômes nostalgiques. S'inspirant des réflexions d'Emmanuel Kant dans son *Anthropologie du point de vue pragmatique*, il explique :

> Ce que désire le nostalgique, ce n'est pas le lieu de sa jeunesse, mais sa jeunesse elle-même, sa propre enfance liée à un monde antérieur. Son désir n'est pas tendu vers un site qu'il pourrait retrouver, mais vers un temps de sa vie à jamais irrécupérable. […] Kant affirmait déjà que le nostalgique désire moins retrouver le spectacle de son lieu natal que les sensations de sa propre enfance. C'est en direction de son passé personnel que le nostalgique cherche à accomplir le mouvement du retour [… :] le village est intériorisé. (Starobinski 280, 289)

Ainsi, c'est l'innocence d'un temps à jamais révolu qui constitue l'objet de la nostalgie et en génère les symptômes. Dans son étude, Svetlana Boym confirme que l'enfance constitue un objet nostalgique qui transcende son ancrage spatial : « At first glance, nostalgia is a longing for a place, but actually it is a yearning for a different time—the time of our childhood, the slower rhythms of our dreams. » (Boym xv). Le mode pastoral dans sa forme traditionnelle entretient un lien nostalgique avec le temps de l'enfance, associé à une innocence prélapsaire que l'homme aurait perdue et chercherait à retrouver. C'est ce que confirme Peter Marinelli :

> Ultimately, therefore, the dominant idea of pastoral is a search for simplicity away from a complexity represented either by a specific location from which the refuge is in a rural retreat to Arcadia; or from a specific period of individual human existence (adulthood), from which the refuge is in the visions of childhood. All pastoral is in search of the original splendour, but the different ways in which it conceives of that splendour are the ground of its fertility and its multiple variations. (Marinelli 11)

L'enfance possède une dimension nostalgique au sein de la pastorale de par la simplicité à laquelle est opposée la complexité de l'âge adulte. La nostalgie ordonnée à un passé révolu s'exprime alors à travers la perte de l'innocence associée à l'enfance. Dans *The Carhullan Army,* l'écriture de la perte de l'enfance sert à marquer un contraste entre le monde anté- et post-diluvien. Ici encore, il s'agit moins d'un retour au pays natal que d'un retour à un temps antérieur, plus simple, prélapsaire :

> The cool reminded me of my childhood. […] I still recall the fresh ticking of hail on my face in March as I stood to catch the bus for school. And autumn blusters, when objects large and small were bellowed back and forth. The deep-vein chill of January; my hands and feet numb under fleece and wool. You don't fear possibility when you are young. You don't believe the world can really be broken or that anything terrible will happen during your lifetime. (*TCA* 5–6)

Les descriptions de scènes passées qui composent cet extrait expriment la nostalgie de Sister pour un temps plus simple. Le champ lexical des saisons insiste sur la disparition des phénomènes classiques connus et confère une dimension édénique aux souvenirs de la narratrice. C'est bien la simplicité d'un autre temps qui fait l'objet de la nostalgie ici tandis que Sister est aux prises avec un monde inédit que le déluge a rendu hostile. Dans l'œuvre de Sarah Hall, les références nostalgiques à l'enfance et à une innocence perdue sont nombreuses. *The Electric Michelangelo* illustre cela à l'échelle intra- et extra-diégétique. La nostalgie qui imprègne le récit lui confère une dimension pastorale, bien que son ancrage spatial l'éloigne à première vue de l'espace rural. En effet, le roman est structuré à la manière d'un roman d'apprentissage qui suit les pérégrinations de Cyril Parks de son enfance à l'âge adulte. L'évocation de son enfance se fait sur un registre qui se rapproche de celui du conte de fées. Le narrateur a en effet recours épisodiquement au registre du merveilleux afin d'évoquer certains aspects de l'enfance de Cy. En effet, le récit convoque des créatures et des événements surnaturels, afin de donner à voir certains aspects de l'enfance du protagoniste. La proximité coïncidente de sa naissance et du décès de son père acquiert une dimension surnaturelle :

> There was something almost storybook about Cy's birth and his father's death, so closely were they allied. Reeda spoke of the matter in sweeping, tale-mongerish tones to him. […] she could give credence to the fairytale correlation of suffering and joy, of gain and loss, of life and death. As if all meaningful events and altered fortunes took place together and on celebration days to justify a star-crossed calendar. (*TEM* 18)

Ce passage établit clairement la dimension merveilleuse du roman. Le conte de fées est évoqué à deux reprises (« storybook », « fairytale ») et une définition en est même donnée. C'est sur le mode de la coïncidence que le merveilleux s'exprime ici, à travers les paires d'antonymes qui émaillent cet extrait (« suffering and joy », « gain and loss », « life and death »). Reeda prend le rôle de narratrice de conte de fée afin de justifier — voire d'embellir — les coïncidences dans l'histoire de Cy et d'établir les prémices d'un cadre merveilleux qui traverse le roman. Pareille dimension merveilleuse est utilisée à plusieurs fins. Tout d'abord, elle est un *medium* à travers lequel l'expérience de Cy est donnée à voir, notamment lorsque ce dernier est un enfant. Lorsqu'il découvre que sa mère aide les jeunes femmes de Morecambe à avorter illégalement dans leur hôtel la nuit, Cy imagine que Reeda est une sorcière :

> He had never yet found the courage to peer through the keyhole, for reasons similar to his theory that a foot kept safe within a blanket was less susceptible to being nibbled and gnawed on by boggarts and trolls beneath the bed. […] Theirs was a partnership on an altogether different level, a darker level. That is to say the two mothers had a relationship which meant Mrs Preston only visited the Bayview late at night, a hooded cloak about her. […] One night Cy bent forward and peeked. And inside was a terrible story that couldn't ever be told in friendly childish pictures made from red paint. […] There were rituals in blood, aspects of the human body which lived beyond official stewardship and out towards an altogether stranger keeping. […] if she was a witch in all her raised-leg, sharp-hooked female rites with Mrs Preston, she was still his mother. (*TEM* 21, 23, 26)

L'évocation d'éléments surnaturels (« boggarts and trolls ») traduisent la dimension enfantine du personnage et l'incompréhension de Cy quant aux activités de sa mère. Cette dernière est comparée à une sorcière et en acquiert les caractéristiques (« hooded cloak », « rituals in blood », « witch »). L'intervention du surnaturel et de l'étrange pallie la vision incomplète que Cy a de l'événement, jusqu'à ce que ce qu'il observe semble trop réel, et ne puisse plus être atténué et expliqué par le surnaturel. Paradoxalement, la réalité acquiert une dimension plus surnaturelle que la fiction elle-même. Ce passage témoigne alors de la perte de l'innocence de Cy, qui devient un témoin de la matérialité viscérale du corps humain. La dimension merveilleuse du roman a également comme fonction d'alimenter la nostalgie du narrateur mais également du roman lui-même. *The Electric Michelangelo* s'ouvre sur l'enfance de Cy dans l'univers folklorique de Morecambe, où le merveilleux est convoqué à des fins récréatives et commerciales :

> Children annually sold tickets for tours to see the local boggarts, monsters, spirits and wee folk of the area. […] The boggarts themselves ranged from convenient stray dogs, vagrant tramps and drunks, to friends and younger siblings dressed in raggedy clothing with twigs entwined in their hair and mud on their faces. (*TEM* 36)

L'imaginaire merveilleux, en plus de réaffirmer le caractère folklorique du lieu, participe de sa caractérisation comme village de l'enfance et du passé, si cher au nostalgique de Starobinski. Cependant, selon lui, « une fois revenu au pays, le nostalgique reste malheureux car il y trouve des personnes et des choses qui ne ressemblent plus à ce qu'elles avaient été » (Starobinski 180). Lorsque Cy revient dans sa ville natale après avoir passé du temps à Coney Island, ce dernier retrouve Morecambe mais perd la dimension folklorique de son enfance :

> He had presumed the town would be streaming with nostalgia when he returned […] The houses and churches and grander buildings of Morecambe Bay had always had a flat perspective with simple shadows at this time of day in December, he remembered, when the sun beat an early path over the barrowing Irish Sea, as if in an illustration from a nursery book. (*TEM* 320)

Morecambe est décrite en comparaison directe avec la caractérisation du lieu lors de l'enfance du personnage. Dès lors, il semble être la projection tantôt de l'imaginaire merveilleux de l'enfance, tantôt de celle de l'adulte de retour dans sa ville natale. L'évocation du livre pour enfant scelle ses souvenirs dans la temporalité de l'enfance. Néanmoins, Cy semble fuir les esprits qui ont essaimé son passé, matérialisés dans les fantômes d'Eliot Riley et de Reeda qui hantent ses souvenirs. Ainsi, la nostalgie qui est donnée à lire à travers le personnage de Cy ne suit pas exactement les contours traditionnels de cette affliction de par la dimension merveilleuse qui lui est conférée. Cette dernière amplifie la nostalgie liée à la perte de l'enfance, tout en constituant une mise en garde quant aux dérives du carnaval de l'étrange qui s'y déroule. De plus, le merveilleux du roman semble amplifier la dimension imaginaire de la nostalgie et en faire, littéralement, un trouble de l'imagination (Boym 4). Cela est mis en avant dans les descriptions carnavalesques mais également, de manière plus explicite, lorsque Cy arrive à Coney Island et ressent le mal du pays :

> The rich smell of the English countryside was detectable some days outside one of the first floor residences […] Cy paused momentarily, confused, enchanted, perhaps even a touch homesick for God knew what bucolic portion of his nation. (*TEM* 168)

L'adjectif « bucolic » établit un rapprochement entre le pays natal et sa connotation pastorale qui semble résulter du sentiment nostalgique, puisque cela ne correspond à aucun souvenir tangible du personnage. L'expression « God knew what » écarte toute possibilité que le mal du pays provienne d'une expérience passée de ce dernier. Le souvenir semble plutôt relever de l'imaginaire, ainsi que le définissent Boym ou Wojciechowska.

Le roman semble mettre en scène une nostalgie qui ne se limite pas à l'univers diégétique et prend comme objet l'histoire littéraire du carnaval. Contrairement aux autres œuvres de Sarah Hall, ce n'est pas la pastorale à proprement parler qui constitue le passé littéraire de référence dans *The Electric Michelangelo*. Dans son article « Inked In: The Feminist Politics of Tattooing in Sarah Hall's The Electric Michelangelo », Ashley Orr analyse le roman à travers le prisme de la fiction néo-victorienne. Selon elle, la dimension victorienne du récit trouve son origine dans la représentation grotesque des corps carnavalesques, et plus précisément des habitant·e·s de Coney Island : « the novel's geographical spaces are 'trapped' in a Victorian past, as are their inhabitants » (Orr 100). À Coney Island, l'étrange possède un potentiel commercial, mais sa dimension hautement carnavalesque en fait un espace cathartique qui fédère légende, créatures étranges et débauche :

> People pointing to the freaks as they tumbled and crawled about on stage, hermaphrodites in fishnet and conjoined twins, the horrors of the body. […] In the freak shows you could have anything. (*TEM* 186)

La référence aux *freak shows* ancre le roman dans un passé victorien, ce que le narrateur appelle une nostalgie du carnaval (« that stripy carnival nostalgia » (*TEM* 328)). Néanmoins, la nostalgie repose moins ici sur un désir de retourner vers un moment antérieur qu'elle n'invite à un détour vers le passé qui permet de contextualiser l'histoire de Grace et le combat qu'elle mène à travers sa modification corporelle. La nostalgie victorienne du roman dans la description des *freak shows* et dans sa structure initiatique en brouille la temporalité. Paradoxalement, ce n'est pas la disparition de ce type de spectacle qui nourrit la nostalgie, mais bien la volonté de faire de ces spectacles un lieu de réappropriation du corps féminin.

Ainsi, la nostalgie s'inscrit dans le mode pastoral en réaction à une perte. Sarah Hall met en scène diverses formes de nostalgies pastorales à travers la disparition du mode de vie rural et de ses communautés, mais également à travers l'abandon d'une forme d'innocence associée à l'enfance. Néanmoins, ses œuvres mettent en évidence les écueils de cette esthétique de la perte qui traverse le mode pastoral et prend le risque de le rendre obsolète.

I.3.2. NOSTALGIE ET ANGLICITÉ

La nostalgie contribue parfois à faire de la pastorale un mode désuet, voire problématique. Bon nombre de théoriciens expliquent même que cette tendance nostalgique à l'idéalisation est la raison pour laquelle la pastorale a été abandonnée à plusieurs reprises (Loughrey 8). En effet, dans le cadre pastoral, la nostalgie a souvent été considérée comme étant suspecte. Deborah Lilley résume la méfiance de la recherche vis-à-vis de ce concept :

> Reinterpreted as an 'incurable condition' predicated upon an imagined past tied irrevocably to the present, nostalgia is often understood negatively; described variously as 'sentimental', 'elitist' and 'escapist', 'nostalgia is always suspect': turning away from the present towards an imagined past and using that past to reframe the present. (Lilley 2019, 100-1)

La nostalgie semble dès lors établir un lien étroit avec le cadre idyllique de la pastorale puisqu'elle porte un regard idéalisé qui relève plus de l'imagination que de l'observation empirique. Le refuge pastoral, abordé dans les chapitres précédents, constitue bien souvent un refuge temporel qui permettrait de soulager les peines du présent. Raymond Williams théorise la nostalgie pastorale en ces termes :

> The idea of an ordered and happier past set against the disturbance and disorder of the present. An idealisation, based on a temporary situation and on a deep desire for stability, served to evade the actual and bitter contradictions of the time. (Williams 1973, 60)

Raymond Williams met en avant la notion d'idéalisation inhérente à la nostalgie. Si cette dernière est employée dans le but d'éviter le présent, elle permet également de fermer les yeux sur la complexité du passé qui est convoqué. En effet, il s'agit d'observer ce qui fait l'objet du retour nostalgique. Alors que la section précédente s'intéressait à la dimension algique, il s'agit maintenant de s'attarder sur le *nostos*, c'est-à-dire sur l'objet du désir et du retour nostalgiques. Sylwia Wojciechowska explique que la nostalgie acquiert une dimension pastorale dans le récit contemporain de par l'importance du retour (Wojciechowska 388) en tant que partie intégrante de l'interlude pastoral. Si l'œuvre de Sarah Hall est traversée par des protagonistes qui reviennent dans leurs contrées natales (Rachel dans *The Wolf Border,* ou Cyril dans *The Electric*

Michelangelo), c'est la dimension symbolique du retour nostalgique dans la pastorale qu'il s'agit d'étudier ici, afin de déceler le potentiel contemporain du mode. D'après Terry Gifford, la retraite pastorale est localisée dans ce qu'il appelle « Old England » :

> When the pastoral is merely escapist, […] there is an implicit attempt on the part of the writer to stay out there in the safely comforting location of retreat, the countryside of a mythic Old England where stability and traditional values are located. (Gifford 1999, 81)

Raymond Williams alimente la théorisation de ce que constitue « Old England » en lui attribuant une forte dimension politique. Selon lui, le recours quasi systématique à cet avatar du passé national dans la poésie pastorale permettait d'occulter les conditions de vie des personnes qui vivaient du travail agricole :

> By looking backwards to the only-just-vanished location of many English pastorals, Williams discovered that this was, in fact, a recurring motif and that each only-just-vanished period had its pastoral values located in an idyllic recent past when things were less problematic than in the present. (Gifford 1999, 9)

Ainsi, si « Old England » constitue un *trope* spatio-temporel qui précèderait les *enclosures* et engloberait toute forme d'imaginaire passé, il peut correspondre à des images différentes en fonction du contexte des œuvres en question. Les « Old Englands » semblent se succéder (Williams 1973, 20). La dimension politique de « Old England » réside dans son association avec les notions controversées d'anglicité et de nationalisme. Dans son ouvrage *England and Englishness,* John Lucas établit que le langage pastoral a été utilisé pour consolider certaines valeurs rurales et une certaine image de la nation. Selon lui, la pastorale incarne des valeurs profondément conservatrices (Lucas 118) et nourrit le fantasme d'une Angleterre prélapsaire dont le progrès aurait provoqué la chute.

Dès lors, quel est le rôle de la nostalgie dans l'exaltation du passé de l'Angleterre, et plus précisément dans les fictions qui le composent ? *The Wolf Border* apporte des éléments de réponse en donnant à lire de manière explicite un type de nostalgie utilisée à des fins politiques. Le roman s'ouvre sur le retour au pays de Rachel dans une section intitulée « Old Country ». Cet intitulé fait écho au concept de « Old England » à plusieurs égards. Il annonce le retour de Rachel d'une part, et incarne les ambitions politiques de Pennington d'autre part. En effet, la réintroduction des loups flatte une vision fantasmée et passée de l'Angleterre. Avant même la

première section du roman, ce dernier s'ouvre sur une épigraphe, extraite de la pièce *Henry IV* : « O, thou wilt be a wilderness again, / Peopled with wolves, thy old inhabitants » (n.p). L'indicateur « again » et l'adjectif « old » plongent d'ores et déjà le roman dans une temporalité passée, tandis que le nom « wilderness » fait référence aux origines rurales et à la topographie particulière de l'Angleterre. La périphrase « old inhabitants », qui caractérise les loups, les qualifie d'êtres du passé. Dès son commencement le roman fait appel à une forme de mémoire nationale collective, découlant sans doute de la volonté de Sarah Hall d'écrire un roman sur l'état de la nation (« state-of-the-nation novel » (Hall 2017, n.p)). Ce recours à la mémoire n'est pas rare dans l'expression de la nostalgie, comme le rappelle Starobinski : « la nostalgie est un bouleversement […] lié à un phénomène de mémoire » (Starobinski 274). *The Wolf Border* représente une forme de nostalgie qui exalte plusieurs aspects de la mémoire britannique. Tout d'abord, le roman met en scène le célèbre *trope* de la *countryhouse* qui incarne le prestige de l'aristocratie anglaise. Dans son ouvrage *Matière à réflexion*, Catherine Bernard décrit la demeure britannique en ces termes :

> La chambre d'échos qu'elle est souvent déploie toute une symptomatologie nostalgique […] Directement affectée par les mutations économiques les plus récentes, elle est puissance figurale, foyer rhétorique dans lequel se concentre toute une économie de la propriété — spatiale, économique, mémorielle — mais aussi de la relégation culturelle. (Bernard 2018a, 194)

Impulsé ou relancé par la publication de *The Remains of the Day* de Kazuo Ishiguro (1989), le *topos* de la demeure britannique habite bon nombre de récits. Tandis que la demeure déserte du roman d'Ishiguro figure un écho à une histoire nationale révolue, la demeure de *The Wolf Border* est investie par des acteurs·trices qui se veulent progressistes et prétendent louer la valeur écologique du projet de réintroduction. La position dissidente de Rachel vis-à-vis de la logistique du projet en met en souligne les contradictions, parmi lesquelles l'on retrouve l'existence d'un ordre quasi-féodal à Annerdale, qui incarne la persistance de l'aristocratie :

> She senses a mild rebuke—a reminder of the separation of staff and employer, the strata of the estate. She will have to get to know the system. She will have to ascertain where she herself fits in, or doesn't. (*TWB* 84)

La réserve de Rachel vis-à-vis des protagonistes met en avant la vacuité du maintien de cet ordre désuet. Le mot « strata » fait directement référence à cet ordre hiérarchique qui régit le

domaine. Pareille hiérarchie découle d'un ordre qui dépend de lignées et donc d'héritages. Annerdale, par exemple, est désigné comme un reste des *enclosures* dont Pennington a la possession grâce à la lignée dont il descend : « It is his, by some ancient decree, an accident of birth and entitlement » (*TWB* 29). Le garde-chasse du domaine, Michael incarne tout particulièrement cet ordre féodal dont il est le vestige (Ashbridge 139). La complexité de ses relations avec Rachel découle du fait que cette dernière menace la position qu'il occupe dans la hiérarchie de la gestion des terres :

> He is not happy about being displaced in the chain of command, for she now holds a lateral position, perhaps even a higher position. Certainly not happy about the reconstitution of Annerdale, with its new apex predator. […] The beloved deer, previously targets for the noble shotgun, are to become glorified dog food. […] Michael is a king's soldier: good at tradition and old orders. (*TWB* 117)

Ici, Michael est décrit comme un garde-chasse attaché à l'ordre féodal auquel il appartient, signifié par l'expression « old orders » et se sent menacé par l'arrivée de Rachel et des loups, qui perturbent cet ordre. Le choix du prénom Michael n'est pas sans rappeler un célèbre poème de Wordsworth dans ses *Lyrical Ballads*, dans lequel un berger dénommé Michael pleure l'avènement des *enclosures* et la disparition d'un mode vie pastoral idyllique. Ici, c'est précisément l'ordre hiérarchique que le métayer regrette. La généalogie du nom établit un lien avec la poésie pastorale tout en l'inscrivant dans une lignée de personnages nostalgiques. Dans le passage, le nom « reconstitution » consolide la dimension passée de l'ordre qui régit Annerdale et la volonté de son propriétaire de le restaurer. Cet ordre inclut également les animaux du domaine, puisque l'introduction du loup modifie la position des cerfs, qui ne sont plus le passe-temps de l'aristocratie (« noble shotgun ») mais le gibier du prédateur. La raison principale qui fait de Rachel une menace tient du fait qu'elle intègre l'ordre bien qu'elle n'ait aucun lien de sang avec les Pennington. Son intégration est horizontale, contrairement à la succession verticale qui fait loi. Michael, lui, tient sa position du fait que ses aïeux travaillaient déjà sur le domaine depuis des générations, ce qui lui confère une légitimité ancestrale. Le roman met en avant l'importance des lignées dans la pérennité des *country houses* : « the Earl always hunts. Leo, too, if he's about. And Leo's grandfather never missed a season. It's in the blood. Shame it'll all end. » (*TWB* 194). La dénomination de Pennington par son statut aristocratique, ainsi que la description de la lignée insiste sur les liens du sang, désignés par l'expression « it's in the blood ». La phrase « shame it'll all end » prend plusieurs sens dans le contexte du récit. Dans le passage, elle fait référence à l'arrêt de la chasse dans le domaine,

puisque les loups vont y être introduits. Mais elle souligne également l'extinction progressive de cette lignée. En effet, selon Catherine Bernard, « Leo, l'héritier de la lignée des Annerdale semble condamné à embrasser le stéréotype du fils prodigue » (Bernard 2018a, 212). Au début du roman, le fils de Pennington est décrit comme un élément perturbateur sur le point d'être déshérité et donc expulsé de la lignée patrimoniale (*TWB* 90). D'après Raymond Williams, l'exaltation d'un ordre féodal est récurrente dans les poèmes pastoraux qui mettent en scène la nostalgie d'un ancien temps :

> What we find, nevertheless, is an idealisation of feudal and immediately post-feudal values: of an order based on settled and reciprocal social and economic relations of an avowedly total kind. It is then important that the poems coincide, in time, with a period in which another order—that of capitalist agriculture—was being successfully pioneered. (Williams 1973, 49)

L'idéalisation de cet ordre social est remise en question dans *The Wolf Border* à travers le *topos* de la demeure. Sous couvert de progressisme, le projet incarne la nostalgie d'un monde aristocratique dépassé qui permet aux Pennington de prospérer sur plusieurs générations. L'utilisation de la focalisation interne à travers le personnage de Rachel permet d'observer cette nostalgie de loin et d'en souligner les travers. La nostalgie à l'œuvre dans le domaine tient également au fait que l'ordre touche à sa fin. À l'image de la demeure déserte de *The Remains of the Day*, Annerdale se délite. Les deux romans « évident le schème patrimonial pour en dire la vacuité mortifère » (Bernard 2018a, 212). Ainsi, la *countryhouse* de *The Wolf Border* incarne une forme de nostalgie d'un ordre traditionnel qui garantissait la prospérité de certaines classes de la population et le maintien d'une forme unité nationale. C'est ce qu'explique John Su dans son ouvrage *Ethics and Nostalgia in the Contemporary Novel* :

> The country house becomes a prominent object of nostalgia in this context because of its longstanding associations with continuity, tradition, and Englishness. […] It becomes a central icon of British heritage in the post-war era because its presence belies the cultural turbulence caused by increasing emigration from the colonies; chronic unemployment and economic depression; and the resurgence of regionalism within Scotland, Ireland, and Wales. (Su 121)

La puissance visuelle de la *countryhouse* fonctionne alors comme l'emblème d'une stabilité nationale, politique et traditionnelle. Ce type d'emblème nostalgique s'apparente à ce que

Svetlana Boym appelle « nostalgie restauratrice » (« restorative nostalgia »), c'est-à-dire une forme de nostalgie qui s'appuierait sur le *nostos* et proposerait une reconstruction du passé identique à l'original :

> Restoration (from *restaure*—re-establishment) signifies a return to the original stasis, to the prelapsarian moment. The past for the restorative nostalgic is a value for the present; the past is not a duration but a perfect snapshot. Moreover, the past is not supposed to reveal any signs of decay; it has to be freshly painted in its "original image" and remain eternally young. (Boym 49)

La volonté de figer le passé dans un cliché parfait et l'ambiguïté de l'expression « original image » n'est pas sans rappeler l'idylle pastorale et préfigure des liens étroits entre cette dernière et la nostalgie restauratrice. En effet, cette dernière participe à la création d'une idée de la nation et de l'anglicité qui appartient à un passé jugé plus favorable qu'il faudrait restaurer. Plus encore, Boym souligne le lien étroit entre nostalgie restauratrice et nationalisme et en explore la dimension politique :

> Restorative nostalgia stresses *nostos* and attempts a transhistorical reconstruction of the lost home. Restorative nostalgia does not think of itself as nostalgia, but rather as truth and tradition […] Restorative […] nostalgics do not think of themselves as nostalgic; they believe that their project is about truth. This kind of nostalgia charac- terizes national and nationalist revivals all over the world, which engage in the antimodern myth-making of history by means of a return to national symbols and myths. (Boym xviii, 41)

Ainsi, la nostalgie restauratrice à l'œuvre dans les diverses représentations de la nation britannique se lit comme la volonté d'un retour en arrière qui n'est pas assumé et qui se trouve dépourvu d'esprit critique. Cela rejoint la définition de la nostalgie proposée par Michael Kammen : « nostalgia is essentially history without guilt » (Kammen 688). Dès lors, la nostalgie se lit comme une abdication de la responsabilité individuelle et collective, et un échec éthique (Boym xiv). Les romans de Sarah Hall semblent incarner une volonté de dépasser l'imaginaire nationaliste britannique et de mettre en évidence les écueils d'une représentation nostalgique de l'anglicité. En effet, d'après Ian Baucom, l'idylle pastorale et la nostalgie qui en découle sont devenues une synecdoque pour l'intégrité de la nation. Cette représentation aurait été particulièrement mobilisée après la fin de l'Empire. Ainsi, l'anglicité telle qu'elle est donnée

à voir dans le mode pastoral par le vecteur d'une nostalgie restauratrice permettrait de cimenter une nation et, plus globalement, une Union en perte de vitesse :

> Struggles to control the idea of Englishness over the past 150 years have largely been struggles over places endowed with the capacity to evoke a sense of the nation's essential continuity over time. (Baucom 130)

Dès lors, l'espace rural britannique constitue un emblème, un espace littéral et métaphorique qui permettrait de maintenir le mythe d'une unité nationale. C'est ce qu'explique Peter Mandler, énonçant la sélectivité des espaces légitimes à incarner l'anglicité qui suivent le modèle des villages du sud de l'Angleterre (Mandler 155). Ainsi, plutôt que de faire référence à une identité nationale, l'anglicité est particulièrement localisée dans l'espace rural et dans une esthétique pastorale et nostalgique. Dès lors, le Nord décrit par Sarah Hall semble être le *locus* idéal d'une rébellion contre cet idéal d'anglicité. Des prémices de cette critique sont déjà présentes dans *The Carhullan Army,* lorsque Jackie annonce que les révolutions commencent toujours dans les régions montagneuses (*TCA* 195) ou que Sister explique ne pas reconnaître l'autorité du gouvernement (*TCA* 207). Mais c'est dans *The Wolf Border* que Sarah Hall formule précisément un rejet des manifestations pastorales de l'anglicité. Premièrement, l'inscription locale du roman permet de mettre en avant la spécificité régionale du Nord contre une image unifiée, nostalgique et erronée de ce qui constituerait la ruralité britannique (« England is unreal, a forgotten version, with only a few pieces of evidence left to validate it » (*TWB* 23)). Hall va à l'encontre de ces fragments généraux qui caractérisent une fiction du passé et met en avant la particularité des espaces qu'elle décrit minutieusement (« Cumbria's signature aroma is immediately recognisable : upland pheromones » (*TWB* 9)). Plus qu'un objet esthétique emblématique d'une iconographie nationale, les espaces du Nord deviennent le lieu d'expérimentations écologiques visant non pas à restaurer la gloire de la nation, mais un équilibre de la biodiversité. C'est précisément ce que Graham Huggan explique lorsqu'il contraste deux visions opposées de la réintroduction des prédateurs :

> Rewilding is not the romantic idea of restoring [natural ecosystems] to their putatively original state, which is recognised by practitioners as illusory; rather, it reflects the pragmatic need to boost their in-built capacity for regeneration, such as by performing reintroduction experiments that might encourage natural ecological processes to start. (Huggan 169)

Ainsi, c'est avec l'imaginaire pastoral comme nostalgie d'une anglicité passée que le roman de Sarah Hall entre en conflit, ce qui explique son affinité avec la post-pastorale.

Plus particulièrement, l'ancrage local et régional de ses récits traduit un intérêt pour les relations entre région et nation au sein du Royaume-Uni, et semble apporter une réflexion sur ce que la critique appelle « the English question ». Chloé Ashbridge détaille cette question dans son étude du Nord de Sarah Hall au prisme d'une politique post-britannique (Ashbridge 122). Le roman le plus emblématique de cette question est *The Wolf Border*, bien que des prémices figurent dans *Haweswater* et *The Carhullan Army*. Dans un premier temps, il paraît essentiel de s'attarder sur le contexte politique de *The Wolf Border* afin de comprendre les enjeux du projet de réintroduction du loup et le rôle de Rachel en tant que personnage et porte-parole d'une prise de position explicite sur la politique britannique. En effet, il n'est pas anodin de remarquer que l'intrigue se déroule après un référendum résultant sur l'indépendance de l'Ecosse et mettant à mal l'intégrité de l'Union. La question de l'indépendance de l'Ecosse n'est pas nouvelle, comme le suggère l'ouvrage *The Break-Up of Britain* de Tom Nairn datant de 1977, qui décrit un état de désintégration territoriale résultant d'une difficulté à unifier les différentes formes de nationalisme émergeant de la chute de l'Empire (Nairn 1). Le roman de Hall établit un parallèle saisissant entre l'Angleterre et l'Ecosse :

> In Scotland, the hierarchies of land ownership that have characterized the British class system since feudalism are being readily dismantled as the nation prepares to rebuild itself anew, presenting post-British Scotland as an increasingly egalitarian civic space compared to England. (Ashbridge 128)

Ce contraste est donné à voir à travers les réserves que formule Rachel à l'idée de participer au projet, non pas parce que ce dernier ne répond pas à ses attentes, mais parce qu'il se déroule sur des terres privatisées et, plus largement, dans un pays qui maintient des structures de pouvoir dépassées (« a country particularly owned » (*TWB* 29)). Le contraste entre les deux nations est donné à voir lorsque Rachel se rend à un rendez-vous médical et regarde, dans la salle d'attente, un débat télévisé sur l'indépendance de l'Ecosse : « Scotland was, is, and will be a beacon of social enlightenment. He quotes one of the country's premier writers: *work as if in the early days of a better nation* » (*TWB* 102). La référence littéraire fait appel à l'œuvre d'Alasdair Gray dont la fiction, d'après Ashbridge, est une contribution essentielle à la renaissance du nationalisme écossais (Ashbridge 129). La citation « work as if you live in the early days of a better nation » est elle-même inscrite sur le mur du palais de Holyrood, institution politique majeure de l'Ecosse, aux côtés de citations d'autres auteurs écossais. Elle traduit un optimisme

tourné vers l'avenir, mis en contradiction directe avec le regard en arrière de la politique de l'Union. Cette allusion intertextuelle semble étoffer la dimension culturelle et littéraire de la question de la décentralisation du pouvoir au Royaume-Uni. Néanmoins, le roman résiste à une idéalisation trop marquée de l'Ecosse fictive qu'il façonne puisque le dénouement traduit une forme de pessimisme. Lorsque les loups s'enfuient vers l'Ecosse, leur sort fait l'objet d'une discussion à Holyrood, domaine sous autorité britannique, et les négociations ne diffèrent pas de celles qui ont eu lieu en Angleterre :

> For all the reforms, and the possible protection, there are still powerful, absentee estate owners to contend with, sheiks and millionaires residing abroad whose compliance with the law is loose at best, who do not care about fines or penalties. (*TWB* 419)

L'antagonisme qui oppose Rachel et Pennington s'ouvre sur la confrontation de deux conceptions radicalement différentes de l'espace rural britannique et de l'imaginaire pastoral qu'il charrie. Tandis que Rachel incarne ce qu'Ashbridge nomme « post-British politics » (121), Pennington est le représentant d'un ordre plus ancien, qui a tout à gagner à maintenir un imaginaire pastoral qui participe à l'iconographie de l'anglicité nationale.

La mise en scène d'une forme de nostalgie restauratrice dans le roman permet à Sarah Hall de souligner l'intérêt d'une politique de décentralisation qui ferait fi des volontés de maintenir un ordre aristocratique exclusif. C'est en cela que la nostalgie peut être considérée comme suspecte et dénuée de potentiel critique et analytique. Néanmoins, dans les écrits de Sarah Hall, ce type de nostalgie restauratrice d'un imaginaire pastoral mortifère et socialement inéquitable est mis en scène de manière réflexive. Plus encore, l'écrivaine exploite la dimension éthique de la nostalgie qui permet d'envisager un avenir.

I.3.3. NOSTALGIE ET AVENIR

La temporalité pastorale semble résolument tournée vers un passé qui se mue en objet du désir, qu'il s'agisse d'une temporalité prélapsaire, ou de la glorification d'un passé national. Cela n'empêche pas le mode pastoral de porter également un regard sur le présent et l'avenir. Paul Alpers formalise ces trois orientations temporelles :

> We can set out three orientations of pastoral in terms of time: the *elegy* looks back to a vanished past with a sense of nostalgia; the *idyll* celebrates a bountiful present; the *utopia* looks forward to a redeemed future. (Alpers 37)

Dès lors, la pastorale transcende l'idée reçue selon laquelle elle ne serait qu'un mode du passé, par la forte présence de ses enjeux et de ses conventions dans les récits contemporains d'une part, et par la projection vers l'avenir qu'elle met en scène d'autre part. Qu'en est-il de la nostalgie dans cet enchevêtrement temporel ? Dans quelle mesure peut-elle demeurer une convention pastorale si cette dernière se concentre sur le présent et l'avenir ? D'après Sylwia Wojciechowska et Svetlana Boym, la nostalgie entretient un lien étroit avec le présent, et plus précisément l'avènement de la modernité :

> Somehow progress didn't cure nostalgia but exacerbated it. Similarly, globalization encouraged stronger local attachments. In counterpoint to our fascination with cyberspace and the virtual global village, there is a no less global epidemic of nostalgia, an affective yearning for a community with a collective memory, a longing for continuity in a fragmented world. Nostalgia inevitably reappears as a defence mechanism in a time of accelerated rhythms of life and historical upheavals. (Boym xiv)

L'argument de Boym se résume alors à une forme de nostalgie collective en réponse à un présent jugé trop difficile à supporter. C'est d'ailleurs ce qui explique, selon elle, la résurgence de la nostalgie restauratrice dans sa dimension nationaliste : « There is a co-dependency between the modern idea of progress and newness and antimodern claims of recovery of national community and the stable past » (Boym 19). Ainsi, la nostalgie, lorsqu'elle s'exprime dans le cadre pastoral, évoque le présent tout autant qu'elle évoque le passé. Il s'agit de déterminer dans quelle mesure la nostalgie s'étend sur plusieurs temporalités et peut ainsi se constituer en outil éthique de l'exploration du temps. L'œuvre de Sarah Hall témoigne de cette plasticité temporelle puisqu'elle met en scène la nostalgie comme un retour vers le passé, un arrêt sur le présent, et une projection vers l'avenir. C'est ce que Daniel Lea explique dans son ouvrage *Twenty-First-Century Fiction: Contemporary British Voices* : « Hall manages to achieve something which is both prospective and retrospective » (Lea 171).

Le roman *How to Paint a Dead Man* incarne ce que Boym appelle l'épidémie nostalgique (Boym xiv) à travers plusieurs aspects intra- et extra-diégétiques. Premièrement, parmi les quatre trames narratives qui constituent le roman, deux d'entre elles se déroulent en Italie. Cet ancrage spatial qui diffère du Nord anglais habituellement incontournable chez Sarah Hall n'est pas anodin. Dans son chapitre intitulé « Narrating Italy in *How to Paint a Dead Man* », Francesca Pierini confère à cet ancrage une dimension nostalgique qu'elle tire elle-même de l'ouvrage *Europe (In Theory)* de Robert M. Dainotto. Ce dernier voit dans le sud de l'Europe une résurgence de modes de vie pré-modernes : « [Southern Europe] is an incarnation

of a nostalgia for an older way of living that modern Europe, with its arts and sciences, had long forgotten to remember » (Dainotto 100). Dès lors l'ancrage géographique d'une partie du roman permettrait de confronter modernité et pré-modernité et ainsi de mettre en scène une forme de nostalgie qui serait le symptôme d'une insatisfaction envers le présent. Cette distinction spatio-temporelle est redoublée par les deux peintres, Giorgio et Peter qui incarnent respectivement modernité et post-modernité dans leur art : « Peter is accused among his peers of a disconnection from the modern world. He is warned of being labelled out of date. My friend, how well I know this charge! » (*HTPADM* 45). Plus encore, chacun des personnages incarne une forme de nostalgie. En effet, les quatre trames narratives sont interrompues par des analepses qui interrompent le présent de narration. Le deuil de Susan Caldicutt, par exemple, la précipite dans un état fragmenté qui l'exclut du monde moderne :

> You are not yearning for improvement. You don't want to be reborn from a womb of material idealism. You don't wish to emerge, perfect and bright, out of the modern western chrysalis. You are not interested in living magnificently and utterly, certain that in this life you have triumphed. (*HTPADM* 8)

L'expression « modern western chrysalis » insiste sur la marginalisation de Susan au lendemain du décès de son frère. Mais c'est dans les récits qui se déroulent en Italie que la nostalgie se fait le plus sentir, en accord avec l'argument de Dainotto. L'acquisition d'une télévision dans la famille d'Annette fonctionne comme l'emblème d'une modernité nouvelle dont la jeune fille est exclue, et que sa mère diabolise. Finalement, c'est l'avènement de la modernité dans le foyer qui mènera Annette à sa perte. Le journal de Giorgio, qu'il écrit au crépuscule de sa vie, souligne la nostalgie d'une époque plus simple, mais également une nostalgie anticipée de ce qui est à perdre :

> I look out at the mountains, so dear to me. […] There is sadness at the thought of leaving them, even while I rejoice in their presence. How can I explain the longing in my breast for what is present before me? I surprise myself with this melancholy. (*HTPADM* 209)

Cet extrait soulève alors un paradoxe. La scène nostalgique se trouve bien dans le présent, et non dans le passé. De plus, elle anticipe sur un moment à venir, celui où le vieil homme ne pourra plus contempler les montagnes. Ainsi, trois temporalités s'entrechoquent ici, dans une expression de la nostalgie emblématique de l'écriture de Sarah Hall. Dès lors, ce passage

bascule dans ce que Svetlana Boym appelle « nostalgie réflexive » (« reflective nostalgia ») qu'elle oppose à la nostalgie restauratrice :

> Reflective nostalgia is more concerned with historical and individual time, with the irrevocability of the past and human finitude. Reflection suggests new flexibility, not the reestablishment of stasis. The focus here is not on recovery of what is perceived to be an absolute truth but on the meditation on history and passage of time. (Boym 49)

Dès lors, la nostalgie réflexive s'offre à lire comme une méditation sur le passage du temps. Cette dimension réflexive est représentée dans l'extrait de *How to Paint a Dead Man* à travers la question rhétorique qui traduit une réflexion sur la formulation de la nostalgie. L'œuvre de Sarah Hall recèle une forme de nostalgie réflexive de par la récurrence de moments de crise au cours desquels les protagonistes doivent survivre à la disparition de ce qui leur est familier. Cela correspond à une caractéristique de la nostalgie réflexive et opère un lien entre différentes temporalités :

> Nostalgics of the second type (reflective nostalgia) are aware of the gap between identity and resemblance; the home is in ruins or, on the contrary, has been just renovated and gentrified beyond recognition. This defamiliarization and sense of distance drives them to tell their story, to narrate the relationship between past, present and future. (Boym 50)

Cette distance est bien connue des personnages de Sarah Hall. Dans *The Electric Michelangelo*, le déclin de Morecambe Bay est teinté de cette nostalgie : « the older seasidey ways he was used to were dying out » (*TEM* 328). Dans *The Carhullan Army*, c'est la défamiliarisation des espaces et des modes de vie résultant du déluge qui pousse Sister à consigner son récit dans lequel s'entremêlent passé, présent et avenir. Dans *Haweswater*, la nostalgie réflexive s'exprime à travers le Haweswater Museum qui immortalise par le biais de photographies la vallée, ses habitant·e·s, et le processus de construction du barrage (« a story about belonging to the land and a story about longing for those who have lived upon it » (*H* 255)). Cette exposition emblématise la défamiliarisation du lieu et le besoin d'en faire le récit, entremêlant ainsi plusieurs temporalités. La présence de Janet dans le folklore régional témoigne de la pérennité de son histoire et de son ancrage dans une temporalité future.

La nostalgie réflexive telle qu'elle est théorisée par Boym a également toute sa place dans le cadre pastoral, ou l'avènement de la modernité transforme les espaces et les modes de

vie. Néanmoins, cette nostalgie n'est pas toujours une forme de retour vers le passé. Terry Gifford explique que la temporalité pastorale est bien plus complexe qu'un simple retour en arrière vers des conditions plus favorables ou fantasmées :

> Commentators have taken the view that because nostalgia is an essential element of Arcadia, the pastoral is always a backward looking form. […] But while this may be true for most pastorals, there is also a more complex set of tensions within the construct. To the extent that pastoral represents an idealisation, it must also imply a better future conceived in the language of the present. […] Just as the country location enables a direct or indirect critique of the town, and the evocation of a past Golden Age has implications for the present, so this must also have implications for an ideal notion of the future. If this were not the case, the pastoral would lose its oppositional potential. (Gifford 1999, 36)

Dès lors, la nostalgie pastorale soulève des tensions qui renforcent le potentiel critique et analytique du mode et lui fait acquérir une dimension passée, présente et future. Ainsi, la pastorale incarne un regard en arrière d'une part, et un regard sur le présent et l'avenir d'autre part. L'évocation que fait Gifford d'un avenir idéal rejoint la pensée de John Su. En effet, si la déception envers le présent pousse à imaginer un avenir idéal, cela peut avoir une dimension éthique de réformation des conditions de vie actuelles :

> Nostalgia, in other words, encourages an imaginative exploration of how present systems of social relations fail to address human needs, and the specific objects of nostalgia—lost or imagined homelands—represent efforts to articulate alternatives. (Su 5)

La formulation d'un avenir meilleur, qu'il soit réaliste ou idéalisé, constitue une forme productive de réaction à la perte. Cette formulation confirme le lien étroit entre pastorale et utopie, auparavant établi grâce à la théorisation de l'Arcadie pastorale. Dès lors, quelle place occupe la nostalgie dans une utopie pastorale axée sur un imaginaire tourné vers l'avenir ? *The Carhullan Army* apporte des éléments de réponse à cette question. Défini par la critique comme un roman d'anticipation qui entremêle utopie et dystopie (Walezak 2013, 64 ; Robinson 3 ; Smith 5 ; Bracke 10), *The Carhullan Army* donne à voir une forte perturbation temporelle typique de ce que Timothy Clark nomme fictions de l'Anthropocène : « they enact the demand to think of human life at much broader scales of space and time » (Clark 2015, 13). En effet, la

temporalité du roman, couplée à une forte identité régionale, constituent les rouages essentiels des dimensions utopiques et dystopiques du roman. Les prémices de l'intrigue mettent l'accent sur une temporalité ambiguë. Le récit est constitué d'une série de documents qui semblent avoir été écrits après les événements qui se déroulent dans le roman, comme le traduisent un certain nombre de prolepses (« everything would be worth it » (*TCA* 14)). Ce que le récit donne à lire est une archive fictionnelle qui établit deux cadres temporels distincts : celui de l'intrigue, et celui de la lecture, précédé par la mention « English Authority Penal System archive » (*TCA* n.p.). Le nom « archive » inscrit le moment de la lecture dans un avenir relatif aux événements décrits dans le récit. Plus encore, les souvenirs d'enfance nostalgiques de Sister font référence au moment présent de la lecture, notamment à travers l'inscription géographique régionale du roman :

> The road on the other side of the bridge led away through a small empty village, into the green abandoned wilds of what used to be national parkland—the place my father's generation had called the Lake District. […] When I was very young it had been popular with walkers and tourists, and my father had brought me here to hike. There had been a working school and several farms that had survived the troubles at the turn of the century. (*TCA* 10, 22)

Le Lake District est ici décrit comme un élément du passé, une référence que seules les générations antérieures connaissent (« my father's generation », « when I was very young »). Cette référence ancre résolument l'intrigue dans un avenir fictif en opposition à un passé qui correspond à la réalité contemporaine des lecteurs·trices. Cette technique narrative est une caractéristique courante des romans d'anticipation et permet d'insister sur l'incertitude de l'avenir d'un monde en proie à de multiples crises. Dans son ouvrage *Archaeologies of the Future*, Jameson explique : « imagined futures transform our present into the determinate past of something yet to come » (Jameson 140). Ainsi, passé, présent et avenir se superposent dans un palimpseste temporel complexe. L'exploration temporelle se poursuit dans la dimension utopique du roman, et tout particulièrement ce que Carolyn Merchant appelle « agrarian utopianism » (Merchant 33), qu'elle définit comme une nostalgie tournée vers un monde rural du passé. Cette définition confère à cette forme de nostalgie un caractère pastoral évident et rejoint l'argument de Gifford sur la dimension utopique de l'Arcadie. Dans une certaine mesure, Carhullan suit le modèle d'une utopie agraire et incarne ainsi la nostalgie d'un monde antédiluvien. En effet, la ferme est le lieu privilégié d'une retraite pastorale en ceci qu'il est distant de l'épicentre de la crise : « It was a place for […] those who had something so true in

themselves that they were willing to dwell at the edge of civilisation for the sake of it. » (*TCA* 55). Cet éloignement géographique est également emblématique de cette forme utopique :

> The most common form of putting a specific [utopian] vision into practice has been to create a small community either to withdraw from the larger society to practice the beliefs of its members without interference or to demonstrate to the larger society that their utopia could be put into practice. (Sargent 33)

Ce mécanisme est intégralement reproduit dans *The Carhullan Army*, dans lequel la communauté agraire est séparée spatialement et idéologiquement de l'Autorité. Plus encore, Carhullan est temporellement isolée, en ceci que la ferme semble avoir résisté à toute forme de progrès et paraît revenir à un monde qui précèderait le présent des lecteurs·trices. Sister décrit la ferme comme étant une ruine d'une autre époque : « It had never been built with the outside world in mind. It was of another age, when utilities and services were unimaginable, before the light bulb had been dreamt of » (*TCA* 54). Le regard en arrière incarné par la nostalgie est littéralement reproduit dans le récit : « There was something better out there. I knew what it was and where to find it. Even if it meant looking behind me » (*TCA* 54). Le récit établit alors une dichotomie entre un présent urbain en ruines et un passé rural nostalgique pérenne. Elle est également renforcée par les références multiples au passé régional dans lequel la ferme s'inscrit. Le moment le plus emblématique de cette inscription anachronique a lieu dans le combat final qui oppose Carhullan aux forces armées de l'Autorité. Alors que les combattantes s'emparent du château de Rith, dont Sarah Hall change la localisation, la bataille mêle technologie moderne et marqueurs du passé médiéval de Combrie :

> We could hear the summoning of bullets on the crenellations. […] Though the fortified structure had held, the gate below the portcullis had been blown off its hinges. […] Above us hovered a military Lynx. […] I had heard it coming above the noise of gunfire and shouting, and watched it rise up above the ramparts like a great prehistoric bird, horned and reptilian. (*TCA* 206)

Les noms « crenellations », « fortified structure », « portcullis » et « ramparts » ancrent la bataille dans l'histoire médiévale de la région et entre en conflit avec le matériel moderne de l'Autorité (« military Lynx »), si bien que deux temporalités semblent s'affronter à travers ce combat. Néanmoins, la modernité du vaisseau militaire est minimisée de par le lien analogique établi avec une animalité (« Lynx », « bird », « horned », « reptilian ») d'un autre temps

(« prehistoric »). D'après Émilie Walezak, ce recours au passé régional informe la temporalité nostalgique du roman :

> Hall mixes fictive and real places and place names to rewrite a futuristic version of the Cumbrian past. […] The region's past thus offers the means of resistance, and the geographic features of the landscape dictate its historical martial use. (Walezak 2019, 3)

La complexité du palimpseste temporel que le roman donne à lire est renforcée par le basculement du roman dans la dystopie. D'après Raffaella Baccolini, la fonction principale de la dystopie est de prévenir les lecteurs·trices des potentielles issues de notre présent en extrapolant des éléments clefs de notre société contemporaine (Baccolini 115). Dans un essai intitulé « Survivor's Tale », Sarah Hall évoque les fictions dystopiques : « For its speculations to be taken seriously, dystopian fiction must be part of a discussion of contemporary society, or the wringing of present jeopardy for future disaster » (Hall 2007, n.p.). Ainsi, la nostalgie à l'œuvre dans le roman masque en réalité une critique aiguisée du présent contemporain qui décrédibilise la dimension utopique de la communauté fermière. L'emblème de cette utopie tronquée réside dans l'industrie énergétique décrite tout au long du roman. En effet, l'utopie pastorale d'une ferme emblème d'un temps passé plus simple est compromise par la mention récurrente de la gestion énergétique de la région, problème majeur d'une société post-apocalyptique. Les premières descriptions de la ferme font fi de la technologie moderne et semblent ancrées dans un temps précédant l'invention de l'électricité (« the tallow candles were lit » (*TCA* 105)) et préindustriel. Même la roue hydraulique qui sert à alimenter un générateur est décrite en des termes pastoraux : « the women had installed a waterwheel, harnessing a nearby spring. […] It was all grandly holistic, a truly green initiative » (*TCA* 54). Néanmoins, l'initiative verte de la ferme a ses limites puisque la ferme a besoin d'énergies fossiles pour perdurer, notamment de diesel : « plans to heat tar out of a portion of the peat, and refine the distillation into paraffin oil […] a substantial supply of diesel in heavy plastic containers and metal drums » (*TCA* 127). Le paradoxe est également marquant dans les descriptions de Rith qui donnent à voir le Nord de l'Angleterre dans une incarnation qui rappelle son passé industriel :

> I walked through the town, away from […] the turbine warehouse where the metal hulls were stacked up waiting for dispatch. […] The settlement seemed ghostly and unmodern. […] Small buzzing cysts had been designed to read the flow of energy from

> photovoltaic tiles. Now, they were being used to regulate consumption from the old domestic power grid. […] The ten-year recovery plan was becoming a hopeless myth. (*TCA* 9)

La dimension dystopique du roman se lit à travers la réflexion qu'il offre sur l'utilisation des énergies fossiles. L'espoir que représentaient les panneaux photovoltaïques, garants d'une énergie « verte » semble réduit à néant à travers l'utilisation de l'installation pour réguler une énergie ancienne. Cela est également mis en évidence à travers l'utilisation des adjectifs « ghostly » et « unmodern », qui traduisent la dimension passée de la ville. Une forme de régression semble opérer dans le contexte du roman, par laquelle les espoirs d'une réformation des modes de vie sont réduits à néant si bien que les espaces reprennent l'apparence et le fonctionnement d'un passé qui précèderait même le présent de la lecture. C'est précisément ce que Bradon Smith explique dans son article sur les fictions spéculatives :

> Even in this context, Hall appears to be indicating, it remains hard to exclude fossil fuels; in imagining a future without them, they force their way back in through language, a reminder of how hard it will be to move beyond them. (Smith 144)

Ainsi, Sarah Hall confectionne une utopie nostalgique compromise par, entre autres, une insistance sur la gestion des énergies. Le paradoxe entre l'ancrage futuriste du roman et l'image du passé industriel régional qu'il offre est résumé à travers l'utilisation de l'adjectif « new » devant le nom des industries (« New Fuel » (*TCA* 27)). Par un détour vers un avenir compromis et un passé enviable, le roman se propose de porter un commentaire sur la société contemporaine : « the book offers a vision of a near future to question the reader's present as recent past » (Walezak 2019, 70). Le roman correspond à la théorisation de ce que Lawrence Buell appelle « toxic discourse » dans le mode pastoral :

> Narratives of rude awakening engaging with the mode's 'backwards glance' to generate a contrast between past and present conditions as a means of providing both a cautionary tale and of generating a call to action. (Buell 1998, 647)

La nostalgie pastorale peut ainsi acquérir une dimension éthique et productive puisqu'elle semble regarder vers le passé pour mieux ajuster une vision de l'avenir qui contiendrait des éléments essentiels pour la pérennité de la société contemporaine. Malgré le paradoxe évident que l'expression soulève, il semble que *The Carhullan Army* fonctionne comme une dystopie

pastorale en ceci qu'il présente les caractéristiques du récit dystopique dans un décor et des conventions pastorales.

Sarah Hall fait un usage courant de la dimension éthique et critique de la nostalgie. Plus encore, la nostalgie pastorale à l'œuvre dans ses textes propulse les récits vers un avenir incertain, qui fera l'objet de délibérations éthiques majeures. Ce faisant, elle déconstruit l'idée reçue selon laquelle la nostalgie est une forme improductive de retour vers le passé, et par là même, renforce le potentiel analytique et critique du mode pastoral. Selon Frederic Jameson :

> There is no reason why a nostalgia conscious of itself, a lucid and remorseless dissatisfaction with the present on the grounds of some remembered plenitude, cannot furnish as adequate a revolutionary stimulus as any other. (Jameson 82)

Dans ce cadre, la nostalgie n'est pas uniquement un remède qui apaise et endort les consciences, mais un stimulus qui s'avère productif et éthique. En effet, si la nostalgie fonctionne dans un premier temps comme un regard en arrière, ce dernier n'est ni plus ni moins qu'une émanation du présent : « the past conjured up is, to be sure, largely an artefact of the present. […] Nostalgia focuses the version of the past captured according to the specifications of the present » (Lilley 2013, 1). Ainsi, si le passé nostalgique et, de surcroît, pastoral, n'a pas d'ancrage dans le réel c'est qu'il émane d'un présent qui sera inscrit en creux de l'idéalisation ou la critique du passé en question. La nostalgie en tant qu'outil éthique de projection vers l'avenir ne figure pas uniquement dans le roman dystopique de Sarah Hall. Plusieurs de ses récits mettent en avant la valeur éthique du regard en arrière nostalgique qui militerait pour un avenir plus profitable. Adorno justifie l'utilisation de la nostalgie dans la littérature de cette manière :

> So long as progress […] does violence to the surface of the earth, it will be impossible—in spite of all proof of the contrary—completely to counter the perception that what antedates the trend is in its backwardness better and more humane. […] If today the aesthetic relation to the past is poisoned by a reactionary tendency with which this relation is in league, an ahistorical aesthetic consciousness that sweeps aside the dimension of the past as rubbish is no better. (Adorno 64–5)

L'accent est mis sur l'importance du regard en arrière qui reconnaît les dangers d'un retour au passé qui ne serait pas porteur d'une dimension critique. Dans *Haweswater* par exemple, le regard en arrière que porte Sarah Hall sur la communauté agricole permet de mettre en avant certaines contradictions sociétales actuelles. Dans son analyse du roman, Dominic Head établit

un lien entre la dimension nostalgique du roman et la culpabilité que ressentirait le sujet humain dans un monde qu'il contribue à abîmer (Head 2020, 6). C'est à travers le personnage de Jack que la culpabilité contemporaine se manifeste, et plus particulièrement à travers sa connexion à l'aigle royal. Cela est visible à travers sa réaction lorsqu'on lui apporte l'oiseau dont il a ordonné la chasse :

> His heart was loud in his chest and sweat broke on his forehead. He felt a sick-panic rising within. The warm, watery dizziness which overcomes the body when a wrong that has been done is self-acknowledged and begins damaging the perpetrator internally. […] Remorse flooded through him. (*H* 201)

La figure anachronique de l'aigle doré, espèce absente dans le Lake District des années 1930 mais devenue depuis un emblème des mouvements de conservation de la biodiversité (Head 2020, 4), intensifie le malaise du personnage qui devient l'emblème d'une culpabilité contemporaine. L'utilisation de la nostalgie pour décrire un mode de vie agricole pré-moderne mais pas idéalisé, et pour évoquer un mode d'interaction plus respectueux du non-humain renouvelle le mode pastoral et en fait un récit actuel nécessaire :

> The impulse of the nostalgia here is ostensibly for a simpler mode of interaction with the nonhuman, or rather for a form of novel writing in which such phlegmatic humility was sufficient focus for the literary effect. But such nostalgia is deployed to make us reflect on Jack's dilemma, which points to the greater self-consciousness of our predicament: culpability in the depredation of the nonhuman, prosecuted in awareness of the path to extinction it paves. (Head 2020, 6)

Une telle forme de nostalgie s'apparente à ce que Svetlana Boym appelle « nostalgie prospective » :

> Nostalgia is not always about the past; it can be retrospective but also prospective. Fantasies of the past determined by needs of the present have a direct impact on realities of the future. Consideration of the future makes us take responsibility for our nostalgic tales. (Boym xvi)

Cette théorisation de la nostalgie insiste sur sa dimension contemporaine et éthique, en cela qu'elle appelle à employer ce mode de narration de manière réfléchie et responsable. Elle rejoint

la « nostalgie avant-garde » de Kate Soper par laquelle cette dernière milite pour une réflexion éthique sur les expériences passées :

> What I am terming an ‘‘avant-garde nostalgia’’ could here make a contribution by reflecting on past experience in ways that highlight what is pre-empted by contemporary forms of consumption, and thereby stimulate desire for a future that will be at once less environmentally destructive and more sensually gratifying. (Soper 2011, 24)

La plasticité et les théorisations récentes de la nostalgie n’est pas sans rappeler le processus de reformation du mode pastoral, lui aussi affublé d’affixes. Les romans de Sarah Hall semblent prendre acte de cette refonte d’un des emblèmes pastoraux et proposer des temporalités pastorales nostalgiques qui se refusent à une idéalisation improductive du passé. La nostalgie est alors partie intégrante de la pastorale, non pas pour décrédibiliser le mode, mais pour participer à sa visée critique, analytique, et sociétale.

La nostalgie a également comme valeur de réaffirmer le rôle éthique de la littérature. En effet, la nostalgie est bien souvent médiée par une mise en récit. C’est ce que Jean Starobinski explique dans sa définition :

> Un sentiment ne peut faire l’objet d’une étude qu’après son apparition dans une écriture. Rien n’est saisissable d’un sentiment en deçà du point où il est nommé, où il se désigne et s’exprime. Ce n’est donc pas l’expérience affective elle-même qui s’offre à nous : seule la part de l’expérience affective qui a passé dans un énoncé peut solliciter l’historien. (Starobinski 265)

Dès lors, un lien étroit est tissé entre la nostalgie et son existence dans la littérature. Plus encore, c’est l’écriture elle-même qui sert de vecteur à la nostalgie et fonctionne comme un remède à la perte. Cette dernière traverse l’œuvre de Sarah Hall et redouble d’intensité par la mise en scène de l’écriture à travers la récurrence de personnages dont le rôle est d’écrire. En effet, les récits de Sarah Hall recèlent de *storytellers*, qu’il s’agisse de personnages qui font de l’écriture leur métier (c’est le cas de Naomi dans *Burntcoat*), ou qui mettent en scène leur rôle narratif (c’est le cas de Nathaniel, Ella ou encore Hazel dans *Haweswater* qui transmettent oralement l’histoire de la région). Ces personnages font de l’écriture nostalgique un antidote à la douleur de la perte. Dans *The Electric Michelangelo*, c’est Reeda qui est dépositaire du folklore de Morecambe, et c’est Cy qui met en mots la nostalgie, notamment à travers le tatouage. Il

explique à plusieurs reprises qu'il inscrit le passé sur la peau de ses client·e·s, et assimile son travail à celui d'un écrivain qui retranscrit l'histoire individuelle et collective :

> Their stories that had deserved an indelible memento. He was a funnel through which confidences and lives passed became pigmented. […] he would fashion the essence of a person, their experiences, into quick information or codification on the body. […] Customers revisited old injuries of the mind and body in his booth. (*TEM* 148, 262)

Le tatouage prend alors une dimension nostalgique dans la mesure où il établit une inscription permanente d'un passé qui n'est plus, et acquiert une dimension cathartique. L'emploi du terme « memento » traduit la concentration d'un passé éphémère dans l'inscription corporelle. Le tatouage devient un emblème nostalgique. Dans le roman, les différentes parties du récit sont entrecoupées par des reproductions de tatouages. Celui qui clôt le roman est emblématique de la dimension nostalgique du tatouage puisqu'il s'agit d'un bateau arborant une bannière sur laquelle est inscrit le mot « homeward ». Emblème du retour vers le pays natal, le dessin complète la fin du roman dans laquelle Cy retourne à Morecambe tout en faisant écho aux origines maritimes de la nostalgie[26] et en inscrivant cette dernière dans la matérialité du livre. Un paratexte similaire enchâsse le récit de *The Carhullan Army* et souligne l'activité d'écriture de la narratrice. Le roman s'ouvre sur la mention : « statement of female prisoner » (*TCA* n.p.), et s'achève sur les paroles de Sister qui endosse le rôle de narratrice. Alors que Jackie l'implore de raconter leur histoire (« tell them everything about us, Sister » (*TCA* 207)), la narratrice conclut son récit par ces mots : « this is my statement. Let it serve as a confession if one is still required » (*TCA* 207). Dans *Burntcoat*, le récit est un moyen de survie face à la perte : « those who tell stories survive » (*B* 1). L'utilisation du présent de vérité générale confère à cette phrase une dimension proverbiale. Le roman est narré par une survivante à la pandémie, et pourtant, le proverbe qui ouvre le roman n'énonce pas « those who survive tell stories ». Cette inversion sémantique fait de l'écriture une condition de la survie. C'est la dimension palliative de l'écriture comme moyen de survie dans un monde en crise et d'acceptation de la perte d'un temps plus favorable qui est mis en évidence ici. Sarah Hall avait déjà entamé cette réflexion avec la nouvelle « Sudden Traveller », dans laquelle elle affirme : « Stories are the currency of past lives » (« ST » 109). Si l'acte de raconter permet au passé de se (re)déployer dans le présent, alors il est le parfait véhicule pour la douleur du nostalgique.

[26] Dans leurs études, Svetlana Boym et John Su retracent les origines de la nostalgie en remontant jusqu'à l'*Odyssée* d'Homère, récit dans lequel Ulysse est un emblème du mal du pays et de la nostalgie (Boym 4 ; Su 2).

Ainsi, l'étude de la temporalité pastorale à travers l'utilisation de la nostalgie permet de passer en revue les emplois divers de ce concept tout en réaffirmant la pertinence du mode pastoral dans un monde en crise. Dans un premier temps, l'œuvre de Sarah Hall figure une nostalgie de la perte, qu'il s'agisse de la perte élégiaque, de la perte des communs de la vie rurale ou d'une innocence perdue. La dimension pastorale des romans contribue à l'émergence d'une voix nostalgique qui scelle la perte du pastoral et ancre le mode dans un passé regretté. Puis, Sarah Hall semble se jouer de l'iconographie nationaliste de l'anglicité. La mise en scène d'une nostalgie visant à restaurer un ordre national désuet et mortifère permet à l'écrivaine de figurer un rejet de l'iconographie pastorale de l'anglicité et déconstruit la symbolique nationale des espaces ruraux. Dès lors, les écueils d'une nostalgie à visée purement restauratrice sont soulignés en creux des intrigues du corpus. Enfin, Sarah Hall emploie la nostalgie dans une perspective qui dépasse le simple regard en arrière de la pastorale. Il s'agit d'opérer une projection vers l'avenir qui remet en question des choix faits dans le présent et en appelle à une responsabilité collective et individuelle. Finalement, la nostalgie transcende les distinctions temporelles établies (Boym xiv). Au-delà de ces confins temporels narratifs la nostalgie permet de réaffirmer la dimension éthique de la littérature comme véhicule d'une mémoire collective et individuelle, et comme un instrument singulier de perception.

CONCLUSION

Les œuvres de Sarah Hall traduisent son utilisation singulière de la pastorale dans un contexte contemporain. Pareille utilisation repose sur trois aspects fondamentaux et parfois controversés du mode.

Comme cela a été démontré dans le premier chapitre, le mode pastoral est difficile à définir de par son hétérogénéité et de par les multiples reformulations dont il a été l'objet. Néanmoins, certaines caractéristiques immuables résistent à cette hétérogénéité. Les écrits de Sarah Hall entrent en dialogue avec ces caractéristiques, leur permettant ainsi de se revendiquer d'une forme de tradition pastorale tout en en réfutant les limites. Premièrement, le Lake District se fait Arcadie moderne et recouvre une dimension mythique tout en étant un opérateur de décentrement. Deuxièmement, les voix des bergers sont amplifiées et donnent à voir les acteurs·trices de la pastorale tantôt comme des emblèmes de vulnérabilité, tantôt comme les dépositaires d'un contre-pouvoir collectif. Enfin, Sarah Hall intègre et poursuit le travail récent de théorisation des nouvelles pastorales et, ce faisant, revendique et perpétue l'hétérogénéité et la pluralité du mode.

Dans un contexte contemporain de détérioration massive des milieux naturels, de telles reconstructions théoriques de la pastorale sont nécessaires. Plus particulièrement, une révision de ce que la critique appelle « interlude pastoral » semble primordiale pour éviter que la pastorale tombe en désuétude. Sarah Hall donne à voir des mouvements de retraite et de retour complexes qui réfutent les dichotomies marquées des traditions précédentes. Dans un premier temps, le contraste entre espace urbain et espace rural est réexaminé par la mise en évidence, sur le plan diégétique et linguistique, des connotations sociales qu'il charrie. Hall explore le potentiel esthétique et ontologique d'une liminalité qui permettrait à l'interlude pastoral de se déployer dans des espaces inédits et sous des formes innovantes. Dans un second temps, elle restaure la complexité inhérente du mode pastoral en exploitant le potentiel esthétique et subversif des encarts pastoraux. Tantôt vecteurs d'une forte idéalisation, tantôt révélateurs de problèmes profonds, les encarts pastoraux révèlent la complexité du mode, loin de n'être qu'une fuite inconsidérée dans un espace rural idyllique.

Si le second chapitre s'intéresse à la dimension spatiale de l'interlude, il est indispensable de s'arrêter sur le cadre temporel dans lequel la pastorale se déploie. Aux échelles intra- et extradiégétiques, le mode n'appartient pas seulement au passé. Si les intrigues pastorales les plus emblématiques semblent opérer un retour vers le passé teinté de nostalgie, le mode est fondé sur une temporalité ambiguë qui mêle passé, présent et avenir. Sarah Hall fait

usage de la nostalgie à travers son utilisation de l'élégie pastorale. Cette dernière lui permet de figurer la douleur d'une perte, qu'elle soit individuelle, comme le deuil, ou collective, comme la perte des *commons* britanniques. Plus encore, Hall met en évidence le danger d'une exaltation nostalgique de l'anglicité dans laquelle la représentation pastorale joue un rôle essentiel. La dimension problématique de la nostalgie est soulignée dans certains récits de Hall qui en exposent les limites. Enfin, l'écrivaine fait de la nostalgie un concept esthétique et éthique de projection vers l'avenir permettant d'interroger les modalités d'existence et de survie de l'humain dans un monde en crise.

En somme, l'utilisation innovante que Sarah Hall donne à lire du mode permet une restauration de la puissance poétique de la pastorale et témoigne de sa pérennité à toute épreuve. Malgré sa disparition épisodique, la pastorale semble s'affirmer comme un mode de représentation littéraire qui a toute sa place dans la littérature du XXIe siècle, tout particulièrement lorsque celle-ci s'intéresse aux crises qui traversent le monde contemporain. Néanmoins, cette résurgence modale soulève un paradoxe. Il semble que bon nombre d'auteurs contemporains se tournent vers des formes canoniques afin de mettre en récit des crises sans précédent. La prochaine partie s'attachera à analyser ce retour au canon, et notamment à la forme réaliste qui, paradoxalement, résonne en creux dans les pastorales de Sarah Hall.

PARTIE II : LE PARADOXE D'UN RÉALISME PASTORAL

INTRODUCTION

La crise environnementale suscite des changements profonds dans la littérature, et il semble que cette dernière soit un vecteur adapté pour souligner l'importance de cette crise et des dérèglements qu'elle induit. La prépondérance de la pastorale au sein de la littérature contemporaine atteste un retour vers des formes littéraires canoniques afin de mettre cette crise en récit. C'est le cas de la pastorale, mais également de l'écriture réaliste. En effet, malgré le détour de certain·e·s auteurs·trices par des formes d'anticipation ou de science-fiction, ces œuvres maintiennent une relation étroite avec le réalisme. Il en va de même pour la pastorale, alors même que le lien entre pastorale et réalisme est complexe, et ce à différents niveaux. Historiquement, le réalisme est pensé selon le concept de *mimèsis*, théorisé par Aristote dans sa *Poétique*. La *mimèsis* serait une façon d'imiter le réel de la manière la plus fidèle possible par le biais du langage. Néanmoins, au-delà du degré de vraisemblance induit par l'écriture réaliste, ce sont les régimes de visibilité qu'elle opère qui nous intéressent ici, en suivant la théorisation de Jacques Rancière dans *Le partage du sensible* :

> La *mimèsis* n'est pas la loi qui soumet les arts à la ressemblance. Elle est d'abord le pli dans la distribution des manières de faire et des occupations sociales qui rend les arts visibles. Elle n'est pas un procédé de l'art mais un régime de visibilité des arts. (Rancière 2000, 30)

En tant que régime de visibilité des arts, la *mimèsis* permet une forme de vraisemblance. Plus encore, dans sa dimension réflexive, elle souligne la manière dont la réalité est mise en visibilité ou invisibilité. La question de la visibilité est cruciale lorsque l'on s'intéresse à la pastorale et à son potentiel réaliste. En effet, si la *mimèsis* traduit un régime de visibilité particulier, comment ce dernier fonctionne-t-il dans les écrits pastoraux ? Dans quelle mesure la pastorale peut-elle rendre visible (ou invisible) ce qui l'entoure ? Cette question est cruciale, ainsi que l'explique Raymond Williams :

> We have mixed our labour with the earth, our forces with its forces too deeply to be able to draw back and separate either out. Except that if we mentally draw back, if we go on with the singular abstractions, we are spared the effort of looking, in any active way, at

> the whole complex of social and natural relationships which is at once our product and our activity. (Williams 1980, 83)

Dans ses œuvres, Sarah Hall rend ses lettres de noblesse à l'effort de regarder en décrivant la mise en place d'un cadre pastoral et en y déployant un protocole réaliste. Non seulement Hall met en lumière l'importance de cet effort visuel, mais elle donne également le droit de regarder, au sens entendu par Nicholas Mirzoeff dans *The Right to Look* : « a medium for the transmission and dissemination of authority, and a means for the mediation of those subject to that authority » (Mirzoeff xv). Le droit de regarder, ainsi que celui d'être vu implique un geste éthique fort et des régimes de contre-visualité puissants, que l'intersection entre la pastorale et le réalisme aurait le pouvoir déployer. La tension paradoxale qui lie pastorale et réalisme est évidente. Si le mode pastoral a été si longtemps décrié, c'est précisément parce que son éloignement des normes réalistes et son utilisation à des fins politiques douteuses n'en faisaient pas un mode particulièrement éthique.

La définition du réalisme utilisée dans cette partie est empruntée à l'ouvrage d'Emilie Walezak, *Rethinking Contemporary British Women's Writing: Realism, Feminism, Materialism* et se fonde sur les caractéristiques narratives et stylistiques de ce mode d'écriture :

> Thus the definition of realism used in this book is based on its narrative devices and stylistic procedures explored in the following chapters: omniscience, third-person and first-person narratives, temporal and spatial causality, the psychological verisimilitude of characterization, and the real-life accuracy of descriptions. The realist novel today reinvents modes of knowing and of describing reality by representing the empirical experiences of embodied subjects. (Walezak 2021, 5–6)

Ces caractéristiques peuvent-elles trouver une place au sein de la pastorale et des régimes de visibilité qui s'y trouvent déployés ?

Cette partie sera l'occasion d'explorer les manières de regarder le monde que la pastorale met à disposition et déploie. Il s'agira de déterminer dans quelle mesure Sarah Hall établit des régimes de visibilité au sein de la pastorale grâce à l'utilisation d'un protocole réaliste. Si réalisme et pastorale ont longtemps été opposés, jusqu'à constituer le cœur du débat sur l'actualité de cette forme d'écriture, il semble qu'à l'heure de la crise environnementale la pastorale ne peut faire fi d'une forme de *mimèsis*. Le premier chapitre entend explorer le cadre esthétique déployé par le mode pastoral qui, à première vue, l'éloigne de toute vraisemblance. L'artificialité des représentations est explorée à travers une étude des paysages pastoraux et des

différentes formes d'artialisation qui émaillent le corpus. La récurrence des personnages artistes dans les œuvres de Sarah Hall donne lieu à des questionnements sur la mise en visibilité et l'esthétisation des espaces naturels. Le second chapitre explorera les éléments du hors-cadre de la pastorale. Si le mode traduit une mise en visibilité au sein d'un cadre, la représentation découle d'une sélection dont il convient de préciser les critères. Ce chapitre sera l'occasion de s'intéresser aux éléments invisibilisés de la pastorale et à la manière dont ces derniers font retour. Les œuvres de Sarah Hall mettent en scène ces formes d'invisibilisation et élargissent le cadre restreint de la pastorale. Enfin, dans un troisième chapitre, il s'agira de déterminer comment les régimes de visibilité des œuvres de Sarah Hall permettent à une forte dimension réaliste de se déployer. Ce protocole réaliste au sein du cadre pastoral permet une attention particulière au *symbioment*. Plus encore, l'écriture réaliste permet une rééducation de la perception à travers la mise en valeur de l'ordinaire, et de ce qui échappe à la vue. En déployant une écriture réaliste au sein d'un cadre pastoral dont elle redéfinit les contours, Sarah Hall fait œuvre éthique et participe à la résolution du paradoxe qui oppose pastorale et réalisme.

CHAPITRE 4 : LE CADRE ESTHETIQUE DE LA PASTORALE

À première vue, il paraît paradoxal, voire inopportun, de s'interroger sur la vraisemblance de la représentation pastorale, compte tenu des différents éléments d'idéalisation qu'il contient et qui ont été examinés dans la partie précédente de ce travail. S'intéresser à la possible vraisemblance du mode nécessite de s'arrêter sur l'espace dans lequel ce dernier se déploie. Les intrigues pastorales prennent place dans un décor que beaucoup jugent artificiel et dont l'esthétisme semble entraver toute forme de *mimèsis* littéraire. Cet esthétisme est mis en avant dans la définition ternaire que Terry Gifford donne de la pastorale :

> The pastoral can be a mode of political critique of present society, or it can be a dramatic form of unresolved dialogue about the tensions in that society, or it can be a retreat from politics into an apparently aesthetic landscape that is devoid of conflict and tension. (Gifford 1999, 10)

Si les deux premiers mouvements de cette définition ont été explorés dans les chapitres précédents, il s'agit à présent de s'intéresser aux paysages esthétiques qu'offre la retraite pastorale. Pour ce faire, c'est la notion même d'esthétique qu'il convient d'interroger. Dans son ouvrage *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture,* Allen Carlson donne une définition de ce qu'il entend par ce terme :

> Aesthetics is the area of philosophy that concerns our appreciation of things as they affect our senses, and especially as they affect them in a pleasing way. As such it frequently focuses primarily on the fine arts, the products of which are traditionally designed to please our senses. However, much of our aesthetic appreciation is not confined to art, but directed toward the world at large. We appreciate not only art, but also nature—broad horizons, fiery sunsets, and towering mountains. (Carlson xii)

La philosophie esthétique consisterait alors en une interrogation des objets qui affectent nos sens et la façon dont nous les apprécions. Dans sa définition, Carlson met l'accent sur l'art mais également sur le monde qui nous entoure, et suggère que certains aspects de ce dernier sont plus propices que d'autres à solliciter nos sens. À travers leur ancrage systématique dans le Lake District, les écrits de Sarah Hall soulèvent la question du paysage pastoral et le lien étroit que ce dernier entretient avec diverses esthétiques paysagères. L'originalité de cette présence dans le Lake District tient au fait que le paysage est abordé à la fois comme un lieu d'appréciation

esthétique et comme objet artistique. En effet, les œuvres entretiennent un lien étroit avec la dimension esthétique du monde qui nous entoure à travers une attention minutieuse aux paysages du Lake District et à diverses formes de représentation artistique. Chacune des œuvres qui nous intéressent met en scène un ou plusieurs artistes qui travaillent et interrogent l'esthétique du monde qui les entoure. Par exemple, le roman *How to Paint a Dead Man* est entièrement dédié à une réflexion profonde sur l'esthétique visuelle, principalement picturale, à travers la mise en scène de quatre narrateurs·trices artistes. Pareille abondance d'artistes dans un corpus qui développe un nouvel avatar du mode pastoral dans un lieu particulièrement propice à l'esthétisme n'est pas anodine et reflète une volonté d'explorer les modalités de représentation de cet univers.

Le mode pastoral regorge d'images de la nature dont le rôle est de faciliter la mise en place de l'interlude. En ce sens, il acquiert une dimension esthétique très forte dont la vraisemblance semble douteuse. La pastorale produit des images qu'il convient d'analyser. John Berger commence son ouvrage fondateur *Ways of Seeing* en expliquant qu'une image incarne nécessairement une manière de regarder (« every image embodies a way of seeing » (Berger 6)). C'est précisément le regard que pose la pastorale sur le monde qui nous intéresse ici. Dans son essai intitulé « The Artialisation of Landscape in Jane Urquhart's *The Whirlpool* », Claire Omhovère souligne l'indissociation du paysage du regard que l'humain lui porte, et la manière dont ce dernier est entraîné, développé, et parfois forcé (Omhovère 2012, 186). Analyser la perception visuelle de la pastorale est essentiel dans le contexte de crise environnementale dans lequel nous sommes plongé·e·s, puisque la perception précède la représentation et les actes de chacun. Ainsi, l'esthétique de la nature traduit une relation entre humain et *symbioment*. Dans son ouvrage *What is Nature*, Kate Soper rappelle la place proéminente de l'esthétique dans notre manière de le percevoir :

> The history of the aesthetic of nature has to be thought in relation to the history of human domination: what we have come to prefer now is itself the effect of human transformations on the landscape and the particular forms of loss and destruction involved in these. (Soper 1995, 245)

Soper dresse un parallèle entre l'esthétique environnementale et sa domination par les intérêts humains. Plus encore, elle avance que notre appréciation esthétique du *symbioment* repose sur son façonnement par l'humain qui rend l'objet esthétique à nos yeux, traduit la domination des intérêts humains sur les milieux, et souligne dans quelle mesure cette dernière conduit à sa destruction. Ce paradoxe est au cœur des écrits de Sarah Hall qui mettent à l'honneur les

paysages du Lake District en réfutant l'idéalisation esthétique dont il est l'objet. Deux champs théoriques s'attèlent à explorer le parallèle dressé par Soper : les théories du paysage, qui explorent la médiation qui sépare l'observateur de l'objet observé, et l'écocritique, qui s'intéresse à la manière dont le *symbioment* est donné à lire dans les textes littéraires. Dans sa définition de l'écriture du paysage, Robert Macfarlane avance que l'objet de cette écriture est moins le paysage lui-même qu'une restructuration des attitudes humaines envers la nature (« the real subject of landscape writing is not landscape, but a restructuring of the human attitude towards nature » (Macfarlane 2005, 16)). C'est précisément cette attitude au regard du mode pastoral qui nous intéresse dans les textes de Sarah Hall.

À la lumière de ces réflexions, ce chapitre a pour vocation d'explorer la manière dont Sarah Hall interroge et renouvelle l'esthétique paysagère de la pastorale et, par là même, opère un mouvement réflexif sur les modalités de représentation du *symbioment.* Il s'agira de déterminer quel est le cadre esthétique des paysages de Sarah Hall et d'en explorer les enjeux au regard de la crise environnementale. Prenant comme champ d'étude l'ensemble des œuvres du corpus, ce chapitre entend établir les caractéristiques de l'esthétique paysagère de Hall en opposition avec l'idéalisation esthétique du mode pastoral. Pareille attention aux écueils esthétiques du mode, en particulier en relation à un espace sur-médié comme le Lake District, traduit une nouvelle fois la dimension post-pastorale des textes et œuvre à souligner le lien étroit entre perception du *symbioment* et responsabilité environnementale.

L'esthétique paysagère est déclinée en deux aspects majeurs dans l'œuvre de Sarah Hall. Dans un premier temps il s'agira de s'attarder sur la dimension hautement médiée et artificielle des paysages pastoraux en analysant la manière dont Sarah Hall déconstruit la démarcation entre nature et *wilderness*. Ensuite, c'est la représentation picturale et la mise en abyme de la perception visuelle qu'elle propose qui sera explorée à travers les effets de cadre qui émaille le corpus.

II. 4. 1. LE PAYSAGE PASTORAL

La définition du mode pastoral comme un vecteur de paysages esthétiques nous amène à considérer ce qui fait l'objet de sa représentation. Si l'étude de l'Arcadie ainsi que de l'interlude pastoral a permis d'éclaircir la composante culturelle et politique de la pastorale, la dimension esthétique et paysagère du mode reste à explorer. En effet, quels sont les paysages qui sont donnés à voir dans la pastorale ? Selon quelles règles esthétiques sont-ils dépeints ? Dans un premier temps, il convient de s'attarder sur la lecture écocritique de la pastorale que Ken Hiltner

développe dans son ouvrage *What Else is Pastoral ?*. Le titre de ce travail n'est pas anodin et fait directement référence à l'ouvrage fondateur de Paul Alpers intitulé *What is Pastoral ?*. En effet, Hiltner apporte une réponse critique à la définition qu'Alpers propose du mode en expliquant qu'il est nécessaire de s'intéresser à la dimension environnementale de ce dernier. Selon lui, ce n'est pas exclusivement la représentation sociale et politique des bergers qui rend un texte pastoral : il faut y ajouter une attention particulière au *symbioment* dans lequel les œuvres sont ancrées. Dès lors, le *symbioment* pastoral n'est pas uniquement un arrière-plan qui servirait de décor aux pérégrinations de ses habitant·e·s humain·e·s, mais bien un élément central du mode qui nécessite que l'on s'intéresse à ses modalités de représentation. C'est d'ailleurs l'une des questions centrales de la première églogue de Virgile. Au-delà de l'aspect politique et social de la dépossession de Mélibée, la disparition du monde naturel qui l'entoure[27] peut donner lieu à une lecture écocritique qui fait écho à la crise environnementale actuelle :

> We, like Meliboeus, become thematically aware of our environment, which sadly may, as it does for Meliboeus, also signal the moment of its withdrawal. […] we need to explore how the cultural (sometimes political) situation veiled in figurative language has profound consequences for those individuals literally facing the loss of an environment. Any discussion of pastoral literature that does not explore how the figurative impacts the literal is simply incomplete. […] Pastoral works should perhaps be less concerned with presenting an image of the now-absent natural backdrop than with making the reader aware of the distressing fact that the very real, literal natural environs outside of the text are withdrawing. (Hiltner 2011, 41)

Ainsi, Hiltner met à l'honneur le *symbioment* pastoral et évoque les modalités de sa représentation. En effet, en évoquant les conséquences du figuré sur le littéral, il contribue à démystifier la représentation pastorale et à en analyser les enjeux. Les œuvres de Sarah Hall font la part belle à la représentation du *symbioment* et à la menace de disparition de ce dernier. Qu'il s'agisse d'une catastrophe climatique, d'une construction industrielle, d'une pandémie ou d'un projet politique, les écosystèmes et le souci de leur avenir occupent une place centrale dans les récits de l'écrivaine. Plus encore, les œuvres interrogent les modalités de représentation qui travaillent les milieux, et plus précisément les paysages. L'une des questions développées

[27] « Ah! si je revois jamais, après un long temps, mon pays natal et le toit couvert de chaume de ma cabane, aurai-je la surprise de trouver dans mes anciens domaines quelques épis encore ? » (Virgile 35). Cet extrait fournit un exemple des multiples passages de cette églogue dans lesquels Mélibée déplore la perte de ses terres et des multiples formes de vie qu'elles hébergent.

par Hiltner dans son ouvrage est la suivante : quelle est cette « nature » que le mode pastoral s'évertue à représenter ? Quel est précisément l'objet de cette représentation ? Selon lui, l'idéalisation des milieux pastoraux résulte de la difficulté de représenter une nature en état de flux perpétuel. En prenant l'exemple des auteurs pastoraux de la Renaissance, il explique :

> Some Renaissance poets and artists, including those that produced pastoral works, sidestep this issue by largely avoiding mimesis and representation. […] When confronted with an environment widely in flux, these artists sometimes turn away from representation and its challenges, choosing instead to gesture to what lies outside of the work. (Hiltner 2011, 6)

Dès lors, l'incapacité à figer une nature sans cesse fluctuante expliquerait pourquoi la pastorale donne à voir des représentations du *symbioment* qui s'éloignent de la réalité. C'est également ce qu'explique Raymond Williams : « what the viewer sees is a still life, an image against stress and change » (Williams 1973, 130). Si la question de la représentation de la nature ne trouve pas de réponse évidente, les œuvres de Sarah Hall apportent quelques éléments permettant de donner à voir une nature fluctuante. Dans les récits, le *symbioment* fluctue et évolue à diverses échelles, ce qui engendre un amoindrissement des possibilités d'action de l'humain. À l'inverse des traditions pastorales précédentes évoquées par Hiltner, la nature n'est pas un arrière-plan immobile servant de décor aux pérégrinations humaines. Chez Hall la nature est toujours en mouvement, tandis que l'humain est immobilisé. Cela apparaît dès le prologue de son premier roman, *Haweswater*, qui s'ouvre sur le déluge créé par l'inondation de la vallée. Élément fluctuant par excellence, l'eau s'anime dans l'extrait à travers un réseau d'allitérations qui en laissent entendre le mouvement : « The sound of water slipping through the wooden spokes of the cartwheels was like a slow, soft-washing hum. » (*H* ix). Ici, l'allitération en « s » donne à entendre le mouvement constant de l'eau, comme le suggère la répétition fréquente du syntagme « living water » (*H* 237). Plus encore, la vallée elle-même semble être en état de flux permanent : « But in this valley of broken water, of constant remaking and living earth, there are no monuments to death » (*H* 236). Les formes en –ing qui modifient le nom « earth » soulignent l'aspect évolutif et toujours en mouvement des milieux du Lake District. Pareille insistance sur la fluctuation des milieux tranche avec la constance de certains personnages, notamment Ella Lightburn : « Her nature remained unchanged over the years. She was a constant » (*H* 59). *How to Paint a Dead Man* figure le caractère fluctuant du *symbioment* de manière plus littérale et matérielle. Peter chute dans les montagnes qu'il s'apprête à peindre et

se retrouve immobilisé au fond d'un ravin dont il ne peut s'extirper. Au cours de cette longue immobilisation, il constate que son environnement est doté d'une énergie vitale :

> It's apparent tonight that this is the changeover season. He can feel summer's end. There's the memory of frost down in the earth's membranes. The northern rivers are carrying a message to the Solway that winter is coming. […] The hum of an energy not kinetic, not electric, not periodic either, but energy nevertheless, stoked into the earth's layers. […] The rocks really are alive. (*HTPADM* 154)

Le rythme des saisons, ainsi que l'action monolithique du minéral sont intensifiés par l'immobilité du narrateur, épinglé au cœur de cette nature en mouvement (« like a clipped bird » (*HTPADM* 151)). L'obsession de Peter pour la « substance » (*HTPADM* 154) qu'il recherche dans ses représentations picturales n'est pas sans rappeler la distinction opérée par Spinoza entre ce qu'il appelle « nature naturée » et « nature naturante ». Dans son ouvrage *Spinoza : Philosophie pratique*, Gilles Deleuze détaille cette séparation. La « nature naturante » correspond à une substance productive qui est la cause des objets, tandis que la « nature naturée » correspond à la production de cette substance (Deleuze 2003, 120). Ainsi, la « nature naturante » correspond à l'état de flux évoqué par Hiltner, tandis que la « nature naturée » est figée dans le produit de ce flux. Hall met en avant le caractère « naturant » de la nature tout en mettant en lumière les conditions de représentation de la « nature naturée » en tant que produit fini et figé. En effet, en termes de représentation, pareil produit semble correspondre au paysage, concept complexe qui sous-tend bon nombre de représentations pastorales.

Afin d'établir ce que Gifford entend par « paysages esthétiques » (« aesthetic landscapes » (Gifford 1999, 10)), il convient dans un premier temps de définir les caractéristiques du paysage en s'inspirant de la définition établie par Pascale Guibert :

> A landscape is the more or less ephemeral effect of an enormous sum of relations—from its very natural-historical economy (its ecology), to its apprehension, then expression and finally receptions. (Guibert 2009, 18)

Il apparaît dès lors que le paysage ne correspond pas à la réalité matérielle des milieux, mais bien à un effet, à une image délimitée dans le temps qui serait le résultat de plusieurs opérations. Dans son *Court traité du paysage*, Alain Roger apporte des éléments supplémentaires à cette définition en insistant notamment sur la dimension médiée du paysage en le comparant avec la notion d'environnement :

> Un paysage n'est jamais réductible à sa réalité physique. Le paysage n'est jamais naturel, il est toujours surnaturel. Le paysage ne fait pas partie de l'environnement. Environnement, comme ecosystème (Tansley 1935) […,] sont des concepts qui relèvent d'un traitement scientifique. Le paysage est une notion plus ancienne, d'origine artistique et relevant comme telle d'une analyse essentiellement esthétique. […] En mélangeant les deux on risque la naturalisation du paysage alors qu'un paysage n'est jamais naturel, toujours culturel. […] Le paysage est d'abord le produit d'une opération perceptive, c'est-à-dire d'une détermination socioculturelle. (Roger 148)

Cette distinction est essentielle afin de comprendre les enjeux des paysages esthétiques de la pastorale. Ces derniers, bien loin de donner à voir des représentations vraisemblables de terres agricoles, sont le résultat d'une perception orientée de sorte à produire un effet sur les lecteurs·trices. C'est ce que Raymond Williams souligne : « a working country is hardly ever a landscape. The very idea of landscape implies separation and observation » (Williams 1973, 150). Dès lors, la pastorale ne donne pas à voir des milieux, mais bien des paysages en tant qu'objets culturels médiés résultant d'une perception. En somme, c'est bien la perception visuelle du *symbioment* dans le cadre particulier du mode pastoral qui nous intéresse ici. Qu'en est-il des paysages que Sarah Hall figure dans ses œuvres ? Dans quelle mesure résultent-ils d'une opération perceptive et comment sont-ils ensuite donnés à voir ?

Si le paysage est une représentation médiée de la nature, alors le langage par lequel les lecteurs·ices y ont accès constitue une autre couche de médiation qui l'éloigne encore de l'élément naturel littéral. C'est là une autre cause de l'artificialité des paysages pastoraux : non seulement il n'est pas chose aisée de représenter une nature toujours fluctuante, mais encore cette dernière ne nous est accessible qu'à travers le regard subjectif de l'individu. Cela rejoint ce que Timothy Morton appelle le paradoxe de la représentation dans son ouvrage *Ecology Without Nature: Rethinking Environment Aesthetics* :

> The more convincingly I render my surroundings, the more figurative language I end up with. The more I try to show you what lies beyond this page, the more of a page I have. And the more of a fictional "I" I have – splitting "me" into the one who is writing and the one who is being written about – the less convincing I sound. (Morton 2007, 22)

Il semble alors que le *symbioment* perde de la vraisemblance à mesure qu'il est donné à voir puisqu'il n'est jamais accessible comme tel, mais passe par plusieurs niveaux de médiation. Cela produit un effet de mise à distance fréquent dans l'esthétique paysagère qui a caractérisé

les milieux, et notamment les montagnes du Lake District. De par son ancrage systématique dans ce parc naturel, l'œuvre de Sarah Hall entretient une relation complexe avec les diverses esthétiques paysagères qui ont traversé les modes de représentation, et notamment l'esthétique pittoresque ainsi que la définit Ian Whyte :

> A picturesque landscape was defined as a view that would look good in a picture, but specifically a picture composed by Claude Lorrain or one of his contemporaries who had worked in the Roman Campagna in the mid-seventeenth century. […] Lorrain's compositional structure was reminiscent of a stage set, with framing side-screens, a foreground with suitable figures, a water feature in the middle distance and a distant view of hills or mountains. (Whyte 241)

La définition du pittoresque informe la représentation des paysages de Sarah Hall, en particulier lorsque l'on considère leur ancrage local. En effet, les compositions esthétiques de Claude Lorrain se rapprochent fortement des paysages du Lake District. En outre, le *symbioment* régi par les modalités de représentation pittoresques se pare d'une énième médiation visuelle. Les compositions visuelles de Claude Lorrain ont inspiré la création d'un objet optique permettant de déformer le paysage de sorte qu'il corresponde aux caractéristiques esthétiques de ses compositions : « Many visitors carried with them Claude glasses, small convex mirrors which had the property of enlarging the foreground and diminishing the background » (Whyte 242). Selon Philippe Descola, ce type d'appareil constitue « un dispositif de soumission du réel à la vue » instaurant ainsi un « nouveau rapport au monde en circonscrivant certains de ses éléments à l'intérieur d'un cadre perceptif strictement délimité qui leur donnait dès lors une saillance et une unité auparavant inconnue » (Descola 121). Le Lake District, et tout particulièrement les montagnes qui le composent, occupent une place essentielle dans *Haweswater*, *The Carhullan Army*, *How to Paint a Dead Man* et *The Wolf Border* en tant que référent visuel permanent. Néanmoins, les paysages sont rarement idéalisés. Plus encore, Sarah Hall semble à plusieurs reprises montrer du doigt la dimension médiée du paysage. Dans *The Carhullan Army*, alors que Sister enchaîne les missions nocturnes avec les autres combattantes, elle s'attarde sur la manière dont ces expéditions modifient sa perception du paysage :

> My whole life I had loved the upland terrain, deriving simple pleasure from it as a child—the views, the changing colours of the slopes, the brackish rivers—and though for years I had only seen it at a distance, I had often thought of the landscape as I stood beside the conveyor of the factory; it was a place of beauty and escape. Now I stumbled across its

> gills and over its marshland, bending to meet the wind when it roared against me, and dragging myself up the scars by handfuls of heather and thorn bushes, by any firm hold. And still, I could not say it wasn't beautiful. Despite its austerity, its vast and cowing expanse, and the agony of its traverse, it seemed more beautiful than ever. (*TCA* 174)

Ce passage est emblématique de la manière dont Hall donne à voir les terres du Lake District. La narratrice dresse un contraste entre passé et présent, marqué par la présence de l'adverbe « now ». Ce contraste traduit l'évolution de la narratrice depuis son arrivée à Carhullan. Dans un premier temps, les terres du Lake District correspondent à un souvenir nostalgique et sont données à voir à travers leur attrait esthétique. L'évocation de panoramas (« views ») fait directement référence à la perception visuelle et à la médiation qui produit le paysage. De même, la description de la lumière qui frappe les pentes montagneuses (« the changing colours of the slopes ») traduit l'esthétisation des terres qui en deviennent attrayantes, ce qui transparaît à travers le nom « beauty ». Cela fait sens, puisqu'il s'agit de lieux qui incarnent des souvenirs nostalgiques. L'observation du paysage nécessite une distance qui règle la focale et qui est donnée à voir ici. Cette observation correspond en tous points à l'esthétique pastorale. La nature qui est figurée est esthétique, résulte d'un regard nostalgique et distant porté sur la montagne qui devient un lieu de retraite (« escape »). La suite du passage contraste avec cette vision édénique. Les rivières salines deviennent des marécages, la force du vent remplace la douceur de la lumière et la texture du paysage devient rugueuse. En passant d'un paysage lointain et esthétiquement beau à une terre rugueuse qui fait corps avec la narratrice, l'extrait traduit le passage d'une perception visuelle à une perception haptique du *symbioment* qui anéantit toute forme de distance et renforce la vraisemblance de l'expérience de la nature. Sarah Hall semble déplacer la focale de l'esthétique paysagère d'une perception strictement visuelle à un corps à corps avec le paysage lui-même. De plus, c'est dans ce corps à corps rugueux que la narratrice relocalise la beauté du lieu. Le zoom opéré sur le paysage ne le prive pas de sa beauté, qui acquiert une dimension plus authentique et moins artificielle que celle des souvenirs lointains. Peter, dans *How to Paint a Dead Man*, fait une expérience similaire des terres du Lake District. Peintre de profession, le personnage a l'habitude de poser un regard artistique, voire esthétique sur le *symbioment*. C'est ce qu'il entend faire lorsqu'il s'aventure dans les montagnes à la recherche d'une lumière qui mettra ces dernières en valeur pour obtenir une composition esthétique satisfaisante :

> He's not complaining. […] Not with this gilding, long summer light, and the promise of severe, photogenic shadows in the ravine. […] The face of the gorge is like a gothic

> portrait, like the Sargent painting of Stevenson. […] Down in the crevice might be best, looking up at the giant. He begins to climb down, dropping over the outcrops, hits boot tips slotting in to the ledges. (*HTPADM* 83)

Le passage établit clairement la motivation esthétique de la recherche de Peter. La lumière est ici encore un vecteur esthétique essentiel qui permet aux paysages d'acquérir une forte dimension picturale, tout en en soulignant la dimension instable. Le *symbioment* semble constamment changer d'aspect en fonction de la lumière qui le frappe. En effet, l'expression « photogenic shadows » renvoie directement à la représentation picturale qui compte les ombres parmi l'une des méthodes les plus répandues pour créer du relief, et par là même une illusion de vraisemblance. L'adjectif « photogenic » renforce la dimension esthétique du paysage qui est apparenté à un cliché photographique. Le lien établi entre le texte et la représentation picturale est redoublé par la comparaison de la roche à un portrait, mêlant ainsi anthropomorphisation du minéral et tradition picturale. La roche n'est pas seulement un objet essentiel des peintures paysagères, mais également, par le vecteur d'une analogie anthropomorphique, de portraits. Puis, de manière similaire à la narratrice de *The Carhullan Army*, Peter est pris dans un corps à corps menaçant avec la montagne lors de sa chute dans le ravin. La descente, dans un premier temps maîtrisée, figure un zoom opéré sur la montagne. La description mentionne des éléments précis (« crevice », « outcrops », « ledges ») qui donnent à voir les détails matériels du paysage et non, comme au début, une vue d'ensemble harmonieuse de l'objet de la représentation. La recherche de la vue, et donc de la distance adéquate à la représentation picturale recherchée conduit Peter à intégrer le paysage qu'il a l'habitude de représenter. De la même façon, *Haweswater* dépeint les montagnes du Lake District avec, à première vue, un attrait pour le pittoresque :

> At times, the region of her birth and dwelling is covered with peculiar long shadows because the sun doesn't always throw its lines properly in the north and there can be strange interference from the water in the sky. The effect is like chiaroscuro, and under the weird, deep shadowing a human body might look spiritual, meaningful. As if Caravaggio has made a person and set it out on the world. (*H* 52)

Si la scène s'apparente à un tableau, comme le montrent les références à Caravage et au clair-obscur, le contraste lumineux semble apporter de la vraisemblance. Néanmoins, le contexte du passage nous en apprend plus sur les conditions de représentation du paysage. En effet, ce passage est narré du point de vue d'Ella Lightburn alors que Jack Liggett tente de convaincre

les habitant·e·s de Mardale que la construction du réservoir aura un impact positif sur la lande. La description se poursuit ainsi :

> But Ella knew this was not one of those times. The lines of the setting sun were true. The man in the green suit was no Caravaggio Jesus. His face was beautiful in its own right. And his voice had a spirit unto itself. (*H* 52)

La description précédente contraste avec la réalisation du personnage. Le narrateur utilise la représentation picturale comme référent artificiel afin de nourrir l'espoir que l'annonce de la destruction de la vallée n'est pas réelle. La réalisation frappe à travers l'emploi de l'adjectif « true », qui marque l'irrévocabilité de l'action. La représentation picturale et, dans une certaine mesure, pittoresque, fonctionne comme une illusion d'optique qui traduit l'incapacité d'Ella à accepter les mots prononcés par Jack. A l'instar de la pastorale, le paysage semble fonctionner ici comme un réconfort, non pas, cette fois, par son immobilité mais de par son apparence trompeuse. Ces trois exemples mettent en avant la dimension médiée et visuelle du paysage et en révèlent les modalités de construction.

Alors que le pittoresque regarde le terrain avec distance, les personnages de Hall, à l'inverse, semblent faire corps avec les montagnes. Ce faisant, l'autrice met en lumière une conception différente de cet espace sur-investi de considérations esthétiques et culturelles. En effet, Allen Carlson explique que le développement du pittoresque au XVIIIe siècle a largement contribué à la popularité du Lake District dont les milieux correspondent au désir des touristes (Carlson 4). Il évoque notamment le développement du tourisme pittoresque, encouragé par de nombreux manuels de voyage. Celui de William Gilpin, intitulé *Observations on the River Wye and Several Parts of South Wales*, écrit au début des années 1770, donnait à voir des aquarelles et des esquisses de paysages, ainsi que des notes sur les lieux à observer. C'est donc au travers d'une image façonnée par l'auteur que les touristes prenaient connaissance des milieux qu'ils allaient explorer. En 1778 c'est Thomas Gray qui publie son *Guide to the Lakes*, proposant un itinéraire aux visiteurs·trices leur permettant de trouver les meilleurs points d'observation du paysage. La publication de ces guides a largement favorisé le développement du tourisme dans le Lake District, motivé principalement par la recherche du beau et de vues esthétiques. Le développement du tourisme pittoresque est finalement devenu un enjeu littéraire lorsque le mouvement romantique a pris part à cet engouement. C'est notamment Wordsworth qui a incarné cette prise de position à travers la publication de son *Guide to the Lakes* en 1810, ainsi que l'explique Whyte :

> Like Gilpin, [Wordsworth] wrote a manual on how to appreciate and understand the Lake District landscape, in effect a model regional geography emphasising the way in which the present landscape was the result of the interaction of physical and human elements over thousands of years (Whyte 2000). If he idealised the society of the Lake District dales somewhat, his observations on the landscapes they had helped to create were acute and his views on conservation are as relevant to the area today as when he first wrote them. (Whyte 243)

Wordsworth semble être le premier à souligner que le paysage du Lake District est partiellement construit de la main de l'homme. Ce positionnement démontre que les enjeux territoriaux du Lake District imprègnent la littérature romantique et pastorale. En opposition farouche avec cet idéal esthétique du territoire, Wordsworth vante les mérites d'une nature recluse, aux vertus curatives et dénonce le développement du tourisme de masse et de l'industrialisation, dont l'exemple le plus emblématique est « On the Projected Kendal and Windermere Railway » dans lequel il s'insurge contre le développement de la ligne ferroviaire traversant le Lake District. Celle-ci verra finalement le jour en 1847 et contribuera à la densification du tourisme dans la région. Il est important de se rappeler que si Wordsworth dénonce les désagréments du tourisme pittoresque dans ses poèmes, ces derniers ont contribué à la popularité du Lake District et donc à l'augmentation du nombre de visiteurs.

La question du tourisme pittoresque dans le Lake District interroge quant à la dimension esthétique des paysages et leur commercialisation. Si certains lieux de la région sont pittoresques, au sens où ils revêtent l'apparence de compositions picturales, le Lake District n'a pas toujours constitué un modèle esthétique, ainsi que l'énonce Whyte :

> Changing fashions in what constituted attractiveness in landscape have added elements to, and subtracted them from, the uplands of Northern England. These areas were not always as cherished as they are today. Before the mid-eighteenth century Northern England was not valued for its landscapes at all; its hills were judged to be wild and horrible, the people who inhabited them poor and backward. (Whyte 240)

L'esthétique pittoresque dépend alors des standards esthétiques de l'époque concernée et instaure une démarcation claire entre un lieu esthétique qui se fait paysage et devient alors digne d'intérêt, et un paysage qui passe inaperçu (« The term "picturesque" literally means "picture-like" and indicates a mode of appreciation by which the natural world is divided into artistic scenes » (Carlson 4)). Toute représentation paysagère découle alors d'une sélection. Le roman

The Wolf Border aborde directement la question de la représentation des paysages selon qu'ils appartiennent à la civilisation ou à ce qui est considéré comme *wilderness*[28]. En effet, la sélection inhérente à l'esthétique pittoresque, qui dicte quels lieux ont une beauté digne d'être regardée, se fait en fonction du degré de présence humaine contenue dans le paysage. C'est ce qu'affirme Philippe Descola dans son ouvrage *Par-delà nature et culture* : « on opère des distinctions dans notre environnement selon qu'il porte ou non les marques de l'action humaine » (Descola 73). La *wilderness* est alors censée être dépourvue de toute action humaine et donc représenter un idéal pastoral dans lequel la retraite peut avoir lieu. Selon Greg Garrard, la *wilderness* est le contrepoint de la civilisation (« nature in a state uncontaminated by civilization » (Garrard 2004, 59)). Cette distinction est perpétuée dans la pastorale. C'est ce que Thomas Pughe explique dans son ouvrage *Poetics and Politics of Place in Pastoral*. Selon lui, la pastorale crée une distinction entre urbain et rural qui est sous-tendue par une démarcation entre la civilisation et la *wilderness*, en créant l'illusion que cette dernière est immaculée (Pughe 272). Il s'agit bien là d'une illusion, comme le rappelle Wendell Berry : « people cannot live apart from nature […] and yet people cannot live in nature without changing it » (Berry 15). *The Wolf Border* insiste sur l'illusion de la *wilderness* et son paradoxe qui peut être énoncé ainsi : cet espace soit-disant immaculé, propice à la représentation pittoresque et pastorale est entièrement construit par l'homme. La supervision du projet de réintroduction du loup semble répondre à un besoin de rétablir une forme de *wilderness* anglaise, ainsi que le montre le premier échange entre Sylvia Pennington et Rachel : « It's going to be amazing for the region. It's about revitalising the modern British wilderness, isn't it? Rachel nods politely. Depends on the definition, she thinks » (*TWB* 92). Dès lors, ce projet par lequel l'homme recrée une *wilderness* qu'il a contribué à détruire permet à Rachel de prendre conscience du caractère construit et artificiel de ce concept :

> The moors were endless, haunting; they hid everything and gave up secrets intermittently—an orchid fluting in a bog, a flash of blue wing, some phantom, long-boned creature, caught for a moment against the horizon before disappearing. Only the

[28] Dans son ouvrage intitulé *Ecocriticism*, Greg Garrard dédie un chapitre au concept complexe et ambigu de *wilderness*, dont il détaille les différentes acceptions, de substantif à idéologie permettant de justifier de multiples conquêtes coloniales. Voici la définition sur laquelle ce travail fonde sa réflexion : « The idea of wilderness, signifying nature in a state uncontaminated by civilisation, is the most potent construction of nature available to environmentalism. It is a construction mobilised to protect particular habitats and species, and is seen as a place for the reinvigoration of those tired of the moral and material pollution of the city. Wilderness has an almost sacramental value: it holds out the promise of a renewed, authentic relation of humanity and the earth, a post-Christian covenant, found in a space of purity, founded in an attitude of reverence and humility » (Garrard 2004, 59).

> ubiquitous sheep tamed the landscape. She did not know it then, but in reality it was a kempt place, cultivated, even the high grassland covering the fells was manmade. Though it formed her notions of beauty, true wilderness lay elsewhere. (*TWB* 29)

La narratrice réfute la distinction entre *wilderness* et civilisation opérée par l'esthétique pittoresque. Le début du passage décrit un lieu qui ne porte pas la trace de l'homme. L'adjectif « endless » souligne l'absence de délimitation, tandis que le qualificatif « haunting » sous-entend que le milieu regorge de secrets inaccessibles à l'humain. En effet, les espèces présentes ne sont que partiellement décrites, l'oiseau ou le papillon étant désigné métonymiquement par l'expression « blue wing » et l'animal qui apparaît furtivement n'étant pas nommé (« creature »). Tout cela contribue à faire de la *wilderness* un lieu mystérieux et inaccessible à l'homme puisque ce dernier ne reconnaît pas les espèces qui y vivent et ne peut donc pas les nommer. Le seul élément de domestication repose dans la présence des moutons, emblèmes de l'activité agricole. Dans ce passage, Rachel se rend compte que le paysage de son enfance n'est pas un lieu sauvage préservé mais un espace régulé par l'humain et ses activités. Pareille dissonance souligne l'invalidité de la distinction entre *wilderness* et civilisation. Dans un essai intitulé « The Trouble with Wilderness », William Cronon abonde d'arguments pour soutenir cette thèse :

> This, then, is the central paradox: wilderness embodies a dualistic vision in which the human is entirely outside the natural. If we allow ourselves to believe that nature, to be true, must also be wild, then our very presence in nature represents its fall. The place where we are is the place where nature is not. If this is so—if by definition wilderness leaves no place for human beings, save perhaps as contemplative sojourners enjoying their leisurely reverie in God's natural cathedral—then also by definition it can offer no solution to the environmental and other problems that confront us. […] Worse: to the extent that we live in an urban-industrial civilization but at the same time pretend to ourselves that our real home is in the wilderness, to just that extent we give ourselves permission to evade responsibility for the lives we actually lead. We inhabit civilization while holding some part of ourselves—what we imagine to be the most precious part—aloof from its entanglements. (Cronon n.p.)

Dès lors, la distinction entre *wilderness* et civilisation ne serait qu'une illusion permettant à l'humain de minimiser son impact sur les écosystèmes dont le rôle serait pleinement figuratif pour le loisir des touristes à la recherche de pittoresque. L'essai de Cronon souligne la forte

dimension esthétique qui sous-tend la sélection des espaces, ainsi que le détermine l'esthétique pittoresque. En rappelant les origines politiques et sociales de cette détermination, il souligne le caractère fallacieux de cette démarcation. Selon Cronon, l'opposition entre *wilderness* et civilisation est l'une de trois lectures de l'impact de l'humain sur le monde naturel : la première considère qu'il existe une vie humaine pré-moderne vivant en harmonie totale avec les rythmes de la nature, tandis que la seconde implique une civilisation moderne qui idéalise une *wilderness* immaculée. La troisième met en avant la possibilité d'une gestion plus vigilante et attentionnée de la nature motivée par la reconnaissance d'une dépendance réciproque plutôt que des fantasmes de pureté et d'authenticité (Cronon n.p.). Le mode pastoral dans sa forme traditionnelle se situe dans la deuxième lecture puisqu'elle institue une démarcation claire entre les deux espaces à travers le mouvement de retraite et de retour. Selon Peter Vermeulen, certaines des œuvres de Sarah Hall se répartissent dans ces trois lectures. Il explique que *Haweswater* se situe entre la première et la troisième puisqu'il donne à voir la perte du lien puissant qui unit la communauté fermière à la lande tout en mettant en perspective la disparition inévitable du monde humain (Vermeulen 107). Le roman *The Carhullan Army* se situe plutôt dans la seconde lecture puisque la Grande-Bretagne est séparée en deux parties. La ferme semble appartenir à une *wilderness* qui n'est pas contaminée par son contrepoint (« it was a raw landscape, verging on wilderness » (*TCA* 50), « we were living in the wilderness » (*TCA* 183)). Quant à *The Wolf Border*, ce dernier semble relever de la troisième lecture de Cronon puisqu'il pose directement la question de la possibilité de gérer la nature de manière moins destructrice. Plus encore, c'est le concept de *wilderness* dans sa dimension politique, sociale et esthétique qui est remis en question et exploré dans l'intrigue. Le roman met en scène la déconstruction du concept lui-même (« Britain has altered radically, as her inconography of wilderness, her totems » (*TWB* 146)). Sarah Hall évite le piège romantique qui consisterait en une lamentation sur la *wilderness* perdue. Son récit relève plutôt de ce que Graham Huggan appelle « salvage geography » :

> An act of reclamation that recognizes wilderness has been lost, but may yet have potential to re-seed itself ; […] at the same time […] in attaching memories to place, its recognizes that place outstrips the capacities of human memory. (Huggan 159)

Pareille théorisation suppose la possibilité de ce que Macfarlane appelle « re-wonderment », ou ré-enchantement (Morton 2007, 11). Si Hall présente un paysage qui dépasse les confins esthétiques déterminant la représentation paysagère, et si les lieux qu'elle donne à voir outrepassent les capacités humaines de représentation, son travail excède également les

paramètres de la « salvage geography ». En effet, ce n'est pas tout à fait la perte de la *wilderness* qu'elle exprime, mais plutôt le fait qu'un tel espace n'a jamais réellement existé (« there will be paperwork, tamps, scheduled legislature, she knows, wilderness being as bureaucratic as anywhere else » (*TWB* 422)). La remise en question des normes esthétiques paysagères traditionnelles de la pastorale présente dans les œuvres de Hall réduit les possibilités d'un ré-enchantement de la nature :

> As closely attuned to the relationship between language and experience as Hall's work might be, the landscapes that it represents seem much less amenable to the kind of re-enchantment that Macfarlane describes. (Beaumont 203)

La requalification du concept de *wilderness* comme élément construit n'échappant pas à la main de l'homme conduit à une refonte de l'esthétique paysagère de la pastorale. Chez Sarah Hall, cette dernière n'est ni artistique, ni anesthétique (Morton 2007, 10).

En déconstruisant le regard paysager et la distance qu'il instaure entre l'objet et le sujet, Hall réarrange les fondements de la représentation des milieux. L'esthétique pittoresque qui a régi la construction des paysages s'en trouve perturbée et ses contours sont mis en lumière. De ce fait, les œuvres de Sarah Hall redoublent de cadres de perception qui retravaillent les représentations pastorales.

II. 4. 2. ARTIALISATIONS ET EFFETS DE CADRE

Les rouages du regard paysager mis en place dans le mode pastoral sont déconstruits dans les œuvres de Sarah Hall. Plus encore, elle met en avant les mécanismes d'esthétisation qui sous-tendent la nature pastorale et en garantissent l'artificialité. Dans le prolongement du pittoresque qui fait du *symbioment* des paysages semblables à des scènes artistiques, les romans de Sarah Hall donnent à voir des processus d'artialisation. En quoi consistent ces processus ? Quels rapports entretiennent-ils avec le mode pastoral et sa vraisemblance ? Dans son *Court traité du paysage*, Alain Roger explique ce qu'il nomme la fonction d'artialisation :

> Il convient toutefois de distinguer deux modalités de l'opération artistique, deux façons d'intervenir sur l'objet naturel, ou, comme j'aime à le dire, […] d'*artialiser* la nature. La première est directe, *in situ* ; la seconde, indirecte, *in visu*, par la médiation du regard. […] La nature est indéterminée et ne reçoit ses déterminations que de l'art : du pays ne devient un paysage que sous la condition de ce qu'on pourrait nommer un *paysart*, et cela,

> selon les deux modalités, mobile (*in visu*) et adhérente (*in situ*), de l'artialisation. (Roger 22)

Ainsi, l'artialisation *in situ* inscrit l'opération artistique dans la substance de l'objet, tandis que l'artialisation *in visu* élabore des modèles médiés par le regard. Le pittoresque est donc lui aussi un processus d'artialisation qui artificialise l'environnement naturel. En effet, comme le rappelle Alain Roger, ce processus neutralise l'objet naturel et contribue à une forme de domination artistique sur le *symbioment* :

> L'artiste, quel qu'il soit, n'a pas à répéter la nature — quel ennui, quel gâchis ! — il a pour vocation de la nier, de la neutraliser, en vue de produire des *modèles*, qui nous permettront, à rebours, de la *modeler*. […] Il s'agit, d'abord, de raturer la nature, de la dénaturer, pour mieux la maîtriser et nous rendre, par le processus artistique aussi bien que le progrès scientifique, comme maîtres et possesseurs de la nature. (Roger 18)

Dans la définition d'Alain Roger, il est clair que la représentation artialisée de la nature s'éloigne de toute forme de vraisemblance. Néanmoins, elle permet de mettre en relief les conditions d'existence d'un paysage et d'en explorer les ramifications. L'artialisation, qu'elle soit *in visu* ou *in situ*, ajoute une couche de sens sur les milieux qu'il convient d'analyser. Plus encore, elle conditionne la visibilité du *symbioment*. Si les romans de Sarah Hall s'éloignent des représentations esthétiques traditionnellement présentes dans la pastorale, ils contiennent des opérations esthétiques complexes qui rendent visibles le *symbioment* et la construction des paysages qui en découle.

Le processus d'artialisation est clairement donné à voir dans les œuvres qui nous intéressent. *Haweswater* figure plusieurs exemples d'artialisation *in visu* à travers le personnage de Paul Levell, peintre de la vallée de Mardale et dépositaire de la représentation visuelle de cette dernière. Le récit nous apprend que Levell a débuté sa carrière picturale lors de la Première Guerre mondiale, donnant à voir des tableaux constitués de formes abstraites (« their torn scenery broken down into primary shapes and colours, abstract, despairing, as if released from an awful, nightmarish dream » (*H* 38)). Reconverti en peintre paysagiste, Levell transforme ses formes abstraites en paysages réalistes, décrits dans une longue *ekphrasis* :

> After the war he began painting with startling realism, almost photographic accuracy, an exposed clarity which seemed to resist any interpretation other than that which was most apparent […]. Where once a broken plane wing stood for a ruptured human skull, now a

> mountain was just a mountain. […] There was an impossibility to the perspectives of his high mountains, breathtaking verticals, paths fractured up over cliffs, pulling at the stomach and suggesting rapid currents of air during a freefall down to the eye of a dark tarn. He pushed the limits of Lakeland geological existence. Stony ridges disappeared into thunderous, sudden storm clouds. Edges appeared suddenly and without regard for the safe grassy flatlands in the foreground of a picture. Humans were, without exception, banished from the bleak, natural scenes, as if unable to survive or simply not welcome in the wilderness created by Levell's brush […]. There was no harmony of man with nature or the human conquest of environment which the Lakeland artists of the day favoured. (*H* 39)

Ce passage, ainsi que le personnage de Paul Levell lui-même, exposent plusieurs mécanismes d'artialisation. Premièrement, les tableaux peints par Levell fonctionnent comme une artialisation *in visu* des montagnes du Lake District qui se refuse à appliquer des modalités de représentation pittoresques. Les éléments décrits sont plutôt menaçants et décrivent un paysage désolé dont l'effet produit rappelle celui du sublime. La composition est disharmonieuse et le paysage austère, bien loin d'une image idéalisée de la région. L'évocation d'orages (« thunderous », « stormclouds ») et l'irrégularité de la roche, tous deux mis en avant par des allitérations, contrastent avec les compositions esthétiques que le mode pastoral met en avant. Le récit insiste sur la dimension réaliste et explicite des œuvres de Levell et rend manifeste l'effet produit sur les spectateurs·trices. Paradoxalement, cet effet de réel est rendu par un commentaire métapictural soulignant la dimension artificielle de l'objet. L'expression « not welcome in the wilderness created by Levell's brush » attire l'attention sur l'objet représentatif au détriment de l'objet représenté et sur le pinceau de l'artiste qui produit ce dernier. L'utilisation du terme « wilderness » n'est pas anodine ici. L'environnement naturel du tableau est bel et bien une création au même titre que l'idée de « wilderness ». Le contraste marqué entre objet et représentation rejoint un autre point de l'artialisation développé par Alain Roger :

> Le pays, c'est, en quelque sorte, le degré zéro du paysage, ce qui précède son artialisation, qu'elle soit directe (*in situ*) ou indirecte (*in visu*). Voilà ce que nous enseigne l'histoire, mais nos paysages sont devenus si familiers, si « naturels », que nous avons accoutumé de croire que leur beauté allait de soi ; et c'est aux artistes qu'il appartient de nous rappeler cette vérité première, mais oubliée : qu'un pays n'est pas, d'emblée, un paysage, et qu'il y a, de l'un à l'autre, toute l'élaboration de l'art. (Roger 18)

En rappelant la différence entre l'environnement et sa représentation, Hall produit un effet de réel qui rend le processus de représentation plus réaliste. Le récit pointe du doigt le cheminement créatif, amenant alors à une double artialisation. L'insistance sur l'artificialité du processus artistique fonctionne comme un contrepoint à la prose réaliste de l'autrice qui, elle aussi, représente la lande avec un réalisme presque photographique. La présence de Paul Levell dans roman permet à Hall de mettre en perspective sa propre représentation du *symbioment* et, dans une certaine mesure, la création paysagère qui en résulte. D'après Dominic Head, la présence d'un peintre est fréquente dans les romans ruraux :

> A convention of the rural novel is to introduce a character who is an artist —often a painter—and whose work invites a reflection on the parallels between visual art and rural writing, the better to frame a consideration of the place of human individuals in their environments, and to foreground the question of artistic rendering. (Head 2020, 4)

La présence de peintres dans les œuvres rurales permettrait alors de mettre en perspective la représentation que dépeint le roman lui-même en y ajoutant une dimension réflexive. Dans *Haweswater*, le parallèle entre art visuel et écriture pastorale est donné à voir de plusieurs façons. La précision photographique des tableaux rappelle le réalisme anti-pastoral du roman qui regorge de descriptions précises de la vie agricole. Plus encore, la disparition des êtres humains des compositions du peintre rappelle le déplacement de ces dernier·e·s dans le roman lui-même. Dominic Head explique que, dans le premier cas comme dans le second, la modernité a expulsé l'humain du paysage (Head 2020, 4) : « in Levell's case, this expulsion is psychological, a consequence of the trauma of witnessing modernity's first war, a state of mind that renders pastoral modes apparently unavailable » (Head 2020, 4). Le seul moment où les êtres humains reviennent dans les compositions picturales de Levell intervient lors du dernier été avant la submersion de Mardale. Alors que le récit décrit à la manière d'un tableau vivant le travail agricole des fermiers et fermières, le peintre immortalise la scène :

> Recognizing the potential of the scene, Paul Levell broke with tradition and set his easel up in the field, caught the women and the stacked haycocks with a stroke or two of brush. […] They were among the last scenes of Mardale ever to be painted, and in that brilliant season they came away glowing with colour, aesthetic rural compositions. The artist himself wondered at his bucolic creations, mystified by his own visiting serenity. (*H* 126)

Ce passage ekphrastique contraste avec le précédent. Cette fois-ci, le pinceau de Levell ne dresse pas les perspectives complexes des montagnes, mais bien le travail agricole, sujet de bon nombre de peintures pastorales. Tandis que le premier souligne l'austérité d'un paysage hostile dans le gris d'un orage, le second figure des couleurs éclatantes. La composition qui en émane rend hommage au pittoresque, ainsi que les termes « aesthetic rural composition » et « bucolic creations » l'indiquent. Le fait qu'il s'agisse d'une des dernières représentations picturales de la vallée et de ses habitant·e·s permet d'expliquer ce contraste. La dimension élégiaque du roman teinte ce tableau de nostalgie de laquelle découle une artialisation plus marquée. En somme, *Haweswater* adhère au concept d'artialisation *in visu* par lequel Hall met en lumière les conditions de visibilité du paysage. Le roman semble également adhérer à la distinction que Roger établit entre pays et paysage :

> La notion même de paysage semble échapper aux paysans, qui, plus proches que quiconque du pays, seraient d'autant plus éloignés du paysage. […] On constate un réel déficit esthétique dans la perception de leur propre pays, qui demeure, pour l'essentiel, le lieu du labeur et de la rentabilité, comme l'atteste l'investigation à laquelle s'est livré Martin de La Soudière auprès des paysans de la Margeride : « le paysage, c'est l'aspect des lieux, c'est le coup d'œil, c'est une distance que l'on prend par rapport à sa vision quotidienne de l'espace. Le travail agricole étant le plus souvent incompatible avec cette disponibilité de temps et d'esprit, l'environnement est rarement « paysage » pour ces agriculteurs ». […] Cela ne signifie pas que le paysan est dépourvu de tout rapport à son pays et qu'il n'éprouve aucun attachement pour sa terre, bien au contraire ; mais cet attachement est d'autant plus puissant qu'il est plus symbiotique. (Roger 32)

Cette citation a plusieurs conséquences quant à l'artialisation du *symbioment* dans le contexte pastoral. Premièrement, si l'appréciation esthétique du *symbioment* est le fait d'individus qui ne travaillent pas la terre, alors la vraisemblance du mode pastoral tombe définitivement en désuétude. Bien qu'il semble difficile de croire que les bergers pastoraux étaient de véritables bergers, la prise de distance nécessaire à l'appréciation esthétique confirme l'artificialité du mode. Néanmoins, les propos de Roger sont à nuancer, afin d'éviter les généralités et de perpétuer le clivage entre rural et urbain. Sophie Bonin précise l'argument de Roger en expliquant que « le visuel est très important pour les agriculteurs. Mais il ne s'agit pas alors d'un visuel cartographique ou photographique, mais plutôt d'un visuel de signes, attaché aux éléments qui ont du sens au niveau agricole » (Bonin 26). C'est précisément ce que l'on retrouve dans *Haweswater* :

> The older farmers observed the behaviour of birds, and the shoots of plants. There were always indications, narcotic references within the biology of wildlife in the valley that a continued period of dryness was coming. These men could read nature, could navigate its warm signs. (*H* 97)

Les fermier·e·s de la vallée et Paul Levell incarnent respectivement pays et paysage ainsi que leur distinction. Alors que les fermier·e·s interprètent les signes agricoles, Levell interprète des signes esthétiques lui permettant de mettre la nature en peinture. Dans *Haweswater*, le pays se fait à la fois texte et paysage.

La représentation du *symbioment* à l'origine des compositions paysagères nécessite un cadre qui délimite et contient la représentation. L'existence d'un tel cadre est une caractéristique majeure de la peinture paysagère depuis son origine. Dans son ouvrage *La vérité en peinture*, Derrida théorise la fonction du cadre et établit la dualité de cet objet :

> Le cadre est double : il contient, il soutient, parce que sans lui quelque chose ne tiendrait pas. Il fournit un système d'oppositions qui sert de béquilles à un champ supposé ne pas tenir debout par lui-même. Il est double. D'une part il préside à la logique du signe. A la façon d'un titre, il limite, il est un bord, un commandement. Mais il est aussi un passe partout qui maintient l'écart. (Derrida 1978, 10)

Dès lors, le cadre rend possible la représentation, tout en attirant l'attention des spectateurs·trices sur l'écart entre le réel et son rendu. Ce processus est à l'œuvre dans l'encadrement paysager. Outre la fluctuation constante du *symbioment*, un autre défi de la représentation de la nature repose dans la focalisation. En effet, comment délimiter l'objet de la représentation ? Allen Carlson détaille la nature de cet obstacle :

> The "aesthetic object," is our environment, our surroundings. Thus, we as appreciators are immersed within the object of our appreciation. This fact has a number of ramifications: not only are we in what we appreciate but what we appreciate is also that from which we appreciate. If we move, we move within the object of our appreciation and thereby change our relationship to it and at the same time change the object itself. There are no boundaries for our environment; as we move, it moves with us and changes, but does not end. Indeed, it continues unending in every direction. In other words, the environmental object of appreciation is not "framed" as are traditional works of art,

> neither in time as are dramatical works or musical compositions nor in space as are paintings or sculptures. (Carlson xiii)

L'immersion de l'artiste dans l'objet même de la représentation nécessiterait alors une prise de distance afin d'obtenir une vue d'ensemble permettant de délimiter l'objet représenté. Raymond Williams, Philippe Descola et Alain Roger expliquent que la peinture paysagère occidentale naît d'un effet de cadre opéré par la fenêtre :

> Les historiens de l'art font remonter l'origine du genre à la première moitié du XVe siècle avec l'invention, par les artistes du Nord, de la « fenêtre intérieure » où se découpe une vue de l'arrière-pays. Le motif principal de la toile demeure généralement une scène sacrée située à l'intérieur d'un édifice, mais la fenêtre ou la galerie en arrière-plan isolent un paysage profane, le circonscrivent aux dimensions d'un petit tableau. […] Il suffira dès lors d'agrandir la fenêtre aux dimensions de la toile pour que le tableau dans le tableau devienne le sujet même de la représentation picturale, […] et s'épanouisse en un véritable paysage. (Descola 115)

En somme, l'effet de cadre apparaît dès l'origine de la peinture paysagère et détermine nécessairement la représentation. Le cadre délimite, encadre et focalise le sujet représenté. Ce cadre de visibilité est mis en avant de plusieurs façons dans les œuvres de Sarah Hall. Dans *Haweswater*, les tableaux de Levell semblent être encadrés par les montagnes qui les constituent (« high mountains » (*H* 39)), à la manière du cadre montagneux établi dans les poèmes de Wordsworth[29]. De même, lorsque Janet observe le paysage par la fenêtre de son école, une vue presque picturale se déploie dans cet encadrement (« she will gaze out of the smeared widow panes to the fields and the fells beyond the school gates » (*H* 17)). Néanmoins, cette fenêtre ne met pas nécessairement le paysage à distance puisque la distinction entre intérieur et extérieur semble être perturbée par le regard de la protagoniste : « an eye cast slowly over the external world, so slowly that it is as if the enormous brown-red sweep of fells becomes a view that somehow belongs inside » (*H* 17). La vue picturale est ici rappelée à son statut d'image. On retrouve la présence du cadre montagneux dans *How to Paint a Dead Man*, lorsque Giorgio observe les montagnes italiennes : « I look out at the mountains […]. Their place on the horizon is utmost. It would be difficult to take them down and alter the sky around them; it would seem

[29] Ce sujet est abordé dans un article de Pascale Guibert intitulé « Le cadre montagneux du prélude de Wordsworth ». Cet article avance que les montagnes du Lake District décrites par Wordsworth, en plus de cadrer la scène, désorientent les repères spatio-temporels des poèmes concernés.

like an unfinished composition » (*HTPADM* 210). Le terme « composition » fait directement référence à l'artialisation *in visu* à l'œuvre ici. C'est bien dans *How to Paint a Dead Man* que les références au cadre, notamment pictural, sont les plus marquées. Dans ce roman multimodal, le cadre est une métaphore qui parcourt les quatre récits entrelacés. Plus encore, il devient une manière de percevoir. Parmi les cadres présents dans le roman figure la fenêtre à travers laquelle Giorgio observe la campagne italienne. Malade et en fin de vie, ce maître de l'art des natures mortes devient spectateur de scènes paysagères encadrées par sa fenêtre :

> The cypresses at the end of the road seem further away than ever. […] I like to see them become luminous in the late evening, as if full of green elixir, or watch their branches shuddering in a downpour, their leaves at a furious boil in the wind. All I can do now is salute them from my window. […] All I want to do is look out of the window at the view I love so much. (*HTPADM* 208)

Le début du passage suggère une succession de vignettes présentant les cyprès sous diverses conditions météorologiques et temporelles. Le cadre est ici instauré par la présence de la fenêtre qui circonscrit l'extérieur à un petit tableau dont Giorgio serait le spectateur. Cela est renforcé par l'utilisation du terme « view » qui évoque directement la notion de paysage. Le cadre fonctionne ici à la manière d'un encadrement pictural et souligne la dimension esthétique des lieux. Dès le début du roman, le récit établit un contraste entre ce panorama et le type de peinture choisi par Giorgio : « today a journalist from the city came up here and admired the view and asked me why I paint these objects on the table » (*HTPADM* 9). La présence du verbe « admire » et du nom « view » suggère l'opération d'observation à l'œuvre lorsque le journaliste pose son regard sur le panorama. L'instance est portée sur ce regard qui diffère de celui que Giorgio pose sur le même objet. Ce contraste rappelle celui que la pastorale établit entre urbain et rural, à la fois dans l'ancrage géographique des intrigues, mais aussi dans les conceptions culturelles de chaque espace.

Le mode pastoral lui-même contient des effets de cadre qui établissent son caractère intermodal liant texte et image. En outre, ces effets de cadre renforcent la dimension esthétique et paysagère de l'objet de la représentation pastorale. La métaphore du cadre convient aisément à la représentation picturale, mais pas seulement. Le mode pastoral est lui aussi concerné par cette délimitation de l'offre qui opère une découpe de la représentation. L'origine de la pastorale dans les *Idylles* de Théocrite préfigure l'intermédialité du mode pastoral qui mêle image et texte. À travers l'utilisation du mot « idylle » transparaît une iconographie pastorale dans laquelle réside la complexité de sa représentation esthétique. D'après Terry Gifford, le terme

provient du nom grec *eidyllion* qui signifie une petite image, avant de donner son nom à une forme poétique courte dépeignant des scènes idéalisées (Gifford 1999, 16). Si la représentation pastorale est, à l'origine, une petite image, alors elle est nécessairement biaisée, et ce de plusieurs manières. La notion d'image implique nécessairement une médiation visuelle, et l'adjectif « petite » rend manifeste la sélection nécessaire à la réalisation d'une telle image. Dès lors, le mode pastoral repose sur une sélectivité de la représentation qu'il convient d'analyser, et qui entre en résonnance avec le concept de *wilderness* évoqué précédemment. Enfin, l'image est ceinte par des bordures, que l'on pourrait nommer cadre, et dont le rôle est de contenir la représentation. Ces trois éléments participent à l'artificialité du mode et à son manque de vraisemblance puisque l'idylle, par définition, est une forme idéalisée du réel. Les écrits de Sarah Hall incluent un travail sur l'idylle pastorale qui prend en compte ces spécificités. Cela est notamment le cas lorsqu'elle donne à lire des descriptions visuelles qui élargissent le cadre idyllique de la pastorale. Dans *Haweswater*, le narrateur décrit la vallée en ces termes :

> There were about twenty-five houses in the valley, […] that formed a dense clutch in the middle of the village and spread out as they progressed up the sides of the valley to make way for farmland. The fields undulated gently in the basin, steepening further out, where they were separated by the traditional enclosure of drystone walls. […] On the low sides of the Rigg, a sharp, craggy ridge which ran up to the High Street mountain range, there was a dense covering of pine and spruce […]. At the end of the valley, a black, ragged-faced mountain […] cast an enormous shadow over the head of the dale. […] On each side of the dale was a road. […] Further down, spanning the middle of the dale, the waves of a small lake lapped gently against the blue rock of the valley floor. […] There was a stone, hump-backed bridge which spanned the river next to the church. (*H* 41)

Dans ce passage, la description progresse à mesure que la focale s'ajuste. Elle s'ouvre sur les maisons de la vallée, avant de s'élargir pour inclure les terrains agricoles, puis la chaîne montagneuse, la route, le lac, et le pont en pierre surplombant la rivière. Cette succession de vignettes se traduit en des termes spatiaux, comme les prépositions de lieu le suggèrent, ce qui donne l'impression que la description progresse en élargissant le cadre de perception. La description post-pastorale à l'œuvre dans cet extrait est un exemple de la manière dont Sarah Hall élargit les dimensions restreintes de l'idylle pastorale. Ce passage contient une forte dimension picturale dont les éléments successifs conduisent les lecteurs·trices à porter leur regard sur le pont en pierre, accommodant une perspective linéaire qui permet de créer une illusion de profondeur. Paradoxalement, les vignettes font paysage tout en élargissant le cadre

de la pastorale et, ce faisant, rendent plus vraisemblable la scène décrite. À l'image de Paul Levell, qui repousse les limites du Lake District (« He pushed the limits of Lakeland geological existence » (*H* 39)), Sarah Hall élargit les limites du cadre pastoral. Cet extrait correspond une fois de plus à une forme d'artialisation *in visu* et met en avant les restrictions que le cadre implique, puisque ce dernier a pour but d'enclore et de délimiter. Le cadre pastoral créé par l'idylle se retrouve également dans certaines artialisations *in situ*, qui transforment un objet matériel afin de le rendre plus esthétique. En ce qui concerne la nature, Philippe Descola donne l'exemple des jardins (Descola 120). Les jardins, lieux privilégiés de la pastorale de par son affiliation mythique—notamment à travers le jardin d'Eden—répondent à un désir d'enclore au même titre que le cadre. Il s'agit d'un cadre imposé sur l'espace naturel, maîtrisé et conçu par l'homme pour ses propres fins, et parfois guidé par une recherche esthétique, ainsi que l'indique Alexander Pope : « all gardening is landscape painting » (Pope 10). Le désir d'enclore *in situ* de manière à faire correspondre le *symbioment* à une représentation paysagère est particulièrement manifeste dans *The Wolf Border*, qui, ainsi que le titre l'indique, s'intéresse aux diverses délimitations territoriales qui émaillent le Nord de l'Angleterre. Le domaine dans lequel les loups sont réintroduits est strictement délimité par son propriétaire, forme d'artialisation *in situ* qui permet d'offrir l'illusion d'une *wilderness* authentique. Alors que Rachel quitte Annerdale après une conversation avec Pennington, elle évoque la barrière qui ceint le domaine :

> Perhaps he is alluding to the returns he might make if he offers wolf-watching tours in the enclosure. […] Leaving the estate, she tries to spot finished sections of the enclosure barrier, but the trees have yet to lose their leaves fully and it's cleverly hidden from view. […] There are other estates in the country with small wildlife parks, housing bison, boar and wildcats, but they are not free-ranging, they are fed, cared for—glorified zoos. Nothing as ambitious as Annerdale exists. (*TWB* 36)

L'érection de la délimitation spatiale contribue à faire de l'*enclosure* un spectacle qui maintient les lieux dans une illusion de naturalité. L'évocation de tours d'observation des loups rend manifeste la transformation des lieux et des espèces en spectacles qui capitalisent sur leur esthétisme et leur rareté. La dissimulation de la barrière contribue à cette illusion. De plus, la comparaison à des zoos contribue à maintenir l'illusion d'une nature spectacle qui n'aurait qu'une valeur esthétique. La comparaison entre Annerdale et les autres domaines souligne que l'ambition d'Annerdale réside dans l'illusion d'une nature sauvage (le préfixe « wild » du terme « wildcats » n'est pas à prendre pour argent comptant) qui ajouterait vraisemblance et

spontanéité à la présence des loups, contrairement aux zoos assumés de ses voisins. Alors que Rachel quitte le domaine, elle entame une randonnée dans les montagnes et parvient sommet d'un amas de pierres : « when she reaches the cairn she sits and looks at the view, land graduating towards the unspectacular brown sea, belts of cloud moving in from Ireland and strobing light on the ground between » (*TWB* 37). La scène décrit un paysage à perte de vue, dont la seule délimitation est la montagne, établissant alors un contraste avec l'*enclosure*. De plus, il semble que, dans cette description, la narratrice se refuse à toute esthétisation, comme l'indiquent l'adjectif « unspectacular » et la couleur brune de la mer qui se substitue au bleu attendu. En outre, la lumière, élément essentiel qui conditionne l'observation des compositions paysagères, produit un effet stroboscopique entravant la vision et la formation d'une vue esthétique. Le contraste entre cette scène et l'encadrement *in situ* du domaine met en lumière l'esthétisation qui opère sur la matière même du paysage. Hall parvient à élargir les bords du cadre de sorte que celui-ci devient une métaphore qui dépasse les formes d'artialisation théorisées par Alain Roger.

Dans *How to Paint a Dead Man*, un effet de cadre surgit dans le récit narré par Annette. Ce cadre déplace la focale de l'artialisation, puisqu'il ne s'agit pas d'une représentation paysagère. Alors que la jeune fille perd progressivement la vue, sa famille fait l'acquisition d'une télévision. Objet moderne par excellence, celle-ci semble captiver l'attention de la famille. Annette, quant à elle, est dubitative :

> What if people in the television were watching other people on television, who were in turn watching televisions? How many television worlds could there be? Could the worlds of television be endless, like the windows in the Dutch paintings, revealing places with yet more windows? (*HTPADM* 229)

La comparaison de la télévision aux fenêtres des peintures flamandes souligne le pouvoir visuel de l'objet. Plus qu'un cadre esthétique, la télévision est ici un cadre de perception visuelle, laquelle échappe à la protagoniste. Ce passage est un écho à un autre moment du récit, lorsque Giorgio apprend la peinture à Annette et lui décrit une illusion d'optique dans une nature morte (« in the glass vase holding the pale pink rose was reflected the artist's window, which was a window showing what was outside his studio » (*HTPADM* 129)). Ce type de perception visuelle et artistique devient le référent avec lequel Annette perçoit le réel, notamment lorsqu'elle perd la vue. La télévision forme alors un contrepoint moderne au cadre esthétique pictural et permet un enchâssement des représentations. A première vue, il semble que les récits de Sarah Hall présentent des scènes esthétiques cadrées, voire encadrées. Ce faisant, elle pointe du doigt la

dimension construite de l'objet, ici la nature, tout en rendant manifeste les mécanismes d'artialisation qui sont en jeu.

Néanmoins, bon nombre de ses écrits figurent des cadres qui se brisent et ne parviennent plus à contenir ce qu'ils sont censés endiguer. La représentation déborde du cadre. L'objet représenté est diffus, si bien que le cadre en parvient plus à l'endiguer. Dans son ouvrage *Frames of War*, Judith Butler théorise le pouvoir esthétique et social du cadre, et évoque le moment où le cadre ne parvient plus à contenir son objet :

> 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. The frame never quite determined precisely what it is we see, think, recognize and apprehend. 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. (Butler 9)

L'échec de l'endiguement conduit alors à deux possibilités : soit il révèle ce qui était déjà hors cadre et qui n'a pas été inclus, donnant accès à une forme de vraisemblance, ou bien ce débordement complexifie notre vision de la réalité. Dans *How to Paint a Dead Man*, par exemple, les représentations enchâssées débordent de leurs cadres respectifs. Lorsqu'Annette peint des fleurs, Giorgio se propose d'ouvrir la fenêtre afin de voir si les papillons vont butiner les fleurs (« let us open the window and see if your painting can entice the butterflies » (*HTPADM* 128)). L'élargissement du cadre incarné par la fenêtre provoque un débordement du figuré dans le littéral. Plus explicite encore, la bête infernale par laquelle Annette semble être poursuivie trouve son origine dans un tableau dont elle sort régulièrement : « he pours out of the composition and emerges bright and terrible » (*HTPADM* 230), « he has leaked once more from his ornate frame » (*HTPADM* 267). Ici encore, le débordement de cette entité du cadre dans lequel elle était contenue permet au figuré de faire irruption dans le littéral. Les œuvres de Sarah Hall, à divers moments, brisent le cadre de la représentation. Notamment, les œuvres évoquées par les peintres figurent des renversements où le spectateur, voire le peintre lui-même, se retrouve inclus dans le cadre de la représentation. C'est le cas de Peter, qui intègre le cadre de ses propres compositions picturales : « The irony is not lost on him. To have wound up here, stuck fast in this landscape […]. To have been caught out by this densest of environments, which he has spent a lifetime rendering » (*HTPADM* 152). Dans cette scène, Peter intègre, métaphoriquement, les compositions picturales qu'il dépeint et devient un sujet qui trouverait sa place dans un tableau de Paul Levell. *Haweswater* figure un renversement similaire qui brise

le cadre de représentation. Le roman dépeint les excursions nocturnes de Jack, décrites en des termes belliqueux. La violence de ces excursions est exposée ainsi : « it is a strange skill, this blind murder of landscape » (*H* 128). L'utilisation du terme « landscape » est paradoxale ici, puisque le protagoniste escalade la montagne à l'aveugle (« eyes almost useless in their sockets » (*H* 128)), suggérant que le paysage n'est pas perçu par la vision. L'expression « blind murder of landscape » donne l'impression que Jack a intégré l'une des peintures de Levell et semble correspondre à l'une des entités humaines fragmentées dont ses œuvres regorgent (« humans are jigsawed into a cliff or river » (*H* 185)). La référence à un grimpeur ayant trouvé la mort dans les montagnes rappelle encore une fois ces entités. Les cadres brisés que Hall donne à voir dans ses œuvres répondent à la logique des paysages figuraux, théorisée par Pascale Guibert :

> Borrowing from Laurent Jenny's theorization of metaphor in *La Parole Singulière*, we can call such a landscape figural. To Jenny, a metaphor is figural when it stages, in itself, the conditions of its birth to discourse and when it renews the originating moment of parole in language: "Le figural est l'indice que le monde s'est rouvert, que l'origine se poursuit, et qu'une nouvelle décision expressive est à l'œuvre, où s'entend l'écho de la fondation de la langue." (25) A figural landscape will thus be an expressed landscape which manifests the reflectiveness which is its originative condition—its force—its drive—its propellent. (Guibert 2011, 29)

Le paysage figural donne à voir les conditions de sa réalisation et incarne donc une démarche réflexive. C'est précisément ce geste réflexif qui fait que la représentation se fait paysage. Plus encore, c'est dans le débordement de ses limites établies que le paysage devient paysage, ainsi que l'explique Guibert : « All first considerations of landscape have to deal with this "débordement sans fin" and so we have come to see it as a landscape-constructing force—a landscape-constructing force which denies the very possibility of a landscape *per se* » (Guibert 2011, 20). Le paysage déborde du cadre auquel il est astreint, ce qui, paradoxalement, réaffirme sa qualité de paysage. Déborder du cadre et le briser met en lumière les opérations de perception qui sous-tendent les paysages. Dans les œuvres de Sarah Hall, le paysage est parfois déplacé en dehors des limites du cadre esthétique pastoral pour trouver un point d'ancrage dans un hors cadre. C'est le cas des sculptures d'Edith dans *Burntcoat*, qui ponctuent le Lake District de figures dont l'immensité redéfinit les proportions du paysage. Les œuvres de la protagoniste sortent du cadre, ainsi que l'explique le récit : « I'd experimented with painting for a while, which was fashionable ; my drafting was good, but I always wanted to step behind the canvas »

(*B* 109). L'art d'Edith s'intéresse non pas au contenu du cadre mais bien à ce qu'il contient en dehors de ses limites. Plus radical encore, dans le roman *The Electric Michelangelo*, le tatouage s'apparente à une forme de peinture paysagère qui transforme le corps en une toile picturale. Le tatouage correspond à une forme d'artialisation *in situ*, ainsi que l'indique Alain Roger dans sa définition du terme qui « consiste à inscrire le code artistique dans la substance corporelle, *in vivo*, *in situ*, et ce sont toutes ces techniques, réputées archaïques, que connaissent bien les ethnologies, peintures faciales, tatouages, scarifications » (Roger 115). Le roman file la métaphore entre corps et paysage lorsque Cy tatoue le corps de Grace :

> The eyes would vary in size, depending upon the landscape where they would be hosted […] When Cy would try to relive his journey across her body and remember the revolution of its archaic landscape under his unyielding bevelled brush, perhaps those were the times he was making love to her after all. (*TEM* 169)

L'utilisation du nom « brush » établit un parallèle entre le tatouage et la peinture. Ici, le sujet de la représentation est hébergé dans un paysage lui-même hébergé sur un support différent. Contrairement à la peinture, le tatouage pénètre son support, perturbant les limites physiques de l'œuvre. Plus encore, la répétition des motifs oculaires sur le corps de Grace renvoie au regard du spectateur et perturbe alors la logique même du paysage. Le regard est un motif récurrent de *The Electric Michelango*. L'incipit s'ouvre sur la phrase proverbiale « if the eyes could lie, his troubles might all be over » (*TEM* 7) et préfigure l'importance capitale de la vision et du regard dans la suite de l'intrigue. Le spectacle permanent de Coney Island insiste sur la dimension scopique de l'existence des personnages et notamment celle de Grace, appelée « the Lady of Many Eyes » (*TEM* 214) dont les motifs oculaires tatoués sur le corps indisposent Malcolm Sedak, l'auteur de son agression au vitriol. C'est d'ailleurs ses yeux que Cy vise lorsqu'il s'introduit dans l'établissement psychiatrique où Sedak est détenu. Le roman opère une perturbation des mécanismes du regard, ainsi que le montre la description du motif oculaire du corps de Grace :

> Even as he looked at the eye it looked back, so that he couldn't really see it and have it assessed—not in the way that seen things are taken and consumed by the viewer. That was the source of trouble with the image. The eye outmanoeuvred his gaze, it failed to be inanimate and resisted being used or judged as an object […]. It was as if the image was playing a game with him. (*TEM* 253)

L'œil et, par extension, le corps de Grace, et l'artialisation *in situ* qu'il héberge se refusent à être observés, renvoyant le regard du spectateur au moment même où ce dernier se pose sur lui. Le passage figure ce renvoi du regard de l'autre, faisant du corps un paysage rebelle qui n'accepte pas d'être caractérisé par la médiation visuelle dont il résulte. Si le roman ne donne pas directement à voir le paysage pastoral des autres écrits de Hall, ce dernier est incarné sur la peau et même à travers certains fluides corporels. Alors que Cy vide les déjections des résidents de l'hôtel de sa mère, il observe :

> Cradled within its mucus, red shapes appeared like spilled ink on a blotter, to form an accidental painting, except the shapes were never-setting, they continued moving and in a moment the image changed and was reformed. […] Blood down the side of the basin wall was all at once like the distant shallow mountains unflattening the bay's horizon. Then to the other side of the bowl the blood spun, there was another mass of red land, unrecognizable, until the ruddy wash came around once more to recreate the Westmorland mountains yonder. (*TEM* 20)

Dans ce passage, le sang se fait successivement encre puis peinture, dont la représentation est toujours en mouvement. Là encore, le cadre ne contient plus l'objet, qui se transforme tour à tour jusqu'à former les montagnes natales de l'autrice, comme si les montagnes, représentées dans de multiples tableaux, étaient relocalisées sur un support incongru. Pareil support, dont l'instabilité ne permet pas à la représentation de se fixer, empêche la focale paysagère de se faire. Cette fois-ci, il n'est pas question de distance, mais bien de stabilité. En somme, Sarah Hall élargit le cadre pastoral à une artialisation *in situ* qui déstabilise la représentation paysagère et le cadre qui la contient. Ce cadre fonctionne comme un *parergon*, élément ornemental méta-artistique théorisé par Derrida qui aborde l'œuvre d'art par sa délimitation et ses contours :

> Le cadre comme tout *parergon* n'est ni intérieur, ni extérieur, ou à la fois dehors et dedans. Il y aura toujours incertitude. C'est un supplément, un *pharmakon* appelé depuis l'œuvre elle-même qui exige d'être bordée, arrêtée quelque part. Il la rassure, l'enferme dans une structure aussi stricte que possible, il produit, par son absence de finalité, un effet de beauté. Un parergon vient contre, à côté et en plus de l'ergon, du travail fait, du fait, de l'œuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement dehors ni simplement dedans. (Derrida 1978, 20)

Derrida met en avant le fait que le cadre travaille, à la fois comme objet individuel et comme complément de l'œuvre. Dès lors, il est à la fois dedans et dehors, puisqu'il borde tout en opérant un travail sur l'œuvre placée au-dedans du cadre. C'est ce que l'on retrouve dans les effets de cadre que la pastorale donne à voir. La vision sélective qu'elle dépeint, les limites au sein desquelles l'idylle se déploie mettent en relief une forme de cadre qui fonctionne comme un *parergon*, un ornement qui travaille l'œuvre elle-même. De même, l'œuvre de Sarah Hall perpétue cet effet de cadre pour mieux s'en affranchir et briser, à de maintes reprises, le cadre de la représentation. Judith Butler explique que le cadre, puisqu'il est reproductible, est constamment brisé :

> The reproducibility of the frame 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 of its content. In other words, 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. […] What happens when a frame breaks with itself is that a taken-for-granted reality is called into question, exposing the orchestrating designs of the authority who sought to control the frame (Butler 9)

Dans cet extrait, Butler explique que le cadre est transposable de contexte en contexte, ce qui en fait un objet instable, propice à la subversion. Il est toujours possible de recadrer. C'est précisément ce que Sarah Hall fait avec le cadre pastoral. Plus ce dernier circule, plus il se brise et est retravaillé de l'intérieur de sorte à encadrer les œuvres différemment. Cette théorisation peut être extrapolée à l'ensemble de l'œuvre de Sarah Hall. Dans ses récits, le cadre pastoral fonctionne comme un *parergon* car les conventions littéraires et paysagères du mode sont en périphérie de ses écrits tout en travaillant les récits de l'intérieur. Néanmoins ce *parergon* est rendu visible à travers les multiples effets de cadre qui mettent en lumière les rouages d'une représentation artificielle et artialisée. En faisant déborder la représentation et en en brisant le cadre, Sarah Hall fait une utilisation singulière de la pastorale et de son dispositif visuel. Plus encore, les paysages récalcitrants de l'écrivaine découlent d'une volonté de montrer le territoire autrement, c'est-à-dire par le biais de modalités de visibilité en opposition avec les esthétiques qui prévalent. Cela correspond à ce que Nicholas Mirzoeff appelle « countervisuality » et qu'il définit comme un désaccord avec la visualité en s'inspirant de la théorisation de Rancière sur

le désaccord : « Countervisuality proper is the claim for the right to look. It is the dissensus with visuality » (Mirzoeff 24). En allant à rebours des représentations traditionnelles, les paysages récalcitrants de Hall permettent d'instaurer une forme de réalisme :

> It is precisely that extended sense of the real, the realistic, and realism(s) that is at stake in the conflict between visuality and countervisuality. The "realism" of countervisuality is the means by which one tries to make sense of the unreality created by visuality's authority. (Mirzoeff 5)

Outil transgressif de mise en visibilité, la « countervisuality » engendre une remise en question de l'autorité visuelle qui correspond au mouvement correctif opéré par Hall sur les paysages du Lake District. Loin de se donner à voir comme une évidence esthétique, ces derniers achoppent et leur visibilité est perturbée, échappant au cadre bien installé de la pastorale.

En somme, Sarah Hall explore toute la complexité du paysage pastoral et de ses rouages. Objet artistique et culturel médié, qui ne se donne jamais à voir directement, le paysage reflète les aspirations esthétiques propres à chaque époque, du pittoresque à la *wilderness*. Afin que le paysage soit esthétique, il est nécessaire d'opérer une sélection, qui exclut certains espaces sur la base d'un manque de potentiel esthétique. La sélection sous-entend la mise en place d'un cadre, qui contiendrait le paysage et le rendrait alors plus maîtrisable par l'homme. La pastorale reproduit à bien des égards le dispositif visuel paysager et ses écueils, et paraît alors s'éloigner de la *mimèsis* littéraire et de toute forme de réalisme. Comment prétendre à un effet de réel lorsque la représentation est le fruit d'un cadre qui exclut tout ce qui ne serait pas beau ni appréciable pour l'homme ? Sarah Hall met en lumière les rouages esthétiques des paysages qu'elle décrit, et se frotte aux bords de ce cadre jusqu'à le déborder et le briser. Si le paysage est mis en avant, les bords qui le limitent et le déterminent sont eux aussi rendus manifestes. Plus encore, Sarah Hall s'intéresse au hors cadre, voire au hors d'œuvre de la pastorale, qui fera l'objet du chapitre suivant.

CHAPITRE 5 : DE LA NATURE MORTE A LA NATURE SPECTRALE : LE HORS CADRE DE LA PASTORALE

L'étude de la relation entre réalisme et pastorale nous a amené à considérer ce que le mode met en lumière et les conditions de visibilité qu'il instaure. Mais qu'en est-il de ce qui demeure invisible ? Si le cadre visuel de la pastorale contient, dans une certaine mesure, un objet sélectionné, que pouvons-nous dire de ceux qui en constituent le hors-champ, le hors cadre ? Si l'on suit la logique du *parergon* théorisée par Derrida, alors le « hors d'œuvre » est aussi important que l'œuvre elle-même puisqu'il la détermine (Derrida 1978, 63). Établir un cadre de perception pastoral revient à établir un hors-champ qui échappe à la visibilité et qu'il convient d'analyser.

Traditionnellement, l'intérieur du cadre constitue le visible, tandis que le hors cadre se dérobe aux regards, tant ceux-ci se concentrent sur le contenu. Dans un premier temps, il convient de définir ce que l'on entend par invisibilité. Dans son ouvrage fondateur *Le visible et l'invisible*, Maurice Merleau-Ponty décompose les différentes étapes de la perception visuelle, ce qui l'amène à caractériser l'invisible :

> L'invisible est 1) ce qui n'est pas actuellement visible, mais pourrait l'être […] 2) ce qui, relatif au visible, ne saurait néanmoins être vu comme chose […] 3) ce qui n'existe que tactilement ou kinesthésiquement, etc. 4) les λέχτα, le Cogito. Ces 4 « couches » je ne les réunis pas logiquement sous la catégorie de l'*in*-visible. Cela est impossible d'abord pour la simple raison que le *visible* n'étant pas un *positif objectif*, l'*invisible ne* peut être une négation au sens logique. Il s'agit d'une négation-référence (zéro de ...) ou écart. Cette négation-référence est commune à tous les *invisibles* parce que le visible a été défini comme dimensionnalité de l'Être, i. e. comme universel, et que donc tout ce qui n'en fait pas partie est nécessairement enveloppé en lui et n'est que modalité de la même transcendance. (Merleau-Ponty 1988, 276)

L'invisible est alors ce qui n'est pas vu comme une chose ou une entité et constitue un écart par rapport au visible tout en faisant partie des mêmes modalités d'existence. L'invisible n'est pas reconnu ni considéré par le regard. Dans le mode pastoral, la représentation se fonde sur l'idylle rurale qui délimite le visible et fait naître un champ d'entités frappées d'invisibilité. Il est nécessaire de s'arrêter sur ce qui constitue les invisibles de la pastorale et d'étudier dans quelle mesure ces derniers travaillent le mode de l'extérieur et font naître une forme de spectralité.

Selon Andrew Ettin, ce qui est exclu de l'idylle pastorale constitue un élément central du mode au même titre que ce qui franchit la limite du cadre :

> Even in the most idyllic landscape we are likely to catch a recollection of the world excluded by the pastoral, and thereby to see the pastoral as an implicit inset. Indeed, as we have noted, one of the central paradoxes of the pastoral is that those best able to appreciate it and those best able to express their appreciation are not themselves of the pastoral world. Even if they once were, they likely are no longer; so the pastoral is almost inevitably defined partly by what it is not, in addition to what it is. (Ettin 82)

Paradoxalement, ce qui est exclu de la représentation pastorale maintient une forme de présence dont les modalités sont troubles et perturbent le régime visuel qui régit le mode. Afin de théoriser ces entités, la critique a recours à la métaphore spectrale, qui voit les invisibles devenir des spectres. Dans son ouvrage intitulé *L'invisibilité sociale*, Guillaume Le Blanc définit trois modalités d'invisibilité qui guident la structure de ce chapitre :

> Il existe 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 […]. Il existe également l'invisibilité à laquelle donne lieu la réification […]. Les personnes sont rendues invisibles en étant *appropriées* (esclavage) ou en étant *instrumentalisées*. […] Il existe enfin l'invisibilité engendrée par l'absence de perception. La perception n'est alors pas tant une qualité naturelle qui nous permet de voir tout ce qui nous entoure, elle est davantage une activité sociale. (Le Blanc 2009, 2)

Ainsi, les différentes modalités d'invisibilité et d'invisibilisation détaillées dans ce passage donnent lieu à une sortie du cadre social et réduisent certains sujets à l'état de fantômes errant en périphérie de la vie sociale. Il apparaît alors nécessaire de s'intéresser à l'esthétique spectrale qui traverse la littérature comme métaphore d'invisibilité. D'après Colin Davis, dans son sens premier, le spectre traduit le retour d'un·e défunt·e, qui revient sous la forme de fantôme pour achever ce qui n'a pas pu l'être pendant la vie de l'individu ou délivrer une information essentielle (Davis 10). Toutefois, son immatérialité perturbe sa visibilité, si bien que le spectre n'est pas réellement présent, mais apparaît de manière intempestive, oscillant constamment entre présence et absence. Pareille présence-absence permet aux invisibles d'opérer sur le mode de la spectralité telle que Jacques Derrida la décrit dans *Spectres de Marx*. Selon lui, le spectre est « cette Chose qui n'est pas une chose, cette Chose invisible entre ses apparitions » (Derrida

1993, 26). Le spectre perturbe la visibilité, puisqu'il se fait étymologiquement spectacle tandis que son immatérialité empêche toute forme de reconnaissance visuelle. Le spectre est une figure tout à fait paradoxale, à mi-chemin entre le visible et l'invisible, et devient l'emblème de ce qui est laissé pour compte et de ce qui n'est pas digne d'être reconnu par le regard d'autrui. C'est ce qu'Esther Peeren explique dans son ouvrage intitulé *The Spectral Metaphor* :

> In the cases discussed here, the ghost is a metaphor certain people (are made to) live *as*, the conceptual and cognitive framework through which they are made sense of and come to make sense of themselves. While such living as a ghost can be dispossessing, the ghost is far from a dead metaphor in which the figurative dimension has been naturalized to the point of becoming invisible. Instead, the ghostly metaphor's continuing liveliness—its apposite proclivity to keep coming back to life—is ensured by its invocation of a vast realm of sometimes contradictory associations. (Peeren 2014, 6)

C'est bien le spectre en tant que métaphore qu'il s'agit d'analyser afin de déterminer dans quelle mesure ce dernier modifie le scope du mode pastoral. La spectralité repose sur la hantise exercée par l'entité spectrale. C'est précisément cette hantise qui rend le spectre manifeste et qui lui permet d'apparaître et de disparaître, de faire retour dans une temporalité paradoxale, ce qui explique qu'on les nomme parfois « revenant·e·s ». L'œuvre de Sarah Hall est peuplée de divers spectres et fantômes qui exercent une hantise. Leurs réapparitions intempestives perturbent le récit et attirent l'attention sur ce qui échappe au regard, ou du moins ce qui n'apparaît pas clairement. Il paraît nécessaire, à ce stade, de préciser la distinction opérée entre le spectre et fantôme, et d'utiliser pour ce faire la définition d'Esther Peeren :

> 'Specter', for example, strongly invokes something visible, even spectacular, through its etymology (from Latin *specere*, 'to look, see') and tends, in everyday speech, to refer to something terrifying and horrific, while 'phantom' is primarily associated with the illusionary and ineffectual, and 'spook' seems archaic and rather innocuous when used as a noun to describe literal ghosts, but, as an adjective, conjures discomfort and fear. (Peeren, 2014, 5)

Ce chapitre s'appuie sur cette distinction afin d'analyser respectivement les spectres et les fantômes de la pastorale et l'influence qu'ils exercent sur les modalités de perception visuelle de cette dernière. À la lumière de ces réflexions, ce chapitre a pour vocation d'analyser les effets de spectralité qui émaillent l'œuvre de Sarah Hall, dans ses romans et nouvelles. Il s'agit de

démontrer que Hall figure le hors cadre de la pastorale grâce à une esthétique spectrale. L'invisible est donné à voir à travers la hantise qu'il exerce. C'est ainsi que l'autrice met en lumière et rend visible ce que le mode pastoral occulte traditionnellement. Plus encore, Hall fait une utilisation singulière de la métaphore spectrale puisqu'elle l'utilise pour rendre manifeste le deuil et ses revenant·e·s, mais également les vivant·e·s relégué·e·s en périphérie du visible. Les spectres, les fantômes et les traces qu'ils laissent perturbent la représentation pastorale et la rendent, dans une certaine mesure, plus vraisemblable puisqu'ils défont et élargissent les confins de l'idylle rurale.

La métaphore spectrale est déclinée en trois orientations dans l'œuvre de Sarah Hall. Dans un premier temps, nous verrons comment la spectralité matérialise une absence donnée à voir grâce aux modalités de l'élégie moderne. Les défunt·e·s font retour et signalent la perte, opérant ainsi un contraste avec la consolation de l'élégie pastorale. Ensuite, c'est la présence de fantômes vivant·e·s qui sera analysée à travers une étude du cadre social de la pastorale. Hall met en lumière les mécanismes de spectralisation du rural et des acteurs·trices qui le composent. Enfin, il s'agira d'étudier les fantômes du *symbiomen*t dans le contexte environnemental et les extinctions massives qui l'accompagnent à travers l'étude du *new nature writing*, forme littéraire sœur de la pastorale. Les modalités d'apparition de ces fantômes et les traces qu'ils laissent nous permettront de déterminer dans quelle mesure la spectralité met en lumière la menace environnementale.

II. 5. 1. MORT ET RETOUR DES MORT·E·S

Le mode pastoral entretient une relation paradoxale avec la mort et sa représentation. Si cette dernière est rendue visible dans le récit, l'actualisation de l'élégie pastorale par Sarah Hall contrecarre l'invisibilité inhérente à la mort. À première vue, cette dernière n'a pas sa place dans l'idylle pastorale qui idéalise et simplifie la vie rurale. Et pourtant, la présence récurrente de l'élégie dans les textes pastoraux fondateurs démontre que la mort est omniprésente dans l'univers pastoral. Le poème 'Elegy Written in a Country Churchyard' écrit en 1750 par Thomas Gray en est un exemple emblématique. Dans ce poème, la retraite pastorale est en réalité un repli vers la mort (« Save that from yonder ivy-mantled tow'r / The mopeing owl does to the moon complain / Of such, as wond'ring near her secret bow'r / Molest her ancient solitary reign » (Gray n.p.). La mort s'invite dans l'univers pastoral et se construit tantôt en métaphore, tantôt en personnage qui retire au sujet l'être aimé, malgré le décor idyllique qui y est planté, ainsi que l'explique Terry Gifford :

> One might see this dramatic paradox as the equivalent of the seventeenth-century painter's inclusion of an inscription on a tomb in a wood: 'Et in Arcadia Ego'—'Even in Arcadia, I (Death) am here.' This Latin reminder of the presence of the death process within the most idyllic creative context is best known from the French painter Poussin's *The Arcadian Shepherds*. (Gifford 1999, 154)

La mort est donc résolument présente dans l'Arcadie pastorale et les intrigues qui s'y déroulent. Néanmoins, cette présence est discrète et s'invite lorsque le récit se situe aux confins de l'idylle, lorsque le fonctionnement de cette dernière s'use et que les limites de l'Arcadie sont atteintes, ainsi que l'explique Peter Marinelli :

> When, as happens frequently, Arcadia darkens with recollections of an external world of hard reality, that leisure becomes monotony, the poetry turns into complaint and elegy, and love, thwarted of fulfilment, become desire for death. (Marinelli 37)

Dans une certaine mesure, la mort semble se situer à l'intérieur du cadre pastoral et sous-tendre bon nombre des représentations qui y sont données à voir. Plus encore, elle semble symboliser une forme de *memento mori* rappelant les personnages—et les lecteurs·trices—à leur sort de mortels·elles. La mort, et plus exactement le deuil, constituent des éléments essentiels des œuvres de Sarah Hall, qu'il s'agisse de ses romans ou de ses nouvelles. Dans *How to Paint a Dead Man*, l'omniprésence de la mort se lit à travers la métaphore picturale qui, cette fois, n'encadre pas un paysage mais l'essence des vies humaines. À l'image de Signor Giorgio, avatar fictionnel du peintre Giorgio Morandi, Hall met en scène des formes de vies ralenties, suivant la logique picturale de la nature morte. Selon Norman Bryson, dans son ouvrage *Looking at the Overlooked*, une nature morte correspond à une représentation artistique d'objets matériels associés à la vie quotidienne et domestique :

> The life of the table, of the household interior, of the basic creaturely acts of eating and drinking, of the artefacts which surround the subject in her or his domestic space, of the everyday world of routine and repetition, at a level of existence where events are not at all the large-scale, momentous events of History, but the small-scale, trivial, forgettable acts of bodily survival and self-maintenance. (Bryson 14)

La nature morte s'intéresse donc à ce qui relève de l'ordinaire et du banal, comme le montrent les peintures de Signor Giorgio. En effet, ce dernier peint principalement des bouteilles et d'autres objets du quotidien (« decanters and jugs, coffee pots, latte bowls, vases, canisters, and

so forth » (*HTPADM* 72)). Selon lui, les bouteilles qu'il peint sans relâche depuis le début de sa carrière constituent l'architecture du visuel (« the architecture of the visual world, its daily experience » (*HTPADM* 72)). Mais les objets inertes et triviaux représentés dans les natures mortes possèdent une dimension emblématique qui dépasse leur inutilité apparente. La nature morte a, selon Bryson, une dimension symbolique à travers laquelle est figuré le passage du temps et le déclin voire la décomposition des corps matériels (Bryson 14). Cela est présenté de manière particulièrement emblématique dans la vidéo intitulée « Still Life », réalisée par Sam Taylor-Wood, qui donne à voir une nature morte dont les fruits se décomposent progressivement. Cette œuvre expose la portée symbolique de la nature morte et le passage du temps qu'elle signifie. La nature morte serait alors en prise avec une tension entre la célébration d'une vie domestique banale et la conscience de sa fugacité et du caractère éphémère des corps qui l'habitent. C'est d'ailleurs ce que rappelle Giorgio à Annette, lorsqu'il lui montre une nature morte hollandaise qui s'inscrit dans la tradition picturale des vanités :

> In these paintings there would often be something sinister and cautionary in the corner, a little unpleasant danger, like a fly walking towards an apple, a snail on the lip of a jug, or some mould or blemish on the rind of a clementine. This was called symbolism. 'It is like life,' he said. 'All things desist. All things are temporary.' (*HTPADM* 129)

How to Paint a Dead Man met en scène des vies humaines figées, à l'image des objets d'une nature morte, et chaque récit figure des éléments qui rappellent aux personnages la fugacité de l'existence. Dans le roman, la mort, la maladie et les blessures sont à l'image de la mouche qui se rapproche d'une pomme dans une nature morte : une forme de *memento mori* qui vient interroger la matérialité des sujets représentés et les confronte à leur propre mort. La présence métonymique de la mort dans la nature morte est semblable à la manière dont la mort existe dans l'Arcadie : si elle demeure invisible, les spectateurs·trices ne peuvent oublier sa présence. La construction du récit de *How to Paint a Dead Man* donne à voir la mort à la manière d'une nature morte, ainsi que l'explique Natalie Riley :

> As in the genre of painting, reminders of human mortality hang in the corner of each of the four narrative frames that Hall constructs. Each of her characters is bereaved, and the spectre of death and the mortification of the body hangs over each offered narrative. (Riley 81)

Dès lors, les quatre récits enchevêtrés constitueraient quatre tableaux successifs dont chacun des cadres serait imprégné de la présence invasive de la mort. Chacun des personnages est confronté à sa mortalité. Avant de s'aventurer dans les montagnes, Peter contemple son corps vieillissant dans la salle de bain, dans une description qui comporte des similitudes avec une nature morte :

> He'll just have to be a woolly old man for a while longer—wild man on the moors. […] His cock hairs are turning grey, like the strands of fireweed caught in the elm trees in the garth. Crab ladder. Hernia scar. Patch of rabbit-skin glue. […] The muddy drink begins to gurgle away. (*HTPADM* 55)

Le passage donne à voir les signes physiques du vieillissement de Peter. Plus encore, le narrateur énumère ces différents signes à la manière des objets d'une nature morte. L'accumulation de phrases nominales donne à lire une description partielle, dont l'économie traduit la factualité. Outre les comparaisons qui créent une analogie entre les caractéristiques corporelles et la lande, l'adjectif « muddy », qualifiant l'eau du bain qui s'évacue, traduit la palette de couleurs de la nature morte en même temps qu'il rend manifeste la saleté matérielle du corps. L'immobilisation du corps dans la scène décrite contraste avec son vieillissement progressif, à l'image de la décomposition des fruits de la nature morte de Taylor-Wood. Bryson explique ce contraste ainsi :

> Though the forms of such things as plates, jugs, pitchers, glasses, and so forth are robust enough to withstand the centuries, individual avatars of the forms are fragile to a degree: attrition, breakage and decay soon convert the noble forms to shards and rubble. The immediate bodily cocoon must constantly renew itself. (Bryson 144)

Les autres personnages du roman connaissent un sort similaire à celui de Peter. Giorgio contemple la progression de son cancer, la vie d'Annette est figée de par le contrôle incessant que sa famille exerce sur elle et la vie de Susan s'immobilise dans le deuil irrémédiable de son frère jumeau. Parmi les vies de papier qui émaillent le roman, celle de Nicki occupe un champ particulier en cela qu'elle incarne l'immobilité de la nature morte de manière extrême. Plongée dans le coma depuis une crise d'asthme particulièrement violente dans son enfance, la jeune fille survit grâce aux appareils médicaux auxquels elle est reliée et qui la maintiennent dans un état qui lui fait échapper au passage du temps. Lorsque Susan lui rend visite à l'hôpital elle décrit son amie en ces termes :

> Technically, she is still alive. She lies there, day after day, as she has for years, living by medical proxy, her hair glossy as conkers, electrically retrograde behind her skull. […] her sisters send you Christmas cards each year on her behalf—the secretarial custodians of Nicki's half-life. […] The doctors say the green flares might be dreams. They say: don't dismiss her existence in case she is trapped within herself. Her spirit rattling around mutely, like a pea in a dead whistle. […] There she was, on her back, blushing prettily, her hair growing longer every day. Nicki, still connected to life by some stubborn filament, holding the gift of the present with the loosest grip. (*HTPADM* 64, 198)

La proximité sémantique de l'expression « still alive » avec le terme anglais qui désigne la nature morte (« still life ») traduit à l'échelle linguistique la métaphore qui lie les personnages du roman à une forme de nature morte inconotextuelle constituant un outil esthétique central du roman. Néanmoins, les conditions d'existence de Nicki diffèrent de celles de la nature morte qui fige l'ensemble des personnages. Si toute possibilité de mouvement dans sa vie est entravée, Nicki semble résister au passage du temps, contrairement aux objets de la nature morte qui, peu à peu, se décomposent et se détériorent. Bien que son corps inerte continue de fonctionner et que ses cheveux continuent de pousser, ainsi que la forme en –ing le suggère, la description insiste sur le fait que ce corps n'évolue pas et file la métaphore de la poupée (« blushing prettily », « her hair glossy as conkers »). Alors que la nature morte met l'accent sur l'incarnation matérielle des objets, (« Still life is the slowest, most entropic level of material existence » (Bryson 13)), la description rend manifeste l'activité cérébrale de la jeune fille qui, elle, continue d'évoluer. Si la nature morte donne à voir le passage du temps, ici le temps ne semble pas altérer le corps de la jeune fille, qui traverse les temporalités. Le contraste entre l'activité cérébrale de Nicki et l'immobilité persistante de son corps fait qu'elle appartient à la limite de la mort et de la vie, dans un interstice qui permettrait de la qualifier de morte vivante. En somme, *How to Paint a Dead Man* donne à voir la nature morte comme une forme de *memento mori*, un *Et in Arcadia Ego* qui retravaille les contours de l'idylle.

L'attention à la mort dans les œuvres de Sarah Hall permet à ces récits de se rapprocher encore un peu plus de la post-pastorale. Si la mort est présente et sous-tend les représentations de l'idylle, la post-pastorale met cette dernière à l'honneur de manière plus explicite et à dessein, ainsi que l'explique Terry Gifford :

> The second fundamental aspect of the post-pastoral is the recognition of a creative-destructive universe equally in balance in a continuous momentum of birth and death,

> death and rebirth, growth and decay, ecstasy and dissolution. Often this requires recognition of the death process. (Gifford 1999, 153)

Sarah Hall met en lumière le processus naturel et biologique de la mort. Bien plus qu'une métonymie, la mort occupe une place essentielle dans les écrits, faisant ainsi basculer les récits dans le hors cadre de la pastorale. La focale de la représentation s'ajuste pour donner à voir les processus qui sous-tendent la mort et, ce faisant, est vectrice d'une forme de réalisme biologique. Dans *The Wolf Border*, vie et mort sont mis en parallèle à travers deux événements qui marquent la vie de Rachel : le décès de sa mère, Binny, et la naissance de Charlie, son enfant. Les deux événements sont mis côte à côte, comme si l'un était le contrepoint de l'autre, si bien que le lendemain de la conception de l'enfant, Binny décède. La juxtaposition de ces deux événements met en avant le processus mentionné par Gifford, qui envisage la mort comme un renouveau plutôt qu'une fin. Sarah Hall reprend la thématique bien connue du duo Eros / Thanatos dans le recueil de nouvelles qu'elle a elle-même édité, intitulé *Sex & Death*, et plus particulièrement dans la nouvelle intitulée « Orton » publiée dans *Sudden Traveller*. La nouvelle s'ouvre sur le périple de la narratrice pour rejoindre Orton, au cœur du Lake District, lieu qu'elle a choisi pour désactiver l'implant cardiaque qui la maintient en vie. La nouvelle s'apparente à une retraite vers la mort semblable à celle de Gray, à ceci près qu'un parallèle est dressé entre la liaison de la narratrice et sa mort. En effet, cette dernière choisit de reposer éternellement à Orton dans le lieu même d'une liaison passée. La fin de la nouvelle mêle de manière consommée mort et acte sexuel :

> It was nature; no, it was what nature would have done, a while ago, were it not for the brilliance of human invention. And no, she wasn't afraid, here in Orton. She hadn't been afraid that day, over half a century ago […]. And he hadn't been afraid either, when there was usually so much fear in life and of life, all those named and nameless fears that finally exhausted and controlled everything, when really there was no control, not in the end. (« O » 95)

À travers la répétition de la structure « she wasn't afraid » employée dans diverses temporalités, la narratrice compare la peur ressentie lors de sa liaison et celle qu'elle ressent au moment où elle décide de désactiver son implant. La référence au progrès technologique et médical ayant permis de prolonger sa vie contraste avec l'élégie pastorale dans laquelle aucun palliatif ne vient retarder la mort. Ici, la mort est évitable, mais elle donne à lire une forme de retraite dans une nature connue. Ce type de retour au sein du *symbioment* constitue un geste supplémentaire

vers une conception post-pastorale de l'élégie. Une manière plus littérale et biologique de considérer l'idée d'un retour à la terre dans la mort se trouve dans la considération du compost comme condition d'existence après la mort et comme renouvellement perpétuel. Dans *Haweswater*, lors de l'inondation de Mardale, le cimetière et les mort·e·s qu'il contient sont déplacés dans un nouvel endroit. À cette occasion, le récit suggère que, malgré le déplacement des corps, ces derniers ont continué de nourrir la terre de la vallée :

> The inhabitants still residing in the village would dig up the remains of their families and move them to another graveyard. The decomposed flesh of the oldest corpses would always remain part of the land, supplying it with nutrients. […] The cemetery would be combed clean, and the rank, coppery odour of old blood and wood mixing would find its way into the air, as coffins were lifted from the red-black earth. […] It is not often that a family must bury its dead twice. (*H* 187)

Ce passage incarne le processus post-pastoral de mort et de renouvellement à travers une référence à l'absorption des organismes par la terre, permettant de créer ou d'alimenter de nouvelles formes de vie. Ainsi, les défunt·e·s de la vallée, bien que déplacé·e·s, laissent une trace indélébile dans le paysage, à l'image de l'odeur qui imprègne l'air. L'adjectif composé « red-black » fait lui-même référence à la présence manifeste des défunt·e·s dans la terre. Pareille représentation de la mort inaugure ce que Bezan appelle une nouvelle modalité d'existence (« being dead inaugurates a new mode of being » (Bezan 195)) et inscrit les défunt·e·s dans une forme de nécrologie lui permettant de participer aux processus de création-destruction évoqués par Gifford. Puisqu'il donne à voir l'extinction d'une vallée entière et de certain·e·s de ses habitant·e·s, le roman est particulièrement concerné par la représentation de la mort et du deuil. Cela explique pourquoi l'œuvre est émaillée de fantômes littéraux, symboliques ou métaphoriques. C'est notamment le cas de Janet (« She is unlike any other Westmorland ghost » (*H* 185)) et de Jack (« a ghost in the elements » (*H* 229)), qui se matérialisent en présences spectrales après leur mort. Plus largement, l'ensemble des récits de Hall figurent des spectres donnant à voir la persistance de personnages après leur mort. Le recours aux spectres pour signifier l'absence d'un être défunt constitue une caractéristique centrale de l'élégie moderne et est établie comme l'un des aspects qui la distingue de l'élégie pastorale. C'est ce qu'indique Paul Alpers : « elegy can be used to define pastoral convention because death is the ultimate form of the separations and losses that pervade pastoral poetry » (Alpers 91). Ainsi, si le cadre qui ceint l'idylle est restreint et si la découpe qu'il opère engendre nécessairement une sélection et esthétisation de l'espace représenté, il inclut cependant la perte

comme condition d'existence de nombre de poèmes. Néanmoins, il est nécessaire de revenir à la définition de l'élégie pastorale et de la mettre en parallèle avec l'élégie moderne afin d'analyser la figure du spectre comme retour des mort·e·s dans l'œuvre de Hall. Paul Alpers définit l'élégie pastorale en ces termes :

> In pastoral elegy, a dead and exceptional herdsman is commemorated by his fellows, so as to ensure the continuity of the diminished social group. The laments, recollections, and mimings which represent the dead herdsman are definitive, we have argued, of pastoral poetry, because they define what becomes of poetry and its power in the absence of a hero. (Alpers 349)

Dans le mode pastoral, la disparition de l'être aimé a pour but de maintenir l'intégrité du groupe auquel la personne appartient et a donc des vertus consolatoires. Les défunt·e·s reprennent vie à travers les souvenirs évoqués et les mimes performés, mais il n'y a que très peu de réincarnations matérielles précises. Le retour des mort·e·s se fait par l'intermédiaire de la poésie qui accompagne le départ de l'être aimé et panse les plaies laissées par l'absence et le deuil. L'élégie moderne prend ses distances quant à ce mode d'écriture. Dans son ouvrage *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney*, Jahan Ramazani contraste ce mode d'écriture avec ce qu'il appelle l'élégie moderne, qui se caractérise selon lui par un échec de la compensation que l'élégie pastorale avait l'habitude d'incarner :

> Instead of resurrecting the dead in some substitute, instead of curing themselves through displacement, modern elegists practice losing farther, losing faster. Modern elegy is not transcendence or redemption of loss but immersion in it. […] Scorning recovery and transcendence, modern elegists neither abandon the dead nor heal the living. They punish themselves, avenge the dead and deflect hostility inward but sometimes they turn their rage outward, attacking and debasing the dead thereby suffusing elegy with melancholic anger and ambivalence. (Ramazani 3–5)

Dans l'élégie moderne, le récit prolonge la perte au lieu de l'atténuer et d'offrir une issue au sujet. Ce faisant, elle ajoute une forme de complexité à l'élégie pastorale puisque la relation à l'être défunt est ambivalente et ouvre un éventail de réponses, de la colère à la mélancolie. Bien loin d'une lamentation universelle sur la condition humaine, l'élégie moderne réfute la perte et laisse libre cours aux émotions contradictoires générées par le décès. Dans la lignée de cette complexité, David Kennedy explique que l'élégie moderne exprime un besoin de voir

apparaître des fantômes (« the need of ghosts » (Kennedy 57)) qui permettraient une continuité de la relation entre les mort·e·s et les vivant·e·s (Kennedy 57). Dans l'élégie moderne, le deuil est fortement perturbé, voire empêché de par sa difficulté à laisser partir les mort·e·s. Beaucoup de romans de Sarah Hall exemplifient le fonctionnement de l'élégie moderne puisque beaucoup des défunt·e·s qui occupent le récit reviennent sous la forme de fantômes hantant les protagonistes. C'est notamment le cas de *Burntcoat*, élégie sanitaire au long de laquelle la narratrice, Edith s'adresse au fantôme de son amant tué par le virus :

> You come back too, of course—who you were when we met, and what you became. None of this returns without your feet on the stairs, your taste, the pressure against my back. You re-form in the bed, eyes bright and stunned, apologising for our mess. (*B* 5)

Le verbe composé « re-form » traduit l'émanation spectrale du défunt, à mi-chemin entre matérialité et immatérialité. Dans l'élégie narrative d'Edith, Halit est un revenant matérialisé par le pronom « you » à travers lequel la narratrice s'adresse à lui. Cette adresse est également un prétexte pour se remémorer : « you arrived quicker than you'd said you would […] you kissed both my cheeks » (*B* 23). L'adresse matérialise également le besoin des fantômes de l'élégie moderne comme outil narratif permettant des analepses et intensifiant les émotions liées au deuil. Le refus de laisser partir la personne défunte est incarné dans son retour épisodique et son incarnation dans un personnage posthume du récit. Dans *The Electric Michelangelo,* les fantômes opèrent un processus de hantise. Deux protagonistes tutélaires trouvent la mort et reviennent sous la forme de spectres et hantent le personnage de Cy. Le roman est construit comme un récit initiatique, ce qui explique pourquoi le protagoniste est confronté à l'expérience du deuil. Il perd en premier lieu sa mère, Reeda Parks, puis Eliott Riley, le tatoueur au comportement erratique qui le forme. Ces deux défunt·e·s font retour à plusieurs reprises dans le roman sous la forme de spectres ayant tous deux des symboliques différentes. L'antithèse que figurent leurs personnages est évoquée en ces termes : « where Reeda milled the good of life, he harvested the ill and took it to market where he shouted out his wares » (*TEM* 95). Dès lors, les processus de hantise qui accompagnent leur retour diffère. En ce qui concerne Reeda, Cy désire son retour, si bien qu'il l'imagine et le projette sur d'autres personnages. Lorsqu'il se rend à l'hôpital pour rendre visite à Grace, il croise une infirmière qui lui rappelle Reeda :

> Cy had known that one day he would meet someone in the image of Reeda Parks, […] Reeda had been following him around in his memory for hours, weeks, years it seemed […]. Now she stood before him, resurrected, with a page of notes about her patients,

> […] and her sufferable maternal dogma. And he knew if he really wanted this woman here before him now to be the ghost of his dead mother, this indulgent and purgatorial country would oblige him and endorse that wish, making the apparition real, come to him to shore up his soul in its time of distress. So he kissed her cheek quickly because he missed Reeda […]. (*TEM* 299)

La posture médicale de la femme à laquelle il est confronté déclenche le souvenir de sa mère et le soin apporté aux tuberculeux de son établissement. Dans ce passage, la dimension élégiaque engendre un désir de voir la défunte se réincarner en fantôme pour apaiser le manque du protagoniste. Néanmoins, la fin confirme qu'il ne s'agit que d'une projection puisque la personne en face de lui est bien réelle et matérielle, ainsi que la mention du baiser l'indique. Ce passage fait également référence au potentiel culturel et commercial du fantôme comme attraction. Le roman mentionne à diverses reprises les trains fantômes de Morecambe et les fantômes qui peuplent les nuits de Coney Island. La dimension carnavalesque de ces deux lieux explique également l'expression « purgatorial country ». La spectralité est alors présentée comme un réconfort et une manière de supporter la douleur de la perte. À l'inverse, la hantise que le fantôme de Riley exerce sur Cy est intempestive et correspond en tous points aux phénomènes de hantise décrits par Colin Davis et Esther Peeren. Après la disparition de Riley, ce dernier semble suivre Cy et se manifester par sa voix et un discours intempestif et perturbant, si bien que Cy est connu pour parler aux fantômes (« doesn't say much, unless he's had whisky and is arguing with ghosts » (*TEM* 219)) :

> Riley's voice joined him at the bar, swaggering into its most natural arena, telling him they were all witches, the women of the world. […] His swarthy ghost here now, wanting to start a bitter conversation as ever with Cy […] — Go away, Eliot Riley. Go on, sling your hook. […] He would not be left alone with the voice of Eliot Riley in his head and the urge to drink it quiet. […] He may as well settle in with the rough stuff for another harangued and haunted evening, hastening the point at which the phantom presence of his former employer was annulled to the best of his drinking abilities. (*TEM* 252)

Les réapparitions épisodiques de Riley s'apparentent à un phénomène de hantise. En effet la mémoire de Riley semble faire l'objet d'une incarnation paradoxale à mi-chemin entre matériel et immatériel, et faire retour de manière intempestive dans les moments où Cy se morfond. Cette « présence-absence » (Del Pilar Blanco et Peeren 2013, 7) est anachronique, puisque

Riley est bel est bien mort. Néanmoins, ce qu'il reste de lui est son discours, traduit dans le texte en de nombreuses logorrhées. La persistance du fantôme de Riley entretient l'alcoolisme de Cy qui, inconsciemment, reproduit le mode de vie de son maître. La répétition ternaire de trois mots aux premières syllabes identiques (« harangued » « haunted » « hastening ») et la forte allitération traduisent au niveau linguistique les réincarnations successives de Riley et son incapacité à disparaître et à appartenir à un passé résolu. La hantise que le fantôme exerce sur Cy s'apparente à celle, traumatique, que Cathy Caruth définit dans son ouvrage *Trauma: Explorations in Memory* : « to be traumatized is precisely to be possessed by an image or event. » (Caruth 4–5). L'événement traumatique opère un retour anachronique dans le présent caractérisé par la répétition. Ces caractéristiques correspondent également à celles du spectre en tant que revenant perpétuel à mi-chemin entre la vie et la mort, ainsi que l'expliquent Maria Del Pilar Blanco et Esther Peeren : « To be "possessed", gripped indefinitely by an anachronistic event—also describes the condition of being haunted, as it has been commonly construed. Something of the past always remains, if only as a haunting presence or revenant » (Del Pilar Blanco et Peeren 2013, 55). Si le spectre de Reeda correspond à une projection élégiaque et douloureuse du deuil, la hantise opérée par le fantôme de Riley semble être une conséquence des manigances abusives du protagoniste. Cela est confirmé lorsqu'il se confronte aux deux émanations spectrales :

> His mother had passed away […] it was a wrenching emotional blow to lose her in the end. From that he had healed. It had been a less personal loss of love. Riley scarred him up far worse with his fanatical abuse, he had opened channels in Cy that meant if he wasn't careful to keep them covered or pursed closed, the unstemmed passage of fury and scorn might occur, the overspill of reservoirs on the darker side of him. (*TEM* 226)

Ce passage confirme l'expérience traumatique de Cy auprès de Riley et distingue clairement les deux types de spectralité exposés plus haut. Le retour du défunt est ici un retour traumatique qui correspond en tous points à celui qui est décrit dans les théorisations de l'élégie moderne. Loin d'être consolatoire et d'aboutir à une résolution, le spectre de Riley pousse le personnage dans ses retranchements. Dans son ouvrage *Haunted Subjects: Deconstruction, Psychoanalysis and the Return of the Dead*, Colin Davis distingue deux types de hantise qu'il nomme, dans le sillage de Derrida, « hantologies » (Derrida 1993, 1). Ils sont représentés respectivement par Abraham et Torok, et Derrida. D'une part, le spectre hante le sujet pour éviter qu'un secret soit révélé et la formulation de ce dernier permet d'exorciser le fantôme. D'autre part, le secret du spectre ne peut être rendu lisible par les langues à notre portée, et le fantôme repousse ainsi les

limites du langage et de la pensée (Davis 20). Si la deuxième hantologie fera l'objet des parties suivantes, la première semble correspondre à la hantise exercée par le spectre de Riley :

> The secrets of Abraham and Torok's lying phantoms are unspeakable in the restricted sense of being a subject of shame and prohibition. It is not at all that they cannot be spoken. […] What they call a phantom is the presence of a dead ancestor in the living Ego, still intent on preventing its traumatic and usually shameful secrets from coming to light. One crucial consequence of this is that the phantom does not, as it does in some versions of the ghost story, return from the dead in order to reveal something hidden or forgotten, to right a wrong or to deliver a message that might otherwise have gone unheeded. On the contrary, the phantom is a liar; its effects are designed to mislead the haunted subject and to ensure that its secret remains shrouded in mystery. (Davis 10)

Ainsi, les fantômes, notamment chez Abraham et Torok, constitue « les lacunes laissées en nous par les secrets des autres » (Abraham et Torok 427). La hantise selon Abraham et Torok correspond à celle qui est exercée dans *The Electric Michelangelo*. Tout au long du roman, la relation entre Reeda et Riley est entourée de mystère, si bien que Cy suggère qu'un secret demeure en creux de leur relation : « For two people who saw each other infrequently as they did, their meetings were actuated, sentimental affairs. […] Cy wondered if there was not some old abandoned, rusted chassis to their relationship, down under all the growth of years it might lie there still, hidden, even from them » (*TEM* 104–5). Ainsi, la hantise du fantôme de Riley serait à la fois le retour d'un passé traumatique, et la manifestation spectrale d'un secret enfoui qui se manifesterait chez le survivant.

En somme, Hall explore les modalités du deuil et de l'élégie moderne à travers la création de revenants qui sont à la fois source de réconfort et de hantise. Ce faisant, elle transforme la douleur de la perte incarnée dans la pastorale en hantise troublante et intempestive qui rend visibles les défunt·e·s et leur confère une existence immatérielle. Néanmoins, la spectralité dans l'œuvre de Hall prend un autre tournant lorsqu'il s'agit d'explorer les processus d'invisibilisation et de spectralisation des personnages vivants.

II. 5. 2. Invisibilité, spectralité et ruralité

Si la spectralité convoque des fantômes, ces derniers peuvent avoir diverses origines, significations, et conséquences. La première partie de ce chapitre s'attachait à analyser les fantômes *post mortem* de la pastorale en tant que retour du passé dans le présent. Mais existe-

t-il des fantômes vivants ? Dont la présence serait paradoxale, à l'image du revenant, mais qui appartiendrait au présent et non au passé ? La pastorale en est-elle peuplée ? Dans son ouvrage *The Spectral Metaphor*, Esther Peeren explore ce qu'elle appelle les fantômes vivants qui occupent le présent :

> Those people who, already in their lifetime, resemble dispossessed ghosts in that they are ignored and considered expendable, or, sometimes at the same time, become objects of intense fear and violent attempts at extermination. […] They all are frequently—sometimes to the point of cliché—likened to ghosts or related figures, on the basis of their lack of social visibility, unobtrusiveness, enigmatic abilities or uncertain status between life and death. While there are similarities between them in terms of their marginalized social position and shared association with that which escapes or exceeds the visible, they are not all ghostly in exactly the same manner or degree. (Peeren 2014, 5)

Peeren explore la métaphore spectrale afin de théoriser certains systèmes d'exploitation sociale et sociétale. Les fantômes vivants constitueraient des groupes de personnes qui subissent des processus de marginalisation les rendant ainsi invisibles et les reléguant au statut de fantômes de la société. L'étymologie du terme spectre le lie effectivement à la question du regard et de la visibilité. Si ce dernier est souvent relégué aux confins du visible, Peeren souligne que l'invisibilité du spectre peut être le résultat de processus sociaux. La métaphore spectrale serait alors une manière de mettre en récit la marginalisation de divers groupes de personnes. Dans son ouvrage *L'invisibilité sociale*, Guillaume Le Blanc définit ce qu'il entend par invisibilité et établit un lien avec la figure du spectre :

> L'invisibilité sociale peut être analysée comme un processus dont la conséquence ultime est l'impossibilité de la participation à la vie publique. Se présenter comme membre de la vie sociale, comme citoyen actif dans les processus d'élaboration de la cité ne va pas de soi. L'une des conditions de cette inclusion est la perception que peuvent en avoir les différents membres des groupes qui composent une société. (Le Blanc 2009, 1)

En somme, l'invisibilité sociale amène à une exclusion de ce que Le Blanc appelle le cadre social : « sortir du cadre, au double sens où l'on en est expulsé et où l'on est sans moyen de pouvoir être recadré, c'est ne plus être justifié et, par la suite, être condamné à errer tel un spectre qu'aucune qualité ne peut plus retenir dans l'espace public » (Le Blanc 2009, 2). Les

spectres, matérialisation des exclu·e·s seraient alors relégués dans un hors cadre de la perception et excèderaient le champ de vision des autres. Selon Le Blanc, le défaut de perception qui exclut résulte d'une activité sociale qui opère une sélection :

> La perception n'est alors pas tant une qualité naturelle qui nous permet de voir tout ce qui nous entoure, elle est davantage une activité sociale qui fait apparaître dans l'environnement du sujet percevant des éléments comme pertinents, dignes d'être perçus, et d'autres éléments comme non pertinents, vidés de leur signification au point d'être relégués comme arrière-fond de toute perception sans être jamais en mesure de devenir objets de la perception. (Le Blanc 2009, 2)

En somme, les spectres représentent les individus qui ne sont pas considérés comme dignes d'être perçus, et qui sont dès lors frappés d'invisibilité. Il s'agit alors d'explorer les modalités de ce défaut de perception et comment ce dernier est rendu visible par le biais de l'œuvre littéraire. Dans le corpus qui nous intéresse, la spectralité est utilisée comme opération de représentation des invisibles, à diverses échelles. Si bon nombre de fantômes matérialisent le retour des mort·e·s, une majorité d'entre eux·elles incarnent des protagonistes bien vivants, et dont les modalités d'existence sont frappées d'invisibilité. Parmi les exemples explorés par Esther Peeren et Guillaume Le Blanc figurent celui du réfugié. Dans leur ouvrage *La fin de l'hospitalité*, Fabienne Brugère et Guillaume Le Blanc expliquent que les réfugié·e·s occupent un espace liminal, un *no man's land* spatial et temporel qui leur confère une forte dimension spectrale (Burgère et Le Blanc 2017, 60). Les œuvres de Sarah Hall sont traversées par des présences spectrales et marginales dont la vulnérabilité sociale est donnée à voir à travers la métaphore spectrale. Dans *Burntcoat*, le personnage d'Halit est comparé à un fantôme lorsqu'il est atteint du virus, mais sa liminalité est rendue manifeste bien avant la contamination. Immigré turc installé au Royaume-Uni depuis une dizaine d'années, Halit explique la dualité de son identité à Edith à travers ses deux prénoms et le récit de son passé (« I have two names […] one given at birth, one by the government » (*B* 5)) : « It was hard to reconcile—the genial partner with hair now falling below the shoulder, and the soldier packing the corpse […] you turning away with rifle crosshairs on your back » (*B* 146). L'identité double de Halit se précise ici alors qu'il incarne à la fois un passé traumatique et le présent de la relation avec Edith. Ce dédoublement est clairement exprimé ici et explicite la matérialisation de deux identités à travers l'attribution administrative de deux noms. Alors que la crise sanitaire s'intensifie, Halit devient de plus en plus vulnérable face aux arrestations, ainsi que l'indique le bref échange entre les deux protagonistes lorsqu'Halit sort faire des provisions : « Maybe you should take

your residency papers / Do you think I need that ? / They are stopping people. / I've been there ten years ! / I don't think it makes a difference now » (*B* 147). L'instauration de lois coercitives pour limiter la propagation du virus marginalise Halit sur la base de son statut d'immigré. Ce faisant, les restrictions sanitaires ramènent Halit à la place qu'il occupe en tant qu'étranger. Lorsqu'il sort et se fait attaquer, Edith suppose qu'il s'est fait arrêter. L'agression subie aux mains de citoyens anonymes le rappelle à sa liminalité sociale et le plonge encore plus dans la situation spectrale, puisqu'il s'agit de l'événement qui le contamine et qui fait basculer le roman dans la tragédie :

> You crossed the length of Burntcoat silently, on the feet of a predator, a ghost. […] The living space filled with dim objects and shadows. I felt you standing behind me […]. The hold was tight, uncomfortable, not enough to keep us together were we to fall. I couldn't see your face, only imagine who you might be. (*B* 165)

Dans ce passage, le moment spectral est mis en avant de plusieurs façons. La comparaison directe au fantôme est établie à travers le silence du protagoniste qui semble occuper le lieu de manière immatérielle. De même, la métaphore spectrale sert ici à décrire la disparition progressive d'Halit et la progression du virus, qui, en plus de l'incapaciter (« not enough to keep us together »), détruit son identité, ainsi que la dissimulation du visage l'indique. En outre, la luminosité décrite dans l'extrait contribue à établir un moment spectral dans lequel le personnage se mêle aux ombres créées par les lampes et l'éclairage. Dans son ouvrage intitulé *Necropolitics*, Achille Mbembe décrit la manière dont les migrant·e·s et réfugié·e·s sont privé·e·s de leur capacité d'action :

> Migrants and refugees […] have neither proper names nor faces and possess no identity cards. They are merely a kind of hollowed out entity, walking vaults concealed by a multitude of organs, empty yet menacing forms in which we seek to bury the fantasies of an age terrified of itself and of its own excess. (Mbembe 101)

Le personnage de Halit semble correspondre à cette description. Malgré les papiers d'identité en sa possession, la crise sanitaire le marginalise et le relègue dans les confins de la visibilité sociale.

Le roman *The Electric Michelangelo* donne également à voir le statut de réfugié·e comme vecteur du défaut de perception et d'invisibilisation sociale. Grace correspond en tous points à la métaphore spectrale établie par Mbembe. Néanmoins, il est intéressant de remarquer que son

personnage tout entier est déterminé par différents régimes de visibilité et d'invisibilité. La section qui introduit le personnage s'intitule « The Lady of Many Eyes » en référence aux yeux tatoués sur son corps, mais également à l'importance cruciale du regard dans son histoire. Son passé et son parcours sont décrits et reconstruits à partir de ses yeux et de ce qu'ils expriment :

> Grace had solemn eyes that were territorial and displaced and dark. […] Her eyes said that she also arrived young in a foreign country, or on the cusp of two ages […] holding the hand of someone who may or may not be her father […]. The eyes spoke somehow of abandonment and resolve, and about a new name, eclipsing and clumsy and Christian, which was designed to cancel out bitter history and give her peace but didn't. […] When she heard violin music on Brooklyn's Yiddish radio and those sad male voices lamenting through apartment windows and inside restaurants the city suddenly seemed like a familiar local graveyard, inhabiting the ghosts of her never revealed nation and she could grieve. […] She slipped between identities, slipped the nets of conversations which would eventually trap her and pin her down. Her heritage was American, it was all she would ever say, slipping the country on like a large overcoat to cover her native dress. (*TEM* 215)

L'anaphore insiste sur les yeux de la protagoniste et instaure la visibilité comme modalité de représentation du personnage. Les yeux de Grace sont les métonymies qui donnent accès à son histoire dont le récit ne rend compte que partiellement. L'identité est ici encore décrite comme instable et changeante, effacée par les exigences administratives et politiques des lieux traversés. En outre, ce passage rend manifeste l'adaptabilité de Grace et sa capacité à changer d'identité à travers la métaphore des vêtements, enfilés comme autant d'identités. Le cœur de ce palimpseste identitaire reste secret, et n'est que partiellement donné à lire. La spectralité traduit la relation complexe qu'elle entretient avec son passé (« the ghosts of her never revealed nation ») tout en explicitant les ramifications sociales de son statut. Lorsqu'elle demande à Cy de lui tatouer des yeux sur le corps, elle explique la démarche qui sous-tend son souhait : « they can think what they like, but what they cannot do is use me with their damn eyes. Not ever again » (*TEM* 272). Le tatouage lui permet de déjouer le regard qui l'assujettit et d'acquérir, littéralement, un droit de regard. Non seulement les yeux la rendent visible, mais ils lui permettent également de renvoyer le regard et de posséder ainsi une forme d'agentivité visuelle. Dans son ouvrage *The Right to Look*, Nicholas Mirzoeff explique ce qu'il entend par droit de regard :

> The right to look is not about seeing. It begins at a personal level with the look into someone else's eyes to express friendship, solidarity, or love. That look must be mutual, each person inventing the other, or it fails. As such, it is unrepresentable. The right to look claims autonomy, not individualism or voyeurism, but the claim to a political subjectivity and collectivity: "The right to look. The invention of the other." […] Visuality separates the groups so classified as a means of social organization. Such visuality separates and segregates those it visualizes to prevent them from cohering as political subjects, such as the workers, the people, or the (decolonized) nation. (Mirzoeff 1, 3)

Selon Mirzoeff, le droit de regard est relationnel puisqu'il suppose nécessairement un autre à regarder ou pour regarder l'individu. Avoir le droit de regard signifie rentrer dans le cadre social, tandis que la privation de ce dernier implique une errance spectrale qui échappe au régime de visibilité. Etre vu·e, c'est posséder une incarnation matérielle tangible, visible. Dans le cas de Grace, les tatouages lui permettent d'acquérir un droit de regard l'amenant à être perçue différemment et de renvoyer le regard sur ceux et celles qui la regardent. La réciprocité du regard est ici un moyen d'émancipation et une condition de participation à la vie sociale. Néanmoins, ce droit de regard lui est rapidement enlevé, lorsqu'un homme l'agresse au vitriol :

> She had always said it would be about the body, hadn't she, that the battleground had been chosen by others and a war would be fought there, won or lost? Hers had been the site of an almighty uprising, on a territory mapped out and claimed by an administration that had every intention of preserving empire and dictating the law of the land to its colony. So all she could do was find a way to overwhelm the government with quick wits, a trick of the light in battle using shields and mirrors and superb body armour, blinding for long enough to disable their force and vanquish them. And for a time the victory flags had flown across her body. […] for a time she had celebrated the identity of her body as her own sovereign state. And now the land had been razed again. (*TEM* 307–8)

Cet extrait dresse un parallèle saisissant entre le corps de Grace et ses modifications successives, les tatouages puis les ravages du vitriol, et les conquêtes territoriales qui sous-tendent bon nombre de marginalisations. On retrouve ici le contexte postcolonial qui encadre la nomenclature de Mirzoeff. Dans les métaphores guerrières qui émaillent l'extrait, c'est encore la visibilité qui occupe une place centrale (« trick of light », « mirrors », « blinding »).

Les yeux tatoués sont comparés à une armure, un miroir, une arme dont la violence symbolique terrasse les forces d'oppression qui s'acharnent sur la protagoniste. La défaite de son pays natal face aux colonisateurs se trouvait partiellement compensée par l'armure visuelle, ainsi que l'indique l'analogie entre le corps de Grace et une terre annexée symbolisée par les drapeaux. Néanmoins, la destruction de l'armure rend à Grace son statut de réfugiée invisible et spectrale :

> Grace was a refugee again, perhaps she had always been so, with a refugee's identity that was defiant and pliable and eternally battling just as it was perpetually saddened and disinherited, raped and stripped of its homeland wherever it went. (*TEM* 311)

L'identité de Grace redevient floue et tributaire des luttes de pouvoir au milieu desquelles elle évolue. Tandis que la métaphore de l'habillement permettait à Grace de se faire une place en enfilant divers costumes (« slipped »), celle-ci est mise à nu de son épiderme défensif et de tout sens d'appartenance (« stripped of its homeland »). En outre, son corps déformé et abimé la replonge dans une forme d'invisibilité puisque son état meurtri incite les badauds à détourner le regard. Ce que Grace recouvre dans la possibilité de retourner le regard est une forme d'agentivité, d'impact sur autrui. C'est ce qu'Esther Peeren définit comme l'agentivité spectrale (« spectral agency » (Peeren 2014, 9)). Ce concept conduit à l'idée novatrice que l'entité qui hante est tout aussi digne d'être explorée que les entités qui subissent la hantise. Selon elle, redonner la capacité d'agir à l'entité qui hante est un moyen de l'extirper de sa spectralité :

> A primary precondition for a livable life is the ability to impact, in however constrained a manner, on the world and one's own position in it. The mere fact of having one's position as a subject capable of acting acknowledged, before any actual taking action, already signifies a form of agency, as agency also includes the ability to be seen not to act. (Peeren 2014, 16)

En somme, les sujets sont frappés d'invisibilité lorsqu'ils perdent leur capacité d'action et basculent ainsi dans une forme de spectralité dont ils ne peuvent s'extraire. On est donc loin de l'asymétrie sepctrale qui, pour Derrida, va de pair avec l'apparition du fantôme et par lequel ce dernier prend l'ascendant sur l'observateur·trice. Dans les textes qui nous intéressent, le fantôme est vulnérable. C'est notamment visible dans *How to Paint a Dead Man* à travers le personnage de Raymie qui fut l'épouse de Peter Caldicutt. La jeune femme succombe à ses addictions à diverses substances qui la plongeaient dans une forme de spectralité de son vivant. Dans ses récits, Peter la décrit en ces termes : « he loved her, loved her desperately, this haunted

girl, this hungry ghost » (*HTPADM* 274). La structure linguistique de la phrase reproduit l'effet répétitif de la hantise et la transition entre entité hantée et agentivité spectrale. Dans l'expression « haunted girl », le narrateur souligne la vulnérabilité de la jeune femme soumise à une profonde addiction. Dans l'expression « hungry ghost », la jeune femme devient le fantôme qui hantera Peter, constituant ainsi l'origine même de la hantise. La seule agentivité qu'il lui reste est bien celle de hanter.

Si la littérature est traversée par la métaphore spectrale comme outil permettant de rendre compte de divers processus d'invisibilisation, comment cela se manifeste-t-il dans le mode pastoral ? Comme indiqué précédemment, il existe tout un hors cadre du mode pastoral. Si cela a été exploré au niveau du paysage et du deuil, qu'en est-il de l'invisibilisation sociale à l'œuvre dans l'espace rural ? Qui sont les spectres de la pastorale ? Dans son ouvrage *The Dark Side of the Landscape*, John Barrell étudie les compositions picturales pastorales des XVIIe et XVIIIe siècles et explore les régimes de visibilité des différentes classes sociales constituées à ce moment-là. Selon lui, les classes sociales les plus défavorisées étaient exclues des représentations alors même qu'ils·elles étaient ceux et celles qui façonnaient les terres qui sont représentées (Barrell 32). Toute tentative de rectification n'a abouti qu'à la substitution d'une idylle pastorale par une autre, ne résolvant en rien l'invisibilisation sociale qui sous-tend les représentations du mode. D'après Brian Short, pareille invisibilisation est caractéristique de l'idylle et du cadre restreint qu'elle instaure. Selon lui, l'idylle rurale engendre une mystification des activités rurales qui normalise les relations sociales (Short 144). Cette mystification est précisément ce qui permet à l'idylle de donner à voir un microcosme idéal, que Mikhail Bakhtine décrit en ces termes : « a small but secure and stable little world of the family, where nothing is foreign, or accidental or incomprehensible » (Bakthine 1978, 232). Le cadre qui régit ce microcosme permet d'éviter tout événement imprévu, et fonctionne sur la base de l'exclusion d'une partie de la population[30], ainsi que l'explique Esther Peeren :

> Certain rural lives are rendered spectral—not fully visible and viable—by the cruelly optimistic adherence to the genre of the rural idyll, which is particularly strong in British culture. Such spectral rural lives—which, in rural studies, have been conceptualized as

[30] Dans un essai intitulé « Ghost Species », Robert Macfarlane accompagne un photographe fasciné par les derniers paysans·annes de l'Angleterre, qu'il compare à des fantômes : « He calls them 'the forgotten people of the flatlands', though he also thinks of them as 'ghosts'. He has taken around 14,000 photographs, all on colour slide film; of these, he is satisfied with about eighty, and he is proud of perhaps a couple of dozen. Among his different types of ghost, Justin is most interested in East Anglia's family farmers—the agrarianists and smallholders who still muddle by on a modest acreage. […] They are the last of their line: ghosts of a kind. » (Macfarlane 2008, n.p.). Le travail de photographie immortalise les paysans·annes et les rend visibles.

> the rural's 'others' (Cloke)—include the poor; criminals; adolescents; travelers; people of color and the legacies of colonialism; seasonal farm workers; migrants and refugees; farm animals; and pollutants and pathogens. (Peeren 2021, n.p.)

L'exemple le plus emblématique de la présence des autres de la ruralité se trouve dans *Haweswater* et est incarné par les ouvriers qui construisent le réservoir, dont la présence est manifestement spectrale :

> Between the spruce trees rocking lanterns throw stray beams of light. The men carrying the lanterns cannot be seen in the morning dusk, only their hands on the staffs are visible, like white-skinned wings high on the birch. […] They walk in this early hour without life, as if moving form a grave, merely following the ghoulish form in front to create a procession of spectres, lost into the dark, undulating through the rips of trees. Occasionally a man at the back of the line hums, funeral-slow. […] From a distance, only the flickering lanterns among the trees signal the presence in the pre-dawn murk of four hundred men in silent, wordless convoy. […] They do not see. As if they have been buried in the darkness underground, eyes removed from sockets and the spaces filled in with leaves, with fur. They are chained by the glow of the swinging lanterns. (*H* 155)

Ce passage est imprégné d'une forte dimension spectrale. Les travailleurs apparaissent dans un premier temps par le biais d'une synecdoque. Les lanternes qu'ils tiennent constituent la seule trace matérielle de leur présence. Leur invisibilité est également mise en avant par le fait qu'ils sont camouflés par leur environnement, si bien que la seule partie visible de leur corps est comparée à un oiseau. La couleur blanche scelle la comparaison au fantôme tout en donnant une indication ethnique sur les travailleurs. En outre, les ouvriers sont continuellement associés à la mort, et plus précisément à une vie après la mort ainsi que l'indiquent les multiples références à une procession funéraire (« moving from a grave », « ghoulish form », « procession of spectres », « funeral-slow »). Le régime de visibilité mobilisé ici correspond en tous points à celui du spectre comme métaphore de vulnérabilité sociale. Les ouvriers ne sont ni visibles, ni audibles, et eux-mêmes ne sont pas en capacité de voir (« eyes removed »). Le verbe « chained » insiste également sur leur vulnérabilité sociale. En somme, les ouvriers du barrage sont des présences marginales et spectrales qui, puisqu'elles ne correspondent pas aux codes de l'idylle, demeurent hors du cadre malgré leur rôle déterminant dans la construction de l'ouvrage. Le nom « ghost » devient à plusieurs reprises un verbe (« they ghosted away » (*H* 64)), imprégnant ainsi tous leurs mouvements d'une immatérialité spectrale. La référence

explicite à la spectralité dans ce passage—ainsi que tous les autres qui figurent les ouvriers—traduit une volonté de souligner l'invisibilité des ouvrier·e·s agricoles et industriels·ielles qui façonnent le paysage et que les normes esthétiques ont souvent tendance à effacer. C'est ce qu'Anne Lubkowitz explique dans son ouvrage *Haunted Spaces in Twenty-First Century British Nature Writing,* dans lequel elle explique que l'invisibilisation des ouvriers agricoles permet le maintien de l'idylle rurale : « the workers can be seen as 'haunting' the place in the sense that they draw attention to its character as a product of human work » (Lubkowitz 179). Plus encore, les ouvriers de *Haweswater* correspondent à ce que Akira Mizuta Lippit appelle « avisuality » :

> Avisuality not as a form of invisibility, in the sense of an absent or negated visibility: not as the antithesis of the visible but as a specific mode of impossible, unimaginable visuality. Presented to vision, there to be seen, the avisual image remains, in a profoundly irreducible manner, unseen. Or rather, it determines an experience of seeing, a sense of the visual, without ever offering an image. (Lippit 32)

C'est précisément ce qu'*Haweswater* donne à lire : une vision des ouvriers qui ne parvient pas à former une image. Ainsi, certains éléments de la ruralité ne figurent pas dans le cadre de l'idylle pastorale car ils dépassent les confins de l'imagination. Un paradoxe s'établit ici, entre un excès de visibilité et invisibilité : les ouvriers sont donnés à voir et peuvent appartenir au champ de la perception, mais ils demeurent invisibles. En somme, il ne s'agit pas seulement de s'attacher à rendre visible ce qui ne l'est pas, mais aussi d'interroger les mécanismes d'invisibilité qui sous-tendent le visible, ainsi que l'explique Peeren : « thus, when thinking about the invisible lives produced by the rural idyll, we should not just ask what living ghosts haunt it, but also what living ghosts roam the rural without being counted as haunting presences, and how they may come to haunt after all » (Peeren 2021, n.p.). À l'inverse de *Haweswater*, *The Wolf Border* donne à voir les ouvrier·e·s, tout particulièrement ceux de la reserve de l'Idaho : « new portraits of the centre workers are taken too : Kyle, laconic, his dark eyebrows shadowing his dark eyes. Rachel, actually smiling. Oran, grinning and woollen hatted » (*TWB* 62). Ici, Sarah Hall fait rentrer les employés dans le cadre par le biais de la photographie qui redouble le regard et le met en abyme. Cela concorde avec l'ambition du roman de déconstruire l'idylle rurale. Si Annerdale est établi comme le lieu traditionnel d'une idylle rurale à déconstruire, la réserve de l'Idaho se place en opposition à celle-ci, notamment de par la mise en visibilité des personnes qui la régissent.

En somme, la métaphore spectrale est utilisée dans l'œuvre de Hall afin d'élargir le cadre de perception de la pastorale et de rendre manifestes les mécanismes d'invisibilisation de certain·e·s de ses acteurs·trices, et tout particulièrement celles et ceux qui sont frappé·e·s par une vulnérabilité sociale. Ce mécanisme de rectification du défaut de perception est également étendu au *symbioment* lui-même, non pas comme représentation paysagère, cette fois, mais comme espace régi par un système visuel précis peuplé de multiples fantômes.

II. 5.3. LES FANTÔMES DU SYMBIOMENT

Dans l'œuvre de Sarah Hall, le *symbioment* est bien souvent peuplé de fantômes qui émanent des lieux dans lesquels les protagonistes évoluent. Cette hantise est spécifique à l'espace rural et à la complexité des différentes perceptions qu'il occasionne. Lubkowitz explique que l'espace rural n'est traditionnellement pas pensé comme un espace hanté au même titre que l'espace urbain. En prenant l'exemple du roman *Edge of the Orison* d'Iain Sinclair, elle explique :

> The text disposes of the myth that rural space is essentially different from urban space by revealing it to be just as human-made, mutable and contested. What superficially appears as 'empty' or 'given' space is revealed to be filled with 'hidden' histories which draw attention to the social forces which shaped it. The social and cultural making of space is conveyed throughout the text by haunting, which figures on several levels of the narration. Reported incidents of haunted buildings present space as endowed with agency, while the interweaving of description with historical and biographical narration creates a similar sense of hauntedness on a larger scale by juxtaposing present and past, real and imagined space. (Lubkowitz 104)

Dans son ouvrage *Death of Discipline*, Gayatri Spivak remarque que l'espace rural est lui-même l'objet de spectralisation, dont la visibilité diffère largement de celle de l'urbain, tout particulièrement à l'ère de la mondialisation. Alors que l'urbain concentre industries et développement économique, le rural semble obsolète et est absent dans les représentations (« the forgotten fron of globalization » (Spivak 93)). Ce qu'il appelle la « spectralisation du rural » (Spivak 92) correspond à cette invisibilité dans le paysage mondialisé. Néanmoins, cette expression peut également faire référence au rural comme lieu où se déploient fantômes et spectres. Dans les œuvres de Hall, l'espace rural est minutieusement donné à voir. Plus encore, ce n'est pas seulement le paysage qui est mis en avant, mais également les phénomènes de

hantise qu'il héberge et les multiples fantômes et spectres qui le traversent. Chez Hall, les fantômes et spectres du *symbioment* semblent mettre en lumière la gravité et l'urgence de la crise environnementale et contribuent à dé-spectraliser le rural. Intégrer fantômes et spectres dans le cadre pastoral, c'est rendre le mode plus réaliste et lui conférer une dimension éthique. Le lien entre spectralité et crise environnementale est établi par Timothy Morton dans son ouvrage *Ecology without Nature*, dans lequel il développe son concept de « dark ecology » pour décrire la capacité de l'humain à vivre dans un monde qui se meurt (Morton 2007, 85). Ce concept est repris par Heather Sullivan dans sa conceptualisation de ce qu'elle appelle « dark pastoral » et par Anna Lowenhaupt Tsing, qui s'intéresse aux paysages hantés de l'Anthropocène (« haunted landscapes of the Anthropocene » (Lowenaupt Tsing 1)). Dans ces travaux, la spectralité sert à dévoiler la part sombre du *symbioment*, dont le retour sous forme de hantise oblige l'individu à poser un regard sur l'urgence environnementale contemporaine. Loin de la campagne luxuriante de la pastorale, ici, la nature est spectrale, sombre, et porte les stigmates d'une activité humaine dévorante.

Afin de mettre en avant la dimension spectrale du *symbioment*, Hall emprunte aux caractéristiques littéraires du *nature writing*, et plus particulièrement du *new nature writing*. Ce type d'écrits s'apparente dans un premier temps aux écrits pastoraux puisqu'ils conservent un mouvement de la civilisation vers un espace rural, ainsi que l'indique Don Scheese dans sa définition :

> A first-person, nonfiction account of an exploration, both physical (outward) and mental (inward), of a predominantly nonhuman environment, as the protagonist follows the spatial movement of pastoralism from civilization to nature. (Scheese 6)

Cette tradition, qui trouve son origine dans les textes fondateurs d'Henry Thoreau, a évolué depuis cette définition et a subi un processus d'actualisation similaire à celui de la pastorale, notamment dans le contexte britannique. L'expression *new nature writing* fait son apparition dans un numéro du magazine *Granta* en 2008 édité par Jason Cowley qui y explique les enjeux de la résurgence du *nature writing* sous une nouvelle forme :

> [The texts] share a sense that we are devouring our world, that there is simply no longer any nature landscape or ecosystem that is unchanged by humans. But they don't simply want to walk into the wild, to rhapsodize and commune: they aspire to see with a scientific eye and write with literary effect. (Cowley 9)

Ainsi, il ne s'agit pas seulement de donner à voir une déambulation dans un espace naturel qui court à sa perte, mais de mettre en lumière sa disparition et les mécanismes représentationnels qui en découlent. Parmi les textes qui composent le numéro de *Granta* définissant le *new nature writing* figurent un essai de Robert Macfarlane, figure importante de ce mouvement, ainsi que Kathleen Jamie, Richard Mabey ou encore Seamus Heaney. Ces textes se caractérisent par des présences spectrales qui correspondent à ce qu'Anne Lubkowitz appelle « Nature Writing *noir* » (Lubkowitz 1). Cet obscurcissement de la poétique et de l'esthétique naturaliste traduit les perspectives dévastatrices de la crise environnementale et sous-tend les récits de Sarah Hall. L'autrice élargit le cadre de l'idylle pastorale pour y intégrer ce qui échappe à la vue. Dans un premier temps, le *symbioment* est le lieu où les défunt·e·s font retour, tout en se mêlant à l'écosystème qui les héberge. Dans son ouvrage intitulé *The Wild Places*, Robert Macfarlane étudie la dimension spectrale des lieux qu'il explore. Partant à la recherche des résidus de *wilderness* dans les îles britanniques, le récit donne également à lire le passé culturel des îles et leur mise en récit. Lorsqu'il s'arrête sur les poèmes de MacLean, poète écossais du XXe siècle, il remarque que les défunt·e·s semblent se réincarner dans des éléments naturels. Dans ses descriptions de l'île de Raasay, sur la côte ouest de l'Ecosse, il raconte :

> [The woods] were uncanny realms, where time flickered back and forth, where past and present became confused. In the Raasay forests, he wrote, 'the dead have been seen alive,' and the disappeared 'are with us still'. So it is that in 'Hallaig', the cleared generations return as ghosts in the form of trees. […] MacLean imagines a crowd of young Raasay girls, strolling along 'lightsome and unheartbroken' out of the wooded hills of the island—'a flickering birch, a hazel, a rowan' (Macfarlane 2007, 119)

Tout au long de son itinéraire, Macfarlane assiste à des phénomènes spectraux similaires, et voit les espaces naturels se muer en présences spectrales. Son analyse du poème de MacLean correspond en tous points à la fin du roman *Haweswater*, dans laquelle Janet devient le fantôme de la vallée, incarné à travers le « Janet Tree ». La récit la décrit ainsi :

> The story of Janet Tree has an uncertain origin. For almost a century the myth of the witch which inhabits the old oak tree at the edge of the Shap road has troubled and intrigued inhabitants of the valley. It is the only oak tree on that road, and […] it is so old that the branches sag almost to the ground, obese with bark. […] She is a young, blue witch. Bonny, in a way. […] For others she is old and gnarled, a hag, […] and she

> is surrounded by animals that are not found in this country. […] She is unlike any other Westmorland ghost, has something exotic to her. (*H* 257–58)

Le passage évoque la réincarnation de Janet en arbre, devenant ainsi partie prenante du folklore régional, ce qui est mis en avant par la dimension testimoniale du récit. La dénomination « Janet Tree », dépourvue de déterminant, confère à l'expression la valeur de nom propre scellant ainsi l'association ontologique de l'arbre et de Janet. En outre, l'arbre a les mêmes caractéristiques physiques que la protagoniste. La couleur bleue est une référence à ses cheveux bleutés, et l'adjectif « bonny » est souvent employé pour la décrire. Réciproquement, le fantôme possède des caractéristiques végétales se rapportant aux arbres. L'adjectif « gnarled », par exemple, est souvent employé pour évoquer les branches noueuses d'un arbre. La présence du fantôme permet de rendre visible la tragédie qui a frappé la région lors de la construction du réservoir et discrédite ainsi le fonctionnement de l'idylle rurale et pastorale. Le phénomène de hantise ébranle la sécurité de cette dernière, puisque le chêne hanté par le fantôme de Janet est le lieu de multiples accidents automobiles : « helpful it is not that the view is beautiful from this road, there is a distracting absence of urban hysteria and concrete, the light over the waterlogged fields, the trees, yellow, red, red and shining, a burnt copper sunset » (*H* 259). Ici, le fantôme côtoie l'esthétisme du paysage de l'idylle. La dimension picturale de la description, qui allie plusieurs matières et couleurs, rend manifeste la dimension trompeuse de ce paysage dont la visibilité favorise les accidents. Ce type de description constitue un avertissement contre les fonctions l'idylle (Lubkowitz 234). Dans le roman, Janet n'est pas la seule à hanter le *symbioment* par l'intermédiaire d'éléments naturels. Lorsque Jack perd la vie en escaladant une montagne, elle retrouve sa présence dans le sol, qui permet au spectre de communiquer : « It seemed he was shouting through the soil to her, faintly. A ghost in the elements. […] she would not leave the surroundings where Jack Liggett spoke through the land » (*H* 229). Dans cette phrase, la lande acquiert une forte dimension spectrale et se fait le *medium* de la hantise.

Le roman *Burntcoat* donne également à voir un élément naturel comme vecteur de spectralité. Au début de la pandémie, Halit ramène un oranger dans l'atelier. Le récit suit l'évolution de l'arbuste et insiste sur l'odeur qu'il dégage et qui imprègne le confinement des protagonistes. Alors que l'état d'Edith se dégrade, l'arbuste est en fleurs et l'odeur qui en émane permet de matérialiser le corps de Halit :

> The tree's scent is so insistent. Halit emerges from it as if through a doorway, walking up the iron steps of the fire escape, a wing tip brushing the wall. If I turn round, his image will be beautiful, or he will appear terrifying, foul and dark as my heart. (*B* 106)

Hall réutilise la technique du *new nature writing* consistant à mettre en lumière une hantise par l'intermédiaire d'éléments naturels en la déplaçant dans un contexte urbain exacerbé par l'urgence sanitaire. L'apparition d'Halit est ici tributaire de la présence de l'oranger.

D'après Deborah Lilley, le *new nature writing* œuvre à rendre visible ce que les exigences esthétiques et poétiques ont tendance à occulter, aussi bien dans la pastorale que dans le *nature writing*. Cette mise en visibilité explique la tendance morbide de certains écrits. Dans *The Wild Places*, Macfarlane arrive au postulat que le *symbioment* est teinté d'une forme de spectralité inhérente qui échappe à la perception des humains :

> 'A ghost wilderness hovers around the entire planet,' wrote the poet and forester Gary Snyder, 'the millions of tiny seeds of vegetation […] hiding in the mud on the foot of an arctic tern, in the dry desert sands, or in the wind […] each ready to float, freeze or be swallowed, always preserving the germ. (Macfarlane 2007, 273)

L'enjeu du *new nature writing* est bien de rendre visible cette *wilderness* fantôme et d'en étudier les modalités d'apparition. Pour ce faire, les auteurs·trices s'attèlent à rendre visible des paysages inhabituels, relégués au hors cadre des déambulations et de leurs comptes rendus. Dans son article intitulé « Ecocritical Approaches to Literary Form and Genre », Richard Kerridge explique que les auteurs·trices remplacent les stéréotypes familiers par des représentations complexes du *symbioment*, permettant ainsi de mettre en lumière ce que les formes traditionnelles invisibilisent (Kerridge 17). *Edgelands*, de Paul Farley and Michael Symmons Roberts, porte une attention particulière à ces espaces interstitiels délaissés de la pastorale et du *nature writing* :

> Our book is an attempt to celebrate these places […] to explore these unobserved parts of our shared landscape as places of possibility, mystery, beauty. Somewhere in the hollows and spaces between our carefully managed wilderness areas and the creeping, flattening effects of global capitalism, there are still places where an overlooked England truly exists, […] if we could only put aside our nostalgia for places we've never really known and see them afresh. (Farley et Symmons Roberts 6, 10)

En somme, en cherchant une forme de beauté et d'esthétique en dehors des territoires qui y sont prédisposés et qui sont régulièrement mis en lumière, Farley et Symmons Roberts s'intéressent à ce qui sort du cadre et aux territoires frappés d'invisibilité. La spectralité fait son apparition dans ces lieux à travers les déchets, considérés comme des traces spectrales de l'activité

humaine qu'il convient d'effacer afin de préserver la beauté des lieux. D'après Deborah Lilley, les détritus perturbent la logique du cadre pastoral :

> Litter is a pertinent example of the implication of one side of the dualism in the other: it signifies the viewer in the spectacle, and locates human production, and its by-products, in the perceived space of nature. Its presence can be understood to undermine the idealisation of the pristine or remote landscape, hence its omission, or can be used to signify the extent to which a pristine or remote landscape has been sullied by human irresponsibility. […] Ecological pollution is the return of that waste which disrupts our rationalisation of disposal, representing the trace of that which we had intended to forget. (Lilley 2019, 71)

Ainsi, l'invisibilisation des détritus ne répond pas uniquement à une logique esthétique. Invisibiliser les déchets produits par l'activité humaine permet de se déresponsabiliser et de mettre à distance notre influence sur le *symbioment*. Les détritus fonctionnent alors comme des traces sur le *symbioment,* signifiant par un processus métonymique l'omniprésence de l'humain. Dans *The Carhullan Army,* Hall met en lumière des paysages dévastés et jonchés de détritus et de traces des activités humaines qui ont mené à la catastrophe climatique. Cette mise en visibilité est d'autant plus efficace qu'il s'agit du Lake District, qui est ici transformé en *edgeland*, loin du modèle esthétique qu'il incarne dans la réalité. Lieu hostile et interstitiel à mi-chemin entre l'urbain et le rural, où le climat est déréglé, le Lake District prend des allures de *wasteland* abject qui donne à voir les conséquences de l'activité humaine :

> The garden of the old house had looked overgrown and dilapidated when I arrived. It was filled with rubbish. By the gate there were heaps of electrical appliances, chairs, and bundles of rain-swollen papers, cast-offs from homes that had been thinned down or vacated. Besides one of these piles was a rotting dog. The muzzle was sodden and decaying and its jaws looked set in a wide snarl. The eyes and fur were gone […] Litter blew along the gutters, empty containers, foils, and the little broken ampoules with silvery deposits inside. (*TCA* 37)

Dans ce passage, la narratrice fait l'inventaire des détritus qu'elle rencontre sur son chemin. Les objets domestiques côtoient les cadavres organiques ainsi que les déchets alimentaires. L'incongruité de ces résidus est mise en avant par le contraste entre l'incarnation contemporaine du Lake District et la manière dont il est décrit dans le roman. Dans l'ouvrage *Arts of Living on*

a Damaged Planet: Ghosts of the Anthropocene, les auteurs·trices détaillent la dimension spectrale des détritus :

> Sometimes we can see the ghosts of relentless waste and manufactured poverty in the forms of stinking garbage and leaky sewers. But there are also ghosts we cannot see and those we chose to forget. They don't sit still. They leave traces; they disturb our plans. They crack through pavements. They tell us about stretches of ancient time and contemporary layerings of time, collapsed together in landscapes. (Tsing, Swanson, Gan, Bubandt 8)

En somme, le détritus fonctionne ici comme une trace spectrale, au sens où l'entend Derrida, c'est-à-dire comme une « sur-vie » anachronique (Derrida 1993, 22), symbolisant aussi bien une présence qu'une absence. La trace marque la présence passée, mais aussi l'absence dans le présent. La concomitance de ces deux temporalités renforce l'effet spectral. L'omniprésence des déchets dans *The Carhullan Army* matérialise le spectre des activités humaines qui ont mené à la catastrophe tout en signifiant l'abandon du lieu. Ils sont des revenants d'une autre époque et rendent visible ce que le cadre de représentation invisibilise. Dans le roman, l'air est également empreint de l'activité humaine à travers les odeurs qui traversent la lande. Ces dernières, ainsi que les détritus, sont charrié·e·s par le vent qui se fait vecteur de spectralité, ainsi que l'expliquent Elaine Gan, Anna Tsing, Heather Swanson et Nils Bubandt :

> The winds of the Anthropocene carry ghosts—the vestiges and signs of past ways of life still charged in the present. […] We offer the wind as a figure for uncanniness. Winds are hard to pin down, and yet material; they might convey some of our sense of haunting. (Gan, Tsing, Swanson, Bubandt 3)

Métaphore de l'immatérialité du spectre et porteur d'objets du passé, le vent traverse les paysages et redistribue leur matérialité. Sarah Hall donne une place de choix au vent dans sa nouvelle « Later, His Ghost » qui figure dans le recueil intitulé *Madame Zero*. Dans cette nouvelle dystopique, représentative de la *climate fiction*, le monde est en proie à des vents violents qui dévastent tout sur leur passage. Errant dans les ruines de son village, le narrateur cherche un exemplaire de la pièce *La Tempête* de Shakespeare afin de soulager Helen, avec qui il essaie de survivre. Les vents destructeurs transportent les restes de l'activité humaine :

> Sometimes he was amazed there were enough objects left to loosen and scatter. Sometimes he wondered whether these things were just the same million shoes and

> bottles and cartons, circling the globe endlessly. […] There was a constant howling. Every few moments something rattled, fluttered or spun past, bounced off the ground and was lobbed upwards. (« LHG » 106)

L'anaphore « sometimes » traduit la détresse du personnage face à la catastrophe climatique tout en matérialisant la rengaine du vent qui ne cesse de souffler. Le bruit constant du vent (« howling », « bellowing » (« LHG » 99)) et des objets déplacés renforce la métaphore du spectral, alors même que le vent semble donner vie aux objets abandonnés. Ces objets, qui semblent tourner continuellement autour du globe, deviennent eux aussi des revenants, des traces du passé qui font retour et qui se meuvent. Les ruines du passé hantent également la nouvelle (« the ruins were depressing » (« LHG » 113)) et constituent une fois encore des traces du passé. Le vent spectralise également le personnage, le rend invisible et vulnérable face à la force des éléments. L'extrême précarité causée par le climat hostile le contraint à vivre comme un fantôme (« he looked like some kind of demon » (« LHG » 119)). Le titre même de la nouvelle annonce et anticipe la spectralisation du narrateur dans ce paysage désolé. L'adverbe « later » annonce une action à venir, tandis que le nom « ghost » traduit le retour du passé. La virgule marque un arrêt, permettant de matérialiser le temps écoulé. La tension temporelle présente dans ce titre traduit le désordre chronologique de la représentation spectrale tout en rendant manifeste l'enfermement circulaire[31] qui affecte le personnage. La dimension spectrale du vent est également donnée à voir à travers son association à *La Tempête*, référent hypertextuel de la nouvelle. L'intertextualité brouille la temporalité puisqu'elle figure le retour d'un texte passé. En outre, la nouvelle donne à voir des traces précises puisque certains passages de la pièce de Shakespeare sont retranscrits dans le corps du texte, signifiés par des italiques, fragmentant ainsi la narration et brouillant toujours un peu plus la temporalité de l'action. Plus encore, des pages de la pièce sont transportées par le vent, si bien que la fragmentation a lieu à la fois aux niveaux intra- et extra-diégétiques. Les multiples traces intertextuelles laissées par la pièce de Shakespeare renforcent la spectralité qui imprègne la nouvelle, ainsi que l'explique Catherine Bernard : « les traces du passé—traces historiques, intertextuelles, esthétiques—nous reviennent. Elles survivent et surviennent encore. [...] Cette survivance est le moment d'une incorporation de la mémoire collective et d'une incarnation » (Bernard 2018a, 141). Ainsi, l'intertextualité, au même titre que le vent, permet la survivance du passé.

[31] Georges Letissier explore cet effet de spectralité dans son article intitulé « Hauntology as Compromise Between Traumatic Realism and Spooky Romance in Sarah Waters's *The Little Stranger* » dans lequel il établit un lien entre temporalité traumatique, spectralité et réalisme.

Sarah Hall fait également usage de la spectralité afin de mettre en lumière l'absence, tout particulièrement dans le contexte de crise environnementale et d'extinction massive que notre siècle connaît. Les éléments du *symbioment* qui disparaissent sont spectralisés, c'est-à-dire que leur régime de visibilité est perturbé, afin de mettre en avant les conséquences de la crise environnementale. La visibilité spectrale permet ainsi de rendre perceptible leur absence actuelle ou prochaine. Ce faisant, le *symbiomen*t recouvre une capacité d'action à travers la hantise, ainsi que l'explique Timothy Morton : « nature hovers over things like a ghost » (Morton 2007, 14). Dans l'œuvre de Hall, les fluctuations de la biodiversité sont mises en lumière. Dans *The Carhullan Army* les chiens errants deviennent un fléau et sont constamment décrits en des termes spectraux (« feral dogs roamed » (*TCA* 7)). Fantômes de leurs ancêtres domestiqués et emblématiques de la région, l'espèce prolifère, traduisant ainsi la déchéance du mode de vie rural. À l'inverse, dans *The Wolf Border*, ce sont les ancêtres encore plus lointains du chien qui sont donnés à voir de manière spectrale. Alors que les chiens errants prolifèrent dans la dystopie, les loups se font rares et ne se donnent pas facilement à voir. Rachel et ses collaborateurs·trices observent les loups en continu, bien que ces derniers soient difficiles à repérer et que leur présence soit spectrale. C'est tout un dispositif de mise en visibilité qui se déploie. Leur présence spectrale est caractérisée par trois éléments : leur invisibilité, les traces qu'ils laissent, et le regard qu'ils exercent. Le roman s'ouvre sur une description du loup comme être qui se mélange au paysage qu'il occupe :

> They are fleet or lazy, moving through their own tawny colourscape and sleeping under logs—missable either way. Their vanishing acts have been perfected. At night they come back. […] She hears them howling along the buffer zone. (*TWB* 3)

Camouflés et furtifs, les loups échappent à la vue et demeurent ainsi dans une forme d'invisibilité, tout en manifestant leur présence de par leurs hurlements. La métaphore spectrale se précise tout au long du roman, à mesure que les loups apparaissent et disparaissent : « it is at night that they give up their secrets, that they seem most sacred to her : ghost-like, elegant, and frivolous » (*TWB* 205), « they could be hallway up the country in forty-eight hours, disappearing like ghosts » (*TWB* 144). Dans son ouvrage intitulé *Les diplomates : cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*, Baptiste Morizot décrit le mode d'apparition spécifique des loups qu'il appelle « présence invisible » :

> Ce mode d'apparaître se donne comme *présence invisible*. C'est une modalité de présence très particulière, qui implique des effets manifestes sans que la *cause* soit

> perceptivement accessible. Le loup est un animal cryptique, c'est-à-dire qu'il est extraordinairement difficile observer. (Morizot 2023, 25)

Dans un autre de ses ouvrages, *Manières d'être vivant*, Morizot narre son expérience de pistage des loups à la manière d'un récit de *nature writing* et insiste sur cette invisibilité : « Nous étions sûrs de les voir en face : le paysage était vide d'arbres, ils étaient à notre merci, enfin nous allions pouvoir jeter sur eux le filet libre du regard, enfin nous allions capturer sans saisir la beauté dense de ces spectres. Et, bien entendu, ils n'y étaient pas. » (Morizot 2020, 74). C'est précisément cette « présence invisible » qui est donnée à voir dans le roman de Hall. Définie avant tout par l'absence, elle s'y trouve explicitement exprimée : « they will be rarely seen—defined as much by their absence as their iconography » (*TWB* 93). Cette présence-absence est une des caractéristiques majeures du spectre, selon Maria del Pilar Blanco et Esther Peeren, et aussi selon Derrida, qui explique qu' « il y a du disparu dans l'apparition » (Derrida 1993, 25). La référence à l'iconographie des loups renforce également leur spectralité. D'après Baptiste Morizot, « les ancestralités animales sont comme des spectres qui vous hantent, en remontant à la surface du présent » (Morizot 2020, 107). Cette spectralité ancestrale est détaillée par Carla Freccero :

> I am also tracking wolves in their spectrality; however fictionally and allegorically ubiquitous, material wolves. […] They are largely absent from most people's lives (not all, but most) […] There is a work to be done here, a work of transpecies mourning that also seeks to come to terms with the spectral returns of lupine being within the cultures that have expelled and eradicated it. (Freccero 92)

Le retour furtif mais affirmé des loups dans certaines régions dans lesquelles ils avaient été éradiqués constitue une forme de retour spectral rendant manifeste l'action humaine sur les territoires. Plus encore, leur retour est mis en exergue de par les traces qu'ils laissent, et dont la survivance manifeste à la fois leur présence et leur absence. À plusieurs reprises Rachel doit pister les loups et ainsi suivre leurs traces et les empreintes qu'ils laissent sur la lande (« She moves carefully, searching for tracks on the softer earth. […] There are paw prints in the nearby soil » (*TWB* 377)). L'omniprésence des empreintes manifeste à la fois la présence et l'absence, en suivant la logique de l'empreinte théorisée par Georges Didi-Huberman :

> Les empreintes apparaissent elles-mêmes comme des « choses » pour le moins anachroniques—si elles sont bien ce « présent réminiscent » visuel et tactile d'un passé

> qui ne cesse de « travailler » de transformer le substrat où il a imprimé sa marque. […] [L'empreinte est] quelque chose qui nous dit aussi bien le contact (le pied qui s'enfonce dans le sable) que la perte (l'absence du pied dans son empreinte) ; quelque chose qui nous dit aussi bien le contact de la perte que la perte du contact. (Didi-Huberman 2008, 18)

Ainsi, les empreintes laissées par Ra et Merle mettent en lumière à la fois leur présence et leur absence, tout en constituant des objets anachroniques, matérialisant la survivance d'une temporalité passée. En somme, c'est de par leurs traces que les loups se rendent visibles, alors même qu'ils exercent un regard sur les sujets qui les pistent : « Ra and Merle watch from a high vantage point, ready to accelerate down the slopes […] But there is a refractory quality to their watching. » (*TWB* 299). Ce passage met en évidence l'asymétrie de la perception des loups, observateurs qui refusent d'être observés. Cette asymétrie n'est pas sans rappeler ce que Derrida appelle « l'effet de visière » dans sa hantologie : « 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). L'effet de visière peut ici être décrit comme un outil éthique. Le refus de se soumettre aux règles de visibilité déterminées par l'humain tout en exerçant sur lui un regard spectral matérialise une forme de résistance envers l'activité dévorante de l'humain. Dans *The Wolf Border*, les deux loups d'Annerdale sont donnés à voir de manière réaliste, c'est-à-dire qu'ils sont rarement mis en visibilité. À l'inverse, ce sont leurs modalités de visibilité complexe qui sont mises en avant de sorte que c'est leur récalcitrance qui révélée, ainsi que leur absence chronique, symptôme d'une extinction massive. Il s'agit là encore d'une façon de faire rentrer dans le cadre pastoral les questionnements contemporains sur la crise environnementale et la destruction de la biodiversité. Rendre manifeste l'absence, c'est rendre visible l'extinction, ainsi que l'explique Robert Macfarlane dans son essai intitulé « Ghost Species » :

> Listening to Eric talk that day, I was reminded of the evolutionary concept of 'ghost species', an idea that entered conservation science in the mid-1980s. A 'ghost' is a species that has been out-evolved by its environment, such that, while it continues to exist, it has little prospect of avoiding extinction. Ghosts endure only in what conservation scientists call 'non-viable populations'. They are the last of their lines. The soft-shell sea turtle is a ghost. The desert bighorn is a ghost. The tiger is a ghost, as is the sawfish. (Macfarlane 2008, n.p.)

Le concept de « ghost species » traduit les modalités de visibilité des loups dans *The Wolf Border* comme une espèce menacée, dont la vulnérabilité conduit à représenter l'absence plutôt que la présence.

En somme, la spectralité est utilisée à plusieurs desseins dans les œuvres de Hall. *Medium* privilégié du deuil, le spectral permet d'actualiser l'élégie pastorale au regard des avancées scientifiques sur le trauma et rend le mode perméable à la vulnérabilité de l'humain. Plus encore, Hall élargit le cadre pastoral en y rendant visible les mécanismes d'invisibilisation qui se jouent traditionnellement dans la pastorale, mais aussi dans les sociétés occidentales contemporaines. L'inclusion de vulnérabilités sociales au cœur du décor pastoral les fait rentrer dans de nouveaux régimes de visibilité. Le monde rural est en proie à une forme d'invisibilisation que le *new nature writing* œuvre à dissiper, rendant toute sa valeur narrative et esthétique aux paysages délaissés, jugés indignes de la pastorale. Il s'agit d'affiner, de focaliser le regard porté sur le *symbioment* et ses acteurs·trices, de les rendre visibles présent·e·s et absent·e·s afin de mettre en lumière le caractère construit du regard et de sa portée. Si la pastorale permet de dissiper diverses formes d'invisibilisation, permet-elle de donner à voir une forme de vraisemblance ? Si tel est le cas, cela la rapproche-t-elle d'une écriture réaliste ? Il s'agira, dans les pages qui viennent, d'analyser les modalités d'attention qui sous-tendent la perception au sein du protocole réaliste.

CHAPITRE 6 : MODALITES D'ATTENTION A UN REALISME PASTORAL

Les œuvres de Sarah Hall emploient, dans des proportions variables, une esthétique réaliste classique. Cela signifie que ces récits sont traversés par une volonté de donner à voir des représentations vraisemblables qui maintiendraient une illusion de réalité par le biais d'un effet de réel puissant. Nous avons étudié précédemment cet effet réaliste sur le *symbioment* représenté et sur les cadres picturaux que ce dernier implique, avant de nous intéresser aux différentes configurations optiques qui sous-tendent la perception. Il s'agit maintenant de s'intéresser de manière plus approfondie au récit réaliste et à la manière dont celui-ci maintient une illusion de réalité, afin de déterminer dans quelle mesure une telle esthétique peut se déployer au sein du cadre pastoral. Selon Terry Gifford, le texte pastoral s'oppose au réalisme dans ses représentations et dans le langage qu'il met en scène : « The reader recognises that the country in a pastoral text is an Arcadia because the language is idealised. In other words, pastoral is a discourse, a way of using language that constructs a different kind of world from that of realism » (Gifford 1999, 45). Plus précisément, le réalisme pastoral semble se manifester de manière ambivalente. Le mode donnerait lieu à un continuum entre idéalisation et réalisme au sein duquel les œuvres se déplacent au fil du récit. Les *Géorgiques* de Virgile illustrent ce continuum. Décrit comme un précis d'agriculture et d'élevage, ce poème didactique mêle célébration des compétences des ouvriers agricoles travaillant au contact de la nature et représentation réaliste du travail qu'ils effectuent. Ce faisant, le poème oscille entre célébration et critique plus ou moins implicite des conditions de vie rurales et citadines :

> Mais fortuné aussi celui qui connaît les dieux champêtres, et Pan, et le vieux Silvain, et les Nymphes sœurs ! Celui-là, ni les faisceaux du peuple ni la pourpre des rois ne l'ont fléchi, ni la discorde poussant des frères sans foi, ni le Dace descendant de l'Ister conjuré, ni les affaires de Rome, ni les royaumes destinés à périr ; celui-là ne voit autour de lui ni indigents à plaindre miséricordieusement, ni riches à envier. Les fruits que donnent les rameaux, ceux que donnent d'elles-mêmes les bienveillantes campagnes, il les cueille sans connaître ni les lois d'airain ni le forum insensé ni les archives du peuple. (Virgile 130)

Le passage invoque les divinités naturelles typiques de la pastorale (Pan, les nymphes, Silvain) et célèbre la beauté et l'innocence de la ruralité (« bienveillantes campagnes »). Néanmoins, cette célébration est interrompue par la critique de l'instabilité politique et sociale de la ville, avant de retourner à une description idéalisée de la vie rurale. Cette dernière sert alors de

contrepoint, permettant d'asseoir un réquisitoire contre les assauts du pouvoir. De même, les longues descriptions du travail agricole sur le ton de recommandations permettent aux *Géorgiques* d'acquérir une forme de réalisme social. Terry Gifford détaille les effets de ce poème sur le lien entre pastorale et réalisme :

> The *Georgics* are not pastoral, taken as a whole. They have given us the generic name for writing that primarily details rural work. But they reveal the process by which a natural enjoyment of working in harmony with the seasons can become, in the pastoral, an idealisation of stability that provides an implicit criticism of turbulent city affairs. (Gifford 1999, 20)

Raymond Williams corrobore les propos de Gifford dans son analyse du poème de Crabbe intitulé « The Village » qui offre une représentation anti-pastorale de la campagne anglaise (« fled are those times, when in harmonious strains / the rustic poet praised his native plains: / no shepherds now, in smooth alternate verse, / Their country's beauty or their nymphs' rehearse. » (Crabbe 50)). À l'inverse de Virgile qui se sert de la célébration rurale pour rendre visible des réalités politiques et sociales, Crabbe oppose l'idéalisation de la pastorale classique à toute forme de vraisemblance. Le vers « As Truth will paint it, and as Bards will not » traduit l'absence de vraisemblance dans les représentations pastorales, ainsi que l'explique Raymond Williams :

> Truth Again, and against poetry. [… It] is clear that the contrast in his mind is not between rural England past and present, but between true and false ways of writing. More generally, the contrast he is forcing is between a tradition of pastoral poetry and his own intention of realism. (Williams 1973, 13)

L'exemple du poème de Crabbe traduit une réelle volonté de la part de certains auteurs pastoraux de faire un premier pas vers une représentation vraisemblable qui s'inspirerait, dans une certaine mesure, des conventions de l'écriture réaliste, et témoigne une fois encore de la diversité des textes pastoraux et des représentations qu'ils donnent à voir.

Interroger le cadre pastoral revient à s'interroger sur le regard que porte la littérature sur le monde qui l'entoure et les différents éléments qui le composent. C'est ici que les modalités de représentation réalistes et pastorales se rejoignent. La mise en visibilité instaurée par la pastorale de Sarah Hall suit les codes de la représentation réaliste, si bien que cette dernière établit un cadre réaliste précis. C'est justement de ce cadre réaliste établi au sein du cadre

pastoral dont il est question dans ce chapitre. Plus précisément, c'est la relation entre réalisme et regard qu'il s'agit d'explorer. Pour ce faire, il est nécessaire de s'arrêter sur les modalités de représentation réaliste au sein du cadre pastoral et sur la manière dont ces dernières sont infusées dans les récits de Sarah Hall. L'ouvrage d'Émilie Walezak publié en 2021 et intitulé *Rethinking Contemporary British Women's Writing: Realism, Feminism, Materialism* apporte un éclairage indispensable sur la place du réalisme dans la littérature britannique contemporaine. A la fois plébiscité et critiqué, le réalisme demeure une forme protéenne, employée par de nombreux auteurs·trices qui en interrogent les représentations (Turner 51). Walezak détaille les points du réalisme qui font débat :

> The enduring bones of contention whenever the issue of realism arises are thus outlined: its purported aversion to experimentation and hence its complicity with dominant norms, its middlebrow focus supposedly addressing a naïve reader, its characteristic conventions allegedly confining it to a submissive adherence to the powers that be. And yet realist novels continue to prosper. (Walezak 2021, 4)

Selon Walezak, la raison pour laquelle le roman réaliste prospère réside dans sa capacité à se muer en de nouvelles formes et à offrir de nouvelles lectures de ses conventions. C'est une lecture esthétique et éthique qu'il s'agira de construire ici, en continuant à mettre le réalisme en relation avec la pastorale et en explorant le regard qu'ils posent sur le monde, tout particulièrement dans le contexte environnemental actuel.

Les notions de regard et de visibilité, essentielles dans les chapitres précédents, seront ici explorées à travers la notion d'attention, et une réflexion sur les manières dont cette dernière est (re-)dirigée. Simone Weil définit le terme attention :

> L'attention suppose que l'on restreigne son champ de conscience et de perception pour établir un rapport d'intimité avec quelque chose ou quelqu'un. L'attention est un effort qui exige d'abord de se soustraire au vacarme du monde et aux jugements des autres pour rentrer en soi-même et fixer son esprit sur un objet limité. (Weil 1966, 92–3)

La mise en visibilité établie par le réalisme et la pastorale détermine des modalités d'attention précises qui nécessitent un effort de perception. Ici, il ne s'agit pas de mise en visibilité mais de focalisation sur un objet et des implications éthiques qui surgissent de cet acte d'attention. Plusieurs questions émergent à la lecture de la définition de Simone Weil : quelle relation entre attention et distraction ? Quelles sont les implications éthiques qui sous-tendent l'attention

portée ou non à un objet ? Comment sélectionner l'objet sur lequel porter son attention ? Le mode pastoral entretient une relation ambiguë avec la notion d'attention et l'éthique qu'elle met en place. L'attention est précédée d'une sélection. Dès lors, le cadre sélectif de la pastorale suggère que cette dernière va faire porter son attention sur un espace particulier, des personnages particuliers ou des événements précis. Néanmoins, la pastorale a longtemps été considérée comme une distraction face aux machinations du pouvoir en place. De même, cette ambiguïté s'invite au sein même des intrigues que la pastorale donne à lire. La retraite pastorale est-elle une distraction, ou au contraire, une invitation à focaliser son attention en s'éloignant des distractions ?

À la lumière de ces réflexions, ce chapitre sera l'occasion de confronter le mode pastoral aux notions complexes et récalcitrantes de réalisme et d'attention. Plus précisément, il s'agit de démontrer que Sarah Hall utilise le mode réaliste afin d'inviter les lecteurs·trices à prêter attention au monde qui nous entoure. En donnant à voir et en redistribuant les modalités d'attention, Hall fait de la littérature un vecteur de rééducation de la perception à travers les modalités de représentation réalistes. En effet, les œuvres qui nous intéressent ici emploient, à divers égards, certains piliers de la représentation réaliste (« omniscience, third person and first-person narratives, temporal and spatial causality, the psychological verisimilitude of characterization, and the real-life accuracy of descriptions » (Walezak 2021, 5)) tout en s'aventurant, particulièrement dans les nouvelles, vers un réalisme magique. Il conviendra donc de s'intéresser aux effets de ces utilisations à la fois sur le cadre pastoral établi par l'autrice, les régimes de visibilité qu'il met en place, et sur l'expérience de lecture qui en résulte. Ce faisant, j'espère démontrer que les œuvres de Hall soulèvent et retravaillent le paradoxe qui rassemble réalisme et pastorale et par là même établissent une éducation à la perception dans un monde en crise. Dans un premier temps, il s'agira d'analyser l'esthétique réaliste déployée dans les œuvres de Sarah Hall et la manière dont cette dernière crée une illusion de réalité à travers plusieurs outils. Plus précisément, il conviendra d'étudier les divers narrateurs·ices que l'autrice met en scène et qui enrichissent les cadres pastoraux et réalistes. La seconde partie de ce chapitre s'attachera à explorer le langage de l'ordinaire déployé par l'autrice afin d'attirer l'attention des lecteurs·trices sur un ordinaire trop souvent négligé. Pareille attention aux détails empiriques de ce qui nous entoure est une pierre angulaire du réalisme et permet à la littérature d'acquérir une dimension éthique.

II. 6. 1. Les narrateurs·trices de Sarah Hall : du réalisme rural au réalisme magique

Il convient désormais de s'intéresser de plus près aux conventions du texte réaliste et à la manière dont ces dernières interagissent avec celles du mode pastoral dans les œuvres de Sarah Hall. Plus précisément, il s'agit de déterminer dans quelle mesure les systèmes narratifs déployés dans les œuvres qui nous intéressent permettent la restriction du champ de conscience présupposée par l'acte d'attention évoquée par Simone Veil. En effet, l'étude des différents appareils narratifs déployés dans les œuvres qui nous intéressent permettent de déterminer dans quelle mesure les récits parviennent à monopoliser l'attention des lecteurs·trices. C'est l'argument d'Alice Bennett théorisé dans son ouvrage *Contemporary Fictions of Attention. Reading and Distraction in the Twenty-First Century* :

> The processes which enable this inward attention arise both through how attention is represented [...] and in how readers' attention is orchestrated by narrative features such as pace, descriptive detail, characterization, plotting, deixis of place and time, and so on. (Bennett 2018, 11)

Ainsi, l'étude des conventions narratives permet de démontrer comment l'attention est conditionnée et dirigée vers des objets précis, dont le choix appartient à l'écrivain·e. Sarah Hall déploie plusieurs types de mise en visibilité et en attention à travers des dispositifs narratifs qui mêlent écriture pastorale et écriture réaliste. Dans un essai intitulé « Un discours contraint », Philippe Hamon regroupe ce qu'il considère comme étant les caractéristiques principales du discours réaliste. En préambule de son étude, Hamon explique que sa démarche n'entend pas régler l'hésitation entre la *mimèsis* telle qu'elle est décrite dans la *Poétique* d'Aristote (toute littérature est imitation) et l'affirmation que la langue ne peut copier le réel. Face à ces deux pôles, Philippe Hamon se place du côté du vraisemblable. Selon lui, « ce n'est jamais le réel que l'on atteint dans un texte mais une rationalisation, une textualisation du réel, une reconstruction *a posteriori* encodée dans et par le texte » (Hamon 1982, 129). Ainsi, Hamon redéfinit les enjeux du mode réaliste :

> Il ne s'agit donc plus de répondre à une question du genre : *comment la littérature copie-t-elle la réalité ?*, qui est une question devenue sans intérêt, mais de considérer le réalisme comme une sorte de *speech-act* (Austin, Searle) défini par une posture et une situation spécifique de communication, donc de répondre à une question du type : *comment la littérature nous fait-elle croire qu'elle copie la réalité ?* (Hamon 1982, 132)

Hamon s'intéresse donc à la manière dont la littérature nous donne l'illusion qu'elle copie la réalité. C'est précisément ce questionnement qui guide la réflexion de cette partie de chapitre. La conception que Philippe Hamon avance de l'écriture réaliste permet de s'intéresser aux enjeux de l'écriture pastorale et de la singularité de l'écriture de Sarah Hall. L'une des caractéristiques majeures du texte réaliste réside dans la lisibilité du récit. D'après Hamon, cela se caractérise par un faible niveau d'intrusion de l'instance d'énonciation, une cohérence logico-linguistique renforcée et une homogénéité typographique et narrative. Ainsi, le projet réaliste s'identifie avec la volonté didactique de transmettre une information, donc d'éviter autant que faire se peut tout bruit qui viendrait perturber la communication de cette information et la transitivité du message (Hamon 1982, 133). La perturbation de la transitivité du message constituerait une distraction qui détournerait l'attention des lecteurs·trices. Afin de maintenir cette dernière à un niveau satisfaisant, le texte réaliste emploie généralement un narrateur omniscient, comme en témoigne la récurrence de ce type de voix narrative dans les romans réalistes des XVIIIe et XIXe siècles tels que *Middlemarch* de George Eliot. Dans un article intitulé « The Return of Omniscience in Contemporary Fiction », Paul Dawson examine les différentes raisons qui justifient un emploi contemporain de l'omniscience. S'inspirant de la définition que propose Genette dans *Figures III*, Dawson liste les différentes caractéristiques de l'omniscience traditionnelle :

> An all-knowing, heterodiegetic narrator who addresses the reader directly, offers intrusive commentary on the events being narrated, provides access to the consciousness of a range of characters, and generally asserts a palpable presence within the fictional world. (Dawson 143)

Ces caractéristiques donnent alors l'impression que le narrateur omniscient exerce une autorité incontestable sur le récit, ce qui nourrit la métaphore du narrateur comme divinité. Pareille omnipotence du créateur du texte a été décriée de par son manque de particularisme, ce qui explique pourquoi l'omniscience a pendant longtemps été considérée comme un outil narratif obsolète (Walezak 2021, 21). Néanmoins, Émilie Walezak et Paul Dawson observent une résurgence de ce type de narration dans les œuvres contemporaines, traduisant non pas un retour à une voix autoritaire qui s'imposerait tout au long du récit, mais plutôt une performance narrative qui crée un lien entre le monde fictionnel et le monde extradiégétique des lecteurs·trices (Dawson 146). C'est le degré d'implication de cette voix dans les œuvres concernées qui définit le degré de lisibilité du texte, et ainsi son degré de réalisme. Deux des romans de Sarah Hall donnent à lire une voix omnisciente qu'il convient d'analyser et

d'interroger, en suivant les arguments de Walezak et de Dawson, et notamment la nomenclature détaillée par ce dernier. Parmi les quatre modes narratifs qu'il met en avant, Sarah Hall semble privilégier le second, intitulé « the literary historian », ainsi que l'explique Dawson : « *the literary historian* relies upon the authority of the historical record and the possibilities of imaginatively recovering private or occluded moments in history […] this mode displays a faith in the literary imagination to supplement the historical record, rather than undermine the narrative 'truth' of history » (Dawson 153). Le narrateur du roman *Haweswater* correspond entièrement à cette classification d'historien littéraire (ma traduction). En effet, le roman constitue la réécriture fictive d'un fait historique, l'édification en 1929 du barrage de Haweswater qui donne son nom au roman. Le « Haweswater Act » de 1921 auquel le roman fait référence par l'intermédiaire du personnage de Jack correspond en réalité à un « Act of Parliament » de 1919 autorisant l'industrie mancunienne à construire le réservoir dans des vallées peuplées, Mardale Green et Measand, toutes deux mentionnées dans le récit. Le roman de Hall complète ainsi les documents historiques qui étayent l'histoire de la région, comble les trous, et donne à lire les conséquences sur les individus d'un événement de l'histoire collective du territoire. En d'autres termes, le roman redirige l'attention des lecteurs·trices sur la dimension individuelle de l'événement. Le narrateur omniscient de *Haweswater* établit un cadre réaliste à travers l'élaboration d'une forme d'historicité tout au long du roman. En effet, la référence à la loi de 1919 n'est pas la seule référence à l'histoire du comté, ainsi que l'explique Émilie Walezak. La mention de « old Westmorland » dans l'épilogue du roman fait référence à un « Local Government Act » de 1972 ayant permis de réorganiser l'administration locale de la région (Walezak 2022, 152). La dimension historique du roman participe au maintien d'un cadre réaliste, sur lequel se superpose le discours de fiction. L'alliance de ces deux modalités est une caractéristique phare du réalisme et crée l'illusion que le roman imite le réel. Plus encore, l'historicité du roman est donnée à voir à travers l'organisation du récit que le narrateur omniscient instaure, ainsi que l'explique Paul Dawson :

> The most interesting aspect of contemporary historical fiction is the way it employs the proleptic voice of history to exploit the narrating instance and establish a temporal gap between modern narration and historical story; meaning that the narrator's omniscient authority is simultaneously heightened and problematized by their distance from the events of the story. (Dawson 153)

Par définition, le narrateur omniscient possède un degré de connaissance plus élevé que les lecteurs·trices, ce qui lui permet d'établir des références à des événements à venir. Il acquiert

alors une distance avec les événements qu'il décrit, ce qui renforce son autorité narrative tout en conférant au récit une forte dimension réaliste. Loin de perturber la lisibilité du texte, les indices proleptiques participent à l'instauration d'un cadre de lecture structuré et permettent ainsi de maintenir l'attention des lecteurs·trices et de guider leur lecture. La structure temporelle d'*Haweswater* correspond en tous points à l'affirmation de Dawnson sur l'historicité que confère la présence d'un narrateur omniscient au récit. Le prologue du roman anticipe sur le reste de l'intrigue, puisque ce dernier figure des événements qui ont lieu après la création du barrage et donc après l'inondation de la vallée :

> The farm which he took his load from had once been his own, managed and worked by his family, and even though the rents had been paid to the estate, he had still felt a sense of right, of possession. After the flood these would cease to exist in this valley for the man, in all but memory. (*H* xi)

L'autorité du narrateur est ici soulignée par la concomitance de deux temporalités : le passé (« had once been his own ») et l'avenir à travers l'emploi du modal prospectif « would ». La dimension proleptique du prologue annonce l'analepse que constitue l'intrigue à proprement parler, si bien que la structure du roman souligne la dimension didactique de l'omniscience. Le narrateur informe les lecteurs·trices des événements qui ont amené à la disparition de Mardale. De plus, la dernière phrase de ce passage contient une forte dimension proleptique puisqu'elle annonce la disparition à travers l'emploi du « would » prospectif. Le nom « memory » rend manifeste la dimension historique et mémorielle du roman et du récit qu'il donne à lire. En outre, le prologue du roman est parsemé d'échos proleptiques. C'est le cas notamment des cheveux que Samuel retrouve et qui appartiennent à Janet : « human hair always does disintegrate when it is removed from a human head » (*H* xiv). L'emphase sur le verbe « disintegrate » ainsi que les références aux fluides corporels maculant le plateau le chariot (« the blood, the fluid and discharge ») peuvent être interprétés comme des références directes à la mort de Janet dont le corps est désintégré et réduit à l'état liquide. Le régime temporel qui régit le récit de *Haweswater* étend la temporalité de l'analepse, renforçant le caractère tragique puisque le temps de la perte est étiré. La présence du narrateur omniscient se fait également remarquer à travers des échos temporels et des anachronismes. Dans son essai intitulé « Rewilding Welfare: Sarah Hall and the State of Nature », Pieter Vermeulen explique que le narrateur de *Haweswater* hésite entre plusieurs temporalités, ce qui renforce la dimension tragique du roman et notamment l'impossibilité de retirer quelque chose de sain de la rencontre entre Jack et Janet :

> This hesitation permeates the whole novel through the intermittent and often surprising tense shifts, which evoke an omniscient narrator, shuttling between past and present tense, who finds herself unable to find her temporal footing in recounting a world that, even if she knows it to be lost, continues to haunt her. (Vermeulen 108)

Un exemple emblématique de ces décrochages temporels apparaît lorsque les deux protagonistes se rencontrent. Au sein d'un récit narré au prétérit, un présent de vérité générale vient se glisser dans le paragraphe, mettant alors en scène la présence du narrateur omniscient : « The fact that the tellurian pull between two people is often an inexplicable, belligerent thing, not manufactured willingly by the parties involved » (*H* 113). La même chose se produit quelques lignes plus tard : « It could have been sheer mischance. For there are times when passion can describe a random passage of its own accord […]. Perhaps, though, there is a simpler explanation. » (*H* 114). Dans ces deux extraits, le narrateur semble apporter un commentaire sur le récit qu'il narre et les informations qu'il apporte. Ces commentaires ne perturbent pas la lisibilité du texte mais permettent au narrateur d'étayer ses dires afin de se rendre plus compréhensible des lecteurs·trices et de nuancer les événements présentés. Il y a donc, paradoxalement, un effet de subjectivité qui, au lieu d'être aliénant, renforce le caractère réaliste du récit. Le présent revient dans le récit à la fin, lorsque le narrateur décrit le Haweswater Museum dans lequel des archives font vivre la mémoire de Janet et des habitant·e·s de Mardale :

> The explosion at the Haweswater dam in 1937 was never fully explained. It remains largely unrecorded in the history of the reservoir. The little museum in the pumping station at Burnbanks makes no mention of it, except for a short police report, which barely describes the one fatality of the accident, and an engineer's report stating that the damage to the dam took two months to repair. The two offer no collusion. […] There is a photograph of Janet in the Haweswater museum. (*H* 253, 355)

Ce passage rend manifeste l'illusion d'historicité qui sous-tend le récit de *Haweswater*. En effet, le narrateur cite des archives afin de consolider le cadre réaliste sur lequel il s'appuie. L'utilisation du présent ici permet de créer un lien entre le présent de la lecture, et par conséquent le monde réel du lecteur, et le temps du récit qui se lit ici comme la réécriture fictionnelle d'un événement historique. Dans son article de 2018, Emilie Walezak souligne que le roman comprend un certain nombre d'anachronismes, notamment la référence au Blitz qui aura lieu bien après les événements décrits dans le roman, ou encore la cartographie du système

solaire (Walezak 2018, n.p.). Ainsi, à travers la fabrication d'une historicité factuellement inexacte, le narrateur asserte son omniscience. La connaissance encyclopédique qu'il possède de la région et des personnages qui peuplent le récit en fait une autorité. Cette illusion d'exactitude est précisément un élément permettant de retenir l'attention.

L'illusion d'historicité est également créée à travers une insistance sur la localisation du récit et sur la manière dont cette dernière est cartographiée. Au début du roman, la présentation de l'école et de l'institutrice du village, Hazel Bowman, offre un aperçu de l'historialisation à laquelle s'adonne le roman. Le récit décrit la volonté de l'institutrice d'aider les enfants à se situer dans le monde et dans l'histoire :

> Hazel Bowman brings with her newspapers for the class to read, […] so that the children will become familiar with history as it passes and recognise their place within it. […] In the newspapers, the names from the old Bartholomew's atlas are brought to life, illustrated with event and nationality. Sometimes the word's place names are changed […]. The shift and tussle of monopolies in this era. […] Janet Lightburn approaches this volume of flat sections of the world with vague awe and wonders most of all at the pink shading of the Empire. It seems impossible that they, in their remote corner of a tiny island, should belong to such a vast expanse. (*H* 18–9)

Le processus d'historialisation est rendu manifeste à travers la référence à l'atlas et à l'actualité géopolitique des années 1930, époque à laquelle se déroule l'intrigue du roman. En plus de conférer un rôle historiographique au narrateur omniscient, la présence des journaux et des atlas permet de situer l'intrigue, au niveau intra-diégétique d'une part, et extra-diégétique d'autre part. La situation fait ici référence à la place de la Grande Bretagne au sein du vaste empire britannique (« their remote corner of a tiny island »), mais il s'agit également d'une pierre angulaire de l'écriture réaliste et concentre une partie des débats sur l'omniscience et son retour dans la littérature britannique contemporaine. Le recours à la cartographie souligne le réalisme du roman tout en ancrant ce dernier dans une situation géographique précise qui ne saurait se satisfaire de considérations généralistes et objectives. En effet, la narration omnisciente ne permet pas d'accéder à un savoir qui serait précisément situé, puisque la voix est celle d'un narrateur autoritaire et a priori objectif. Dans un article intitulé « Situated Knowledges », Donna Haraway interroge l'objectivité de la science dans une perspective féministe. La dimension féministe de cet argument fera l'objet d'un chapitre ultérieur et c'est la notion d'objectivité en relation avec le récit réaliste et l'omniscience qui nous intéresse ici. Il s'agit alors de considérer l'omniscience comme un outil optique, ainsi que l'explique Haraway : « intruments of vision

mediate standpoints » (Haraway 1988, 586). Puisque l'instance narrative est un instrument optique, elle permet de diriger le regard et l'attention des lecteurs·trices. La problématique identifiée par Dawson et Walezak peut être formulée ainsi : le narrateur omniscient créerait une illusion d'objectivité qui serait impossible à atteindre étant donné que ce dernier ne peut apporter qu'une perspective partiale de l'intrigue. L'universalité sous-jacente du narrateur omniscient est alors remise en question, ainsi que l'explique Dawson :

> We can see that the 'universal' moral authority of the classic omniscient narrator is indeed no longer available to contemporary writers, but that this has instead been replaced by a range of non-essentialized and more specific relativised modes of narrative authority. That is, the authority of contemporary omniscient narrators is based less on traditional novelistic convention accepted by a unified reading public, than on other extraliterary claims to knowledge or expertise in postmodern culture. (Dawson 149)

Dès lors, cette production de savoir s'affranchit des normes d'une omniscience autoritaire et universalisante. En effet, l'avatar contemporain du narrateur omniscient ne constitue plus une autorité objectivante, mais une manière de passer en revue les consciences des différents personnages qui peuplent le récit (Walezak 2021, 25). Ce regroupement du particulier dans une instance générale permettrait ainsi à une pluralité de personnages de se faire entendre et de trouver une place dans le récit. Puisque leurs apparitions ne seraient plus limitées à la seule perception d'un personnage à travers une focalisation interne, ces personnages sont placés sur un pied d'égalité, comme en témoignent les panoramas multiples de la communauté rurale de Mardale. Selon Émilie Walezak, il s'agit d'un trait de redéfinition de l'omniscience :

> By sharing their thought processes with the readers, [authors] help redefine omniscience not as anthropocentric omnipotence but as community building whereby the 'reality effect' denigrated by Barthes as fallacious, covering up the cultural constructedness of reality, turns into what French philosopher Jacques Rancière has called an 'equality effect' (2014: 26, my translation) that puts on an equal footing common people and everyday objects, writers and readers. (Walezak 2021, 12)

La théorisation de l'omniscience comme la construction d'une communauté de consciences plutôt qu'une voix autoritaire rejoint les modalités de l'attention développées par Iris Murdoch. Selon elle, le geste attentionnel produit une forme de décentrement du sujet qui permet de fuir l'ego (« evading the ego »), de sorte que le sujet est amené à prêter attention à ce qui dépasse

sa propre perception (99). L'écriture réaliste permet ce décentrement, notamment à travers la refonte de l'omniscience. En outre, la communauté de consciences que suppose l'écriture réaliste est, dans le cas d'écrits de Sarah Hall, ancrée dans une situation géographique locale et singulière. Ce mode de représentation démocratique passe donc par une insistance sur ce une forme de *situated knowledge*, qui permettrait une production de savoir incarnée, ancrée dans une situation géographique précise (Haraway 1988, 500). Dans le cas des œuvres de Sarah Hall c'est précisément les processus de spatialisation qui sont donnés à voir à travers le savoir du narrateur omniscient. C'est bien ce qui transparaît dans le panorama des disputes territoriales que *Haweswater* offre à ses lecteurs·trices. En effet, l'intrigue du roman est recontextualisée au sein d'une longue histoire de rapports de force régissant les terres du Lake District, ainsi que l'indiquent les références aux conquêtes romaines (« the old Roman route » (*H* 149)), aux guerres du Moyen Age (« long-ago frictions of the area » *(H* 37)) ou encore aux conflits de frontière entre l'Angleterre et l'Ecosse (« there had not been such an influx of foreigners since the Border raids » (*H* 163)). Ces références permettent d'ancrer le conflit industriel au sein d'une histoire riche en conquêtes et en luttes et contribuent à ancrer le récit dans une réalité historique locale et régionale. Pareil ancrage contribue au caractère pastoral du roman d'une part, et à son réalisme d'autre part. En donnant à voir les points de vue particuliers des personnages sur une région donnée à l'histoire complexe, le roman fait œuvre réaliste et permet à l'omniscience de relier mémoire collective et individuelle afin d'offrir un panorama complet des événements et de promouvoir une attention portée au local.

En outre, la dimension réaliste de *Haweswater* est particulièrement marquée de par son adhérence aux conventions du roman rural, reconnu pour le réalisme de ses représentations. Dès lors, si *Haweswater* figure sur le continuum idéalisation-réalisme de la pastorale, c'est parce qu'il bascule à bien des égards dans un récit rural qui mêle historicité et réalisme social. Le roman rural insiste sur les conditions de vie rurales, ainsi que l'explique Marion Shaw : « the rural novel is defined as one in which the land and the earth, the rural environment, have an importance equal to, if not greater than, the characters in the novel, and in which the plot is inextricably linked to rural conditions » (Shaw 74). En ce sens, le roman rural se distingue de la pastorale de par le réalisme de ses conventions et de par la place prépondérante du *symbioment* dans ses représentations. La pastorale a quant à elle tendance, avant ses avatars récents, à se concentrer sur l'humain et la manière dont ses préoccupations sont projetées sur un *symbioment* inerte. Dominic Head situe *Haweswater* dans la catégorie de ce qu'il appelle « interwar regional-rural novel » et s'interroge sur la tendance de certains auteurs·trices contemporain·e·s à situer leurs intrigues historiques à l'apogée du roman rural (Head 2020, 2).

Dans le cas de Sarah Hall, la transposition historique, le lien établi entre nation et région et la mise en abyme de la représentation renforcent la dimension réaliste du roman et permet de réduire l'écart entre écritures pastorales et réalistes. Les conventions de l'écriture réaliste sont au cœur du roman rural régional. Parmi ces dernières figure la présence d'un artiste-peintre qui met en perspective le processus artistique de l'écrivain·e. La démarche narrative de Sarah Hall semble se refléter dans la démarche artistique de Paul Levell, dont la présence incarne une convention du roman rural, ainsi que l'explique Dominic Head :

> A convention of the rural novel is to introduce a character who is an artist—often a painter—and whose work invites a reflection on the parallels between visual art and rural writing, the better to frame a consideration of the place of human individuals in their environments, and to foreground the question of artistic rendering. (Head 2020, 4)

Paul Levell remplit cette fonction puisque ses peintures interrogent la place du sujet humain dans son environnement (« Humans were […] banished from the bleak, natural scenes » (*H* 39)), tout en abordant la question de la représentation réaliste. L'hyper réalisme des peintures (« he began painting with startling realism, almost photographic accuracy » (*H* 38)) reflète et met en abyme celui du roman lui-même.

Qu'en est-il des autres œuvres de Sarah Hall ? Où se situent les narrateurs·trices qu'elles mettent en scène, et comment se placent-elles par rapport à l'hyper réalisme de *Haweswater* ? Le roman qui se rapproche le plus de ce dernier, sur le plan narratologique, est *The Wolf Border*. En effet, le récit à la troisième personne permet l'apparition d'un narrateur hétérodiégétique qui frôle également l'omniscience. Bien que la voix narrative use d'une focalisation interne qui se concentre sur le personnage de Rachel et ses perceptions, à certains moments l'instance narrative semble convoquer l'historien littéraire de Dawson. De manière similaire à *Haweswater*, *The Wolf Border* problématise la question de la spatialisation en ayant recours à des éléments historiques et juridiques, renforçant ainsi le cadre réaliste qui est donné à lire. Sont listés le « Zoo Licensing Act » de 1981 (*TWB* 8), les lois sur l'importation d'espèces hybrides de chiens et de loups (*TWB* 97), ou encore la décimation des loups ordonnée par Charlemagne en l'an 813 (*TWB* 115). Cette abondance de références légales et juridiques s'associe à des renvois à l'indépendance fictive de l'Écosse. Loin de diminuer le réalisme du roman, l'intrusion de cet élément contrefactuel renforce le message du narrateur qui voit dans les législations écossaises une distribution des terres plus équitable. Émilie Walezak s'arrête sur cette abondance de références juridiques et historiques et la justifie en ces termes :

> These novels show [Hall's] keen awareness of judicial and administrative issues related to spatial planning, as she envisages material space as produced by social as well as textual forces and emblematizes how the law becomes text as well as space. Indeed, her preoccupation with the material topography of her native region is complemented by an attention to its toponymy as being revelatory of regional planning. (Walezak 2021, 153)

Dans *The Wolf Border*, l'attention portée à la gestion administrative du territoire permet de renforcer le cadre réaliste du roman tout en insistant sur sa situation locale. À l'instar du texte réaliste décrit par Philippe Hamon, le narrateur de *The Wolf Border* est porteur d'idées qu'il transmet aux lecteurs·trices de manière didactique. Cette forte dimension didactique permet de situer ce narrateur au carrefour de l'historien littéraire et du narrateur « pyrotechnique » de Dawson, qu'il décrit comme fournissant pléthore de commentaires sur les événements décrits (Dawson 153). Dans *The Wolf Border*, les références juridiques s'allient avec bon nombre de réflexions sarcastiques sur la gestion du territoire qui traduisent la dimension didactique du roman (« wilderness being as bureaucratic as elsewhere » (*TWB* 422)). La focalisation interne fait de Rachel le véhicule du savoir de l'autrice sur sa région natale et permet d'exprimer un point de vue. En outre, son rôle de scientifique ajoute du crédit aux informations données. En effet, le savoir scientifique de la jeune femme contribue à l'illusion de réel que le roman ambitionne de mettre en place, ainsi que l'explique Hamon :

> L'auteur réaliste est en possession d'un certain savoir […] qu'il juge exhaustif et qu'il distribuera […]. La source-garante de l'information s'incarne dans le récit dans un personnage délégué, porteur de tous les signes de l'honorabilité scientifique : une description médicale sera supportée et véhiculée par la bouche d'un personnage de médecin, une information esthétique par la bouche d'un personnage de peintre. (Hamon 1982, 140)

C'est exactement ce que la trame narrative du roman laisse à penser, notamment lors de la rencontre entre Rachel et Pennington, qui permet à cette dernière de préciser son pedigree académique : « Zoology. I studied at Aberystwyth. She does not mention the postgraduate work at Oxford, or the honorary fellowship. Let him assume. » (*TWB* 26). La jeune femme répond aux questions de Pennington, puis le narrateur reprend le récit en ajoutant des informations sur le mode de la prétérition, insistant par là-même sur le prestige de son parcours universitaire, garant d'une expertise qui ne peut que rassurer les lecteurs·trices quant au réalisme du récit.

Si *Haweswater* et *The Wolf Border* sont deux romans qui donnent à lire des narrateurs·trices omniscient·e·s, ou à la limite de l'omniscience, ce n'est pas le cas de bon nombre des autres récits, qui préfèrent incarner un point de vue particulier et singulier. Qu'en est-il du réalisme dans ce type de récit ? *The Carhullan Army* contraste avec les autres œuvres du corpus. Loin du narrateur historique de *Haweswater*, la narratrice autodiégétique donne à lire un récit consigné dans un journal constituant une archive. Ainsi, l'historicité ne réside non pas dans les événements qui ont précédé le roman et la manière dont l'autrice crée une forme d'historiographie, mais bien dans la constitution du récit lui-même. En effet, ce dernier est présenté sous la forme d'un texte qui s'apparente à un journal qui devient une archive, ainsi que le paratexte le confirme : « English Authority Penal System archive—record no.498: Transcript recovered from site of Lancaster holding dock. Statement of female prisoner detained under Section 4(b) of the Insurgency Prevention (Unrestricted Powers) Act » (*TCA* n.p.). Ici encore, on retrouve des références à des lois. Néanmoins, la référence légale et juridique est fictive dans ce cas. Le paratexte apporte toutefois son lot d'informations sur le texte présenté à la lecture. Ce dernier est une archive enregistrée selon les lois en vigueur et suggère que la narratrice est retenue prisonnière. Le reste du roman est ensuite divisé en différents dossiers dont l'intégrité n'est pas toujours intacte (« complete recovery » (*TCA* 3) ou « partial corruption » (*TCA* 149)). La construction du récit de *The Carhullan Army* apporte une réponse à la question posée par Philippe Hamon, à savoir comment créer l'illusion que le langage copie le réel. Ici, il est évident qu'il ne s'agit pas à proprement parler d'un roman réaliste, bien que de nombreux romans d'anticipation et fictions climatiques accueillent le réalisme. La présence d'une narratrice autodiégétique dont l'acte d'écriture est rendu manifeste contribue à ce qu'Hamon appelle un « brouillage » ou « bruit » qui perturbe la transmission du message. L'acte énonciatif n'est pas garant d'un savoir objectif, mais manque de fiabilité, ce qui est renforcé par le récit endommagé que constituent les archives. Néanmoins, la présence d'un cadre légal et historique, bien que fictif, permet de maintenir une illusion de réalisme et d'historicité qui permet d'ancrer le récit d'anticipation dans une réalité à venir. Le dernier paragraphe du roman, dans lequel la narratrice raconte le siège mené par l'armée éponyme, rend manifeste la dimension mémorielle et historique du récit :

> This is my statement. Let it serve as a confession if one is still required. I was a willing participant in the siege on Rith, and the occupation of Authority headquarters. I led the patrol that bombed the clinic and I gave armed support to attacks on three other targets, including the refinery and the railway station. I do not know how many men I have

> killed. […] This is just the beginning. […] There are no remaining carbon prints, or medical files, and the census had been wiped. You will not find out who I am. I have no status. (*TCA* 207)

Ce passage finit d'éclaircir le contexte narratif du récit et confère au témoignage de Sister une forme d'historicité qui lui fait acquérir le statut de document historique. L'utilisation concomitante du passé et du présent établit un contraste entre la temporalité de l'action et celle de l'écriture, octroyant ainsi à la narratrice le rôle d'historienne. D'après Timothy Morton, le récit à la première personne sous la forme du journal est un outil récurrent de la fiction mettant en scène la destruction des écosystèmes, et permet d'élaborer un récit situé, au sens de Donna Haraway (Morton 2007, 35). Dans *The Carhullan Army*, la justification du récit à travers un contexte historique fictif permet d'ajouter une illusion de réalisme à l'anticipation post-apocalyptique.

Le journal est également essentiel dans le roman *How to Paint a Dead Man*, dans lequel la trame narrative de Signor Giorgio est écrite sous la forme d'un journal, ainsi que l'indique le titre de chacune des sections (« Translated from the Bottle Journals »). Toutefois, la place et le rôle du journal y sont très différents du dispositif archivistique présenté dans *The Carhullan Army*. Le journal de Giorgio est une fois encore un moyen de donner à lire une forme de réalisme tout en faisant le choix d'éviter l'omniscience. En effet, Giorgio est un avatar fictif du peintre Giorgio Morandi, ainsi que l'indiquent les multiples références indirectes dans le roman (le nom du personnage, les natures mortes et en particulier les bouteilles, la localisation du récit). Hall attribue ainsi une voix fictive au peintre disparu, donnant une forte valeur réaliste à son récit. Toutefois, Giorgio n'est pas le seul narrateur. La construction complexe du quadriptyque permet une alternance des narrateurs·trices. Ainsi, le roman donne à voir une perspective collective à l'image d'un kaléidoscope qui tranche avec l'omniscience du récit réaliste. Cela est notamment rendu manifeste par la variété des types de narration qui fait alterner les narrateurs·trices et les focalisations. Le refus de l'autorité narrative répond à la métaphore générale du roman, qui obéit aux exigences formelles de la nature morte. Le paratexte est ici encore un outil de lecture crucial. Le récit global est suivi d'un extrait d'un manuel de peinture, *The Craftsman Handbook*, écrit par Cennino d'Andra Cennini. Dans l'extrait choisi de ce manuel existant, l'auteur décrit une technique de peinture permettant de rendre vraisemblable la peinture d'un homme mort :

> Do not apply any pink at all, because a dead person has no colour; but take a little light ochre, and step up three values of flesh colour with it, just with white lead, and tempered as usual; laying each of these flesh colours in its place, blending them nicely into each other, both on the face and on the body. (*HTPADM* 288)

Dans la technique décrite et développée dans ce passage, c'est l'ajout successif de pigments qui permet à l'œuvre d'être la plus vraisemblable possible. La volonté de vraisemblance est exprimée dans la première phrase de l'extrait. L'ajout de ce *vademecum* à la fin d'un roman dont le titre est *How to Paint a Dead Man* indique clairement que cette technique picturale informe la structure générale du roman. Au-delà de l'aspect réaliste de la nature morte qui donne à voir quatre personnages figés, l'entrelacs de quatre trames narratives figure de manière symbolique l'ajout de pigments. Ainsi, c'est la décomposition du point de vue en quatre ancrages singuliers et particuliers que le roman arrive à une forme de réalisme, ainsi que l'explique Daniel Lea :

> The artistic metaphor can be extended to Hall's structural method for the novel, which is based on a technique of layering tone and detail on each narrative in turn, as layers of paint might be added to produce depth and verisimilitude. The novel's postscript, taken from Cennino d'Andrea Cennini's *Il libro dell'arte* (*The Craftsman's Handbook*), describes this process of layering as the most effective way to paint a dead man, and Hall adopts a similar accretive realism to the dead of her narrative. (Lea 177)

Dès lors la dimension réaliste donnée à voir dans *How to Paint a Dead Man* diffère du réalisme traditionnel décrit par Philippe Hamon, et correspond davantage à la refonte de ce type d'écriture qu'Émilie Walezak décrit dans sa monographie. Le refus de l'omniscience donne lieu à une forme de réalisme qui est incarné, singulier et qui s'attache au particulier plutôt qu'au général. L'illusion de vraisemblance est ici médiée par l'art, conférant ainsi une dimension iconographique au texte de fiction. Si l'ajout de ce *medium* préfigure dans un premier temps un éloignement du réalisme, l'image vient ici compléter le texte et apporter un référent de vraisemblance. La vraisemblance à l'œuvre dans le roman ne cherche cependant pas à atteindre une vérité générale, mais bien une expérience incarnée. C'est dans la trame narrative consacrée à Annette que le roman s'octroie un éloignement du réalisme. Dans un premier temps, le récit offre une perspective réaliste incarnée. Annette perd graduellement la vue. La focalisation interne s'aligne sur cette information de sorte que l'action n'est jamais décrite à travers le regard d'Annette mais ses sensations, qui compensent l'absence de vision. La caractérisation des

personnages de cette trame se fait alors à travers les sens de la jeune fille, et notamment à travers son odorat, particulièrement sollicité dans son activité de fleuriste :

> All people smell differently, like the cardamoms, and nutmegs, and Spanish chillies in the spice jars at the market. Tommaso smells of burnt milk and hyacinths. Maurizio like candle wax, chicken skin, and sometimes cologne from the pharmacy where he has flirted with the girl behind the counter. Her mother's voice always has an undercurrent of dark blue, like the night sky of the Nativity. (*HTPADM* 188)

Ce passage comporte une double fonction : il souligne la perception sensorielle d'Annette qui supplante sa vue défaillante d'une part, et d'autre part le cadre restreint dans lequel la jeune fille évolue. Dès lors, sa vision est doublement restreinte. Le réalisme de la perception est ici rendu à travers la substitution de l'odorat et du goût à la vue. Toutefois, ce réalisme est de courte durée. Les chapitres consacrés à Annette comportent une dimension enfantine qui a pour conséquence de faire dévier le récit dans une forme de fable ou de conte. Cela est particulièrement évident lorsque, pendant un rêve, Annette recouvre la vue :

> She is beginning to see again. There are colours and depths, and edges are slowly emerging. As she looks out over the town, she can see everything at once, in all directions. The courtyard of Castrabecco, and the summer theatre, the narrow citadel, and the tower of San Lorenzo. Citizens and children. On the tables are figs baked with polenta and roasted lemons, uncorked wine and pecorino. In the alleyways, old women are sitting in the shade, their legs crossed at their ankles, holding canes in their hands or kneading dough. Laundry flaps on the lines between buildings. At San Lorenzo Father Mencaroni is unfastening his belt and removing the wafers left on the plate, eating them one by one. Annette sees her mother weeping over the photograph of her papa, while the television hums and crackles, rearranging particles to make another world. At the gardens, Uncle Marcello is conducting a ceremony; he is naming his beautiful new lily Rosaria. (*HTPADM* 268)

Dans ce passage, la vision divine à laquelle les titres de chapitre (« The Divine Vision of Annette Tambroni » (*HTPADM* 260)) font référence se réalise, et la jeune fille acquiert une vision omnisciente (« everything at once »). L'énumération des éléments qu'elle parvient à percevoir plante le décor d'un conte italien montré à la manière d'un tableau vivant (Pierini

180), dans lequel les personnages sont figés et donnent à voir une scène esthétique. Plus encore, cette vision transcendante bascule dans le merveilleux :

> She can see beyond the solid world of bricks and chair legs and telegraph poles, through the heavy substance of the houses and the bodies of the trees, and behind each is a little glow, a bright twitching ember. An emerald shines next to the cypress, a pearl translucence shimmers in the clouds. The spirals of the iron gates contain the orange spirit of the foundry. In the old town, cats are curled on hot tiles, their sleek golden essences beside them. (*HTPADM* 269)

La vision clairvoyante d'Annette, sa capacité à percevoir des lumières similaires à des formes d'aura, ainsi que les références à des pierres précieuses et à des animaux font basculer ce passage dans le registre merveilleux, dans une forme de fable. La réalité et les conventions réalistes s'éloignent à mesure que la vision d'Annette se propage et s'étend, jusqu'à ce qu'Annette elle-même acquière une dimension divine évidente (« Annette sees everything twinned with light, everything immaculate » (*HTPADM* 269)), contrepoint au cadre religieux et moral très strict dans lequel elle grandit. Ainsi, c'est uniquement dans le récit d'Annette que le réalisme disparaît peu à peu, comme l'explique Pierini : « Annette's chapters are […] set apart from the rest of the novel and constitute a fiction within a fiction in which realistic conventions can be credibly suspended in order to make space for a self-contained dark tale of childhood fantasies and fears » (Pierini 181).

Afin de clore cette section, il est nécessaire de s'arrêter sur une forme de réalisme paradoxal à laquelle Sarah Hall s'adonne dans certaines de ses œuvres et dont les caractéristiques affutent les représentations de la crise environnementale. Si les textes qui nous intéressent ici sont majoritairement réalistes, certains ne sont pas imperméables à une forme de fantastique ou de merveilleux. La vision transcendante d'Annette en est un exemple. Au sein d'un récit jusque-là réaliste, le fantastique prend le dessus et dépasse de loin l'imagination du narrateur et de la focalisation interne qu'il partage. Cette irruption d'éléments non réalistes au sein d'un texte réaliste correspond à la définition qu'Anne Hegerfeldt développe du réalisme magique :

> Characteristically, magic realist fiction approximates literary realism in that it presents a fictional world that is clearly recognizable as a reflection of the extratextual world, in this respect differing sharply from fantasy literature or the fairy tale […] At the same time, however, use is made of fantastic elements that clash with the realistic features.

> Significantly, the fantastic elements in the magic realist text cannot be explained away, reduced or reconciled to its realism—they cannot be "recontextualized". (Hegerfeldt 39)

La concomitance d'éléments réalistes et non réalistes est au cœur de cette forme d'écriture que Sarah Hall figure dans sa nouvelle la plus reconnue, « Mrs Fox ». La transformation de Sophia en renarde intervient au milieu d'un récit réaliste, qui décrit la relation des protagonistes et leur quotidien. Le décor est planté à travers une focalisation interne qui donne à voir les réactions du mari de Sophia face à la transformation. Malgré les tentatives de l'époux, la métamorphose ne peut être expliquée et donc ne peut pas être reliée au décor réaliste du reste du récit. Il s'agit d'un événement auquel l'époux, et les lecteurs·trices, doivent s'adapter :

> Any moment, his wife will walk between the bushes. She will crawl out of the wen of woven ferns. The undergrowth, which must surely have taken her, will yield her. How amazing, she'll whisper, point up the track. These are his thoughts, standing in the morning sun, staring, and wrestling belief. Insects pass from stalk to stalk. The breeze through the trees is sibilant. (« MF » 9)

Dans ce passage, le protagoniste essaie de se rassurer, imaginant qu'il s'agit d'une illusion. La description de l'atmosphère semble suggérer que la transformation pourrait être le fruit de son imagination, en même temps qu'elle donne à voir le déplacement microscopique des insectes de feuille d'herbe en feuille d'herbe. Tout se passe comme si la métamorphose de Sophia infléchissait la perception du focalisateur, amenant le récit à observer les environs à la loupe. Ainsi, l'irruption incongrue d'un événement non-réaliste permet d'attirer l'attention sur ce qui échappe à la vue de l'ordinaire réaliste. En narrant les événements par le biais de la focalisation interne, la nouvelle semble suggérer que l'époux de Sophia est le seul à avoir du mal à s'adapter. La transformation marque un éloignement des normes d'écriture réaliste mais le texte adopte une attitude imperturbable face à cet événement. Il s'agit d'une des conventions majeures du réalisme magique ainsi que l'explique Anne Hegerfeldt :

> The matter-of-fact manner of narration, combined with a realistic setting, calls to mind the realist mode, only to immediately come into conflict with the non-realistic events narrated. While the narrator's attitude indicates that a certain event is to be accepted as an empirically real and often not even particularly astonishing occurrence, the conventions of the realist mode point in the opposite direction, designating the event as impossible. These conflicting clues lend a certain tension to the text. (Hegerfeldt 54)

La tension qui occupe le réalisme magique est bien présente dans la nouvelle. L'adaptation difficile de l'époux à la nouvelle réalité empirique contraste avec la banalisation de l'événement que le texte semble suggérer. Les prémices réalistes de l'intrigue poussent ainsi les lecteurs·trices à remettre en question leur propre perception du réel. En ce sens, les lecteurs·trices peuvent s'identifier à la réaction de l'époux. En outre, le réalisme magique de « Mrs Fox » semble avoir une fonction bien particulière. L'irruption du surnaturel au cœur du récit redirige l'attention de l'époux de Sophia vers un monde naturel envahi par l'expansion urbaine et l'activité humaine. Selon Hegerfeldt, le réalisme magique peut également avoir une dimension sociale, particulièrement lorsque ce dernier s'intéresse au monde du cirque :

> Over and beyond being located on the fringes of society, the circus is emblematic of the magic realist world insofar as it, too, is a world where that which is usually constructed as abnormal or unreal suddenly becomes the norm, where the cultural dominant is suspended, modified, turned upside down—it is a monde, or rather mode, renversé. It is from within such an upside-down order that the magic realist focalizer, who under other circumstances would be regarded a marginal, unreliable figure, can speak with authority. […] Magic realist fiction does in fact frequently play on the opposition between real and fake magic, as on the opposition of real and fake in general. (Hegerfeldt 132)

Le roman *The Electric Michelangelo* met en scène un univers circassien et emploie les codes du réalisme magique afin d'affûter les perceptions. Ici, ce n'est pas le monde naturel qui est mis en avant, mais plutôt des vies marginales dont l'existence est soulignée grâce à un récit réaliste qui s'adonne à une effusion de détails carnavalesques. Le cadre spatio-temporel établi par le roman porte les marques du récit réaliste dans ses descriptions des espaces et des activités économiques de la région. Néanmoins, ce protocole réaliste est constamment brisé par des éléments de folklore : « The storm had been one of the annually expected disturbances, folklore had some saying it would be a monster, wicked as it had been in 1853 when the town was all but swallowed by the Irish Sea » (*TEM* 18). Cet extrait est emblématique de la présence concomitante d'un marqueur d'historicité et du folklore omniprésent de Morecambe. Paradoxalement, les multiples descriptions détaillées de Coney Island font basculer le récit dans une forme d'irréalisme folklorique. La mise à mal de l'écriture réaliste permet néanmoins de diriger l'attention des lecteurs·trices vers les vies marginales et humbles des deux stations balnéaires. *The Electric Michelangelo* sort du cadre réaliste en figurant l'existence d'un monde carnavalesque extraordinaire qui vit en parallèle de l'ordinaire réaliste de la pastorale.

Sarah Hall met en place différents systèmes narratifs qui agissent comme autant d'appareils optiques afin de diriger ou re-diriger l'attention du lecteur. Pour ce faire, les narrateurs·trices des œuvres de Hall ont recours à de nombreuses descriptions dont le détail permet de focaliser l'attention des lecteurs·trices vers un ordinaire réaliste souvent négligé.

II. 6. 2. DESCRIPTION, ORDINAIRE ET ÉTHIQUE DU RÉALISME

Les œuvres de Sarah Hall figurent une forme de réalisme dont la singularité va de pair avec le contexte dans lequel elles s'inscrivent. Plus précisément, l'écrivaine met à profit les conventions réalistes afin de donner à voir une perception à la fois collective et singulière. Pour ce faire, elle entreprend de focaliser l'attention des lecteurs·trices sur ce qui, selon elle, compte. Cette sélection entre en résonnance avec celle qui est opérée par le mode pastoral, à ceci près que la sélection repose sur l'urgence de la dégradation du *symbioment* et la nécessité de porter son regard sur la réalité d'un monde en crise. La démarche réaliste de Hall a donc une forte dimension éthique et entre en résonnance avec certaines des intentions originelles du réalisme comme un mode permettant d'entrevoir ce que Rancière appelle « une forme bien spécifique d'égalité » (Rancière 2014, 34). En effet, dans cette section, il s'agit d'analyser de quelle manière Sarah Hall attire l'attention des lecteurs·trices sur un ordinaire et ce en mettant en œuvre un protocole réaliste.

Dans un premier temps, il est nécessaire de s'arrêter sur les multiples descriptions qui émaillent les œuvres de Sarah Hall et qui constituent un trait reconnaissable et identifiable de ses œuvres de fiction. Si la description est un passage obligé de l'écriture réaliste, elle fait néanmoins l'objet une inflation narrative. Philippe Hamon étaye cette modalité narrative dans sa théorisation du discours réaliste, et fait de la description l'objet de l'ouvrage *Du Descriptif*. Selon lui, les tranches descriptives d'un récit s'ouvrent selon trois prétextes : le regard attentif, la parole explicative, ou l'acte technique sérié et ordonnancé (Hamon 1982, 144). Ainsi, l'attention est précisément au cœur du dispositif descriptif, du côté de l'énonciateur·trice d'une part, et du·de la récepteur·trice d'autre part. Plus encore, la description narrative a une dimension ostentatrice, ainsi que l'explique Hamon :

> La description est toujours, plus ou moins, ostentation, de la part du descripteur, de son savoir (encyclopédique ou lexical), démonstration tout autant que « monstration » de l'étendue ? d'un lexique, démonstration aussi de son savoir-faire rhétorique : la description n'est-elle pas, par-dessus tout, monstration démonstrative, l'endroit où se

> concentrent souvent le maximum de métaphores, de synecdoques, de métonymies, de comparaisons, de personnifications, etc. (Hamon 1993, 43)

La description permet à la voix énonciative d'attirer l'attention des lecteurs·trices sur un objet, un événement, une situation en particulier. La description est donc un *medium* qui conditionne le regard, puisqu'il est déterminé par une volonté de donner à voir. L'extrait ci-dessus détaille la double ostentation du texte descriptif qui pointe du doigt à la fois l'objet de la description et le langage par lequel ce dernier est détaillé. Les œuvres de Sarah Hall comportent un nombre important de descriptions, caractéristique pour laquelle elle est d'ailleurs reconnue et plébiscitée. Ces dernières sont riches en analogies, métaphores et comparaisons, conférant à l'écriture une forte dimension imagée. Tout particulièrement, c'est quand Hall décrit les lieux et les espaces que les descriptions sont les plus lentes et les plus symboliques. C'est le cas par exemple du cottage de Naomi dans le roman *Burntcoat* :

> It was like a dwelling from a storybook, ingathered and overgrown, primed for disaster. Inside, the rooms smelled of clay and stone, soot and horsehair. The cottage had no mains electricity, but there was an old generator and a waterwheel, which often clogged with fallen branches and earth washed down the fellside. The garden contained two ancient apple trees and its flowers had been seeded by wild spores. A tall deer gate opened onto wilderness, marsh, ghylls, the end of the world. Close by, where the mountain rose, peat-black waterfalls hammered into bottomless pools. During winter the torrents were locked in frozen pillars, and in summer I swam all day, my skin chilled and lunar-white. (*B* 32)

La double ostentation du texte descriptif est au cœur de ce passage. La narratrice plante le décor en comparant les lieux à une maison de contes de fées, avant de guider les lecteurs·trices dans une visite du lieu en détaillant chaque élément. En outre, ce n'est pas le *cottage* lui-même qui est décrit ici, mais plutôt le jardin et les bois dans lesquels il se trouve. Les éléments du paysage sont détaillés dans plusieurs énumérations, ralentissant ainsi le rythme du récit. L'effet ostentatoire de l'énumération est renforcé par l'utilisation d'un lexique très spécialisé, comme l'atteste l'utilisation du substantif « ghyll » qui se réfère à un type de ravin que l'on trouve au nord de l'Angleterre et en Ecosse. Le *cottage* est décrit de manière métonymique, de sorte que l'état d'abandon du jardin reflète celui de la bâtisse elle-même. L'adjectif « overgrown » qui porte ici sur le nom « dwelling » s'applique généralement à un espace naturel. De même, les chambres sont données à voir à travers leur odeur qui porte les traces des bois environnants.

Cette description contient plusieurs images et analogies. Celle du conte de fées dans un premier temps, qui établit un lien avec le métier de Naomi et les histoires qu'elle produit. Puis, la narratrice compare la couleur de la montagne à celle de la tourbe dans l'adjectif composé « peat-black », et réintroduit une construction humaine dans la métaphore des piliers qui caractérise l'eau gelée des cascades. Finalement, la peau de la narratrice elle-même est associée à la pâleur de la lune. Ces analogies multiples permettent d'enchâsser plusieurs images dans une même description et par là même de démultiplier la dimension emblématique de chaque terme qui constitue l'énumération. Ainsi, ce passage est emblématique de l'esthétique descriptive que Hall déploie dans l'ensemble de ses œuvres en cela qu'il décrit un décor à l'aide d'images, d'analogies et d'une effusion de détails. En outre, si la double ostentation évoquée par Hamon est bien présente ici, cette dernière n'est pas forcément garante d'une esthétique réaliste, puisque les analogies tissées par la narratrice permettent d'introduire quelques éléments non-réalistes.

L'intérêt majeur de la description dans le texte réaliste réside dans sa capacité à fonctionner comme un instrument permettant de guider la perception des lecteurs·trices. C'est ce qu'avance Cora Diamond dans son ouvrage intitulé *The Realistic Spirit: Wittgenstein, Philosophy, and the Mind* à travers le concept de ce qu'elle appelle « realistic spirit » qui selon elle, s'exprime de la manière suivante :

> We cannot see the moral interest of literature unless we recognize gestures, manners, habits, turns of speech, turns of thought, styles of face as morally expressive of an individual or of a people. The intelligent description of such things is part of the intelligent, the sharp-eyed, description of life, of what matters, makes differences, in human lives. Martha Nussbaum's Aristotelian specification of ethics leaves room (or is intended to leave room) for attention to these things; an account of ethics, or of moral philosophy, which takes action as definitive of the moral does not. (Diamond 375)

L'esprit réaliste de Cora Diamond établit un lien entre description, réalisme et attention. Il s'agit d'orienter la perception vers ce qui compte à travers les descriptions dont les textes de fiction rendent compte. Cette orientation de la perception joue un rôle clé dans le développement de l'attention de lecteurs·trices. Dans son ouvrage intitulé *The Poetics and Ethics of Attention in Contemporary British Narrative*, Jean-Michel Ganteau établit un lien étroit entre réalisme et attention : « The narrative presentation of attention, as might be expected, is instrumental in promoting realism. » (Ganteau 2023, 166). L'avatar contemporain de l'écriture réaliste entreprend de (re)diriger l'attention des lecteurs·trices à une époque où les distractions sont

légion. Plus précisément, il s'agit de de guider la perception des lecteurs·trices vers le particulier plutôt que le général. L'écriture réaliste est alors imprégnée de ce qui est communément appelé *Ordinary Language Philosophy*, ainsi que le rappelle Jean-Michel Ganteau : « OLP is a typically Anglo-Saxon theoretical current concerned with taking into account the opacity or linguistic texture in order to account for the way in which discourse, particularly literary discourse, is ordered in relation to the ordinary and seeks to account for it. » (Ganteau 2023, 17). D'après cette définition, l'orientation du langage de l'ordinaire est double : il s'agit de redonner une place à ce qui est ordinaire en tant qu'objet de l'attention et moyen d'expression. En effet, selon Sandra Laugier, la philosophie a tendance à négliger l'étude de l'ordinaire (Laugier 2015a, 3). Le mouvement de reconnaissance de l'importance de cet ordinaire s'inscrit dans la veine du transcendantalisme américain dont on retrouve l'expression dans les textes d'Emerson ou les poèmes de Walt Whitman. Ainsi, le langage de l'ordinaire permet de mettre une loupe sur ce qui se trouve au plus proche du nous. Plus encore, OLP permet aux lecteurs·trices de développer leurs capacités d'attention :

> It makes it possible to speak out against what is seen as "a denial or undervaluation of the ordinary, as a general phenomenon in contemporary thought" (Laugier 2015a, 217), thereby opposing a corrective force to a generalised reallocation of objects of perception—the latter of which can be linked to the formatting imposed by a dull economy of attention (Citton 2017, 7–18). On the other hand, because it proposes a creative vision of the ethics of the ordinary by developing our perceptive capacities, and in particular our attention as readers. (Ganteau 2023, 19)

La possibilité d'étayer les capacités d'attention des lecteurs·trices est essentielle dans le contexte de la crise environnementale. Plus encore, la possibilité de leur faire voir l'ordinaire frappé d'invisibilité permet de faire un pas de plus vers une éducation à la perception. Avant de s'intéresser à la manière dont Sarah Hall rend visible l'ordinaire et met en œuvre le langage afférent, il est nécessaire de faire un détour par la pastorale traditionnelle et la relation complexe qu'elle tisse avec l'ordinaire. À première vue, l'écriture pastorale n'est pas le lieu de descriptions réalistes sur l'ordinaire de la vie rurale et du travail agricole. En effet, les conventions pastorales traditionnelles ont plutôt tendance à apporter des descriptions généralistes qui font fi du détail. C'est le cas par exemple de certaines pastorales du XVIIIe siècle dont Raymond Williams explique qu'aucun détail ne venait perturber les paysages esthétiques des poèmes (Williams 1973, 125). Or, l'ordinaire s'exprime bien souvent par une attention aux détails ainsi que l'avance Sandra Laugier lorsqu'elle explique que l'ordinaire

repose sur une attention au particulier et une sensibilité aux détails qui comptent (Laugier 2015a, 70). Néanmoins, la pastorale n'est pas toujours le lieu du général et a pu faire l'objet d'une attention particulière aux détails et à l'ordinaire. L'exemple le plus emblématique se trouve dans *Les Géorgiques* de Virgile, dont la nature instructive détaille le travail agricole dans une démarche didactique qui se veut la plus réaliste possible. Le propos liminaire de ce long poème traduit cette démarche :

> Quel art fait les grasses moissons ; sous quel astre, Mécène, il convient de retourner la terre et de marier aux ormeaux les vignes; quels soins il faut donner aux bœufs, quelle sollicitude apporter à l'élevage du troupeau; quelle expérience à celle des abeilles économes, voilà ce que maintenant je vais chanter. (Virgile 97)

Ce passage énumère plusieurs espèces animales et végétales, témoignant d'une volonté de détailler avec précision les éléments à observer et dont il faut prendre soin. Une autre façon qu'a la pastorale de s'intéresser à l'ordinaire réside dans l'anecdote pastorale théorisée par Paul Alpers. À travers la volonté de se rendre représentatif, le mode a recours à l'anecdote afin de communiquer une certaine forme de réalisme. L'anecdote est, par définition, une forme d'attention à l'ordinaire et aux détails qui s'y déploient : « a brief and compendious rendering of a certain situation or type of life » (Alpers 22). C'est bien l'ajout de détails qui permet à la pastorale de passer de l'idéalisation au réalisme, du général au particulier (Williams 1973, 138). L'anecdote fait d'une situation particulière une situation généralisable. En effet, selon Philippe Hamon le détail va toujours du particulier au général et du général au particulier dans un mouvement réciproque qui ajuste la focale du récit (Hamon 1993, 19).

L'ordinaire et les détails afférents ont une place de choix dans les œuvres de Sarah Hall. Dans un premier temps, l'écrivaine réécrit les anecdotes représentatives de la pastorale en donnant à voir une forme d'almanach, comme c'est le cas dans *Haweswater*. Le récit est structuré en différentes sections chacune étant divisée en plusieurs paragraphes. Chaque section correspond à un moment différent de l'année, permettant au récit de suivre une forme calendaire typique des écrits pastoraux. En plus de permettre aux péripéties de se développer et à l'intrigue de se dérouler, les sections comportent également leur lot d'anecdotes, si bien que la vallée est principalement décrite à travers les vies singulières d'une galerie de portraits et leur dépendance du rythme des saisons :

> I :II In 1936 the village of Mardale consisted mostly of tenant farmers
>
> I:III One bright day at the back of the winter of 1936, a man came into the Mardale

valley

I:V In March the running water of the valley is bitter

Soft, breezy May of this land-altering year in Mardale

June. The rain comes as if out of nowhere

I:IX In July and August the farmers in the valley sweltered under the dry sun

1937. A new and last year for the village of Mardale.

By June 1837, Mardale had been almost completely abandoned. (*H* 29, 42, 74, 124)

Les amorces des différents paragraphes présentés ci-dessus décrivent le passage du temps et détaillent les événements marquants des périodes concernées. La plupart des amorces commencent avec une date et/ou une saison, afin de détailler la vie quotidienne des habitant·e·s ainsi que l'évolution du climat au fil des saisons, faisant du récit un almanach qui n'est pas sans rappeler *The Shepherds' Calendar* de Spenser. L'almanach permet de matérialiser la temporalité de la disparition à travers une forme de compte à rebours tragique, tout en commémorant les dernier·e·s habitant·e·s de cette vallée condamnée. Dans *Haweswater*, l'attention au détail et à l'ordinaire permet de contextualiser la perte et la dépossession et de faire d'une expérience singulière une expérience humaine généralisable qui trouve sa place au sein d'une écriture réaliste. *Haweswater* s'inscrit alors dans la lignée des textes pastoraux détaillés et réalistes.

Les modalités de représentation du *symbioment* coïncident avec le langage de l'ordinaire et les impératifs éthiques qu'il instaure. En effet, les descriptions du roman permettent d'inventorier les éléments naturels du Lake District. Cet effet d'inventaire est présent à divers moments du roman. Dans le second chapitre par exemple, le narrateur déploie un savoir encyclopédique sur la vallée de Mardale et les espèces qui l'habitent :

> The two roads met up at the bottom of the valley and then led as a single tarmacked highway to the village of Bampton, then on to Penrith, eighteen miles from Mardale. The western track was still frequently used, being closer to the upper fields of the farms. Along it grew hawthorn, gorse and broom. Brambles curled out on to the road in the summer, there were wild raspberries to be picked and in June sticky, thorny roses bloomed, sweetening the air. (*H* 40)

Dans ce passage, le narrateur énumère des espèces végétales de la vallée. Les descriptions qui en résultent prennent l'apparence d'un inventaire dont l'effet est multiple. Pareil catalogue constitue un élément majeur de la description réaliste et traduit à la fois une volonté du narrateur

d'apporter un savoir encyclopédique tout en consignant ce savoir et invoquer dès lors une forme de mémoire (Hamon 1993, 42). C'est bien ce qui est à l'œuvre dans le roman, dont les inventaires permettent de consigner et donc de faire perdurer l'existence de la vallée. À plus grande échelle, les catalogues permettent d'attirer l'attention des lecteurs·trices sur l'espace naturel et donc de rendre visible ce qui est frappé d'invisibilité. En effet, Philippe Hamon explique que les descriptions ralentissent considérablement le rythme du récit (Hamon 1993, 66). Or, c'est dans cette lenteur narrative que l'attention des lecteurs·trices est mise à rude épreuve, en même temps qu'elle se renforce. De même, les personnages d'*Haweswater* portent leur attention sur ce qui les entoure et notamment à l'ordinaire dans le but de prendre soin de ce qui les entoure. Jean-Michel Ganteau détaille cette démarche :

> It is therefore an education in perception and an apprenticeship in attention to what is unseen that an ethics of the ordinary inspired by this branch of philosophy proposes to develop. In accordance with Wittgenstein's prescriptions, it issues warnings against generalities and abstractions in order to promote the consideration of ordinary objects in their concreteness. More precisely, it calls on the necessity to describe them and thus, beforehand, to perceive them so as to be in a position to attend to them. A humble ethical stance is thus proposed, which does not consist in referring to a set of rules or a system of virtues, but in opening our eyes, both as citizens and as readers, to perceive the world in its banal aspects, privileging what is "important" over what the prevailing norms define as what is "right" (Laugier 2015a, 221). (Ganteau 2023, 19)

En inventoriant de manière exhaustive les espèces végétales, animales et minérales du Lake District, le récit de Sarah Hall agit à plusieurs niveaux : il participe à une refocalisation de l'attention des lecteurs·trices vers ce qui compte, apporte un témoignage sur les diverses espèces qui risquent de disparaître, et engage à considérer avec bienveillance ce qui nous entoure. La perception est alors refocalisée et éduquée, de sorte que les objets frappés d'invisibilité redeviennent visibles et que leur existence se met véritablement à compter. C'est ainsi que Hall relie pastorale, réalisme et attention. C'est précisément son utilisation de l'art de la description qui permet de combiner ces trois instances et de faire œuvre éthique. Une démarche similaire apparaît dans le roman *At Hawthorn Time* de Melissa Harrison, dont les œuvres sont souvent comparées à celles de Hall. Un des personnages du roman, Jack, arpente les zones rurales anglaises et consigne ses observations dans un carnet. Cette démarche, qui rappelle celle des auteurs·trices de *nature writing*, est donnée à voir au début de chaque chapitre dont le titre constitue une observation, marquée par un changement typographique et

accompagnée d'un croquis : « Mallow, pineapple weed, goosegrass ('cleavers' ?). Weather set fair. Swifts, swallows, house martins » (Harrison 2015, 40). La structure paratactique de cet extrait souligne la volonté de fournir un inventaire qui fonctionnerait comme un interlude venant interrompre le récit, laissant le temps et la place à l'observation et à l'attention. Harrison consigne alors directement l'expérience de l'attention et de la perception sur la page. Le catalogage des espèces et des phénomènes naturels rappelle certaines œuvres pionnières du *new nature writing*, parmi lesquelles figure *Landmarks* de Robert Macfarlane, glossaire géographique, géologique et topographique. Cela répond à un impératif pressant à l'heure de la crise environnementale ainsi que l'explique Macfarlane : « language deficit leads to attention deficit » (Macfarlane 2016, 115). La réhabilitation d'espaces à travers le langage et l'énumération permet de pallier un déficit d'attention porté à ces espaces et entités. Le *new nature writing* s'intéresse également à l'ordinaire et à sa perception ainsi que l'indique l'ouvrage de Kathleen Jamie intitulé *Findings*. Dans le chapitre consacré aux oiseaux, dont le titre est lui-même un inventaire (« Ospreys, Peregrines, Cranes »), elle rappelle la nécessité d'être attentifs·tives à la présence du *symbioment* dans la vie ordinaire :

> Between the laundry and the fetching kids from school, that's how birds enter my life. I listen. During a lull in the traffic, oyster catchers. In the school playground, sparrows—what few sparrows are left—chirp from the eaves. There are old swallows' nests up there. It's late April, but where are the swallows? The birds live at the edge of my life. That's okay. I like the sense that the margins of my life are semi-permeable. (Jamie 2005, 39)

Ce passage témoigne de la manière dont la vie ordinaire de la narratrice est perméable à la présence du *symbioment*, dont les manifestations sollicitent son attention malgré les nécessités de la vie quotidienne.

Consigner l'ordinaire et éduquer l'attention et la perception sont au cœur des autres récits de Hall, bien que tous ne revendiquent pas la filiation pastorale explicite de *Haweswater*. Néanmoins, tous figurent une attention particulière aux détails du monde naturel dans lequel ils s'inscrivent. Tous, sans exception, rendent visible et mettent en lumière les détails particuliers de ce qui nous entoure. L'extrait de *Haweswater* présenté précédemment figure une espèce végétale particulièrement importante dans les récits de Hall. En effet, le nom « gorse », généralement traduit par « ajonc » revient à de multiples reprises dans le corpus qui nous intéresse. L'omniprésence de l'ajonc rend manifeste le langage de l'ordinaire déployé par Hall d'une part, tout en incarnant un particularisme wittgensteinien d'autre part. L'ajonc est une

espèce végétale marquant à la fois la vulnérabilité des espaces naturels face à l'activité humaine et l'identité du Lake District, lieu dans lequel elle est si ordinaire qu'elle en devient invisible. Hall utilise l'éventail de ces connotations dans ses textes. Dans *Hawestater*, l'ajonc est un *leitmotiv* et accompagne les scènes quotidiennes de la vallée (« he realized he was surrounded by flowering gorse bushes that were exploding perfume from their yellow flowers in the air » (*H* 143)) et les moments tragiques du roman. De même, dans *The Wolf Border*, l'ajonc est également un *leitmotiv* qui parsème le paysage et les descriptions de leurs fleurs jaunes (« the gorse bushes exploding with heady yellow petals » (*TWB* 165)). L'utilisation de l'ajonc est plus spécifique dans *The Carhullan Army*. La plante persiste dans les régions rurales mais sa disparition des zones urbaines est remarquée (« no gorse grew within the periphery of Rith » (*TCA* 194)). L'odeur de l'ajonc accueille Sister lorsque celle-ci s'aventure hors des sentiers battus :

> I could smell gorse, blossoming sweetly against its spines. After the confinement and industrial stink of the town, the factory metals, human secretions, the soots and carbons of the refinery, this harsh and fragrant expanse was invigorating. It was the smell of nature, untouched and original, exempt from interference. (*TCA* 56)

L'ajonc devient alors l'emblème d'un *symbioment* préservé de la catastrophe naturelle et sa présence est un indicateur du degré de dégradation des lieux. Plus encore, la dimension emblématique de l'ajonc en fait un marqueur identitaire. Non seulement il est associé à la couleur jaune des tuniques des combattantes de Carhullan, mais des fleurs d'ajonc sont utilisées pour entrer en contact avec la population de Rith avant le début des affrontements :

> It was not clear whose idea the gorse cuttings had been. […] Some kind of preliminary, neutral marker was necessary before things kicked off, she said, as a way to make a link with the civilian population. But it was not her that issued the instruction to shear sections of whin from the moorland reefs surrounding the farm. It was decided quietly among the Sisters that this should be the signal, and a group went out the next day and brought back the first batch. (*TCA* 191)

L'ajonc devient alors le symbole, voire le signifiant d'une rébellion qui incarne un passé regretté, un temps où le Lake District dans son intégralité était peuplé par cette espèce végétale. La présence, l'absence et l'utilisation de l'ajonc est à la fois un baromètre de la santé des écosystèmes, tout en étant un représentant de l'aire culturelle du Lake District. Ce détail

annonciateur a pour but de susciter l'attention des civils, pour qui l'ajonc ne fait plus partie de la vie ordinaire. En faisant de cette plante un emblème essentiel de la crise environnementale et de la perception, Hall redonne ses lettres de noblesse à cette fleur jaune ordinaire tout en la mettant en lumière. Dans *Burntcoat*, l'ajonc est également donné à voir comme élément identitaire du Nord de l'Angleterre à travers la sculpture d'Edith : « she rises above the yellow furze as if from a pyre, hair streaming on the updraft, her back arcing. Welcome North. » (*B* 79). La couleur jaune est ici une synecdoque dont le référent est l'ajonc. Dans l'ensemble de ce corpus, que l'on pourrait qualifier de *gorse novels*, l'ajonc est un emblème de la région que Sarah Hall met en scène afin de donner à voir l'ordinaire particulier du Lake District et l'omniprésence de certaines espèces. Ce faisant, l'autrice signale cette tendance de l'ordinaire à être invisible ou trop visible. En effet, l'ordinaire est parfois tellement visible qu'il échappe à la perception, ainsi que l'explique Sandra Laugier :

> The ethics of care draws our attention to the ordinary, to what we are unable to see, to what is right before our eyes and is for this very reason invisible to us. It is an ethics that gives voice and attention to humans who are undervalued precisely because they perform unnoticed, invisible tasks and take care of basic needs. (Laugier 2015a, 218)

Les œuvres de Sarah Hall mettent en perspective cette éthique de l'ordinaire par laquelle des objets frappés d'invisibilité pénètrent dans le champ de perception. Rendre visible les éléments du monde naturel qui nous entourent, selon Sandra Laugier, c'est anticiper le soin qu'il est nécessaire de leur apporter. La philosophie incarnée par Sandra Laugier met en valeur une forme d'humilité au sens étymologique du terme d'un retour à la terre, qui permettrait au sujet, en ouvrant les yeux sur le monde et ses aspects les plus triviaux, de privilégier ce qui est important en opposition à ce que les normes définissent comme étant juste (Laugier 2015a, 221). Dans la littérature britannique contemporaine, la nouvelle est tout particulièrement le lieu du déploiement de l'ordinaire dans son humilité triviale (Ganteau et Reynier 2021, n.p.). Dans un numéro dédié à cette forme littéraire, Jean-Michel Ganteau et Christine Reynier rappellent le lien étroit entre nouvelle et humilité :

> That humbleness and the short story go hand in hand does not appear as strongly paradoxical. As indicated in several articles included in the present issue of the journal, comparisons with the novel clearly point in this direction, and short fiction, on account of its defining traits—brevity, particularly—has been associated with less flamboyant, more ordinary themes and contents. Clearly, the time span devoted to the short story

> makes it particularly averse to accommodating the amplitude of the epic. (Ganteau et Reynier 2021, n.p.)

La nouvelle répond à des normes structurelles précises que Pierre Tibi énonce dans son essai intitulé « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre ». Parmi ces normes figurent la brièveté, l'unité d'action et une temporalité compressée (Tibi 15). C'est précisément ces normes qui établissent un lien particulier avec ce qui est de l'ordre de l'ordinaire. La brièveté de la nouvelle, son affinité avec les moments de crise et l'atmosphère particulière qu'elle donne à lire en font un terreau fertile à l'expression contemporaine de la crise environnementale et à l'expression d'une forme d'humilité de l'ordinaire. L'œuvre de Sarah Hall est constituée d'un certain nombre de nouvelles pour lesquelles elle est largement reconnue, comme en témoignent les nombreux prix qu'elle a remportés grâce à cette forme. Dans un essai écrit pour le *Guardian*, elle détaille l'expérience d'écriture de la nouvelle : « One might feel like a voyeur suddenly looming at the window of an intimate scene. At first glance normal-seeming events are taking place, but mundanity gives way to the peculiar, the perilous, the capricious. » (Hall 2013, n.p.). Si certaines nouvelles de l'écrivaine s'aventurent du côté du réalisme magique, d'autres se focalisent plus amplement sur l'ordinaire réaliste, incarnant par là même une volonté de rendre le mondain visible. C'est le cas par exemple de la nouvelle « Orton », dans laquelle une femme revient dans sa région natale afin d'y trouver la mort. Malgré la forme compressée de la nouvelle et le sentiment tragique qui habite le récit, l'ordinaire est mis en avant à travers un inventaire similaire à ceux que l'on trouve dans *Haweswater* ou *The Wolf Border* :

> The grass was restless, bleached and occasionally bright auburn when the sun lit it. Long walls ran upwards towards the fells, and the cleaved limestone pavements sat pale and dull on the slopes. Wind-leaned trees, peat gullies, flocks of heather and the occasional darting thing. Under the clouds, great dark shadows moved across the hills. Nothing extraordinary, but still beautiful she thought. (« O » 84)

Cet extrait figure des objets humbles, au sens étymologique du terme (*humus* faisant référence à ce qui est proche du sol). La narratrice observe l'herbe qui est proche du sol, ainsi que le sol et la manière dont les pierres en émanent. D'après Elke D'hoker, la nouvelle est le véhicule d'une forme d'humilité de l'humain vis-à-vis de ce qui l'entoure (D'hoker 2022, 22). Si la nouvelle est une forme adaptée pour donner à lire des lignes de faille, Hall insiste sur la nécessité d'une forme d'humilité de l'humain vis-à-vis de ce qui l'entoure. Plus précisément ici, l'inclusion d'inventaires malgré la contrainte de place que présente la nouvelle rend urgente

la nécessité de prêter attention aux éléments ordinaires du monde qui nous entourent. En cela, les nouvelles s'inspirent de certains poèmes romantiques dont les sujets étaient eux aussi humbles et mis en lumière à travers le langage. C'est le cas par exemple de « Michael » de Wordsworth, ou encore de ses textes emblématiques dans lesquels il parcourt les paysages du Lake District en énumérant ce qui attire son attention.

Néanmoins, l'humble ne trouve pas sa place que dans les nouvelles. Un des romans de Sarah Hall est un précurseur de ses nombreuses nouvelles. Dans *How to Paint a Dead Man*, l'enchâssement des récits rappelle la structure de formes plus brèves et contribue à l'éthique de l'ordinaire à travers l'art de la nature morte. Dans son ouvrage *Looking at the Overlooked*, Norman Bryson s'intéresse à la mondanité de cette forme artistique : « [Still lifes] asserts another view of human life, one that attends to the ordinary business of daily living, the life of houses and tables, of individuals on a plane of material existence where the ideas of heroism, passion and ambition have no place » (Bryson 135). La nature morte s'intéresse à l'insignifiance de la vie ordinaire domestique, trope que Giorgio réutilise à de multiples reprises dans le roman afin d'éduquer la perception :

> Today a journalist […] came up here and asked me why I paint these objects on the table. They are so plain and ordinary, he said. […] He does not see choice. He does not see beyond the quartet of fruit in the dish, such as it is presented—a plum, two apricots and another plum. On the canvas he sees only the surface […] If he had turned to the west during our conversation, he might have seen the sun setting behind the mountains, he might have seen the radiance of the sky. (*HTPADM* 9)

Cet extrait témoigne d'une volonté d'éduquer la perception et mettre en avant la valeur de l'ordinaire lorsque celui-ci est rendu visible. La figure du journaliste permet au narrateur de confronter deux modes d'attention et de perception du monde, ainsi que cela est souligné par la double anaphore faisant se succéder les segments « he does not see » et « he might have seen ». Cette structure permet de rendre manifeste l'aveuglement du journaliste et de pointer du doigt les éléments à côté duquel son attention passe. La démarche artistique de Giorgio s'inscrit dans une volonté d'éduquer la perception à percevoir l'importance singulière de l'ordinaire, ainsi que l'explique Daniel Lea :

> Giorgio's narrative, and his artistic practice, is driven by his insistence on looking intently at the world, of regarding it both in its singularity and its plurality. Giorgio's narrative, and his artistic practice, is driven by his insistence on looking intently at the

> world, of regarding it both in its singularity and its plurality. For him, the complacent acceptance of our surroundings robs them of their truthful and creative qualities, of the difference in sameness that becomes insensible through daily routines. The still-life for him becomes the simplified contemplation of the ordinary, the stripping away of custom to look anew at the object in its haecceity. (Lea 179)

En redonnant vie à un ordinaire bien souvent négligé, Hall participe à l'élan démocratique du texte réaliste par laquelle les hiérarchies représentatives sont renversées : « thus novelistic realism is first of all the reversal of the hierarchies of representation (the primacy of the narrative over the descriptive or the hierarchy of subject matter) and the adoption of a fragmented or proximate mode of focalization, which imposes raw presence to the detriment of the rational sequences of the story » (Rancière 2011, 24). L'aspect démocratique du langage de l'ordinaire et du récit réaliste explique pourquoi ce dernier fait retour dans les œuvres littéraires contemporaines, en particulier quand celles-ci traitent de la crise environnementale, ainsi que l'explique Émilie Walezak :

> All the beings and things represented are put on an equal footing. Thus Rancière deems the realist novel as inaugurating democracy in literature by materializing equality achieved through depicting commonplace people and everyday objects. Classic realist novels have upset existing sensible orders and painted new 'distributions of the sensible'. (Walezak 2021, 26)

Ce nouveau « partage du sensible » qui diversifie les objets de la perception est essentielle à la prise en compte de la crise environnementale. Le développement du langage de l'ordinaire et le retour des textes réalistes traduisent, à l'échelle de la littérature, une volonté de mettre en lumière ce qui compte. Les récits de Hall n'échappent pas à cette tendance qui réduit le fossé qui séparait pastorale et réalisme. Si le mode pastoral semble irréaliste à bien des égards, ce dernier s'inscrit dans une tradition romantique d'observation des espaces naturels. Lorsque le mode ne tombe pas dans l'idéalisation, une esthétique réaliste ordinaire s'y déploie et en fait un instrument de perception essentiel.

Ainsi, l'inclusion d'une écriture réaliste au sein du cadre pastoral permet de solliciter l'attention des lecteurs·trices. Plus encore, le texte de fiction semble fonctionner comme un outil perceptif permettant de rendre visible les objets de la représentation. Pour ce faire, Sarah Hall fait usage de deux dispositifs : d'une part, l'instance narrative qui, selon qu'elle se rapproche ou non de l'omniscience, fait basculer l'écriture dans un réalisme plus ou moins

vraisemblable et renforce ou non l'illusion de réel. D'autre part, Hall emploie l'instance descriptive afin de rendre visible un ordinaire réaliste et par là même de faire œuvre éthique, en donnant à lire ce qui compte plutôt que ce qui est juste. Pareille utilisation du texte littéraire met en relief son importance et le rôle que ce dernier peut jouer dans la progression de la crise environnementale.

CONCLUSION

Les œuvres de Sarah Hall mêlent utilisation singulière de la pastorale et conventions de l'écriture réaliste afin de mettre en récit la crise environnementale. Pareille démarche repose sur trois éléments narratifs et esthétiques précis.

Comme cela a été démontré dans le premier chapitre, Sarah Hall établit un cadre pastoral qui interroge et renouvelle l'esthétique paysagère traditionnelle et opère ainsi un mouvement réflexif sur les modalités de représentation du *symbioment*. Si la représentation paysagère pastorale s'éloigne de toute vraisemblance, la mise en évidence de ses rouages opérée par Sarah Hall souligne sa volonté de se frotter aux bords du cadre pastoral pour en souligner l'existence. À travers la déconstruction de l'esthétique pittoresque prédominante dans le mode pastoral, la présence d'artialisations *in situ* qui supplantent la mise à distance opérée par l'esthétique paysagère aboutit à la mise en place d'un *parergon* derridéen. Le cadre sélectif et limitant de la pastorale se brise afin de s'élargir et d'ajuster la focale quant aux représentations des espaces naturels. À travers cette démarche esthétique complexe, Sarah Hall met en relief le lien étroit entre perception du *symbioment* et responsabilité environnementale.

Si le premier chapitre de cette partie s'attarde sur ce que contient le cadre pastoral, le second chapitre s'intéresse à ce qui demeure en dehors du cadre, dans le hors-champ de la perception pastorale. La périphérie du cadre pastoral est souvent constituée de ce qui reste invisible, voire invisibilisé. Ce sont précisément ces mécanismes d'invisibilisation qui font l'objet de ce chapitre. Dans un premier temps, le thème de la mort est exploré à travers le prisme de l'élégie, fer de lance des textes pastoraux. Sarah Hall utilise l'élégie moderne pour figurer le processus naturel et biologique de la mort ainsi que le retour traumatique des défunt·e·s. Pareil retour donne lieu à l'apparition de spectres qui perturbent la temporalité et la structure des récits. Néanmoins, les spectres ont une forte dimension éthique dans les œuvres de Sarah Hall. Emblèmes de ceux et celles que la société a choisi de reléguer aux confins de la perception humaine, ces derniers font retour afin de solliciter l'attention à travers des effets de hantise. Les fantômes du *symbioment* peuplent la pastorale de Sarah Hall et, paradoxalement, lui confèrent une dimension réaliste puisqu'ils viennent compléter une image partielle de ce qui nous entoure.

Le troisième chapitre s'est attaché à détailler l'utilisation de l'écriture réaliste canonique, ses caractéristiques et son déploiement dans le cadre pastoral. Outils perceptifs puissants, les configurations narratives à l'œuvre dans les récits réalistes permettent de faire émerger une communauté de voix afin de construire une représentation vraisemblable. La perception est guidée, de sorte que les lecteurs·trices sont amené·e·s à porter leur attention et à

faire fi des distractions. Si la pastorale a d'abord été considérée comme une distraction détournant l'attention des problèmes sociétaux, Sarah Hall s'en sert afin de rediriger l'attention vers ce qui compte, à l'heure de la crise environnementale. À travers des descriptions minutieuses et une utilisation singulière du détail et de son potentiel éthique, un langage de l'ordinaire est déployé, de sorte que ce qui échappe à la perception devienne pleinement visible et pris en compte. Cela rejoint la théorisation que Cora Diamond développe, qui aborde l'importance comme une qualité dont l'attribution témoigne d'un geste éthique et moral (Diamond n.p.). Le travail de Sandra Laugier rejoint celui de Diamond et asserte la nécessité de mettre en lumière ce qui compte à travers un particularisme qui ferait fi des généralités passant en revue les entités sans jamais être le résultat d'une réelle attention (Laugier 2015a, 71). En insistant sur l'importance de ces concepts et en les mettant en récit, Hall déploie une véritable éthique de la pastorale qu'il convient de continuer d'explorer.

En somme, la combinaison singulière et innovante opérée par Sarah Hall entre pastorale et réalisme permet de mettre en récit la crise environnementale et d'en explorer les enjeux. Les limites et les modalités de représentations pastorales en sont profondément retravaillées et renouvelées, redonnant ainsi un rôle éthique à la littérature et à l'acte de lecture. Cet acte apparemment banal mais dont l'importance est cruciale dans un monde en crise passe aussi par une expérience incarnée et corporelle qu'il s'agira d'explorer dans la suite de ce travail. Les textes de Sarah Hall témoignent d'une préoccupation de plus en plus forte à propos des corps humains et non-humains et de leurs interactions. Cette orientation phénoménologique, posthumaine et neo-matérialiste permet de déconstruire une vision anthropocentrique du *symbioment*.

PARTIE III : VERS UNE RECONSIDÉRATION DES CORPS HUMAINS ET NON-HUMAINS DE LA PASTORALE

INTRODUCTION

Dans l'introduction de son étude, Deborah Lilley annonce que le mode pastoral témoigne d'un intérêt particulier pour les interfaces entre les sujets et les espaces qu'ils occupent, entre l'humain et le non-humain (Lilley 2019, 2). Ces éléments sont essentiels dans la littérature britannique contemporaine, tout particulièrement lorsque cette dernière évoque de près ou de loin la crise environnementale. Le lien entre les sujets et les espaces qu'ils occupent a été exploré sur le plan esthétique dans la partie précédente. Toutefois, dans les nouvelles pastorales, cette relation est donnée à voir dans sa dimension matérielle et incarnée, ce qui explique pourquoi les avatars contemporains du mode sont traversés par des courants de pensée récents, tels que le néo-matérialisme, le posthumanisme ou encore ce que Marco Caracciolo, Marlene Karlsson Marcussen et David Rodriguez nomment le « tournant non-humain » :

> The nonhuman turn brings together a wide variety of theoretical approaches such as Actor-Network Theory, Affect Theory, Animal Studies, New Materialism, Speculative Realism, and Object-Oriented-Ontology (OOO). Of particular interest for our volume is the claim, advanced by scholars affiliated with New Materialism and OOO, that literature has a central position in changing our ways of thinking about the nonhuman and challenging preconceived notions about the passivity of spatial environments. These scholars ask us, in Jane Bennett's words, to give up the "habit of parsing the world into dull matter (it, things) and vibrant life (us, beings)" (*Vibrant Matter* vii). How to do so can be learned from literature. (Caracciolo, Karlsson Marcussen et Rodriguez 6)

Ce « tournant non-humain » donne lieu à une pluralité de mouvements théoriques qui trouvent leur expression dans les récits de fiction contemporains. Toutefois, ces courants de pensées possèdent des points communs. Qu'il s'agisse du néo-matérialisme, du posthumanisme ou des *animal studies*, l'objectif est de se positionner au sein d'un monde en crise à travers une reconsidération de la matière comme une entité animée, vibrante, vitale, dotée d'une capacité d'action. Pareille reconsidération a des conséquences essentielles sur la perception du monde, notamment lorsque le potentiel relationnel de la matière entre en compte. Comment justifier l'exploitation continue des ressources et la hiérarchie établie entre les différents sujets, qu'ils

soient humains ou non-humains ? Est-il seulement possible de sortir de cet anthropocentrisme qui détruit écosystèmes et sujets ? L'exploration de l'imaginaire par la littérature permet justement de faire l'expérience de situations spéculatives. Mais comment la littérature peut-elle conduire à une expérience ? Dans les récits de fiction, le « tournant non-humain » met en avant la notion d'expérience incarnée, inscrite dans les corps humains et non-humains :

> The entanglement of human activity and nonhuman processes is inscribed in the physical spaces of our planet, from expanding deserts to melting ice caps and coastal areas threatened by the rise of sea levels. This entanglement can become inscribed in humans' bodily experience of space as well. However, attuning our bodies to the nonhuman is anything but straightforward, because—as many commentators on the ecological crisis point out (Jamieson; Clark)—there is a significant gap between the phenomenology of everyday spaces and wide-ranging changes affecting the planet as a whole. […] Through the evocation of nonhuman environments, narrative can turn this critique of anthropocentrism into the language of imaginative experience. Narrative can hone our sensitivity to nonhuman spaces. (Caracciolo, Karlsson Marcussen et Rodriguez 2–3)

Le potentiel imaginaire et spéculatif de la fiction permet de percevoir et de reconsidérer des espaces. Le mode pastoral, de par sa longue tradition de représentation des lieux spécifiques, et des relations entre humains et non-humains, est un terreau fertile à cette exploration du non-humain. Dans les œuvres de Sarah Hall, la pastorale est un référent présent en filigrane mais dont les enjeux sont radicalement réformés. Le réalisme déployé au sein de ses œuvres se pare d'une forte dimension matérielle et corporelle qu'il convient d'analyser. C'est là l'un des éléments novateurs des œuvres de Hall : faire la part belle aux corps humains et non-humains au sein d'un référent pastoral clairement établi. En effet, les textes qui constituent notre corpus abondent de sujets humains et non-humains donnés à voir à travers leur incarnation matérielle. Animaux, végétaux, minéraux, humains, organes et autres entités sont dotés une consistance matérielle qui permet aux lecteurs·trices de faire l'expérience du Lake District et de ses composant·e·s. Ce faisant, Hall fait œuvre éthique en réduisant l'écart qui sépare la perception du quotidien des processus qui affectent la planète. C'est précisément cette idée qui guide la présente partie. Dans les trois chapitres qui la composent, il s'agit de déterminer dans quelle mesure l'utilisation singulière que Sarah Hall fait de la pastorale permet de mettre en avant la corporéité des sujets humains et les enchevêtrements qui les lient au reste du *symbioment*. Pareille insistance sur la matérialité du monde souligne les enjeux actuels de la crise

environnementale et les conséquences sociales, politiques et écologiques qui l'accompagnent. En sus de rendre visible ces enjeux, la fiction de Hall permet de faire l'expérience des effets les moins visibles de la crise environnementale et de faire rentrer dans le quotidien des lecteurs·trices une conscience et une considération pour toutes les formes de vie. Le premier chapitre de cette partie entend explorer la perception phénoménologique que Hall déploie au sein de ses œuvres comme une manière d'affûter l'attention des lecteurs·trices. La lande du Lake District n'est pas seulement décrite. À travers une attention particulière aux sens, à la matière, à la texture de la lande, les textes se donnent à lire comme des expériences incarnées du *symbioment*. Le second chapitre explore la relationnalité des corps comme vectrice de vulnérabilité. À travers une représentation pathologique qui se transmet au *symbioment* tout entier, l'écrivaine inscrit le corps comme un *locus* pastoral incontournable et replace le sujet humain au sein d'un *symbioment* trop souvent considéré comme extérieur et étranger. Enfin, dans un troisième chapitre, il s'agira d'approfondir la manière dont Sarah Hall déconstruit la hiérarchie ontologique à l'origine d'idéologies anthropocentriques et exceptionnalistes à travers une mise en avant de la fluidité ontologique du sujet humain. Ce faisant, l'écrivaine participe à la refonte littéraire du mode pastoral en même temps qu'elle affirme le potentiel éthique et politique de l'acte de lecture.

CHAPITRE 7 : PERCEPTIONS PHENOMENOLOGIQUES ET ECOLOGIE DE L'ATTENTION

L'esthétique pastorale de Sarah Hall passe par une attention particulière au réel, retranscrite par le biais d'une écriture réaliste. Si cette dernière est un vecteur crucial de la perception et de l'attention, ses conventions seules ne permettent pas de donner une représentation exhaustive du monde qui nous entoure et de la crise qui le frappe. L'attention et son antonyme, la distraction, constituent des enjeux majeurs de notre société contemporaine à l'ère de la modernité et de la digitalisation. C'est ce qu'explique Jonathan Crary dans son ouvrage *Supensions of Perceptions: Attention, Spectacle, and Modern Culture* :

> [S]ince the late nineteenth century, and increasingly during the last two decades, capitalist modernity has generated a constant re-creation of the conditions of sensory experience, in what could be called a revolutionizing of the means of perception. [. . .] perceptual modalities have been and continue to be in a state of perpetual transformation, or, some might claim, a state of crisis. […] the problem of attention becomes a central issue. It was a problem whose centrality was directly related to the emergence of a social, urban, psychic, and industrial field increasingly saturated with sensory input. Inattention, especially within the context of new forms of large-scale industrialized production, began to be treated as a danger and a serious problem, even though it was the very modernized arrangements of labour that produced inattention. It is possible to see one crucial aspect of modernity as an ongoing crisis of attentiveness, in which the changing configurations of capitalism continually push attention to new limits and thresholds, with an endless sequence of new products, sources of stimulation, and streams of information, and then respond with new methods of managing and regulating perception. (Crary 13–4)

Dès lors, la modernité instaure une crise de l'attention à travers une stimulation excessive des sens qui conduit à un développement de l'inattention. Ce qu'Yves Citton appelle « l'économie de l'attention », en s'inspirant de l'expression de Crary (75), est en crise et entraîne d'autres crises. Le constat de Crary nous conduit à poser la question suivante : la crise environnementale est-elle le symptôme d'une crise de l'attention ? Comment (re)diriger l'attention vers cette crise sans générer une forme de déni ou de désensibilisation ? Quelle forme d'attention permettrait d'impulser les changements nécessaires à la survie des espèces ? Si la perception visuelle suscite l'attention, elle ne semble pas être suffisante face à la multitude de stimulations

apportées par l'ère moderne. Ainsi, il s'agit de s'intéresser aux formes d'attention qui dépassent le champ visuel et le cadre qu'il instaure. Si le chapitre précédent s'est efforcé de démontrer que l'écriture réaliste est un vecteur d'attention, il s'agit désormais de s'intéresser à la manière dont l'attention dépasse la perception visuelle. En effet, l'attention n'est pas uniquement déterminée par la vue, ainsi que l'explique Nathalie Depraz lorsqu'elle différencie perception et attention :

> En lien avec la perception, l'attention contribue à la visée de focalisation sur un objet, mais, par contraste avec elle, elle tient davantage en un mode de présence à l'objet, à une « tenue », à un « réhaussement », et se détache du contenu visé, du résultat objectif. Par ailleurs, l'attention ne joue pas seulement un rôle dans la relation à l'objet externe ; elle qualifie l'acte de l'esprit, engage la disposition, l'attitude du sujet. (Depraz 23)

D'après la définition de Depraz, l'attention ne se résume pas à l'action de regarder quelque chose en se focalisant dessus. L'attention est avant tout un mode de présence, un geste, et une attitude qui monopolise l'ensemble du corps et de la conscience. En effet, être attentif·tive à quelque chose est le résultat d'« un vécu de mobilisation kinesthésique » (Depraz 40) qui découle d'une expérience incarnée. Cette conception de l'attention rejoint la phénoménologie d'Edmund Husserl et de Maurice Merleau-Ponty par laquelle il s'agit de « retourner aux choses » (Husserl 10) et de diffracter la perception dans le but l'enrichir. Dans un ouvrage intitulé *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty insiste sur l'importance du corps comme vecteur de perception : « je considère mon corps, qui est mon point de vue sur le monde, comme l'un des objets de ce monde » (Merleau-Ponty 1976, 84). Il ajoute également que « la vision, le toucher, l'audition sont autant de manières d'accéder à l'objet » (Merleau-Ponty 1976, 86). Ainsi, d'après la phénoménologie, le corps est un véhicule perceptif qui joue un rôle essentiel dans la perception. La vue n'est alors qu'un élément de l'éventail de sensations par lequel le sujet accède aux objets.

Dans quelle mesure les œuvres de Sarah Hall s'inscrivent-elles dans une lignée phénoménologique ? Les textes qui nous intéressent ici n'ont pas pour seule ambition de montrer quelque chose aux lecteurs·trices. Certes, les multiples effets de cadres et considérations esthétiques évoquées précédemment font de la perception visuelle un pan majeur de la poétique de Hall. Néanmoins, la volonté de l'écrivaine est également de transmettre une expérience, ainsi qu'elle l'explique dans l'avant-propos d'un ouvrage critique qui lui est consacré, *Sarah Hall: Critical Essay* :

> For my part, it is about the coffin on the shoulder, finding the exact formulation of words to sensualize and visualize and virtualize its phenomenology. Creating a moment, a scene, a living world that lets the reader experience and understand. That is what and all I do. (Hall 2022, 3)

Les intentions sont claires. Il ne s'agit pas seulement de donner à voir, mais de donner à lire une expérience, et de permettre aux lecteurs·trices de faire l'épreuve de ce qui est narré. Il s'agit de convoquer un monde multi sensoriel, riche, texturé et épais, auxquels lecteurs et lectrices peuvent se frotter et dont ils peuvent faire l'expérience. Mais comment la littérature peut-elle transmettre une expérience complète, exhaustive ? Dans quelle mesure un texte unidimensionnel peut-il générer une forme d'expérience incarnée ? C'est précisément ces questions qui guident la réflexion de ce chapitre. Il s'agira de montrer dans quelle mesure Sarah Hall met en scène un éventail de sens et de perceptions phénoménologiques complexes afin de permettre aux lecteurs·trices de faire l'expérience d'un monde en crise. Si la perception visuelle déployée dans les romans met d'ores et déjà en lumière les enjeux de la crise environnementale, l'intervention et la sollicitation des cinq sens permet une expérience incarnée de ce qui se joue sur la page. La démarche phénoménologique qui sous-tend cette poétique sensorielle et sensuelle souligne ainsi le rôle éthique de la littérature, tout particulièrement dans un contexte de crise environnementale, et permet de développer une phénoménologie de la lecture. Si pareille démarche poétique inscrit les textes de Hall dans la lignée des poètes romantiques, elle constitue également un aspect essentiel de la post-pastorale que l'écrivaine déploie dans ses œuvres.

La phénoménologie de la perception déployée dans les œuvres de Sarah Hall sera déclinée en deux volets. Dans un premier temps, il s'agira d'analyser la dimension haptique des écrits de Hall à travers une étude de la chair et de la peau, organe vigilant d'ouverture à l'autre. Ensuite, c'est la représentation phénoménologique du Lake District qui sera explorée afin de démontrer dans quelle mesure Sarah Hall s'inspire du Romantisme pour déployer une phénoménologie de la lecture.

III. 7. 1. CHAIR ET ENTRELACS : UNE PHÉNOMÉNOLOGIE VIGILANTE

Afin de déterminer dans quelle mesure les œuvres qui nous intéressent donnent à lire l'expérience d'un monde en crise, il est nécessaire de s'arrêter sur un organe qui se trouve au cœur de la perception phénoménologique depuis Husserl et Merleau-Ponty : la chair, et la peau

qui la recouvre. En effet, la définition de la phénoménologie met l'accent sur la dimension charnelle des êtres et de la perception. Aux origines de la phénoménologie se trouve une volonté de revenir « aux choses mêmes » (Husserl 10). Plus précisément, il s'agit d'un « retour aux problèmes fondamentaux et à l'interrogation naïve du monde » (Leroy 71). Cette définition traduit une philosophie qui se veut concrète, matérielle et expérientielle, qui fait fi des considérations abstraites de la pensée philosophique qui ne considèrerait pas le corps comme un outil pensant. Retourner aux choses mêmes signifie accéder aux choses à travers le corps matériel. En somme, la phénoménologie husserlienne remet en question le *cogito* cartésien afin de recouvrer une perception empirique du monde, fondée sur l'expérience. Merleau-Ponty s'inspire de cette philosophie et y ajoute un volet perceptif qui a pour objet de reconnecter le sujet au monde qui l'entoure. D'après lui, la seule manière de retourner aux choses c'est de se faire monde, de sorte qu'il y ait une adéquation entre ce qui est perçu et le sujet qui perçoit. En outre, se faire monde en tant que sujet incarné et sentant, c'est par là même s'ouvrir au monde à travers une attention marquée aux sensations. C'est en ce sens que la phénoménologie se rapproche de l'écologie et de l'accent que cette dernière place sur la relation et la reconnexion au vivant. La phénoménologie en tant qu'ouverture au monde sensible suscite un geste attentionnel fort qui dépasse la seule perception visuelle. Il ne s'agit plus seulement de rendre visible et de mettre en lumière le *symbioment* et la crise environnementale, mais, à l'échelle du corps individuel, de ressentir les effets de cette crise et d'en faire l'expérience

Dès lors, si l'ensemble des sens sont mobilisés dans ce processus, il s'agit de s'arrêter sur la dimension haptique de la phénoménologie, en particulier à travers la chair, concept phare de la de cette philosophie et élément littéraire omniprésent dans les œuvres de Sarah Hall. Merleau-Ponty développe le concept de chair de deux façons différentes, se distribuant en fonction de la perception du monde et la perception de soi. En premier lieu, la chair est « la façon dont je vis mon corps, dont je me vis comme corps, dont je m'incarne et dont réciproquement le monde se donne à moi par l'expérience corporelle » (Leroy 158–9). La notion de réversibilité apparaît déjà dans cette ébauche de définition, par laquelle le chair est à la fois ce qui constitue le sujet et le point de contact avec le monde. Merleau-Ponty précise cette définition en énonçant que la chair est un « élément » :

> La chair n'est pas matière, n'est pas esprit, n'est pas substance. Il faudrait, pour la désigner, le vieux terme d' « élément », au sens où on l'employait pour parler de l'eau, de l'air, de la terre et du feu, c'est-à-dire au sens d'une chose générale, à mi-chemin de l'individu spatio-temporel et de l'idée, sorte de principe incarné qui importe un style

> d'être partout où il s'en trouve une parcelle. La chair est en ce sens un « élément » de l'Être. Non pas fait ou somme de faits, et pourtant adhérente au lieu et au maintenant. Bien plus : inauguration du où et du quand, possibilité et exigence du fait, en un mot facticité, ce qui fait que le fait est fait. (Merleau-Ponty 1988, 151)

La chair est un concept pluriel qui constitue les êtres et les situe dans un espace et un temps donnés. Il s'agit donc d'un élément constitutif du sujet. Merleau-Ponty ajoute un élément supplémentaire au concept de chair qui, selon lui, ne constitue pas uniquement les sujets, mais également nos relations aux autres. Il théorise l'existence d'un tissu dans lequel nos chairs respectives seraient englobées et qu'il nomme la « chair du monde » (Merleau-Ponty 1988, 180). Il est alors nécessaire de distinguer entre la chair du corps comme chair vécue subjectivement, et la chair du monde qui connecte les individus entre eux et qui postule qu'il n'y a aucune séparation entre moi et le monde : « être corps, c'est être noué à un certain monde, avons-nous vu, et notre corps n'est pas d'abord dans l'espace : il est à l'espace » (Merleau-Ponty 1976, 184). Dès lors, la perception selon la phénoménologie prend un tournant qui dépasse la perception visuelle ainsi que la perception par les sens. À travers le concept de chair et de chair du monde, Merleau-Ponty invite le sujet à avoir conscience de lui-même en tout en établissant un lien à ce qui l'entoure.

Les œuvres de Sarah Hall portent un intérêt récurrent à la chair à travers de nombreuses descriptions viscérales, qui décrivent le corps humain dans sa matérialité. L'écrivaine va jusqu'à en faire le thème principal du roman *The Electric Michelangelo* dans lequel l'attention portée au tatouage permet une mise en récit de la conception phénoménologique de la chair et de la peau. En effet, l'intrigue du roman repose sur l'entrelacement de deux éléments cruciaux, la peau et la perception jusqu'à ce que la chair en devienne le véhicule. À travers la pratique du tatouage, la chair devient un texte à lire et à déchiffrer, ainsi que l'explique Cy lorsqu'il voit Riley travailler :

> Surgical scars, by the onset of old age, were as familiar and bodily incorporated as a limb. The stretches of childbirth, like the lines on a brow, were simply mementos indicating the passage of life. Silky-looking bullet pools […] were only a little bigger than vaccination scars or strawberry birthmarks. Tattoos could be briefly upsetting. But eventually they became ordinary components on the human anatomy. People went through life like well-handled jugs, collecting chips and scrapes and stains from wear and tear, from holding and pouring life. (*TEM* 127)

Ce passage énumère les marques corporelles inscrites dans le corps qui témoignent d'une histoire vécue et font de la chair et, par métonymie, de la peau, un lieu de frottement avec le reste du monde. En filant la métaphore d'une poterie qui porte les traces de l'utilisation qui en a été faite, Hall fait de la chair le lieu central de l'histoire humaine, à la fois intime et collective. La métaphore potière met également en avant la réversibilité de la peau comme organe qui reçoit et qui marque, mais aussi comme organe qui renvoie, de sorte que la chair est le lieu d'interactions et devient une zone de contact. Chair individuelle et chair du monde se frottent l'une à l'autre, se mélangent et s'éprouvent. La pratique du tatouage, que Cy appelle « the occupation of painting flesh » (*TEM* 146), est à la fois une cicatrice supplémentaire ajoutée à une chair marquée par la vie tout en en complexifiant les modalités de perception. En effet, le motif oculaire que Cy inscrit sur l'intégralité du corps de Grace signifie non seulement que la chair de la protagoniste devient une plaie pour ensuite suivre le processus de cicatrisation, mais aussi que la perception de la chair est simultanément renvoyée à l'observateur·trice. Dans *The Electric Michelangelo*, le fonctionnement singulier de cet organe traduit la théorie phénoménologique selon laquelle la chair est à la fois un outil de perception et un moyen d'établir des interactions étroites avec ce qui nous entoure. En tant qu'outil de perception, la chair telle qu'elle est décrite dans le roman traduit de manière littérale sa réversibilité perceptive. Grace est imprégnée du monde mais aussi du regard d'autrui à travers les yeux qui maculent son corps. Merleau-Ponty énonce que « toute perception est doublée d'une contre-perception », et qu'il s'agit donc d'un « acte à deux faces » (Merleau-Ponty 1988, 285). Ainsi, se noue entre le percevant et le perçu une connexion que Merleau-Ponty nomme « entrelacs » et qui suppose que les deux partis soient mis sur un pied d'égalité. Cette conception de la perception est originale car on considère généralement que le sujet perceptif domine le sujet perçu. De plus, le philosophe ajoute que la perception—et la contre-perception avec elle—se produit également à l'échelle du corps et de la chair. Le lien entre visibilité et chair est établi dans ce passage de l'ouvrage *Le visible et l'invisible* :

> Le monde vu n'est pas « dans » mon corps, et mon corps n'est pas « dans » le monde visible à titre ultime : chair appliquée à une chair, le monde ne l'entoure ni n'est entouré par elle. Participation et apparentement au visible, la vision ne l'enveloppe ni n'en est enveloppée définitivement. La pellicule superficielle du visible n'est que pour ma vision et pour mon corps. Mais la profondeur sous cette surface contient mon corps et contient donc ma vision. Mon corps comme chose visible est contenu dans le grand spectacle.

> Mais mon corps voyant sous-tend ce corps visible, et tous les visibles avec lui. Il y a insertion réciproque et entrelacs de l'un dans l'autre. (Merleau-Ponty 1988, 180)

Ainsi, non seulement la chair du monde suppose une remise en question de la membrane corporelle comme séparation du sujet et du reste du monde, mais également une intersection entre le visible et le perceptif qui mêle vision et toucher. C'est bien ce que le roman de Sarah Hall met en récit. Le corps de Grace matérialise une contre-perception immédiate ainsi qu'une réciprocité du voyant et du visible, de la vision et du toucher. Les motifs oculaires incarnent à la fois une perception visuelle et haptique. Cette réfraction du regard sur la chair est précisément à l'origine de l'agression par Sedak, qui ne supporte pas que sa perception lui soit renvoyée (« there he saw her monstrous body, with its living orbs that watched him back, that struck him impotent from that moment on » (*TEM* 285)). En ce qui concerne la dimension haptique de la chair du monde, le roman donne à lire de nombreux passages mettant en avant textures et éléments haptiques, tout en suggérant que le corps en question a un lien charnel avec le reste du monde. C'est notamment lorsque Cy tatoue Grace que le corps se fait chair du monde :

> Her hands were like emollient even as her words seemed to pull open the corners of his old wounds. […] The words she spoke and her touching him felt like two separate lovers working at his body. […] her eyes were closed and she was done talking. The tattoos seemed dead on her, stony, inanimate as mineral lode bound tight into the rock face. Looking down, he sensed the true arrival of a different weather system settling around her […] All the languages and conveyances she knew and this dialogue of touch might have been her most natural. […] He knew if he drew Grace in towards him now, so that their skin met, […] it would be like touching a soft white effluent, like that quiet portion of the northern lights, the last, most obscurely hidden element of the atmospheric wonder, the humble white pulse of illumination almost lost behind the seeping blood of the sky. And his hands would move right through her. Like Aurora Borealis […] (*TEM* 277–8)

Cet extrait regorge de références à la phénoménologie merleau-pontienne. Il décrit la première fois que Grace touche Cy, après plusieurs séances de tatouage au cours desquelles Cy travaille sur le corps de Grace. Dans un premier temps, Cy perçoit le toucher ainsi que les paroles de Grace, qui s'apparentent à un deuxième corps, de sorte que les mots semblent avoir une consistance charnelle. La suite de l'extrait diffère et se concentre sur la jeune femme, dont la peau et les yeux sont les principaux référents. À travers différentes comparaisons et analogies,

Grace est associée à divers éléments du monde naturel : la pierre, les variations météorologiques et les aurores boréales. Ces dernières sont d'ailleurs associées à un corps et trouveraient leur origine dans un écoulement de sang dans le ciel. La métaphore qui relie le monde naturel à un corps charnel est donc réciproque, et la chair de Grace semble prendre part à ce dernier. L'expression « dialogue of touch » établit un lien entre toucher et perception, et fait de la chair un organe vecteur de contact avec autrui, en même temps qu'elle incarne une forme d'entrelacs. Le toucher unit à la fois les deux protagonistes et les éléments naturels auxquels ils sont associés. Cette manière de lier chair et éléments naturels est mise en avant dans l'expression « making skin » (Walezak 2021, 134) formulée par Émilie Walezak et inspirée de « making kin » de Donna Haraway :

> My purpose is to make 'kin' mean something other/more than entities tied by ancestry or genealogy. [. . .] I think that the stretch and recomposition of kin are allowed by the fact [that] all earthlings are kin in the deepest sense, and it is past time to practice better care of kinds-as-assemblages (not species one at a time). Kin is an assembling sort of word. All critters share a common 'flesh,' laterally, semiotically, and genealogically. Ancestors turn out to be very interesting strangers; kin are unfamiliar (outside what we thought was family or genes), uncanny, haunting active. (Haraway 2015, 161–2)

Le concept de « making kin » chez Donna Haraway sous-tend un assemblage des chairs et une attention apportée à ce qui nous entoure, ainsi qu'aux espèces qui nous précèdent. Chez Sarah Hall, cette attention est canalisée à travers la perception corporelle et tout particulièrement celle de la peau comme membrane perceptive et perméable. C'est une phénoménologie de la peau et de la chair que l'écrivaine donne à voir dans *The Electric Michelangelo*, et c'est ce qui résonne dans l'expression « making skin » de Walezak. Cette phénoménologie de la peau est reprise par Catherine Bernard dans son ouvrage *Matière à réflexion*, dans lequel elle décrit la dimension sociale, collective et politique de la peau comme membrane de contact :

> La peau nous met en relation avec une réalité, à laquelle nous nous frottons, que nous heurtons, qui nous caresse ou nous griffe, sensorialité ultime de notre inhérence aux choses et à l'expérience. Infiniment réactive, à la promesse du désir, comme à l'abrasion de la mélancolie, elle peut se faire surface textuelle, comme elle peut résister à tout chiffrage, une tension identifiée dans l'économie spectrale du corps. […] La peau devient une métaphore de la vulnérabilité créative qui seule peut permettre d'être au

> contact du monde. La peau lisse n'est qu'une chimère, qui nous protège, mais nous immunise aussi contre le monde, nous enfermant en nous-mêmes. (Bernard 2018a, 158)

Ainsi, la peau, membrane externe de la chair, est un outil d'ouverture et d'entrelacs au monde. Dans *The Electric Michelangelo*, c'est lorsque la peau de Grace se désintègre après avoir été touchée par de l'acide que le narrateur prend la mesure de l'importance de cet organe et de son potentiel relationnel et collectif. Dès lors, le tissu que constitue la chair devient imperméable, ainsi que l'explique le narrateur lorsque Cy essaie de soulager la protagoniste : « The skin was less absorbent than slate. Skin was supposed to drink in moisture and hers would not take a sip [… h]er body tough as granite » (*TEM* 309). La métaphore minérale revient cette fois pour signifier la solidité imperméable de la peau dont la dissolution signifie à la fois la destruction de la perception optique générée par le motif oculaire, mais aussi un défaut de perception haptique. Sedak transforme alors la chair de Grace en peau morte. Cy mesure l'ampleur de la peau en tant qu'organe lorsqu'une infirmière l'informe qu'il s'agit du plus vaste organe du corps humain :

> It was the body's largest organ. He knew so much about skin, how it was essentially imperfect, but that was its very nature, how it told stories where the mouth did not, how it flexed, how it folded and faded, its shades and shapes, the provinces of geographic elasticity and density, how it aged, how it bled, how it housed his ink. […] An organ, vital to life as the loving, brackish human heart. (*TEM* 298)

Dans ce passage, Cy énumère les caractéristiques de la peau et la variété de formes que celle-ci peut revêtir. Cette énumération se concentre tout particulièrement sur le toucher et la manière dont la peau se meut au contact de la vie, des autres, et de l'encre que Cy lui injecte. Les allitérations en « s » et en « ∫ » confèrent une dimension auditive au mouvement de la peau, tandis que la métaphore topographique permet de conférer une texture à la surface de la peau. L'anaphore de « how » ajoute une intensité émotionnelle à l'énumération, moment où Cy prend la mesure de la gravité de la blessure de Grace et de son ignorance quant à l'importance anatomique de la peau. Ici, cette dernière regagne sa qualité de tissu ou encore de feuillets. En effet, d'après Merleau-Ponty, la chair est constituée de feuillets qui, lorsqu'ils se séparent, génèrent une ouverture (Merleau-Ponty 1988, 143). Cette ouverture rend la chair perméable au monde environnant tout en engendrant une perception.

Burntcoat est également un roman dans lequel la chair tient une place centrale et fait l'objet de diverses incorporations. Toutefois, le contexte épidémique de l'intrigue rend

l'incorporation dangereuse et la mise en commun des chairs conduit à la destruction du sujet. En effet, les symptômes du *nova virus* se lisent sur la peau des personnes infectées, perturbant alors le toucher. Dans un premier temps, la relation entre Edith et Halit repose sur une mise en commun de chair à travers l'acte sexuel : « It was as if the air had become suddenly toxic. When we pulled apart it felt like drowning. We could only breathe with our mouths held together. » (*B* 25). Puis, à mesure que le virus progresse, l'incorporation des chairs devient dangereuse, et la peau se mue en texte sur lequel se lit la contagion :

> At the table you lifted your arm and reached for the salt, and I saw the rash around the point of bone. Wet, yellowish, with a red halo. There were small bubbles under the skin with pale liquid inside. I caught your arm and held it. Some blisters had burst and their pus was already crusting. […] I tried to hug you but you held my shoulders and stood me away. No, come on, you can't do that! […] Then we were in each other's arms. […] The assurance we gave each other after we'd stepped from the embrace was as fervent as it was false. (*B* 158)

Ce passage traduit une modification de la texture de la peau due à la maladie. De la même manière que la peau de Grace durcit avec l'acide, l'incorporation du virus abime les tissus charnels du sujet humain. La peau d'Halit se colore et s'assèche, jusqu'à acquérir la texture du bois, élément central du roman (« your tongue was like wood » (*B* 169)). À travers cette métaphore, c'est toute la dimension charnelle du corps qui se trouve modifiée ainsi que sa phénoménologie. Si la chair est mise en commun ici à travers le biais analogique, elle souligne la vulnérabilité du corps et de son ouverture à autrui. La texture de la chair a alors une importance capitale dans la phénoménologie de la perception, ainsi que le montrent les exemples de Grace et d'Halit. C'est également ce que démontre le concept de viscosité théorisé par Nancy Tuana. Les conséquences éthiques de la conception phénoménologique de la chair et de la peau sont multiples. Considérer que notre chair se mélange à celle des êtres vivants qui nous entourent entraîne une réévaluation des rapports qui nous lient à eux. La perméabilité de la chair et de la peau a alors une dimension politique importante. C'est ce qu'explique Nancy Tuana à travers le concept de porosité visqueuse (ma traduction) :

> There is a viscous porosity of flesh—my flesh and the flesh of the world. This porosity is a hinge through which we are of and in the world. I refer to it as viscous, for there are membranes that effect these interactions. These membranes are of various types—skin

> and flesh, prejudgements and symbolic imaginaries, habits and embodiments. They serve as the mediators of interactions. (Tuana 199–200)

La texture visqueuse de la chair qui est théorisée ici souligne l'importance du toucher et du contact entre plusieurs chairs. La peau est alors un organe de prédilection pour percevoir des formes d'altérité. C'est précisément cette viscosité de la chair ainsi que son ouverture qui en fait un outil perceptif puissant, et même vigilant, au sens entendu par Natalie Depraz. La chair, si elle permet une ouverture à l'autre, permet également une perception qui génère un geste attentionnel incarné. Ainsi, l'acte de porter son attention sur quelque chose mobilise le corps et, dans le cas des récits de Hall, la chair. La peau, la chair et le toucher qui les relie au sujet déterminent un geste attentionnel précis. En effet, Depraz explique que « l'attention est un vécu corporel tangible et relationnel, non un acte mental interne et invisible » (76) :

> Le geste forme une configuration expérientielle où cohabite le corps en mouvement, l'agir signifiant non finalisé et la communication intersubjective non verbale. Le terme « geste » permet d'insister sur cette dimension relationnelle, qui met le langage au premier plan mais sous sa forme non articulée, pour y intégrer d'ailleurs éventuellement la dimension langagière articulée mais en la subordonnant au vécu corporel et communicationnel. (Depraz 76)

Le geste attentionnel est inscrit dans la chair et traduit un mode de présence fondé sur le soin apporté à l'autre et le décentrement de l'ego. Dans la prose de Sarah Hall, les gestes sont souvent associés à un labeur, notamment le travail agricole dans *Haweswater* et *The Carhullan Army*, ou encore le tatouage dans *The Electric Michelangelo*, la peinture et la sculpture dans *How to Paint a Dead Man* et *Burntcoat*, et la zoologie dans *The Wolf Border*. Dans chacun de ces gestes, Sarah Hall donne à voir des démonstrations d'attention et de vigilance en lien avec le corps de ceux qui les performent. Dans *The Wolf Border* par exemple, les gestes experts de Rachel et ses collègues ont pour objectif de surveiller les loups dans leur enclos. Néanmoins, le roman semble représenter une forme d'attention qui dépasse la simple surveillance sous-tendant le terme 'vigilance', dont l'étymologie signifie « veiller ». L'observation des loups semble imprégner la chair des personnages, traduisant par là-même une forme de débordement. Lorsque les loups arrivent à Annerdale, Alexander, le vétérinaire du centre, doit leur insérer un émetteur afin de pouvoir les localiser : « Alexander works calmly, opening a clean wound in Ra, parting the sides of flesh, inserting the transmitter. The devices will be kept away from vital organs and muscles, Merle's uterus » (*TWB* 173). Ici, l'ouverture de la chair est, littéralement,

un acte médical de vigilance par lequel un outil est inséré dans la chair d'un être vivant. Cependant, peu à peu, la vigilance constante opérée sur les loups conduit les personnages à acquérir un fonctionnement charnel similaire. L'exemple le plus emblématique se trouve dans la manière avec laquelle Rachel perçoit le monde, et notamment les relations amoureuses, ainsi que l'explique Natalie Riley : « Rachel's approach to intercourse is almost exclusively mechanistic. The majority of her attention is paid to the interaction of surfaces, senses, and body parts » (Riley 89). La relation intime entre Kyle et Rachel se résume à un assemblage de chair et à des gestes qui, s'ils traduisent une ouverture sensuelle à l'autre, semblent être les mêmes que ceux qui leur permettent d'observer les loups :

> Something about the cut of one of them—it is hard to know what exactly, the way he carries himself, his movement, or strength of bones—appeals. […] He steps in, kisses her, one of evolution's stranger necessities. It does not take much to accelerate him, the angle of her body, her tongue. […] There is just movement and noise, flesh slapping. (*TWB* 40–1)

L'acte est décrit ici avec détachement comme une union de chairs et de corps. C'est l'aspect corporel et incarné qui prime ici. La distance émotionnelle et affective mise en avant établit un lien entre le comportement distant, détaché et mécaniste de Rachel et celui des loups qui interagissent avec les autres individus et espèces sur le mode de la chair et de l'interaction mécanique. Cela est notamment donné à voir à travers les scènes où Merle et Ra dévorent leurs proies : « They open [the deer] up, work at the red flesh, and afterwards lick each other. […] Blood, snow, their immunity; they are in their element. […] Merle stands next to him with her muzzle resting on his back—a beautiful moment of ritual bonding. » (*TWB* 283). Dans cette description, les loups interagissent après avoir dévoré leur proie. Ici, la chair est vectrice d'un entrelacs puisqu'elle est incorporée par les loups, tandis qu'ils communiquent à travers leurs gestes et leurs corps. Ce type de communication est similaire au mode opératoire de Rachel lorsqu'elle cherche un partenaire. Cette similarité traduit deux éléments. Dans un premier temps, la chair est réaffirmée comme un élément commun, inter-espèces, qui relie plutôt qu'elle ne divise. L'exemple de la chair du daim dévoré par les loups le montre et illustre la théorie de Corine Pelluchon sur la nourriture comme « éco-phénoménologie » mettant en commun les divers corps du monde naturel abolissant le dualisme nature-culture. Cette mise en commun de la chair traduit également une forme d'humilité, au sens où l'entend la philosophe : « l'humilité est l'expérience que nous faisons de nous-mêmes en tant que nous sommes faits de chair et que notre élément est la terre. […] [L'humilité] tient à notre position sur terre et se constitue à partir

de cette expérience charnelle. » (Pelluchon 33). La chair est alors un outil éthique de nivellement à travers diverses interactions et expériences d'incorporation. Deuxièmement, ce débordement de la chair individuelle en chair collective se rapproche de la vigilance en tant que modalité attentionnelle. Si le terme signifie originellement veiller et opérer une « surveillance attentive sans défaillance » (Depraz 49), Depraz transforme l'acte trivial de veille en une attitude éthique et en un mode de présence aux autres :

> Mais [la vigilance] peut être aussi, […] une attitude éthique, une façon d'être, un type d'égard pour autrui. En fait, quelque que soit l'axe retenu, la vigilance est une expérience de l'excès. Elle déborde du cadre fixé, elle crée du lest où vient s'imprimer de façon plus intense l'expérience subjective. Bref, elle produit une densification expérientielle qui ouvre sur une autre dimension, que je dirai ici *verticale* par contraste avec l'intentionnalité horizontale. (Depraz 114)

Ainsi, la dimension partagée de la chair induit une forme de débordement qui encourage la vigilance et l'attention. Le débordement de la chair sur autrui et par autrui conduit à une expérience de l'attention et d'un mode de présence qui en fait un organe vigilant, dont les limites sont poreuses. C'est d'ailleurs ce qu'entend Merleau-Ponty lorsqu'il pose la question suivante : « Où mettre la limite du corps et du monde, puisque le monde est chair ? Où mettre dans le corps le voyant, puisque, de toute évidence, il n'y a dans le corps que des « ténèbres bourrées d'organes », c'est-à-dire du visible encore ? » (Merleau-Ponty 1988, 180). Les œuvres de Sarah Hall traduisent l'idée d'un corps voyant, ou plutôt d'un corps sentant et mettent en œuvre une forme de vigilance en tant qu' « acte délibéré sur fond de présence qui m'expose à eux et m'y rend coprésent » (Depraz 115). Dans *Haweswater*, le débordement de la chair humaine au sein du monde, et vice versa est donné à voir à travers le personnage de Janet. En effet, les multiples descriptions de Janet et du lien qu'elle entretient avec la lande témoignent d'une perception ancrée dans le corps et la chair qui rend compte d'une posture vigilante :

> She has lived every day solvent. Her knowledge of the place is as unconscious and simple as the mechanisms of breathing. The seasons of the farming community have structured her knowledge so that a margin of fell or common land does not exist without agricultural references. She is surrounded by an intricate union. […] It is a holy land. She as picked up its old habits. Her body chemistry alters as the terrain decomposes, turns, begins again. […] She has given herself over to this saturated strip of Westmorland. (*H* 112)

Dans ce passage, le lien entre Janet et la lande est établi à travers le passage des saisons et l'attention toute particulière que Janet leur dédie. Le rythme saisonnier essentiel aux processus agricoles et l'immersion de la protagoniste dans ces mêmes rythmes lui confèrent la possibilité d'être en relation directe avec eux, au point où les changements se font ressentir dans son corps. L'expérience de débordement se produit de deux façons. Le lien étroit entre chair du monde et chair de Janet produit un effet de débordement des membranes corporelles d'une part, et d'autre part, un excès dans la perception qui transforme l'attention en vigilance et préfigure un soin apporté à la lande. Ce n'est pas seulement que Janet la perçoit, elle y est vigilante et y porte attention au point que cette dernière imprègne sa chair. Le personnage de Janet est un exemple à travers lequel Hall donne à voir la vigilance comme un principe incarné par ses personnages. La relation de Janet à la terre qui l'entoure traduit au niveau littéral ce que Merleau-Ponty entend par entrelacs et chair du monde en cela que le corps est « pris dans un tissu des choses, il [le corps] tire tout à lui, l'incorpore, et, du même mouvement, communique aux choses sur lesquelles il se ferme cette identité sans superposition, cette différence sans contradiction, cet écart du dedans et du dehors qui constituent son secret natal » (Merleau-Ponty 1976, 176). Dans le passage ci-dessus, Janet incorpore les saisons de la vallée si bien que son corps semble fluctuer en même temps que la lande se transforme et s'adapte.

Ainsi, les concepts phénoménologiques de chair du monde et d'entrelacs permettent la naissance d'un geste attentionnel qui remédie aux possibles défauts d'attention de l'ère moderne. Le retour au corps que préconise la phénoménologie permet de concevoir l'attention sous différentes formes que celles qui découlent de la vision, et particulièrement l'attention comme un acte ancré dans la chair—celle des individus, et celle du monde. Dans les œuvres de Sarah Hall, être attentif.ve, c'est faire l'épreuve d'autrui, à l'échelle corporelle et charnelle. L'excès de chair, de peau, de matière, souligne une coprésence à autrui. Cette modalité de coprésence se traduit également à travers l'acte de lecture en tant qu'expérience phénoménologique. Cette dernière est particulièrement visible dans les œuvres de Sarah Hall à travers une représentation phénoménologique du Lake District.

III. 7. 2. Représentations phénoménologiques du Lake District : vers une phénoménologie de la lecture

Les chapitres 1 et 4 de ce travail ont exploré la représentation du Lake District chez Sarah Hall en tant que résurgence complexe de l'Arcadie pastorale, et en tant qu'objet visuel et esthétique. Le propos de cette section est d'étudier dans quelle mesure le Lake District de Sarah Hall est

donné à voir en des termes phénoménologiques, c'est-à-dire à travers l'incarnation. Plus précisément, il s'agit de se demander dans quelle mesure la perception phénoménologique du Lake District permet une immersion et un geste attentionnel puissants, permettant aux lecteurs·trices de faire l'expérience du lieu. En outre, c'est précisément cet empirisme qui permet à la prose de Sarah Hall de faire écho à la poésie romantique qui émane de cette région. Ses écrits s'inscrivent donc dans la lignée de la poésie romantique du Lake District et de la littérature pastorale qui en découle. Dans un article intitulé « The Sensual World of Sarah Hall » paru dans le périodique *Civilian Global*, l'écrivaine indique : « Every environment an author creates means a reader has to believe in it. I want to convince the reader that they are really there with the action » (Hall 2013, n.p.). Cette volonté de planter un décor si réaliste que les lecteurs·trices y sont intégré·e·s se traduit par une insistance sur les sens. La lecture des œuvres de Hall sollicite les cinq sens. À travers cette mobilisation sensorielle totale, les lecteurs·trices font l'expérience de la diégèse. Ce geste réaliste rejoint la théorisation que Terry Gifford propose de la post-pastorale. Selon lui, afin qu'un texte puisse être qualifié de post-pastoral, il est nécessaire de porter une attention précise au *symbioment* par le biais du corps et des sens. Pareille insistance sur les sensations comme vectrices d'une expérience empirique puissante permettrait un décentrement du sujet humain écocentrique (Gifford 1999, 152). Sarah Hall déploie un monde sensible dont les modalités sont communes à tous ses écrits. C'est à travers une attention particulière aux effets de l'espace sur les sens que le Lake District est embrassé dans les œuvres qui nous intéressent. Susciter une perception permet, dans une certaine mesure, d'attirer l'attention et, ce faisant, de rendre les lecteurs·trices plus alertes à leur environnement. Nathalie Depraz théorise le passage de perception à attention en ces termes :

> La [perception], sensualiste, voit dans l'attention une manifestation de la sensibilité au milieu, où l'esprit est le résultat de l'envahissement par la sensation. Condillac identifie ainsi sensation et attention, ce « choc des sens » : « Une sensation est attention, soit parce qu'elle est seule, soit parce qu'elle est plus vive que toutes les autres. » [L'attention], la *Gestalt*, considère que c'est la structure de l'environnement perceptif qui crée l'attention. Dans tous ces cas, le *sujet* attentif est en retrait comme pôle d'autonomie au profit de son inscription dans la matière de l'expérience sensorielle perceptive. L'attention est une affection des sens, et l'esprit n'est en définitive justiciable que d'un fonctionnement mécaniste. (Depraz 80)

L'attention repose alors sur une affection des sens en réponse à un stimulus. Il s'agit, dans cette section, de déterminer de quelle manière Sarah Hall crée ce stimulus afin de déclencher

perception et attention dans une visée éthique. La représentation du Lake District est l'exemple le plus emblématique de cette sollicitation des perceptions et attentions des lecteurs·trices, et figure le potentiel éthique de la post-pastorale.

Dans un premier temps, le Lake District n'est pas seulement donné à voir, mais également à sentir. L'un des exemples les plus emblématiques de cette représentation par le sensible figure dans *The Carhullan Army*, à travers le voyage initiatique de la narratrice qui semble la conduire à une reconstitution de la perception phénoménologique du Lake District. Les analepses nostalgiques évoquant les randonnées en compagnie de son père sont empreintes de perceptions sensibles : « I would just refill the container from a stream when I was higher in the hills. […] I had loved the cold mineral rush against my lips. […] I could remember the taste, fresh, with the faint brine of limestone and moss. » (*TCA* 32). Dans ce court passage, la perception du Lake District se fait par le contact entre l'eau et le corps. Dans un premier temps, ces perceptions appartiennent à un passé pré-apocalyptique révolu qui semble inaccessible. Le voyage de Sister ainsi que le mode de vie qu'elle adopte à Carhullan permet, dans une certaine mesure, une restauration de sa perception sensorielle :

> I was aware of my own warm predominance in the environment, my inhabited skin, my being. I suddenly felt myself again, a self I had not been for so long. […] As I stood and looked in the direction of the summits I felt properly dressed in my own muscles, and ballasted by my sense of physicality, as if I belonged outside, away from the crowding, the metered artificial lighting, the ethics of a lost society. (*TCA* 42)

Ce passage se lit comme une affirmation du corps comme « objet du monde », pour reprendre les termes de Merleau-Ponty. La narratrice souligne ici l'incarnation de son propre corps et de sa présence dans les montagnes à travers des références anatomiques. Le passage établit un contraste entre une forme d'anesthésie corporelle causée par les restrictions autoritaires en place à Rith et la libération corporelle que permettent le Lake District et les montagnes environnantes. À mesure que le temps passe, Sister développe un lien phénoménologique à la terre qu'elle habite, si bien qu'elle ne se contente plus d'observer la lande. Alors qu'elle intègre la faction armée de Carhullan, Sister participe à des raids nocturnes visant à préparer les combattantes un assaut contre l'Autorité. Pour la protagoniste, ces raids sont l'occasion de faire corps avec la lande :

> I flattened myself on the ground and waited. It was cold lying down but I did not move to get up. […] Under my hands I could feel the beginning of a frost tautening the stems

> of grass, and the sting of thistles on my palms. I remained still. Then I heard gentle cracking footfalls on the ground nearby, snapping down the heather root, and the wisp of fabric rubbing against itself as the patrol stole past. […] Keeping low on the moorland I crept after them, pausing every so often and hugging the earth. […] Wetness soaked into the fibres of my trousers and they began to feel heavy on me as I moved. The broom and gorse scratched me when I crawled beside it, but exhilaration pumped through me and the sensations felt exact and good. (*TCA* 145)

Cet extrait décrit un raid nocturne dans lequel les sensations corporelles de la narratrice sont seules vectrices de la perception. La lande est donnée à lire dans sa dimension sonore, à travers un réseau allitératif qui donne à entendre le bruissement des feuillages. La position de Sister confère une forte dimension haptique au passage, notamment à travers la présence de textures et de différentes matières. La piqure des chardons, l'humidité, l'éraflure des genêts et des ajoncs suggèrent la proximité corporelle de Sister et du terrain. Dans ce passage, la narratrice fait l'expérience de la lande. De plus, le récit à la première personne renforce le rayonnement phénoménologique du passage, voire du roman dans son intégralité, ce qui le rapproche du *nature writing*. Dans son article « Nature Writing and Publishing: The Ethics of a Cultural Mapping », Cécile Beaufils explique que l'utilisation de la première personne, fréquente dans les textes de *nature writing*, favorise la transmission d'une expérience incarnée du monde (Beaufils 17). En effet, dans *The Carhullan Army*, l'accent est mis sur l'expérience de la narratrice, tout particulièrement lors de son voyage jusqu'à Carhullan, entrepris à pied. Un lien peut être établi avec des textes de *nature writing*, comme *The Wild Places* de Robert Macfarlane ou encore *Rain. Four Walks in English Weather* de Melissa Harrison, dans lesquels la lande britannique est appréhendée à travers la perception du corps. Après un séjour particulièrement pluvieux dans le Lake District, Harrison entreprend l'écriture de cet ouvrage afin de rendre hommage à ce phénomène météorologique à travers la marche, lui permettant de se concentrer sur les conséquences perceptives et corporelles de la pluie :

> Our topography creates such unstable conditions that almost every day, as natural and inevitable as breathing, weather fronts form, clouds gather and rain falls, changing how the English countryside looks, smells and sounds, and the way the living things in it behave. (Harrison 2016, xiii)

Dans cet extrait, l'écrivaine prend comme point de départ la manière dont la pluie modifie notre perception de l'espace, en particulier l'espace rural et notre manière d'en faire l'expérience. Les

odeurs et les sons évoluent, de même que la peau perçoit les variations météorologiques. À de nombreuses reprises, dans cet essai, la narratrice utilise ses sens afin de lire l'espace qu'il lui est donné d'arpenter : « I crush a little [seed] between my fingers for its peppery smell and wonder whether spring may not be so far away after all » (Harrison 2016, 19). L'utilisation de la première personne et du présent confère une dimension réaliste à l'extrait en produisant un effet d'immédiateté, tout en s'appuyant sur la perception olfactive pour émettre une hypothèse. Cet extrait donne à lire le passage de la perception à l'attention puisque la narratrice répond à un stimulus. Le fonctionnement phénoménologique de la première personne est similaire dans *The Carhullan Army*, dans lequel le Lake District est évoqué à travers le référent métonymique de l'odorat à de nombreuses reprises : « I could smell gorse, blossoming sweetly against its spines. […] It was the smell of nature, untouched and original, exempt from interference. […] The smell of the grassland and peat was all around; open and bloody, burnt and aromatic » (*TCA* 47). L'odeur marque l'entrée de la narratrice dans l'espace rural, après être sortie de Rith. La première instance est évoquée à la première personne, soulignant ainsi la perception incarnée de la narratrice, tandis que ce qui suit est une description de l'odeur elle-même. L'accumulation d'adjectifs dans la dernière partie de l'extrait permet de caractériser précisément l'odeur en question, afin de la rendre plus aisément perceptible pour les lecteurs·trices, tandis que la répétition de la structure binaire confère au passage une dimension poétique. *The Carhullan Army* n'est pas la seule œuvre de Sarah Hall dans laquelle l'odeur est un élément essentiel de la perception du Lake District. Dans la nouvelle « Orton », la narratrice approche du Lake District et reconnaît son odeur familière :

> There it was, that smell. Residents of coastal towns always talked about it—ions, salt and weed rot, the signature of the sea. […] But moorland was different. […] All that bog and bark, the game of animals and wet feathers, flowers scented like discharge, mineral and rain, and a cold black peaty sweat. (« O » 86)

L'extrait compare les deux odeurs comme des métonymies des lieux auxquels elles appartiennent. Dans un premier temps, le démonstratif « that » renvoie à une odeur déjà connue, qui sous-entend que les lecteurs·trices savent déjà de quelle odeur il est question. L'importance de l'odorat dans la nouvelle ou dans les romans traduit l'affirmation phénoménologique de Merleau-Ponty selon laquelle « le corps est le véhicule de l'être au monde, et avoir un corps c'est pour un vivant se joindre à un milieu défini, se confondre avec certains projets et s'y engager continuellement. » (Merleau-Ponty 1976, 53). Cette immersion phénoménologique au cœur de la lande suscite un geste attentionnel puissant par lequel la description est médiée par

le corps fictif des personnages. Cette insistance sur la sensorialité de la description est omniprésente dans la manière dont le Lake District est donné à lire dans *Haweswater*. Le personnage de Jack Liggett semble subir la même transformation, voire réincarnation que Sister, une fois immergé dans la lande du nord. Le récit décrit un éventail de sensations au travers desquelles le personnage a accès aux détails sensoriels de cette dernière. Tandis que Jack déambule, son attention est sollicitée par les odeurs, les sons, le goût et les textures du monde naturel environnant :

> He had not ever found the flavour of coconut rich in the air as he did now, after descending a steep, loosely shaled mountain. […] At first he could not locate the source of the fragrance. He realized he was surrounded by flowering gorse bushes that were exploding perfume from their yellow flowers into the air. […] He came close to a brilliant yellow bush, bent close and waited for the slow, itching bee to finish in the hollow yellow flower and lumber off before he inhaled. His nose entered the prickly, silky domain and was overcome with scent only like that of a coconut. It was fresher than roses, somehow heavier, stickier, but without the sugar. It was a steamed-island, oily sweetness, nutty and bringing to mind the humid air of the Indies that lies on the skin like a damp, hot shirt. […] He felt comfortable within his body, energized. (*H* 146)

Il est possible de déceler dans ce passage une forme d'épiphanie sensorielle qui éveille les sensations du protagoniste tout en sollicitant son attention. L'odeur de la noix de coco rejoint l'odeur de l'ajonc et établit une synesthésie avec le jaune vibrant des fleurs. La fragrance est associée à la texture de la fleur à travers les adjectifs « prickly » et « silky », ainsi que le comparatif « stickier ». De plus, le récit insiste sur l'odeur en désignant « his nose » comme le sujet grammatical du prédicat « enter », de sorte que le protagoniste est réduit à sa seule capacité olfactive. La dimension haptique du passage est également traduite à travers la référence à l'humidité du vêtement qui adhère à la peau, tandis que le goût est mis en avant à travers l'expression « oily sweetness ». À l'image de Sister dans *The Carhullan Army*, l'éveil sensoriel du protagoniste semble renforcer son incarnation. Le corps, intermédiaire essentiel à la perception, est sollicité et semble revigoré. Ces deux exemples semblent incarner, dans tous les sens du terme, de nombreux aspects de la phénoménologie de Merleau-Ponty. La perception des phénomènes n'est accessible qu'en se faisant corps et objet du monde. Le corps percevant implique toujours un double mouvement entre perception et attention : la perception suscite l'attention, et cette dernière enrichit la perception. C'est bien ce qui est en jeu dans l'extrait de *Haweswater*. L'odeur et l'intensité des couleurs attirent l'attention du protagoniste, et cette

dernière est renforcée par les sensations haptiques qui suivent. Plus encore, les expériences phénoménologiques représentées dans les deux passages qui nous intéressent ici relèvent de ce que Merleau-Ponty nomme « chiasme », ou « chiasma » :

> Le chiasma n'est pas seulement échange moi autrui (les messages qu'il reçoit, c'est à moi qu'ils parviennent, les messages que je reçois, c'est à lui qu'ils parviennent) c'est aussi échange de moi et du monde, du corps phénoménal et du corps « objectif », du percevant et du perçu : ce qui commence comme chose finit comme conscience de la chose, ce qui commence comme « état de conscience » finit comme chose. (Merleau-Ponty 1988, 231)

Les protagonistes que Sarah Hall met en scène semblent obéir à la logique du chiasme phénoménologique. Sister et Jack sont happés par des perceptions sensorielles puissantes qui témoignent d'un échange réciproque entre eux et le monde qui les entoure. Le contact avec le monde environnant confère aux personnages une impression de force et réaffirme leur incarnation biologique et matérielle. Dans l'extrait de *Haweswater*, la richesse synesthésique de la perception conduit le protagoniste à porter son attention sur l'abeille qui butine la fleur. Plus encore, le passage donne à voir une interruption dans la déambulation de Jack et provoque un moment d'attention involontaire en réponse au stimulus créé par la présence et le mouvement de l'abeille. Le temps du récit ralentit et suit le rythme lent du butinement de l'abeille. Ce passage met en avant le lien étroit entre perception et attention et souligne le potentiel créatif de l'acte de l'attention et sa capacité à opérer un changement (Ganteau 2023, 12).

La représentation du Lake District comme un espace dont la perception se fait par le corps et les sens n'est pas tout à fait nouvelle si l'on considère les textes romantiques qui se sont attelés à décrire cet espace singulier. Par exemple, dans son ouvrage *The Poetics and Ethics of Attention in Contemporary British Narrative*, Jean-Michel Ganteau établit un lien entre l'éveil sensoriel de Jack et le poème le plus connu de Wordsworth intitulé « I Wandered Lonely as a Cloud ». Si l'explosion colorée des ajoncs rappelle effectivement le jaune des jonquilles, c'est dans l'acte attentionnel et perceptif que la filiation se révèle :

I wandered lonely as a cloud
That floats on high o'er vales and hills,
When all at once I saw a crowd,
A host, of golden daffodils;
Beside the lake, beneath the trees,
Fluttering and dancing in the breeze. (Wordsworth 187)

Une fois encore, c'est la déambulation qui sert de vecteur à la perception phénoménologique. En outre, le lien entre ces quelques lignes et les ajoncs de Sarah Hall s'établit à travers la sollicitation inattendue de l'attention du protagoniste. Alors que les jonquilles apparaissent soudainement au narrateur, les ajoncs étaient présents jusqu'à ce que le protagoniste se rende compte de leur présence. Dans les deux cas, la marche conduit les protagonistes à porter leur attention sur ce qui les entoure. Néanmoins, la manière dont leur attention est sollicitée diffère. Tandis que les lignes de Wordsworth se concentrent sur le mouvement des jonquilles, ainsi que le bruissement des feuilles qui se meuvent au gré du vent, la description de Sarah Hall convoque les sens à travers un éventail de textures, goûts et odeurs. « I Wandered Lonely as a Cloud » n'est pas le seul poème de Wordsworth à figurer une déambulation dont la phénoménologie génère une forme d'attention. Dans « Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey », la voix poétique se réjouit à l'idée de revoir Tintern Abbey (« once again do I behold these steep and lofty cliffs »), mais aussi d'entendre ses environs (« again I hear these waters […] With a solf inland murmur » (Wordsworth 120)), et c'est encore une fois à travers l'incarnation que le Lake District est donné à percevoir (« the breah of this corporeal frame / And even the motion of our human blood / Almost suspended, we are laid asleep / In body, and become a living soul » (Wordsworth 120)). Ainsi, l'implication totale du corps que Hall déploie dans ses œuvres n'est pas une démarche esthétique opposée à celle du Romantisme, bien au contraire. La participation entière du corps dans l'acte de perception figure parmi les *topoi* de la poésie romantique, ainsi que l'explique Lily Gurton-Wachter dans son ouvrage intitulé *Romanticism and the Poetics of Attention* :

> [Romantic poetry] dismisses the "despotism of the eye" in favor of the more precarious epistemologies of the ear; it replaces a proleptic knowledge of what will arrive with an uncertain phenomenology of the foreign; it turns away from commanding prospect views and toward a more minute observation of the ground and its nonhuman surface and history (Gurton-Wachter 12)

Cet extrait souligne deux caractéristiques essentielles du Romantisme : la place prépondérante du corps dans la perception et l'écriture poétique d'une part, et d'autre part, l'importance du geste et de l'activité attentionnels. Cela est confirmé par Paul Rozenberg dans son analyse politique du genre. L'exemple emblématique de cette modalité de perception est la récurrence des images du sang ou de la pulsation dans les poèmes de Coleridge ou de Blake : « l'image du sang et des pulsations est essentielle à l'image du corps. Le battement du cœur et la pression du sang sont l'unité minimale de perception de la vie » (Rozenberg 245). Cela se vérifie

notamment lorsque Wordsworth colle son oreille au sol du Lake District, acte révélateur de la manière dont le poète considérait l'acte attentionnel :

> I have remarked, from my earliest days, that if, under any circumstances, the attention is energetically braced up to an act of steady observation, or of steady expectation, then, if this intense condition of vigilance should suddenly relax, at that moment, any beautiful, any impressive visual object, or collection of objects, falling upon the eye, is carried to the heart with a power not known under other circumstances. Just now, my ear was placed upon the stretch, in order to catch any sound of wheels that might come down upon the lake of Wythburn from the Keswick Road; at the very instant when the organs of attention were all at once relaxing from their tension, the bright star hanging in the air above those outlines of massy blackness, fell suddenly upon my eye, and penetrated my capacity of apprehension with a pathos and a sense of the Infinite, that would not have arrested me under other circumstances. (Wordsworth 122)

Cet extrait détaille la manière dont Wordsworth tentait de solliciter l'attention. Cette dernière est bien phénoménologique ici ainsi que le montre l'expression « organs of attention », et c'est bien le corps qui est la mesure de ce qui est observé. En outre, d'après le poète, c'est dans les interstices entre les moments d'attention ou de vigilance que les objets apparaissent. C'est notamment ce qui se produit dans « I Wandered Lonely as a Cloud », lorsque les jonquilles apparaissent soudainement aux yeux du narrateur. C'est également ce qui se produit dans l'extrait de *Haweswater* dans lequel Jack se laisse enivrer par les ajoncs avant de remarquer les mouvements de l'abeille industrieuse. Seamus Heaney détaille cette volonté chez Wordsworth de faire intervenir le corps comme objet perceptif lorsqu'il cite le poète : « the primary laws of our nature [are] the laws of feeling » (Heaney 125). Plus encore, c'est à travers l'écriture même que le poète crée les conditions pour maintenir l'attention qu'il désire solliciter : « The process of remaking, mediating through the making of metaphors and sounds in poetry that this poem creates, confirms what Heaney claims about Wordsworth : '[he is] a conductor of the palpable energies of earth and sky' » (Gifford 1999, 100). La même chose peut être dite de Hall. Finalement, c'est dans l'attention phénoménologique au monde naturel environnant que s'établit la filiation entre les textes de Sarah Hall et l'expression pastorale des poètes romantiques.

Néanmoins, si le Lake District est le lieu privilégié de la perception incarnée de la prose de Sarah Hall, cette dernière se déploie également dans d'autres lieux culturels emblématiques. Il est nécessaire de s'arrêter sur la manière dont Sarah Hall fait évoluer la perception

phénoménologique en fonction des différents lieux qu'elle représente et, ce faisant, invite les lecteurs·trices à faire l'expérience de différents types d'espaces. Cela est particulièrement marqué dans le roman *How to Paint a Dead Man* car, si la métaphore optique et picturale traverse le roman et les représentations qu'il met en avant, le corps reste un instrument perceptif essentiel aux personnages. L'exemple le plus emblématique est celui du personnage d'Annette. Sa cécité graduelle nécessite une adaptation, de sorte que la vue, le toucher, l'ouïe et l'odorat compensent l'absence de vision. Tout d'abord, l'odorat lui permet de poursuivre son travail dans la vente de fleurs (« she could tell the woman that the white iris of the Florentine has a scent identical to the violet » (*HTPADM* 56)) puis, petit à petit, son corps devient la mesure avec laquelle elle perçoit le monde, à l'image de son bras qu'elle utilise pour mesurer la longueur des tiges des fleurs qu'elle vend (« Annette measures rose stalks with her forearms » (*HTPADM* 26)). Les sons semblent décuplés dans les descriptions narrées du point de vue de la jeune fille :

> If Annette did not know what people looked like […] she would think they were fantastical compositions—part-insect, part-crockery, with wings made of gossamer or tin, with whiskers, hooves, and clicking lobster tails—so unlike tidy, soft-skinned creations do they sound. The heavy cassock of the priest brushes past like the stiff feathers of a giant bird. The tinkling of Elemme's earrings […]. when her mother brushes her hair into the classic chignon, the bristles sound like a licking cat's tongue. (*HTPADM* 29)

Dans cet extrait, la prédominance de l'ouïe donne lieu à une cacophonie de sons répertoriés à travers un réseau de métaphores et d'allitérations. Le tintement de l'étain rejoint les claquements des éléments corporels des créatures auxquelles Annette compare les êtres humains. Le bruit s'atténue ensuite, pour devenir bruissement. L'expression « soft-skinned », au sein de la structure grammaticale restrictive de la phrase, fait également référence au toucher, tandis que l'allitération traduit cette sensation en un son dont la douceur ne contrebalance pas la cacophonie environnante. Néanmoins, au sein de ce désordre auditif, Annette semble retrouver son chemin et gagne l'admiration de Giorgio, qui voit dans ses œuvres une recréation de l'art impressionniste :

> Annette has a gift for discovering invisible things. If positioned in front of flowers she can detect borders and colours very well. She makes compartments and then fuses forms back together. She is a true Impressionist. […] She will not waste a single visible day.

> […] Annette's white peonies at rest in a vase. The white scent ends where the white page begins. (*HTPADM* 44)

Dans une certaine mesure, l'admiration de Giorgio traduit la réciprocité entre attention et perception. En faisant de son corps un véhicule sensoriel efficace et en portant son attention sur les sensations que ce dernier éprouve, les perceptions n'en deviennent que plus fortes, et sont donc plus aisément transférables en peinture. Cette capacité sensorielle et la reconnaissance des sensations produisent un impressionnisme efficace. Enfin, là aussi, la dimension haptique joue un rôle essentiel dans la vie d'Annette et sa capacité à percevoir. Lorsqu'elle perd totalement la vue, elle explore la maison : « She explored the bedroom with her hands. Everything felt as it had before—the cool terracotta tiles, the vertical grain of the table legs. […] The familiar room rose before her out of nothingness, made of textures and fragrances, echoes and holes. » (*HTPADM* 167). Ainsi, Annette incarne parfaitement la perception phénoménologie de Merleau-Ponty par nécessité. Au fur et à mesure que le récit progresse, les péripéties prouvent la réciprocité entre perception et attention lorsque la famille d'Annette fait l'acquisition de la télévision qui bouleverse la dynamique familiale ainsi que le champ perceptif qui l'entoure :

> The television is kept on, conducting its own theatre, talking and flickering, a mind warming in its shell. No perfume drifts from it, and it emanates no moods. The noises it makes are strangely remote and complete within themselves. And yet it seems to be casting a spell; her family is transfixed. (*HTPADM* 224)

L'arrivée de la télévision dans l'enceinte du foyer des Tambroni perturbe Annette et marque leur entrée dans la modernité. L'objet bruyant mais inodore perturbe la jeune fille et détourne l'attention ainsi que la protection de ses proches. La distraction met en danger Annette.

Si la perception phénoménologique d'Annette est, dans une certaine mesure, une nécessité, ce type de perception devient une forme de philosophie lorsqu'il est employé par des personnages n'étant pas dans la même situation qu'Annette. C'est le cas par exemple de Giorgio, dont le journal décrit précisément les sensations et perceptions, jusqu'à se faire le support de sa philosophie de vie. L'activité artistique de Giorgio en fait un observateur minutieux ce qui le rend particulièrement attentif, et en fait le véhicule de l'acte attentionnel dans le roman. L'observation des œuvres d'Annette l'invite à réfléchir sur la nature de l'être humain et des sensations qui lui sont données à éprouver :

> The artistic efforts of men are indicative of our human openness, our inquisitiveness, I think. When we attempt to evaluate, or to obviate, we seldom guess correctly. Our minds are born nervous, in darkness. We are subterranean beings. We must learn by the senses and continue to be instinctual, to use the antennae. (*HTPADM* 280)

Cette invitation à ressentir rappelle la façon dont Annette perçoit ce qui l'entoure. À travers l'affirmation d'une ouverture corporelle au monde, Giorgio s'inscrit dans une relation phénoménologique au *symbioment* en faisant de son corps et de ses sens un objet du monde. C'est d'ailleurs ce qu'il encourage ces interlocteurs·trices à faire : « Listen to this greater pulse, to the lowing of cattle and the beating of wings against the wind. The earth grunts as it dislodges and buds break open. Can you hear? » (*HTPADM* 210). Dans ces quelques lignes, dans lesquelles le narrateur s'adresse à la fois à ses interlocuteurs·trices et aux lecteurs·trices du roman, le *symbioment* prend l'apparence d'un organisme dont les mouvements subtils ne demandent qu'à être perçus. Giorgio invite les journalistes—et les lecteurs·trices—qui viennent lui rendre visite à tendre l'oreille et à émuler leurs perceptions sensorielles. La référence au pouls n'est pas sans rappeler la nature pulsatile de la poésie romantique. Il semble alors que Giorgio et Annette rejoignent, à l'image de Sister ou de Jack, la perception phénoménologique merleau-pontienne préalablement pratiquée par les poètes romantiques. Toutefois, les trames narratives de Giorgio et Annette ne se déroulent pas dans le Lake District, contrairement à celles de Sister et de Jack, ou encore des autres personnages de *How to Paint a Dead Man*, Susan et Peter. Existe-t-il une différence de présentation phénoménologique selon que l'intrigue se déroule dans le Lake District ou dans les montagnes italiennes ? Dans son essai « Narrating Italy in *How to Paint a Dead Man* », Francesca Pierini s'inspire des théories de Dainotto sur les différences culturelles entre le nord et le sud de l'Europe. D'après elle, *How to Paint a Dead Man* donne à lire cette dichotomie selon laquelle le sud de l'Europe serait le lieu d'expression d'une sensibilité instinctive fondée sur les sensations (Pierini 175). Hall reprendrait alors ce *topos* représentatif tout en le remettant en question :

> In Anglophone writing in particular, Italy's alleged proximity to nature and sensual pleasures thus come to be opposed to the Anglo-Saxon inclination towards rational thinking. Both the Enlightenment and the Romantic version of this North-South dichotomy, then, hinge on an opposition between the rational and the irrational. Yet, while the first relies on the possibility of an objective access to the other (based on a superior form of rationality), the second is not concerned with establishing a primacy but expresses the desire to go back in time and reconnect with the sensual realm of

> experience. […] Both interpretations can be traced in Hall's novel: a romantic primitivism and a sensual, anti-rational approach to life characterizes Annette's narrative, while Giorgio's story offers an invitation to transcend rationality in order to rediscover instinct. (Pierini 175)

Cette théorie se vérifie tout particulièrement dans la trame narrative dédiée au personnage de Susan qui évolue au sein de la métropole londonienne du monde contemporain. Le processus de deuil dont elle fait l'épreuve provoque une dissociation entre corps et esprit qui la prive d'une partie de ses sensations. C'est dans sa relation adultère avec Tom, le mari italien de son amie Angela, que Susan trouve du réconfort et recouvre une partie de ses sens. C'est là que la structure narrative complexe du roman entre en jeu. Tom est en réalité le frère d'Annette, Tommaso. Il travaille dans la galerie d'art de Susan et traduit le journal de Giorgio. La présence de Tommaso à Londres convoque le monde intemporel d'Annette, ainsi que le montre le passage suivant :

> You'd walked along its corridor with Tom, not touching, but close together. There was the smell of something sweet in the air, like unpasteurised honey, speckled with pollen and lustrous. […] It is a good fit, this indiscretion. It has the right scent. There is the match of something disturbed. It is a romance of ill-health. Like hyacinth, like sugar and must, his serum, and you taste him elsewhere. (*HTPADM* 103)

La présence de Tom semble réveiller les sens de la protagoniste dont le corps perçoit de nouveau les stimuli. Les odeurs florales rappellent le monde sensoriel d'Annette et le travail de la famille dans la fleuristerie et s'allie avec un goût sucré qui rappelle le miel évoqué par Annette dans les chapitres précédents. La présence de Tommaso à Londres fait revenir les sensations dans un monde qui y était imperméable.

Ancrer la rencontre entre le *symbioment* et le corps dans la perception en abolissant la séparation entre sujet et objet permet à Merleau Ponty de réaffirmer la place prépondérante du corps dans l'existence du sujet humain. Dans le corpus qui nous intéresse, le réinvestissement des perceptions sensibles, tout particulièrement dans le Lake District, permet à Hall de convoquer une réflexion sur la perception du *symbioment* qui dépasse le visuel et permet à l'humain de faire l'expérience du monde qui l'entoure, suscitant une attention soutenue. Plus précisément, cette insistance sur la perception corporelle répond à un impératif de la crise environnementale, que Frédéric Jameson nomme « déterritorialisation » en s'inspirant de

Deleuze et Guattari qui développent cette idée dans *L'Anti-Œdipe*. Selon lui, cela correspond à un épuisement de la capacité du sujet à se situer :

> [Globalization] has finally succeeded in transcending the capacities of the individual human body to locate itself, to organize its immediate surroundings perceptually, and cognitively to map its position in a mappable external world. [T]his alarming disjunction point between the body and its built environment can itself stand as the symbol and analogon of that even sharper dilemma which is the incapacity of our minds, at least at present, to map the great global multinational and decentered communicational network in which we find ourselves caught as individual subjects. (Jameson 44)

Ce que soulève Jameson dans ce passage est précisément la difficulté pour le sujet humain de se situer et de recourir aux sens dans un monde moderne qui ne laisserait pas de place à l'attention. Cette perte dans la capacité à percevoir entraîne alors une déperdition de l'attention. Le recours aux sensations et à la phénoménologie merleau-pontienne est un élément utilisé par les environnementalistes pour tenter de pallier ce défaut perceptif. Si la prose de Sarah Hall s'attache à représenter des perceptions synesthésiques qui mettent en avant la pluralité des sens à la disposition du sujet, il est intéressant de noter que ces perceptions sont multiscalaires et, ce faisant, élargissent le champ phénoménologique. Un exemple emblématique de la distribution de l'attention à plusieurs échelles est présent dans *Haweswater*, à travers les observations aquatiques d'Isaac :

> Isaac lies half on the ground, half braced on a rock over a channel of river. His face in the water turns purple and yellow and his lips soon numb. […] The world of the inside river appears, detailed and precise. […] He loves the sensation, the language of sound. […] Cold invades every pore of skin with tiny arrows. […] Trout gape at him. Their spots shimmering fire, locked with brown-silver and lit by the water's light. Minnows butting the current, all eyes. The black silk of a hidden eel. Crustaceans adding sections to their shells along the cratered stones of the river valley walls. It is all worthwhile. (*H* 75)

Bien que les sensations d'Isaac soient altérées par le froid de l'eau, son immersion dans l'eau glacée lui donne accès au monde inexploré des rivières du Lake District et permet au récit de faire l'inventaire des créatures qui les peuplent, qu'elles soient microscopiques ou macroscopiques. Alors que le froid surcharge les stimuli qu'il reçoit, il affûte son attention et

lui permet de faire l'expérience de la vie aquatique à laquelle il souhaite tant participer. De plus, la phrase finale asserte l'importance de cette vie sous-marine dont l'échelle est différente de celle des êtres humains. Ce passage permet de donner à voir, au sein du récit, une expérience phénoménologique de l'attention par laquelle le protagoniste fait l'expérience, à travers son incarnation corporelle, du *symbioment* et de ses composant·e·s. En outre, l'eau semble ralentir le mouvement d'Isaac et des créatures observées, ce qui, en retour, ralentit le temps du récit à travers une description détaillée. Les sensations d'Isaac dans l'eau gelée ont lieu sur un rythme lent, permettant aux lecteurs·trices de faire l'expérience de ce qui est décrit. En outre, le recours systématique à la phénoménologie permet à Hall de (re)distribuer l'attention à plusieurs échelles. C'est précisément ce type de perception et d'immersion qu'Ursula Heise met en avant dans son ouvrage *Sense of Place and Sense of Planet.* Elle explique que l'interaction et l'immersion physique dans le *symbioment* permet d'attirer l'attention sur les espaces menacés :

> More broadly, a fundamental investment in a particular kind of "situated knowledge," the intimate acquaintance with local nature and history that develops with sustained interest in one's immediate surroundings, recurs across otherwise quite different discourses. This type of knowledge is often portrayed as arising out of sensory perception and physical immersion, the bodily experience and manipulation of nature, rather than out of more abstract or mediated kinds of knowledge acquisition. Walking through natural landscapes, observing their flora and fauna, hunting, fishing, gathering fruits or mushrooms, plowing a field, and tending animals are some of the ways the human body is perceived to reintegrate itself into the "biotic community". (Heise 2008, 30)

Heise fait référence au « situated knowledge » d'Haraway et explique que c'est la perception phénoménologique qui permet de se sentir situé dans un espace. Réintégrer le sujet humain au sein du *symbioment,* dans le sens où ce dernier doit prendre conscience de l'espace dans lequel il évolue, passe par la perception phénoménologique. Le medium littéraire semble être un vecteur adapté pour reterritorialiser et spatialiser le sujet humain en lui permettant de faire l'expérience de ce qui est lu. À travers les descriptions lentes et centrées sur les perceptions corporelles que Sarah Hall déploie dans ses œuvres, les lecteur·trices sont petit à petit entraîné·e·s à aiguiser à leur tour leur perception. Un exemple emblématique de la manière dont Sarah Hall permet aux lecteurs·trices de faire l'expérience de la lande à travers la présentation de différentes échelles de perception figure dans *How to Paint a Dead Man*, lorsque Peter cherche un emplacement dans lequel se placer pour peindre les rochers :

> Beaches, mountains, rivers. These have all been his working provinces. Places where the weather intensifies. Places where the rock is clean polished by water or rough air, with a texture older than dinosaur skeleton, so old it has moved beyond history. Corrie. Tarn. Glacier-run. Causeway. Craters. Ghylls. Sea runes. The Cumbrian hills. The coastlines. He has chosen places of rock over all else, rock in the majority-towering, teetering magma–or rock in paucity–sediments, submerged in sand and fluid. Stone is as honest as landscape gets. It is this that has governed his career, made him antiquated, then avant-garde, then antiquated again. (*HTPADM* 153)

Le narrateur énumère les différents types de lieux qu'il lui a été donné de peindre et détaille les différents types de minéraux en soulignant la manière dont ils sollicitent les sens. C'est tout particulièrement la texture des rochers qui est mise en avant ici, à travers la métaphore corporelle du squelette et les différents états par lesquels la roche évolue, en passant de magma à sédiment. Plusieurs échelles se côtoient dans ce passage. L'accumulation asyndétique de différents types d'espace macroscopiques qui ouvrent la description se poursuit avec la roche elle-même, déclinée en une accumulation de termes, dont la plupart sont typiques du Lake District. Pareille richesse lexicale participe à territorialiser et spatialiser la description en la situant dans un espace singulier, et en alimentant les connaissances des lecteur·trices. La profusion de termes spécifiques permet d'aiguiser les sens en les rendant plus alertes. Le mélange de fluides et de matière solide participe de cet enrichissement lexical et perceptif permettant aux lecteurs·trices de faire l'expérience des éléments décrits. La fin du passage recontextualise cette description à l'échelle du temps du récit et donc de la carrière de Peter. Cette description correspond à deux éléments qui constituent ce que l'on pourrait nommer une phénoménologie de la lecture : *attunement*, et expérience. Dans son ouvrage *Hooked: Art and Attachement*, Rita Felski évoque une phénoménologie de la lecture par laquelle les lecteurs·trices seraient affecté·e·s par ce qu'ils lisent et développeraient ainsi une perception plus affûtée de ce qui les entoure. Elle nomme ce processus *attunement* :

> Attunement is not a specific affect but a state of affectedness—referring, as Erik Wallrup writes, to the relations between persons and musical (or visual or literary) worlds. It is not a feeling-about but a feeling-with: a relation that is more than the sum of its parts. In contrast to what we might call container theories of the emotions—a person having an inner feeling about an external object attunement is about things resonating, aligning, coming together. Reading the opening lines of a novel, hearing a song on the radio, we may be gripped by the strength of a felt connection. […] What art does offer, though, is

> a training in modes of paying attention. Through its relentless curiosity about detail and nuance, its fierce concentration on the qualities of its own medium, it invites us to look closely at what we might otherwise overlook. Patience and slowness are mandated, not the greedy and indiscriminate gulp. (Felski 60)

Ainsi, il apparaît que la prose de Sarah Hall participe de cet enrichissement des sens et des capacités attentionnelles des lecteurs·trices. En créant un réseau de sensations provenant de la lande et qui se répètent au fil des romans et des nouvelles, l'écrivaine travaille à affûter les sens et l'attention des lecteurs·trices et invite ces dernier·e·s à éprouver le monde qui les entoure. Cela correspond à ce que Marco Carraciolo nomme « feedback effect », c'est-à-dire la manière avec laquelle ce qui est montré aux lecteurs·trices par le biais de l'expérience de lecture peut mener à des modifications de leurs comportements ou pratiques socio-culturelles :

> Stories channel higher-order meanings through readers' imaginative engagement with the text at the level of bodily-perceptual experience […] the ways in which readers' familiarity with bodily and perceptual experience can be used by authors to bring into play higher-order, socio-cultural meanings and values. My terminology for this process is that stories can draw on the deeper circles of the experiential background in order to produce a "feedback effect" on the outer circle of socio-cultural practices, inviting readers to respond to the text at this level. (Caracciolo 2014, 158)

La lecture acquiert alors une dimension éthique qui permet, par le biais d'une situation singulière, sensorielle et incarnée, de faire l'expérience d'autrui dans toute sa pluralité et sa diversité.

Ainsi, les œuvres de Sarah Hall remettent au goût et actualisent la phénoménologie merleau-pontienne par laquelle le monde est à éprouver par le corps et les sensations qu'il procure. Si cette démarche n'est pas nouvelle, en particulier lorsqu'il s'agit d'évoquer l'espace du Lake District, Hall agrandit la perception phénoménologique des protagonistes d'une part, et des lecteurs·trices d'autre part. À travers une phénoménologie de la chair qui permet de placer le sujet au cœur d'un *symbioment* menacé, Hall traduit au niveau littéraire l'importance d'éprouver ce qui nous entoure et d'adopter une posture vigilante. En se plaçant dans la lignée des poètes romantiques tout en ajoutant une dimension post-pastorale à ses œuvres, Sarah Hall semble prôner une attention située, ancrée dans la chair da sa région de prédilection, et qui se déploie à différentes échelles. Replacer le sujet humain au sein d'une communauté biologique, à une époque où ce dernier est pris dans des réseaux digitaux dématérialisés qui sont source de

distraction est le précurseur d'une philosophie posthumaine dont les conséquences politiques sont essentielles à l'heure de la crise environnementale.

CHAPITRE 8 : CORPS BEANTS, SUJETS VULNERABLES

Dans une monographie qui explore les mutations de la fiction britannique du XXIe siècle, Peter Boxall explique que l'incarnation est une préoccupation majeure de la littérature : « engrossed fascination with the bonds between interiority and the rapidly transforming bodily and material forms in which mental processes find extension is a constant feature of the contemporary imagination » (Boxall 11). En effet, la dématérialisation rapide des sociétés donne lieu à un sentiment d'aliénation et modifie les différentes modalités d'incarnation données à voir dans la fiction. Sarah Hall fait partie des auteurs·trices pour qui cette notion est essentielle. Dans l'introduction d'un recueil de nouvelles qu'elle a elle-même co-édité en collaboration avec Peter Hobbs, elle écrit :

> What civil lives we lead. So mannered, so controlled. Everything tidy and safe, everything put in its place. How hard we try not to be frightened, not to let the mind and body misbehave, not to come undone. […] We've almost convinced ourselves. But underneath, closer than we dare think, is the reddish nature of humanity, the strong meat of our anatomy. The force that drives us on, generation after generation, the gust behind us we don't want to feel but is always felt, moves towards the edge. (Hall 2016, 1)

Cette introduction annonce un intérêt pour l'incarnation et les différentes façons grâce auxquelles il est possible de faire corps. « The reddish nature of humanity », périphrase qui évoque à la fois le sang et les organes, souligne cet intérêt et préfigure une mise en récit de la viscéralité des corps. Ce que Hall nomme la viande de notre anatomie, la chair et la matérialité du corps sont particulièrement mises en avant ici. En outre, le terme « underneath » souligne également que cette viscéralité est camouflée, et qu'il est nécessaire de transcender certaines barrières afin de pouvoir y accéder. Il s'agit précisément d'explorer les modalités d'ouverture du corps. Le chapitre précédent s'attachait à concevoir le corps comme le véhicule de la perception amenant à une ouverture sur le monde. Il est désormais nécessaire de s'interroger sur la manière dont cette ouverture viscérale a une influence sur le sujet humain.

Ce réinvestissement du corps dans la fiction trouve son corollaire dans les théories néo-matérialistes qui redirigent l'attention vers le corps. Le néo-matérialisme, incarné par Karen Barad, Jane Bennett, Donna Haraway ou encore Samantha Frost, met en lumière l'importance de la matière afin de repenser la place du sujet humain au sein du *symbioment*. Cet attachement à la matière se traduit également par une attention grandissante à l'incarnation et au corps qui

est considéré comme une entité singulière souffrant de la hiérarchie induite par le *cogito* cartésien. Pareille réflexion trouve son origine dans le monisme spinozien selon lequel il existe une seule et unique substance mêlant corps et esprit qui engloberait toutes les « créatures » (Moreau 27). Selon Pierre François Moreau, « face à une philosophie qui a majoritairement subordonné le corps à la pensée, le simple fait de tenir balance égale entre les deux revient à revaloriser le corps en montrant son autonomie, dynamiste et puissance propre » (Moreau 105). La remise en question du *cogito* est exprimée à travers la phrase suivante : « toute chose est corps et esprit à la fois, chose et idée » (Moreau 92). En outre, si le corps regagne ses lettres de noblesse, la théorisation d'une substance commune finit de liquider le dualisme nature-culture et conduit à une réflexion sur la place du sujet humain en relation aux autres espèces. Toutefois, il est nécessaire de souligner un point de convergence entre la pensée de Spinoza selon laquelle la substance est inerte et vide et le néo-matérialisme théorise une « vibrance » de la matière (Bennett 10). En somme, le ré-examen du *cogito* conduit à une revalorisation du corps et de son incarnation matérielle. Cette remise en question est également centrale dans le posthumanisme selon lequel il est essentiel de reformer le potentiel relationnel du sujet humain de sorte que ce dernier soit considéré dans toute la puissance de son incarnation. Si certains aspects du posthumanisme seront développés dans le chapitre suivant, c'est l'accent que ce dernier met sur la relationnalité et la vulnérabilité du sujet qui nous intéresse ici.

Qu'en est-il du corps et de sa matérialité dans la pastorale ? Le mode voit-il lui aussi l'incarnation matérielle modifier ses conventions ? Si le *soma* apparaît dans des poèmes sur un ton anti-pastoral, comme « The Thresher's Labour » par exemple, plusieurs réactualisations du mode font du corps un site pastoral. C'est notamment ce que propose Terry Gifford avec sa post-pastorale, dans laquelle il prône l'humilité de l'espèce humaine qui passerait par la reconnaissance du corps comme un lieu d'interactions avec le reste du vivant :

> This third feature of the post-pastoral is the recognition that the inner is also the workings of the outer, that our inner human nature can be understood in relation to external nature. When we have accepted the need for humility as a species we can regain our place as part of the natural world—distinctively human but able to comprehend our humanity through what David Abram calls 'the recuperation of the incarnate, sensorial dimension of experience [which] brings with it a recuperation of the living landscape in which we are corporeally embedded' (Abram 1996, 65). (Gifford 1999, 156)

Dans son avatar contemporain, la pastorale fait la part belle à l'incarnation à travers l'affirmation d'une imbrication complexe entre le sujet humain et le reste du vivant. Pareil

enchevêtrement se fait avant tout par la matérialité du corps qui semble poreuse et exposée aux éléments naturels environnants. Cette perméabilité témoigne une fois encore de l'ouverture du corps, à la fois sur le plan éthique et sur le plan matériel, si bien que la pastorale semble laisser place à ce type de (ré)incarnation. Raymond Williams traduit cet impératif relationnel et corporel en prévenant ses lecteurs·trices contre le risque d'aliénation qui sous-tend la crise environnementale : « If we alienate the living process of which we are a part, we end, though unequally, by alienating ourselves » (Williams 1980, 84). En somme, même dans la pastorale, la crise s'invite et perturbe les relations tissées par le sujet, jusqu'à remettre en question la définition même du sujet.

Les œuvres de Sarah Hall participent de ce réinvestissement corporel. Au-delà de la dimension sensible des corps, la matière constitue un élément essentiel de la fiction de Hall. Si cette matière est à la fois humaine et non humaine, il s'agit, dans ce chapitre, de s'arrêter sur ce qui constitue le sujet humain, et la manière dont cette matière influe profondément sur son essence. Humains et non-humains sont profondément imbriqués, de sorte que l'incarnation du sujet humain s'en trouve perturbée. Pareille perturbation traduit deux éléments essentiels à cette étude : la nécessité de repenser la place du sujet humain dans un monde qu'il a largement contribué à plonger dans la crise, et la persistance d'éléments pastoraux pour traduire cet impératif.

À la lumière de ces réflexions, il s'agit d'explorer les différentes formes d'incarnations matérielles qui parsèment les œuvres de Sarah Hall et de déterminer dans quelle mesure ces dernières mettent en avant la vulnérabilité du sujet humain. La crise environnementale modifie les modalités d'incarnation du sujet et le rend plus vulnérable à l'altérité. Il s'agira de démontrer que Hall opère un décentrement par le biais du corps. En adoptant les principes du néo-matérialisme, l'écrivaine met en récit les lignes de faille de l'incarnation humaine à la fois comme une expérience transformatrice du sujet et comme une force relationnelle. Hall met en lumière des incarnations matérielles complexes et invite ses lecteurs·trices à les considérer.

La reconsidération de l'incarnation du sujet humain est déployée de deux manières dans les œuvres de Sarah Hall. Premièrement, l'écrivaine donne à voir la vulnérabilité des corps comme le résultat de la crise environnementale mais également comme une nouvelle façon d'être à travers la récurrence de sujets pathologiques qui inscrivent le corps comme le nouveau *locus* de la pastorale. Deuxièmement, cette vulnérabilité est à la fois la cause et le résultat d'un potentiel relationnel puissant par lequel le sujet humain se lie aux autres espèces, aux échelles macro- et microscopiques, de sorte que les corps sont des zones de contact. Cette relationnalité permet de donner à voir un sujet dans sa dimension collective, voire chorale.

III. 8. 1. SUJETS PATHOLOGIQUES

Dans un entretien accordé à *Civilian Global*, Hall mentionne le fait que ses personnages doivent survivre à des situations précises, à des épreuves qui les amènent à développer des stratégies (Hall 2013, n.p.). Le maintien continu du sujet dans un état de survie conduit l'écrivaine à décrire des situations de vulnérabilité extrême. En premier lieu, le terme vulnérabilité signifie être en position à recevoir une blessure (Ganteau 2015, 6), c'est-à-dire courir un risque. L'origine étymologique du terme l'inscrit dans la matérialité du corps, puisqu'il provient du vocable *vulnus*, signifiant « blessure ». De cette théorisation naît que ce Jean-Michel Ganteau nomme « poetics of vulnerability » qui met en récit le corps vulnérable et ses implications éthiques :

> Recurrent images of the body and of bodily frailty presented as the most common denominator of humanity. […] Stories concerned with body limits and weaknesses, and at best with bodily scars. […] The scar, then, may be considered to be one of the key figures of the literary presentation of vulnerability […] whose ambivalence is captured by Ahmed: "a good scar allows healing, it even covers over, *but the covering always exposes the injury, reminding us how it shapes the body*" (202; original emphasis). (Ganteau 2015, 168)

Dans cet extrait, le corps et la chair sont précisément le lieu de la vulnérabilité, et l'étymologie du terme est mise en relief de manière littérale. Cette démarche par laquelle la vulnérabilité est donnée à voir par le corps est employée dans les œuvres de Sarah Hall à plusieurs égards. L'importance de la cicatrice, à laquelle Jean-Michel Ganteau fait référence ici comme un emblème de vulnérabilité, trouve un écho dans le roman *The Electric Michelangelo*, dans lequel le tatouage établit un lien entre la viscéralité de la peau et la cicatrice causée par l'acte en lui-même. Lorsque Cy fait pénétrer son aiguille, la brèche littérale qui en résulte fonctionne comme une blessure qui fait fuir la matière corporelle :

> There were instances when Cy's needle unwittingly delved down into a soul and struck upon meaning, then confidential matter came up, unstemmable as arterial blood or gushing oil, and customers confessed the reason behind the art. He caught their stories in a bucket in the shop or booth and mixed it with ink and used the serum to paint translations of the very stories the tellers were haemorrhaging on to them […]. To tattoo

> was to understand that people in all their confusing mystery wanted only to claim their bodies as their own site, on which to build a beacon, or raise a rafter, or nail up a manifesto, warning, celebrating, telling of themselves […]. One day he [Cy] might go mad with the knowledge of too much brutality, the violations, the ripping up of hearts and minds and bodies. All the terrible information his needle bit into, all the secrets it lanced. All the memories of people who had come to him and bled their history, which he recorded like a photograph album or a diary of pictures on their bodies. […] recoverer or repairer of body, commanding forgiveness of the past as it became a sign on skin, as if in atonement. (*TEM* 260–1)

Le passage établit une analogie entre les fluides corporels émanant de la brèche opérée par l'aiguille et les émotions, histoires, symboles qui motivent le tatouage. Ce débordement, cette ouverture du corps sur le reste du monde, traduit par l'analogie avec une hémorragie, rejoint la définition de la vulnérabilité selon Sara Ahmed : « A particular kind of bodily relation to the world in which openness itself is read as a site of potential danger, and as demanding evasive action. Emotions may involve readings of such openness, as spaces where bodies and worlds meet and leak into each other. » (Ahmed 2004, 69). La peau a ici une importance capitale puisqu'elle est à la fois l'affirmation de l'identité et le contact avec le reste du monde. La notion de peau comme contenant de la subjectivité est théorisée par Didier Anzieu dans son ouvrage *Le Moi-Peau* dans lequel il explique, en termes psychanalytiques, la manière dont la peau se fait membrane identitaire et intrinsèque (Anzieu 30). Claudia Benthien reprend cette théorie en conférant à la peau une dimension culturelle importante. Dans son ouvrage *Skin: On the Cultural Border between Self and the World*, elle mentionne la notion d' « ectoderm », théorisée par Paul Valéry : « [the ectoderm]'s real profundity is his skin. […] [T]his idea is foreign to the modern notion of subjectivity, for the self tends to be understood rather as hidden on the inside of its body house, invisible and immaterial » (Benthien 7). À l'inverse, l'ectoderme affirme que le soi se trouve à la surface du corps, sur la peau, et les descriptions des tatouages dans *The Electric Michelangelo* le figurent. À l'issue d'une blessure littérale qui fait couler divers fluides, dont le sang, et matière organique et qui rappelle le corps à sa vulnérabilité, la cicatrisation permet de consigner l'histoire individuelle à la surface du corps. Matière corporelle et histoire individuelle se mélangent dans la béance de la blessure et inscrivent la vulnérabilité du sujet dans son incarnation corporelle.

Chez Sarah Hall, la vulnérabilité des sujets est également donnée à lire dans le lien entre les protagonistes et leur environnement, et les dangers que ce dernier représente. Cela est

particulièrement visible dans le roman *Burntcoat*, dans lequel respirer l'air commun conduit à la contamination. La diégèse figure un contraste important entre l'intérieur et l'extérieur, selon lequel les sujets doivent rester confinés sous peine d'attraper le virus :

> There was no manual for this death, or palliative care. People died alone, in corridors, in waiting areas. They died in their beds, with infected children in the next room. It robbed entire families. Like a fiend from legend it seemed to smoke through windows and keyholes, able, when its name was spoken, to materialise. It was in the drops of fluid, under friable skin, on the breath. It was in the water, on the counter, the letter, the gift of each kiss. (*B* 128)

La vulnérabilité des sujets humains est donnée à voir de différentes manières dans cet extrait. Le virus semble transcender tout type de frontière. La sphère domestique est profondément atteinte et les hôpitaux ne sont plus en capacité de fournir les services attendus. Le caractère immatériel du virus lui permet de s'immiscer dans tous les espaces censés être imperméables. Cela est donné à voir à travers les termes « windows and keyholes », zones de contact entre l'extérieur et l'intérieur de l'espace domestique. Enfin, l'accumulation finale matérialise l'omniprésence du virus à la fois dans les objets du quotidien (« the counter, the letter ») et dans les éléments corporels volontairement ou involontairement partagés (« drops of fluid, friable sin, breath, water »). Ce passage témoigne d'une incapacité à contenir la contagion, c'est-à-dire à maintenir un espace fermé et imperméable au virus. Pareille porosité matérialise une forme de vulnérabilité par laquelle une béance—une blessure par exemple—ne peut être refermée et expose les sujets concernés. La vulnérabilité est donnée à lire à travers la condensation de la diégèse dans les confins de l'espace domestique, ce qui accentue l'hostilité du monde extérieur et la vulnérabilité du sujet. Tandis que la pandémie progresse, la tension monte dans la communauté, de sorte que l'extérieur devient encore plus hostile, à mesure que des lois coercives sont mises en place. Lorsqu'Halit sort pour ravitailler l'atelier, il est attaqué, et donc contaminé :

> We stood by the door, preparing, as if it were an airlock, with protean space beyond.
> —Will you cover up? And wear the gloves? […]
> There were eight or nine serious lacerations, surrounded by raw grazes and crusts of grass. The cuts were not bleeding heavily; one or two looked deep, gaping through the inner layers. A long shard was still embedded. […] Neither of us said what we were thinking—that you'd been badly exposed. (*B* 150)

C'est précisément lorsque l'extérieur et l'intérieur sont poreux que la vulnérabilité augmente, ainsi que le montre ce passage. Le terme « airlock » file la métaphore du sas de décompression, de sorte que cet extrait se lit comme le passage d'une atmosphère à une autre, l'une étant contaminée et l'autre étant, provisoirement, saine. Les protections mentionnées alimentent cette métaphore. Toutefois, celles-ci ne suffisent pas à maintenir le virus hors de Burntcoat ni du corps des protagonistes. Dans le cas de Halit, la contamination figure la vulnérabilité de manière littérale, puisque c'est à travers la blessure que ce dernier attrape le virus. La blessure, et l'ouverture corporelle, voire charnelle, qu'elle suppose remet en question l'imperméabilité de son corps et des équipements censés le protéger. Le terme « gaping » souligne cette béance dans laquelle se niche le morceau de verre et le virus avec lui. La porosité entre le corps et les éléments extérieurs confirment l'argument d'Elizabeth Grosz selon lequel le corps est vulnérable car ouvert (« bodies are open-ended systems » (Grosz 1994, 3)). La vulnérabilité du sujet humain se traduit alors par une ouverture, plus ou moins littérale, par laquelle le sujet est exposé à un danger. Elle est exacerbée dans le contexte de crise environnementale, jusqu'à se constituer en élément central de la condition humaine. Dans son ouvrage intitulé *The Posthuman*, Rosi Braidotti établit un lien entre vulnérabilité et crise environnementale, de sorte que cette dernière amène à une redéfinition du sujet à travers le prisme de la vulnérabilité :

> Vulnerability as the power of exposure is defined as an ethical and political means to come to terms with—rather than disavow—the untenable, painful and unacceptable aspects and disasters of posthuman times. (Braidotti 2013, 169)

C'est précisément ce que les récits contenant une poétique de la vulnérabilité mettent en place. Il s'agit de reconnaître cette vulnérabilité afin de prendre en compte et d'agir dans un monde en crise.

Dans le cas de Sarah Hall, cette poétique de la vulnérabilité passe par plusieurs éléments. Le plus emblématique d'entre eux est la pathologie et, plus précisément, les corps et les sujets pathologiques. Dans l'ouvrage intitulé *Contemporary British Fiction*, Richard Lane, Rod Mengham et Philip Tew dédient une section à la notion de sujet pathologique, et définissent ainsi le terme « pathologie » :

> The term refers strictly to the disorder of the body or mind. However, in a fuller sense, the pathological can be thought of in relation to the disordered state of the individual within society, often involving an intense sense of dislocation. In contemporary fiction of pathology the individual becomes prone to extravagant, immoral impulses or

> involved in situations that they often feel strangely detached from. (Lane, Mengham et Tew 193)

Cette définition établit un lien entre corps et esprit, et instaure un cadre de référence clair pour l'utilisation du terme « pathologie ». Dans un premier temps, la pathologie conduit à une forme de dislocation, voire d'aliénation du sujet par rapport à lui-même mais aussi à la société de manière générale. D'autre part, la pathologie en tant qu'élément de fiction permet de représenter des individus dont les réactions et le comportement ne sont pas toujours adaptés et vont à l'encontre de la morale. Chez Sarah Hall, les sujets pathologiques ont du mal à être entièrement incarnés, de sorte que les récits donnent à voir des incarnations problématiques. En premier lieu, les sujets pathologiques sont récurrents dans les récits de Hall. *Burntcoat* donne à lire la dislocation du sujet que Lane et Tew mettent en avant dans leur anthologie. L'exemple le plus emblématique se trouve dans le personnage de Naomi, la mère de la protagoniste. Le roman s'ouvre sur le récit de l'hémorragie cérébrale de Naomi sur le parking d'un supermarché alors qu'Edith est encore un enfant. Cet accident cérébral sévère modifie profondément l'identité de Naomi. Dans un premier temps, ses facultés cognitives sont endommagées par l'anévrisme et une chirurgie complexe est nécessaire afin de lui permettre de survivre :

> The haemorrhage had caused massive damage, and the procedure came with its own penalties. A precise section of bone had been sawn and removed, the pristine vacuum of the organ breached. They'd mended the tissue, clipped the vessel, and the brain's flow of blood had been redirected. […] Naomi would recover, slowly, anatomically, but something fundamental was disrupted in the process of repair—the complex library of thought, memory, emotion, personality. They saved her life; they could not save her self. (*B* 13)

Dans cet extrait, la narratrice offre une description technique et médicale du geste chirurgical qui a sauvé Naomi en mettant l'accent sur le lien entre l'anatomie de son cerveau et le dédoublement que son personnage subit. Le retrait d'une portion de la boîte crânienne ainsi que la reconfiguration minutieuse du cerveau est décrite à travers l'énumération des différentes étapes de la procédure et la perturbation que ce travail cause sur sa personnalité. L'adverbe « anatomically » souligne le fait que la guérison totale n'aura lieu que sur le plan physique et non psychique. La dislocation identitaire culmine à la fin du passage lorsque la narratrice distingue la vie de Naomi et son identité idiosyncrasique. Le point-virgule matérialise, au niveau linguistique, la césure entre les deux. Pareille dislocation est également soulignée

lorsque la narratrice énonce : « my mother died and Naomi arrived » (*B* 6). Le remplacement du nom « mother » par le prénom de la protagoniste met en relief le fait que l'incarnation pathologique de cette dernière perturbe la dynamique familiale, notamment la relation entre mère et fille. Infantilisée par sa régression cognitive, Naomi doit tout réapprendre aux côtés de sa fille : « for a while we were reading at the same level, and we would sit together, sharing my comics and adventure stories. She was like a big, disabled sister » (*B* 28). Naomi n'est pas la seule protagoniste qui subit l'incarnation pathologique dont elle est victime. Le cas d'Edith met également en avant la vulnérabilité du sujet humain en tant que système ouvert, et la dislocation identitaire et sociétale qui découle de l'affliction. Dans un premier temps, Edith est contaminée par le virus mais survit à la première crise que ce dernier provoque, si bien qu'elle devient porteuse du virus qui continue de se développer dans son organisme. La vulnérabilité du corps est ainsi poussée à son paroxysme puisque le virus se développe en tournant le corps contre lui-même. Lorsqu'Edith décrit ses symptômes, c'est toute la vulnérabilité de l'incarnation humaine qui est donnée à lire :

> At any given moment the body is simply its state: reformation and decay of flesh, its neutral routes. There was a sensuality—unfrightening, comforting even—of cells altering hour by hour. Not like I remembered, or perhaps exactly the same, and I was being altered, my concept of existence. It is immunity to change that we struggle to accomplish, that seems to inhuman and freeing. Something intrudes, ego, repetitions of the past, or small hard fears, like deposits in the kidney, the breast. […] The body is a wound, a bell ringing in emergency—life, life, life. (*B* 91)

L'incarnation matérielle du sujet humain est soulignée dans ce passage à travers la défamiliarisation de la chair et de la manière dont elle fait corps. L'organisme est décrit à l'échelle microscopique comme un amas de cellules progressivement endommagées par le virus. En utilisant la terminologie médicale de la contagion et du développement du pathogène, Hall souligne la matérialité du corps comme organisme vulnérable à travers la métaphore de la blessure, matérialisant l'ouverture physique du corps dans lequel le pathogène fait irruption. La proposition « the body is a wound » était déjà présente dans *The Wolf Border*, lors de l'accouchement de Rachel : « The only wound is life, recklessly creating it, knowing that it will never be safe, it will never last; it will only ever be real » (*TWB* 254). Une fois encore, c'est la métaphore de la blessure comme ouverture anatomique et donc littérale d'une part, et comme condition d'autre part, qui est mise en avant. Les deux passages traduisent la peur que la reconnaissance de la vulnérabilité génère. Toutefois, dans *Burntcoat*, la vulnérabilité du corps

se transforme en force vitale à travers la répétition ternaire du mot « life » et l'urgence que cette dernière traduit. Cette mise en récit de la vulnérabilité rejoint l'argument de Rosi Braidotti, selon lequel la vulnérabilité est une force générative :

> The emphasis falls not so much on vulnerability as a foundational condition, as on the embodied and embedded subjects' capacity to turn it into a generative force […] Accepting one's vulnerability as the starting point for a process of transforming it collectively and socially, expresses a sort of epistemological humility that reiterates the never-ending nature of the processes of becoming. (Braidotti 2013, 169)

À travers cette théorisation, Braidotti réaffirme le caractère ontologique de la vulnérabilité et transforme le risque d'être mis en difficulté en force générative donnant lieu à une forme d'humilité du sujet humain, en particulier vis-à-vis du *symbioment*.

Si *Burntcoat* est probablement le roman qui figure des sujets pathologiques de la manière la plus évidente, à travers la mise en récit d'une pandémie, certaines nouvelles se sont particulièrement attachées à explorer le monde médical à travers la fiction. C'est notamment le cas du recueil *Madame Zero*, dont le titre lui-même fait référence à une expérience médicale. La patiente surnommée « Madame Zero » souffrait d'un trouble de l'identité l'amenant à penser que sa propre existence n'était pas réelle. Si ce cas fait encore débat au sein de la communauté scientifique, c'est le choix de ce titre qui nous intéresse ici. Selon Hall, c'est précisément la confusion identitaire de cette patiente qui l'a conduite à intituler le recueil de la sorte :

> She was a case study—a woman with an identity disorder who believed she did not exist. […] She's also all of us on some level, perhaps, trying to figure out our identities, trying to reconcile human mutability and transience with definitions and existential meaning. As a title this really worked for me across all the stories. (Hall 2017, n.p.)

Le choix de ce titre annonce donc un recueil qui prend le monde médical et les sujets pathologiques comme thème principal. Dans cette citation, Hall établit un lien entre identité et pathologie, qui est similaire à celui annoncé par Richard Lane et formalisé à travers l'expression « Madame Zero ». Cet intérêt pour la sphère médicale se traduit dans plusieurs nouvelles dont la trame narrative prend la forme de documents médicaux. « Case Study 2: Recognition of the Self », par exemple, se lit comme le dossier médical d'un jeune garçon retrouvé dans les bois après s'être échappé d'une communauté autonome du nord de l'Angleterre. Ce dossier est rédigé par ce que l'on devine être une thérapeute, à partir des différents indices narratifs (« I

have since restarted my own personal therapy » (« CS » 46)). Les retards conséquents de l'enfant en matière de langage et de développement sont consignés dans ce dossier, ainsi que les échanges entretient avec la thérapeute. Si la trame narrative inscrit le récit dans un contexte médical, elle décrit également l'incarnation pathologique de l'enfant. L'élément le plus emblématique qui figure dans les récits de Hall en est la dislocation identitaire que subissent les personnes concernées :

> When he spoke he used a fascinating and unorthodox mode of verbal communication, lacking the first person singular. 'We want to go back to Lea' was one of the first things he told me.' […] Christopher had an incoherent and fragmented sense of self; he could not distinguish his identity from that of others, particularly those in the commune. (« CS » 30–1)

La dislocation identitaire se matérialise à travers l'utilisation constante de la première personne du pluriel, au lieu du singulier, comme si le sujet ne parvenait pas à s'individualiser. Cette concrétisation pronominale de l'altérité et de la vulnérabilité est courante chez Hall, bien qu'elle ait généralement lieu grâce à l'utilisation du pronom « you » et non « we ». Dans « Case Study 2: Recognition of the Self », le « we » est inclusif, selon la théorisation de Monica Fludernik (1993, 50), et englobe alors Christopher et, probablement, les autres membres de la communauté de laquelle il provient. Ce qui différencie cette nouvelle de la plupart des autres récits pathologiques de Hall, c'est que le sujet pathologique n'est pas narrateur du récit. Lorsque c'est le cas, le pronom employé est généralement « you », traduisant une fois encore la dislocation identitaire évoquée par Richard Lane. Dans *How to Paint a Dead Man*, par exemple, dans la trame narrative dont Susan est la narratrice, le pronom « you » est employé. Il ne s'agit pas d'une simple adresse, ainsi que le pronom « you » le suggère, mais un véritable mode de récit qui vient se substituer au pronom « I ». L'incapacité de la narratrice à employer le pronom « I », et donc à s'approprier sa propre identité est le résultat de la relation fusionnelle avec son frère jumeau, Danny. Après avoir disparu dès l'enfance, ce trouble revient au moment de la mort accidentelle de Danny. Le titre des chapitres narrés par Susan souligne cette déstabilisation identitaire : « The Mirror Crisis » traduit le fait que Susan ne se reconnaît plus en tant que personne à part entière. C'est ce qu'elle explique dans le premier chapitre qui lui est dédié :

> You aren't feeling like yourself. You haven't been feeling like yourself for a while now, not since the accident. […] It isn't grief. Grief would be simple. Something internal, something integral, has shifted. You feel lost from yourself. No. *Absent*. You feel absent.

> It's like looking into a mirror and seeing no familiar reflection, no one you recognise hosted within the glass. […] You can't quite catch sight of yourself as you go about your life, that's all. Your body doesn't contain its spirit, just as the mirror has relinquished your portrait. You are elsewhere. […] The self is no longer made to measure. 'I' is simply the wrong size. (*HTPADM* 7)

C'est bien la désincarnation de Susan qui est donnée à lire ici. Le dysfonctionnement de l'incarnation de la narratrice est traduit par son incapacité à se reconnaître en tant que personne singulière. L'utilisation du pronom « you » figure cette désincarnation et instaure un schéma narratif complexe. L'impossibilité d'affirmer une voix narrative déstabilise les frontières habituelles du récit entre le narrateur et le narrataire, et entre le narrataire et les lecteurs·trices. Selon Monica Fludernik, les récits à la deuxième personne constituent un mode de narration artificiel qui projette une histoire à partir d'un discours par le biais de l'adresse (Fludernik 1993, 173). Ce type de récrit ouvre également un espace entre le public et le narrateur, le public et le personnage, poussant ce dernier vers une liminalité existentielle. En racontant un détachement émotionnel et esthétique extrême, Hall teste les limites de la situation narrative et de ses frontières traditionnelles. Ce schéma narratif souligne l'incapacité pour Susan d'acquérir une identité propre qui soit distincte de celle de son frère. C'est ce qu'explique Melanie Ebdon : « Susan's narration is written in the present tense using the second-person perspective which expresses both the disorientation brought on by catastrophic loss and the fundamental necessity of duality as a basis for her coherent identity » (Ebdon 40). Le pronom « you » permet donc de matérialiser une altérité. L'utilisation du pronom « you » est récurrente dans les récits de Hall figurant des sujets pathologiques, mais elle n'a pas toujours le même rôle. Dans la nouvelle « One in Four », il est possible d'identifier les prémices de *Burntcoat*. Ce texte est en réalité une lettre d'adieu rédigée par un médecin avant de se donner la mort. Ce dernier est plongé dans une polémique concernant un médicament développé pour soigner les patients contaminés par un virus dont la circulation a atteint le stade de pandémie. Le pronom « you » y est récurrent, mais pas systématique, de sorte que ce dernier matérialise véritablement l'adresse que le format épistolaire suppose. À l'inverse, les nouvelles « Theatre 6 » et « Bees » font une utilisation du pronom qui est similaire à celle de *How to Paint a Dead Man*. Dans la première nouvelle, la narratrice est une anesthésiste de garde chargée de superviser un avortement causé par une infection dans un contexte politique et social où les avortements sont très limités. En effet, de lourdes sanctions pèsent sur les professionnels de santé en cas d'avortement et le mot d'ordre est de sauver le fœtus coûte que coûte et non la personne qui le porte. Le point de vue est cette

fois du côté du soignant et l'emploi du pronom « you » semble souligner une forme de dissociation : « Four a.m. You recognize the number on the bleep display. A & E. This is how it usually begins. You go to the phone on the wall, call the number. » (« T6 » 47). La nouvelle détaille les différentes étapes de la nuit de la narratrice et de la procédure que subit la patiente dont la vie est sauvée en dépit du risque encouru. L'accumulation de phrases courtes et saccadées ainsi que l'utilisation de « you » place la narratrice et les actions qu'elle performe à distance. Quant à la nouvelle « Bees », cette dernière est celle qui se rapproche le plus du schéma de *How to Paint a Dead Man*. La narratrice fuit son conjoint violent et s'installe à Londres, chez une amie. Les événements traumatiques subis lors de sa vie conjugale conduisent à une forme de dissociation, de sorte qu'elle ne se reconnaît plus. Ce sentiment d'absence, similaire à celui éprouvé par Susan, se traduit lui aussi par un schéma narratif complexe et aliénant :

> You know you live in London now. You still feel empty. […] All the anger and desperation and love that was furled up inside you, making you wild for the last few years. Where is it? Sometimes you think it can't have gone far; must be roaming London, scorching and singeing the undergrowth as it moves. (« B » 79)

Cette vacuité existentielle, similaire à celle qui est éprouvée par Susan, semble être compensée par la présence immatérielle que suggère l'adresse. Le pronom « you » génère ici une forme de dédoublement qui met à distance l'intrigue et ce qui s'y joue. Dans son ouvrage *The Stylistics of 'you': Second-person Pronoun and Its Pragmatic Effects*, Sandrine Sorlin décrypte les utilisations multiples de ce pronom complexe ainsi que les effets produits sur les lecteurs·trices. Ce détour par la linguistique et la stylistique est essentiel afin de comprendre ce qui se joue dans les *you narratives* de Sarah Hall. La classification des « you » que Sandrine Sorlin propose permet de distinguer les nouvelles et romans qui nous intéressent ici. En s'inspirant du modèle de Kluge, Sorlin définit six types de « you » différents et confère à chacun des effets et des enjeux distincts. Sur le diagramme qu'elle élabore, les « you » sont classés en abscisses du plus personnel au moins personnel, et en ordonnée de personnalisation à généralisation :

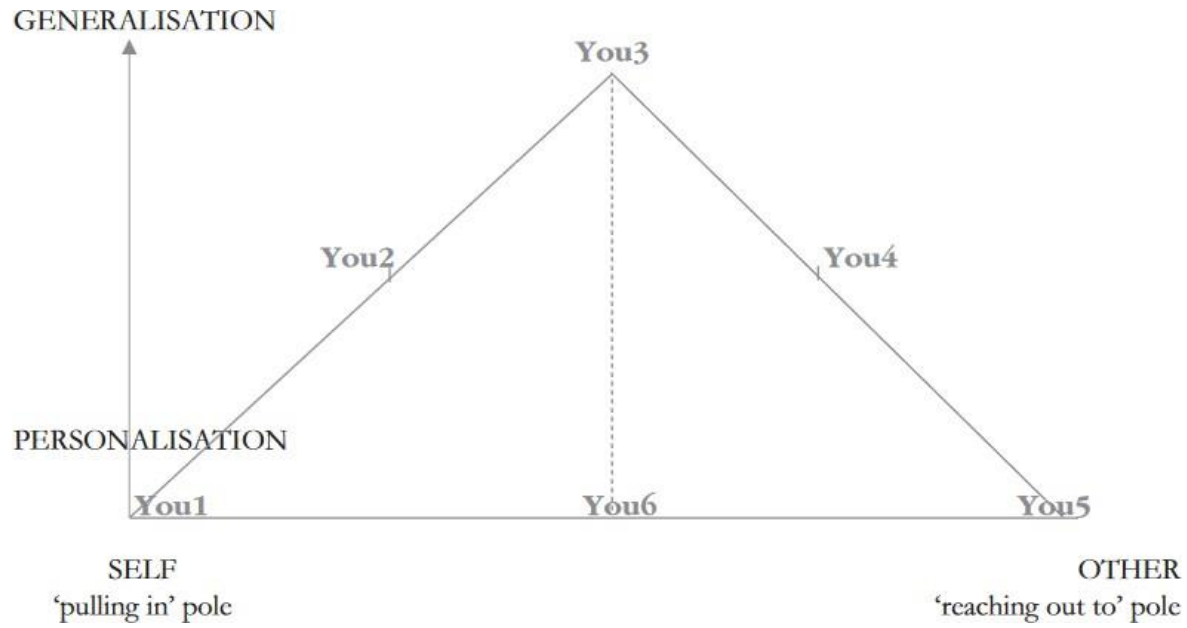

Figure 1 : **The six points of reference in 'you narratives' (Sorlin 16)**

Une partie des récits de Sarah Hall emploie le « you » sur le mode de l'adresse, qui correspond donc à You5. C'est le cas par exemple de *Burntcoat*, dans lequel Edith semble s'adresser à Halit, ou à son fantôme (« you were talking to my friends » (*B* 20)) et qui alterne avec la troisième personne en fonction des passages. Néanmoins, les récits dans lesquels l'emploi du « you » traduit un état pathologique semblent appartenir à la catégorie de ce que Sorlin nomme You1 et You6. La dimension innovante de cette étude tient au fait que Sorlin inclut un You6 qui établit un lien entre lecteur.ice et auteur.ice. Ce lien contient une dimension éthique et performative :

> I have chosen to place it on the vertical axis of You3, on the bottom 'personalisation' line. Indeed, in its purest form, You6 is neither a form of self-reference (You1) nor does it, deictically speaking, address the protagonist as a narratee on the level of narration. To mark the difference between You1, 5 and 6 on the bottom line, I would say that in self-referential 'you' narratives, the protagonist-narrator talks *about* herself (You1). On the other hand, when a narrator addresses a delineated narratee in a clearly established situation of communication, the narrator can be said to be speaking *to* the narratee (You5). Between those two positions, You6 denotes cases where the narrator is speaking *on behalf* of the protagonist. (Sorlin 17)

Dans le cas de Susan, dans *How to Paint a Dead Man*, le « you » matérialise un dédoublement entre Susan la narratrice et Susan la destinataire l'adresse (You1). D'autre part, ce « you »

semble également permettre à la narratrice de décrire les actions de Susan à la manière d'un *voice over*. En outre, la dimension éthique de l'emploi du pronom est essentielle ici. D'après Sandrine Sorlin, l'emploi de ce pronom serait une manière de donner à voir l'expérience de la vulnérabilité, rejoignant ainsi la poétique analysée par Jean-Michel Ganteau comme une manière non seulement de montrer la vulnérabilité, le trauma, la blessure, mais également de les dramatiser (Ganteau 2015, 22). Le pronom « you » serait alors vecteur d'empathie pour plusieurs raisons : l'adresse directe permettrait une meilleure immersion dans le récit et rendrait plus aisée l'identification à l'autre d'une part, et d'autre part, le pronom permettrait une performance de la vulnérabilité :

> Even if we, as readers, are not addressed, we are invited to align ourselves with the 'you' perspective: this is part of the pulling effect of the second-person pronoun […] In the participation framework induced by the second-person narrative, the reader is indeed not only invited to explicitly take the stand of the protagonist (an 'I' narrative would also call for such deictic shift and space building, only in a more implicit way) but is brought to perform the actions and emotions described. […] Through 'you', the reader processes the sensori-motor information by imaginatively acting out the event with the protagonist. Via this 'enactment effect', the audience is spurred on to virtually 'step into the light'. (Sorlin 90)

D'après Sandrine Sorlin, l'emploi du pronom « you » dans le cadre de *trauma narratives* permet de donner à voir l'invisible. À travers la dramatisation d'un dialogue entre deux émanations linguistiques du soi, le « you » permet de mettre à distance l'événement traumatique tout en poussant les lecteurs·trices à faire l'expérience de la vulnérabilité d'autrui. C'est en cela que l'utilisation du pronom détient une forte dimension éthique. Cet emploi dans le cadre d'un récit traumatique semble se révéler dans la nouvelle « Bees », dans laquelle narratrice met à distance l'acte traumatique à travers l'emploi du pronom :

> You knew what it meant, to be with him, to be his. You signed the contract. And he breached it. A slap or two to begin with. […] you bore it, kept it in, even seeing that other woman around town, yes pregnant, […] being called frigid […] when you tried to take him home, the tenderness at the back of your throat from choking on him, being forced to. You bore it, until you couldn't bear it any more. […] You look at your face in the mirror. Still attractive. You wonder if you'll ever be able to use your body again for more than basic living. (« B » 82–3)

Dans ce passage, la narratrice décrit le type de violences subies auprès de son conjoint. L'utilisation d'un You1 grâce auquel la narratrice dramatise un dialogue entre elle et elle-même permet à la fois de mettre à distance les événements décrits tout en prenant à parti les lecteurs·trices directement. La présence du miroir souligne ici la nuance entre cette narratrice et Susan. Dans le cas de cette dernière, la reconnaissance dans le miroir ne peut avoir lieu, et l'emploi du « you » figure l'incapacité de se situer et se reconnaître en tant que personne singulière. Le trauma est d'autant plus mis à distance que ce « you » traduit la nécessité d'une hybridité afin d'exister. Dans ce cas, il s'agit plutôt d'un You6 par lequel une instance narrative parle pour Susan, dont la voix narrative a du mal à être formulée et est finalement désincarnée. Dans le cas de la narratrice de « Bees », la reconnaissance se fait, mais le traumatisme génère un dédoublement qui met à distance les événements. C'est ainsi que le pronom « you » permet une dramatisation de la vulnérabilité qui, dans le cas de Sarah Hall, se matérialise à travers des incarnations problématiques. D'après Sandrine Sorlin, l'emploi du pronom « you » est un outil privilégié pour représenter l'expérience d'empathie que génère la lecture :

> I would then contend that there is no better device than the second-person pronoun to bring readers to imagine themselves as an 'other'. Processing 'you' is indeed performing the empathetic 'imaginative transposal of myself to the place of the Other' (Thompson, 2001: 17). In facilitating their affective engagement with the protagonist, 'you' makes it possible for readers to not only experience the vulnerability of the character, but to experience a performance of vulnerability. (Sorlin 92)

L'emploi du pronom « you » dans les œuvres de Hall qui figurent des sujets pathologiques dont l'incarnation est problématique semble traduire une volonté de mettre en récit la vulnérabilité de certains sujets et de susciter un geste éthique selon lequel les lecteurs·trices font l'épreuve de la vulnérabilité à travers l'acte de lecture.

La représentation de la vulnérabilité du sujet à l'échelle narratologique est intimement liée au corps et à l'incarnation. Hall inscrit l'expérience de la vulnérabilité dans le corps, de sorte que l'emploi de la deuxième personne du singulier se reflète dans le corps des protagonistes concernés. Par exemple, dans « Bees », la voix narratrice donnant l'impression d'un personnage désincarné à l'identité disloquée fait écho à une lacune physique. À son arrivée dans la métropole, la narratrice se rend compte qu'une part d'elle-même est manquante :

> You're a receptacle for information. This is a new disposition for you—this vacancy. […] And with this move, some lurid internal part of you has unzipped your flesh and

> stepped outside. A red, essential thing. […] What's left now is a loose pink sack of human being, bearing your name and your forgettable history. A skin bag with a few organs and some blood slung in; viscera, which cooperate only to the extent they must, in order to keep you alive. (« B » 70–1)

Les références à ce qui s'apparente à un organe fuyant et au corps éviscéré reviennent de manière récurrente dans la nouvelle, jusqu'à en constituer un motif essentiel (« a freshly gutted body » (72), « it might have been your heart that left you as you reached the capital […] closed up in its cavity, quivering and gnawing at the bars of your ribcage » (75), « you still feel empty. And you still wonder about that red thermal mass » (79), « that historical red piece that clawed away and is missing somewhere now, that urgeful hybrid creation » (83)). Ces références peuvent être lues de différentes manières. Dans un premier temps, les extraits établissent tous des descriptions détaillées de l'anatomie interne et externe du sujet humain, et mentionnent tous une masse rougeoyante qui prendrait vie en dehors de l'organisme. Ce que l'on suppose être un organe est personnifié à travers les verbes « quivering » et « gnawing » tandis que la perte de ce dernier conduit la narratrice à s'éprouver comme une vacance, un espace vide. En somme, la protagoniste devient ce que l'on pourrait nommer un être lacunaire. Le *soma* est réduit à ses fonctions essentielles de maintien de la vie, mais il semble que toute forme de conscience soit manquante. Le schéma narratif de la nouvelle met en lumière la représentation de cet être lacunaire puisque la narratrice, au lieu de transformer son expérience en récit, reçoit des informations, de sorte que le vide tente d'être à nouveau rempli. La phrase « you're a receptacle for information » (« B » 70) permet d'énoncer un des effets produits par l'utilisation de la deuxième personne du singulier. L'événement traumatique amenuise la possibilité pour la narratrice de transformer son expérience en récit, de sorte que cette dernière n'est pas l'émettrice mais plutôt la destinataire de l'adresse. En ce sens, en tant que destinataire des informations, la protagoniste tente de remplir la lacune par laquelle elle se définit à présent. Cette lacune corporelle n'est pas sans rappeler le concept du « corps sans organe » théorisé par Deleuze et Guattari dans *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*. Le corps sans organe fait référence à un corps précédent la mise en place des organes et de l'organisme, un corps qui ne serait que matière :

> [Le corps sans organe] n'est pas espace ni dans l'espace, il est matière qui occupera l'espace à tel ou tel degré - au degré qui correspond aux intensités produites. Il est la matière intense et non formée, non stratifiée, la matrice intensive, l'intensité = 0, mais il

> n 'y a rien de négatif dans ce zéro-là, il n'y a pas d'intensités négatives ni contraires. Matière égale énergie. (Deleuze et Guattari 189).

À travers la théorisation de ce concept, Deleuze et Guattari proposent une critique du *cogito* cartésien et font du sujet incarné un instrument d'exploration, selon lequel le corps sans organe est la conscience de la sensation. Sur ce point, le corps sans organe rejoint la phénoménologie de Husserl et de Merleau-Ponty. En somme, à travers ce concept, Deleuze et Guattari proposent une nouvelle définition de la conscience et de sa relation au corps :

> Le Corps sans organe ne s'oppose pas aux organes, mais, avec ses « organes vrais » qui doivent être composés et placés, il s'oppose à l'organisme, à l'organisation organique des organes. […] le corps sans organes se définit donc par un organe indéterminé, tandis que l'organisme se définit par des organes déterminés. (Deleuze et Guattari 196)

Effectivement, dans « Bees », le corps de la narratrice est désorganisé, et en ce sens il ne fait plus organisme. L'image du corps sans organe permet de faire du sujet un instrument d'exploration vers une conscience déconstruite, puis vers la déstabilisation de ce qui constitue le sujet humain. La métaphore du corps vide et du personnage comme réceptacle traduit la vulnérabilité du sujet humain à l'échelle du corps et non plus seulement de la conscience. En ce sens, l'incarnation pathologique de la protagoniste de « Bees » fonctionne comme un corps sans organe qui chemine vers une nouvelle forme de conscience.

L'intervention du concept de corps sans organe dans les œuvres de Hall permet de figurer le corps dans sa dimension la plus matérielle et viscérale possible, notamment à travers la mention récurrente de la couleur rouge comme métonymie du sang ou des organes. Par exemple, le titre de chapitre « we are all read on the inside », dans *The Wolf Border*, annonce la naissance de Charlie et la césarienne de Rachel, décrite en détails. De même, la citation qui ouvre ce chapitre mentionne également la couleur rouge (« the reddish nature of our humanity ») comme métonymie de ce qui constitue la viande humaine (« the meat of our anatomy »). Cet accent placé sur l'internalité du corps figure encore une fois l'ouverture du corps vulnérable et l'érosion de l'imperméabilité du corps. On retrouve ici un des points clefs de la post-pastorale de Terry Gifford, selon lequel, au sein du *symbioment*, il n'y a pas plus d'internalité ni d'externalité. Cela rejoint le concept de la « fin de l'externalité » théorisé par Timothy Clark et David Wood :

> The world used to contain its own outside […] Now there is no outside, no space for expansion […] no "out" or "away" when we throw something "out" or "away" […] Yet so much of our making sense, let alone the intelligibility of our actions, still rests on being able to export, exclude, externalize what we do not want to consider. When that externality is no longer available, we are in trouble. (Wood 172–3).

Cette porosité entre l'intérieur et l'extérieur concerne également les corps, dont l'ouverture permet un débordement de la matière dont il est constitué. Cela se vérifie tout particulièrement dans le cadre de la représentation de sujets pathologiques. Dans *The Electric Michelangelo*, par exemple, les individus qui séjournent au Bayview souffrent, pour la plupart, de tuberculose. Le point de vue de Cy, qui nettoie les déjections multiples des patient.es, est celui du témoin de cette fuite qui transcende les frontières du corps :

> The consumptives in his mother's hotel coughed up blood into their basins and handkerchiefs hourly. They did it earnestly, guiltily, as if each time fulfilling a pact with the Devil himself that in the matter of their falling health there would be those intolerable moments when the undersigned must bring up their monstrous, viscous, bloody end of the bargain. (*TEM* 10)

Les adjectifs « monstrous », « viscous », et « bloody », déclinés sur un rythme ternaire, traduisent métonymiquement les fluides corporels qui s'échappent des corps pour atterrir dans la bassine de Cy ou dans les mouchoirs. Cette représentation grotesque des corps par laquelle l'organisme est toujours béant, perdant de sa matière organique, suintant et coulant traduit une représentation de l'abject. Selon Kristeva, l'abject se manifeste par répugnance et écœurement et « perturbe une identité, un système, un ordre. […] L'entre-deux, l'ambigu, le mixte » (Kristeva 31). C'est là tout le rôle des viscères auxquelles *The Electric Michelangelo* ménage une place déterminante. Élément fondateur de l'identité de Cy et de sa vocation de tatoueur, l'abject permet également de perturber la représentation traditionnellement fermée d'un corps intègre, loin de l'ouverture mise en scène par Sarah Hall. Cette ouverture du vulnérable qui permet la pénétration des bactéries et autres virus souligne un mélange entre intérieur et extérieur qui répand les pathologies et la toxicité de certains éléments. En ce sens, l'incarnation des sujets pathologiques traduit la porosité, l'ouverture et la fuite du corps et du monde. La poétesse et essayiste écossaise Kathleen Jamie aborde ce thème dans son ouvrage intitulé *Sightlines*, dans lequel elle entend visiter le corps humain. Dans la section intitulée « Pathologies », Jamie accompagne un médecin et observe le corps humain à travers un

microscope. A partir de l'observation de colonies de *heliobacter pylori* dans un prélèvement d'estomac, Jamie reconstitue une scène pastorale et, ce faisant, inscrit le corps comme un nouveau *locus* pastoral :

> This time the country beneath was a gorgeous sapphire blue. It had a north-facing shoreline and, a mile or so inland, so to speak, were regularly spaced ovals, end-on to the coast, that might be craters, or even sports stadiums. […] Between the oval structures were valleys, if you like, fanning down to the shore. Frank wanted to show me something in one of these valleys and I couldn't find it at first; it took several patient attempts—this microscope didn't have a cursor device to point at things. It was a very human moment, a collusion of landscape and language when one person tries to guide the other's gaze across a vista. What vistas I'd seen. River deltas and marshes, peninsulas and atolls. […] Scale up the absurdly small until it looks like landscape, then we can do business.
>
> 'There!' said Frank. 'Isn't that a pastoral scene? They're grazing!'
> I had it: six or seven very dark oval dots, still tiny, despite the magnification, were ranged across the blue valley, like musk oxen on tundra, seen from far above. […] 'Grazing' was the word. Although the landscape was bright blue—a stain called *Giemsa*, it was an image you might find in a Sunday-night wildlife documentary. Pastoral, but wild, too. So close to home, but people had landed on the moon before these things were discovered, free in the wilderness of our stomachs. (Jamie 2012, 39–40)

L'analogie entre le corps et le paysage est évidente dans cet extrait. C'est à l'échelle microscopique de l'observation du corps que la scène pastorale se donne à voir, de sorte que les écosystèmes qui tissent l'intérieur du corps reconstituent une scène traditionnellement localisée dans sa périphérie. Ici, la pathologie accroît l'ouverture du corps et la blessure par laquelle ce dernier est rendu vulnérable. Kathleen Jamie figure ici un geste post-pastoral à travers lequel l'espace pastoral, transcrit dans le contexte de la médecine moderne, fait intrinsèquement partie du corps humain. La métaphore filée des cellules comme animaux de ferme, des tissus et des irrégularités comme éléments topographiques renouvelle l'espace pastoral et permet de le mettre en perspective par rapport à la condition vulnérable et incarnée du sujet humain et à l'évolution de la crise environnementale. L'inscription du corps comme un site pastoral est également présente dans les œuvres de Sarah Hall (dont le recueil *The*

Beautiful Indifference débute justement par un poème de Kathleen Jamie), notamment dans *The Electric Michelangelo*, où le corps prend l'aspect d'une scène pastorale à travers la métaphore de l'art (« her body and its archaic landscape » (*TEM* 191)) ou encore dans *The Carhullan Army* lorsque la narratrice compare la pose forcée du stérilet au marquage d'un troupeau (« attaching the device as efficiently as a farmer clipping the ear of one of his herd » (*TCA* 28)). Dans *Burntcoat* également, l'hémorragie de Naomi qui figure sur le cliché radiographique est comparée à une rose (« I kept the scan of Naomi's brain, the one before surgery. The haemorrhage is like a rose » (*B* 56)), faisant une fois encore du corps pathologique un espace pastoral par le biais de l'analogie.

En somme, Sarah Hall donne à lire une représentation édifiante de la vulnérabilité de l'humain à travers la mise en récit de sujets pathologiques dont l'incarnation est problématique. Matérialité, viscéralité et porosité caractérisent les corps vulnérables qui sont réprésentés. Si le sujet humain est, à bien des égards, défini par sa vulnérabilité, il est important de souligner que cette dernière est une condition commune à l'ensemble du vivant, ce qui nous conduit à considérer le potentiel relationnel de cette dernière, à la fois comme une condition d'existence qui renforce le risque de blessure tout en constituant un moyen de survie.

III. 8. 2. SUJETS RELATIONNELS

L'observation des bactéries digestives par Kathleen Jamie met en avant la vulnérabilité du corps humain. Pareille ouverture permet au sujet d'être le lieu où se tissent des relations et interrelations particulières, permettant à l'espèce de survivre d'une part, ou de s'affaiblir d'autre part. Cette dualité est parfaitement exposée dans le commentaire de l'ouvrage de Kathleen Jamie par Anneke Lubkowitz :

> [The human body] is presented as the 'habitat' and food resource of another species. The roles of agent and patient in the relationship between human and nature are inverted as the human body itself becomes a dwelling place for other creatures. The image of grazing bacteria also exposes the anthropocentrism of the pastoral idea of the harmonious reconnection between humans and nature. Just as the grazing of sheep maybe beneficial for humankind but cause problems for the ecosystem, the prospering of the microorganisms entails the illness of the human host. (Lubkowitz 175)

L'inscription du corps comme un site pastoral est donc le résultat d'une inversion post-anthropocentrique qui affirme le caractère intrinsèquement relationnel du sujet humain. Cette

redéfinition est encore un exemple de la manière dont la pastorale devient vectrice d'un geste éthique de décentrement de l'espèce humaine et de reconsidération des espèces non-humaines. La défamiliarisation de l'image pastorale de reconnexion entre l'espèce humaine et la nature permet de mettre en avant toute la dualité du potentiel relationnel des espèces, à la fois bénéfique, poussant les espèces à reconnaître leur vulnérabilité et à s'allier avec le reste du vivant, et menaçant, à travers une insistance sur la contagion comme conséquence de la relationalité du vivant. Cette relationalité est l'une des conditions de la vulnérabilité, ainsi que l'explique Jean-Michel Ganteau dans son ouvrage *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction* :

> [Vulnerability] is common property, and that it allows for a vision of the human as essentially interdependent and in no way autonomous. […] The definition of vulnerability is predicated on a vision of the human as vulnerable and as essentially dependent on others and, vice versa, a conception of interdependence that makes humanity essentially relational. (Maillard 16). (Ganteau 2015, 5)

Nathalie Maillard décline trois types de vulnérabilité (« anthropological vulnerability, bodily vulnerability, relational and social vulnerability » (198–9)) qu'elle regroupe sous le terme générique « ontological vulnerability » (198). Cet accent mis sur la relationalité comme condition d'existence de l'être humain rejoint la théorisation posthumaine de la relationnalité que propose Rosi Braidotti. Faire partie d'un monde posthumain implique d'être incarné, susceptible d'être affecté et d'affecter en retour :

> In my view, the human needs to be assessed as materially embedded and embodied, differential, affective and relational. Let me unpack that sentence. For the subject to be materially embedded means to take distance from abstract universalism. To be embodied and embrained entails decentring transcendental consciousness. To view the subject as differential implies to extract difference from the oppositional or binary logic that reduces difference to being different from, as in being worth less than. Difference is an imminent, positive and dynamic category. The emphasis on affectivity and relationality is an alternative to individualist autonomy. (Braidotti 2013, 11)

Dans cet extrait, Rosi Braidotti expose la philosophie sous-jacente à la conception posthumaine du sujet. Elle insiste tout particulièrement sur le fait d'être « embodied, embedded, embrained », caractéristiques primaires du sujet humain selon elle. C'est encore une fois la matérialité du

sujet qui est soulignée ici, ainsi que sa capacité à former des connexions avec autrui, qu'il s'agisse d'autres humains ou de non-humains.

Sarah Hall souligne également le caractère relationnel du sujet dans ses œuvres à la fois comme la cause et la conséquence de la vulnérabilité. L'expérience relationnelle dont Jamie est témoin lors de l'observation des bactéries trouve un écho dans *Burntcoat*, dans la mise en récit de la relation entre Edith et le virus qui affecte sa santé. Cette dernière s'effectue à travers la capacité du virus à retourner le système immunitaire de l'hôte contre l'organisme même dont il fait partie : « We are not separate; I continue, it continues. I admire its cleverness, and patience, storing away fragments in my cells, confounding biologists and immunologists. » (*B* 36). Les pronoms « I » et « it » sont combinés dans un « we » qui inclut et unit Edith et le virus qui investit son organisme. Le parallélisme de structure de la première phrase souligne, au niveau stylistique, le fait que les deux entités se rejoignent. Cette combinaison anatomique est encore un élément qui met en relief la vulnérabilité du sujet, grâce à laquelle une relationnalité toxique s'établit. Les deux phrases précédentes établissent également l'agentivité du virus qui travaille activement à retourner l'organisme contre lui-même. C'est ce qu'explique Edith :

> It was—it is—perfect. Perfectly composed, star-like, and timed for the greatest chaos, for transmission across borders, replication, creating galaxies of itself. Perfectly operating in each victim—the patient incubation, methodical progression through the body, careful removal of the defensive sheath. It ascends, hellishly, erupting inside its host. A fever that becomes critical, so destructive the body might kill itself. The virus dies with the host or survives, retreating deep into the cells, lying dormant. (*B* 126)

Cette description traduit l'agentivité du virus et sa capacité d'action au sein de l'organisme qu'il parvient à intégrer. La métaphore de l'étoile permet à Hall d'établir une analogie entre l'action du virus et l'influence des étoiles et des planètes, ainsi que les termes « chaos » et « galaxies » le suggèrent. L'emploi de plusieurs formes en –ing mettent en avant l'agentivité du *nova* et son activité incessante, toujours en cours de réplication des cellules afin de détruire l'hôte. L'adjectif « perfectly », répété deux fois, indique que cette création non-humaine surpasse le corps humain. Il est possible de voir dans la nouvelle « One in Four » les prémices du *nova*, dont la forme est semblable au virus mentionné dans la nouvelle. Dans les deux cas, le virus est réticulé afin de s'arrimer aux cellules (« The picture of the pathogen—orange and reticulated—has become as recognisable as the moon. Children sketch it in science lessons, the curious arms, proteins and spikes. » (*B* 91), « I used to think the virus was beautiful under the microscope. A beautiful planet, with so many reaching arms. It's such a clever little thing, Chrissy, it uses us

to kill us. We're the perfect weapon. » (« OIF » 148)). Ces deux descriptions des virus correspondent aux images diffusées pendant les dernières épidémies connues, et dans les deux cas, sa forme correspond à un étirement vers autrui, une forme de relationnalité avec laquelle s'allier. L'accent placé sur l'agentivité du virus rejoint les théories néo-matérialistes, et plus particulièrement le concept de « vibrance » théorisé par Jane Bennett dans son ouvrage *Vibrant Matter*. Le mouvement de pensée néo-matérialiste s'intéresse de près à la matière en tant qu'entité physique étant capable d'agir et de tisser de multiples interactions jusqu'à être intégrée dans un réseau constitué d'autres éléments matériels. Cette capacité d'agir est redistribuée sur l'éventail ontologique du vivant et du non-vivant selon un principe que Bennett nomme « distributive agency » (Bennett ix). La matière serait alors constituée d'éléments qu'elle nomme « actants », d'après la terminologie de Bruno Latour qui explique que les actants ont le pouvoir d'agir par eux-mêmes ou grâce à l'intervention d'autres éléments qui les entourent (Bennett viii). Cette capacité d'action est précisément ce qui permet à la matière d'affecter et d'être affectée et, dès lors, de tisser des interconnexions qui sont le socle de toute entité vivante ou non vivante sur la planète. L'action et le pouvoir d'agir ne sont alors pas le privilège de l'espèce humaine. Le néo-matérialisme met en avant le fait que prendre soin du *symbioment* revient à prendre soin de ces innombrables interconnexions qui rendent possible l'existence des choses. La théorisation de la matière selon Bennett contient un autre élément essentiel, celui de la vitalité et de la vibrance :

> By "vitality" I mean the capacity of things—edibles, commodities, storms, metals—not only to impede or block the will and designs of humans but also to act as quasi agents or forces with trajectories, propensities, or tendencies of their own. My aspiration is to articulate a vibrant materiality that runs alongside and inside humans to see how analyses of political events might change if we gave the force of things more due. (Bennett viii)

Si l'agentivité du non-humain à proprement parler fera l'objet du prochain chapitre, il est important de souligner que cette vitalité est à l'origine des imbrications entre les entités à diverses échelles. La redistribution de cette capacité d'action permet un décentrement du sujet humain amenant à considérer que ce dernier n'est pas souverain au sein du *symbioment*. Dès lors, Bennett emprunte l'idée de substance à Spinoza, selon laquelle il existe une substance commune au corps et à l'esprit, et commune à tous les corps. Néanmoins, la substance de Spinoza est inerte, tandis que celle de Bennett possède une forme d' « élan vital » (Bergson 10), une vitalité et une vibrance constantes qui la rendent tout sauf inerte. Si ces mouvements

constants permettent diverses imbrications et interconnexions, la matière est alors ouverte et donc vulnérable, et elle est le lieu de la relationnalité ontologique du sujet humain. À l'échelle de la matière, Jane Bennett traduit l'idée de relationnalité à travers le concept d'assemblage :

> The key idea I want to take from Spinoza's rich and contestable philosophy, an idea I will put to work for a vital materialism, is this: bodies enhance their power in or as a heterogeneous assemblage. […] Assemblages are ad hoc groupings of diverse elements, of vibrant materials of all sorts. Assemblages are living, throbbing confederations that are able to function despite the persistent presence of energies that confound them from within. They have uneven topographies because some of the points at which the various affects and bodies cross paths are more heavily trafficked than others and so power is not distributed equally across its surface. Assemblages are not governed by any central head: no one materiality or type of material has sufficient competence to determine consistently the trajectory or impact of the group (Bennett 2019, 23–4)

En somme, ce que Bennett nomme « assemblage » correspond, à l'échelle atomique et moléculaire, à une forme de relationnalité extrême et non hiérarchique qui permettrait aux corps de se lier. Un exemple d'assemblage dans le corpus des œuvres de Hall correspond à l'interconnexion entre l'organisme d'Edith et le virus, dans *Burntcoat*. Un autre roman vient à l'esprit lorsqu'il est question de substance et de matérialité : dans *How to Paint a Dead Man*, les protagonistes peintres semblent chercher à tout prix à représenter cette substance. Peter cherche la substance de la roche jusqu'à l'obsession (« he has always struggled to define this obsession with substance » (*HTPADM* 153)), tandis que Giorgio complimente Annette sur la manière dont elle parvient à saisir la substance des fleurs qu'elle peint (« the flowers in her paintings contained exactly the purple substance of the flowers on the desk » (*HTPADM* 128)). Quant à Susan, à l'image du schéma narratif, ce qu'il reste d'elle n'est qu'une forme de matérialité dénuée de substance.

Un autre exemple emblématique des divers assemblages et imbrications et composent le *symbiomen*t et qui soulève des inquiétudes éthiques et sociétales réside dans la toxicité, notion explorée notamment par Stacy Alaimo. *Burntcoat* met en avant la notion de toxicité à travers la contagion. Cette notion est également abordée dans *The Electric Michelangelo*, qui illustre à la fois l'ouverture vulnérable du corps et son caractère profondément relationnel. Alors que le narrateur évoque les résident·e·s du Bayview, il explique que leurs afflictions sont dues à leurs activités professionnelles :

> A week to remove all the coal and metal dust and chaff and smoke from their lungs and to be a consolation for their perpetual poor health, the chest diseases they would eventually inherit and often die from, the shoddy eyesight, swollen arthritic fingers, allergies, calluses, deafness, all the squalid cousins of their trade. […] There was a wet cough to the left of him, prolonged, meaty, ploughing through phlegm, he felt the enamel basin being tugged from his hands and then there was the sound of spitting and throat clearing. (*TEM* 8)

Dans ce passage, le mélange matériel entre le corps et le monde se fait encore une fois par le biais de la maladie. Cet extrait énumère différentes afflictions comme étant le résultat d'une vie de labeur et d'effort, ainsi que l'expression « cousins of their trade » l'indique. Cette énumération est directement suivie par l'évocation des expectorations. En effet, la masse qui pèse dans la bassine de Cy évoque sur le mode de la métonymie la matière corporelle expulsée par les patients. Cet extrait souligne alors la toxicité des emplois occupés par les résident·e·s et, par là-même, la relationnalité du corps à l'échelle macroscopique et à l'échelle cellulaire. Un exemple similaire est présent dans *The Carhullan Army*, où la catastrophe climatique intensifie la toxicité de l'air et de certains emplois (« Work at the refinery was much worse […]. Those at the vats quickly developed breathing problems, shadows on their lungs » (*TCA* 53)). De telles évocations ne sont pas sans évoquer la théorisation des corps toxiques que Stacy Alaimo développe dans *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self* :

> Since the same chemical substance may poison the workers who produce it, the neighborhood in which it is produced, and the web of plants and animals who end up consuming it, the traffic in toxins reveals the interconnections among various movements, such as environmental health, occupational health, labor, environmental justice, popular epidemiology, environmentalism, ecological medicine, disability rights, green living, antiglobalization, consumer rights, and children's health and welfare. The traffic in toxins may render it nearly impossible for humans to imagine that our own well-being is disconnected from that of the rest of the planet or to imagine that it is possible to protect "nature" by merely creating separate, distinct areas in which it is "preserved." (Alaimo 2010, 18)

Aborder l'étude du corps par le biais de la toxicité permet ici de mettre en avant sa relationnalité et son imbrication dans un réseau d'interconnexions complexes. Non seulement la mise en lumière de ces interconnexions complexes entre éléments chimiques et éléments corporels

souligne la vulnérabilité des corps liés les uns aux autres, mais cette théorie illustre également l'interdisciplinarité du néo-matérialisme et de l'étude de la vulnérabilité des corps. Dans le cadre de la crise environnementale, cet argument met en relief le lien puissant qui unit le sujet humain au reste des espèces—humaines, non-humaines et même non vivantes—les unes aux autres et l'importance de les donner à voir et d'en prendre soin. La relationnalité et ses conséquences sont illustrées dans le concept de « mesh » élaboré par Timothy Morton, selon lequel la crise écologique met en relief les interdépendances qui lient les différentes entités peuplant la planète (Morton 2007, 28). Pareilles considérations font écho aux propos de Braidotti précédemment évoqués : être « embodied » et « embedded » implique d'être inclus dans un réseau d'interactions.

Ces interdépendances sont mises en récit chez Sarah Hall à travers le prisme de la vie agricole qui réaffirme le lien étroit entre les sujets humains et le *symbioment* dont ils font partie. C'est ce qui est affirmé à plusieurs reprises dans *Haweswater*, qui met en perspective l'indépendance de la communauté du reste du pays mais l'interdépendance vis-à-vis de la terre au sein de laquelle vivent les paysans : « they were conscious of their landscape in a way that led them to live by it and from it » (*H* 29). Plus encore, les protagonistes ressentent les forces d'attraction des montagnes environnantes et affirment leur position en tant que sujets imbriqués dans le réseau du vivant (« She feels the presence of the near mountains, the pressure of them within the valley's space of air. […] She could summon their exact position from blindness. » (*H* 11)). Dans son ouvrage *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Karen Barad prend comme point de départ la physique quantique afin de théoriser ce qu'elle nomme « entanglements » :

> Entanglements are the ontological inseparability of intra-acting agencies. Naturalcultural phenomena are entanglements, the sedimented effects of a dynamics of iterative intra-activity, where intra-actions (contra interactions do not assume separability, but rather) cut together apart, differentiate-entangle. Phenomena are specific material relations of the ongoing differentiating of the world, where "material" needs to be understood as iteratively constituted through force relations. Phenomena are not located in space and time; rather, phenomena are material entanglements enfolded and threaded through the spacetimemattering of the universe. Entanglements are the iterative intra-active (re)configurings and enfoldings of spacetimemattering. (Barad 2007, 111)

Ce que Barad nomme « entanglement », enchevêtrement en français, préfigure un nouveau mode de d'existence qui reconnaît une imbrication collective à la fois comme force de création et comme risque. Barad souligne également l'importance de percevoir la matière comme un ensemble de forces relationnelles à la fois créatrices et destructrices, qui transcendent tous types de frontières. C'est ce que le concept d' « intra-action » implique : « There is no exterior position where the contemplation of this possibility makes any sense. We are of the universe—there is no inside, no outside. There is only intra-acting from within and as part of the world in its becoming. » (Barad 2007, 396). Certains processus d'intra-action, qui ne supposent aucun type de frontières, sont donnés à lire dans les œuvres écrites par Sarah Hall. Le virus de *Burntcoat* en est un exemple emblématique par lequel l'intra-action des cellules virales avec celles du corps d'Edith et de tous·tes les autres infecté·e·s permet une survie du virus au détriment de l'organisme hôte.

Le lien entre la littérature et la conception physique de la matière n'est pas une nouveauté en soi. Déjà en 1919, Virginia Woolf publiait un essai nommé « Modern Novels », republié ensuite sous le nom « Modern Fiction » en 1925, dans lequel elle évoque la matière et la manière dont cette dernière trouve sa place dans la fiction. Dans sa théorisation de ce qui constitue, selon elle, la fiction moderne, Woolf emploie un langage matérialiste dans lequel elle met en relief l'importance de mettre en récit la matière. La métaphore de l'atome lui permet d'insister sur les différentes échelles de la matière tout en mettant en avant les interactions qui parcourent les particules, dont la somme forme les diverses entités qui nous entourent :

> The mind, exposed to the ordinary course of life, receives upon its surface a myriad impressions—trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms, composing in their sum what we might venture to call life itself […]. Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness. (Woolf 189)

Cet extrait manifeste une volonté de saisir la matérialité des choses dans le roman moderniste, c'est-à-dire de les capturer en tant que le cumul de multiples sensations, expériences et interactions plutôt qu'une expérience monolithique du réel. Cette volonté de retourner au corps et à la dimension atomistique du réel se traduit également au niveau littéraire par la technique du *stream of consciousness* plébiscité par l'écrivaine. Ce que Woolf nomme « incessant shower of innumerable atoms » entre en « intra-action », pour reprendre les termes de Barad, et la

somme de ces mouvements *intra actifs* constitue les entités vivantes et non-vivantes. Les textes de Sarah Hall donnent à voir la relationnalité du corps à l'échelle atomistique, de sorte que le *soma* est défini par la somme des atomes qui le constituent. L'exemple le plus emblématique de cette conception du corps figure dans *How to Paint a Dead Man*, qui décline le thème de la relationnalité du sujet à plusieurs échelles. Les trames narratives de Giorgio mentionnent à plusieurs reprises l'ère de l'atome (« we entered the atomic age » (*HTPADM* 15), « this is the age of abstraction and the split atom » (*HTPADM* 45)) et les innovations physiques afférentes. Ces références font écho à la mention répétée du corps atomistique par Susan. Cette fois-ci, il ne s'agit pas de faire référence aux découvertes de la physique quantique, puisque l'ancrage temporel diffère, mais bien d'évoquer les atomes qui constituent son propre corps. La protagoniste semble chercher à l'échelle atomistique de son corps un moyen de résoudre la désincarnation ontologique dont elle souffre. Il lui semble qu'en recréant les « intra-actions » de ses atomes, cela lui permettra de redevenir un sujet à part entière :

> You want to feel yourself again; the owner not just of muscles, connective tissues, nerve endings and senses, but of a soul, and a familiar personality. You want to feel inhabited. […] You've been trying to jumpstart your atoms; shock them into life again. […] They can't fix you, can't make you yourself again. No more than sex can shock your atoms, make them come alive. No more than Dr Dixon's therapy could make of you a first person. You are comprised of a million tiny locks. There's no master key to be found, encased in the plush velvet heart, no matter how desperately you ask someone to reach in and grope around. (*HTPADM* 205)

Dans cet extrait, la narratrice énumère différents composants de son organisme mais estime que son sentiment de désincarnation provient du fait que ces éléments ne sont pas reliés par ses atomes. Le dysfonctionnement viendrait alors du fait que les intra-actions nécessaires au maintien du sujet n'ont pas lieu, ou sont erronées. En somme, à l'échelle atomistique c'est le défaut d'intra-action qui cause le trouble. De même, à l'échelle macroscopique, c'est la disparition de Danny qui déclenche à nouveau le trouble. En effet, bien que le traumatisme facilite la dissociation, les difficultés identitaires de Susan remontent à l'enfance, lorsqu'elle se trouve dans l'incapacité de trouver une voix individuelle, un « I », tant le lien entre les deux jumeaux est puissant :

> Still, there you were, together, from the very beginning. You linked fingers in the womb. You shared a pillow of placenta, pedalled in tandem against your mother's belly. You

> heard concurrently the wet chamber music of her body, shared nutrients, and dreamt the same hermetic dream. After you were born, pink then blue, you then Danny, your existences were still pegged closely together, like your newborn hats on the washing line. (*HTPADM* 4)

Ce passage met l'accent sur le fait que les deux protagonistes sont liés anatomiquement avant même leur venue au monde. Le lien n'est pas uniquement le fait de la conscience ou de l'affection, mais bien une réalité anatomique. Le ventre maternel fait ici office de berceau (« pillow ») tandis que l'organisme a le rôle de jeu d'éveil. La relation entre Susan et Danny est alors fondamentalement anatomique et leur identité est intrinsèquement commune. Susan cherche alors par tous les moyens de recouvrer une forme d'incarnation. A travers cette recherche, qui se traduit souvent par des actes extrêmes et violents, Susan semble chercher à compléter l'identité dichotomique et relationnelle qu'elle a toujours connue avant le décès de Danny :

> The occasional reminders of what it is to be anatomised, what it is to be made of particles, neurons, nerves, and senses, what it means to be homo sapiens—the car accident, the toxic oyster, the bolt rattling out of the rollercoaster—are few and far between. Ecstasy and agony are now on sale. […] The brain fires but the true biological impetus, of pain and desire, of hunger and fear, is missing. […] So you fuck him, not for love, but because you both understand that death equals life. Perhaps. (*HTPADM* 282–3)

Ici encore, le récit énumère à la manière d'un compte rendu médical les tentatives de Susan pour retrouver une identité individuelle et singulière. C'est ainsi que naît sa liaison avec Tom, le mari de sa collègue Angela, en pensant que le caractère interdit de l'adultère lui permettra de réveiller ses atomes. Toutefois, ce n'est pas cela, ni son exposition aux *snuff movies*, ni la consommation de viande crue, qui lui permet de mener à bien cette recherche. La trame narrative de Susan, et le roman dans son intégralité, se referment sur la découverte de la grossesse de la protagoniste :

> And your body will keep explaining to you how it all works, this original experiment, this lifelong gift. Your body will keep describing how, for the time being at least, there is no escape from this particular vessel. These are your atoms. This is your consciousness. […] This is the existential container, the bowl of your life's soup,

> wherein something can be made sense of, wherein there is a cure, wherein you are. […] *Yes,* you say. *I'm here*. (*HTPADM* 285–6)

Ce passage illustre une forme de retour de Susan à une incarnation moins problématique, dans lequel les atomes semblent se ré-agencer de sorte à être de nouveau liés entre eux et avec le reste du corps, ainsi que l'indique les phrases « these are your atoms » et « this is your consciousness ». La structure parallélique de ces deux phrases souligne que le lien entre corps et esprit est rétablie, de sorte que la narratrice semble se sentir incarnée à nouveau. Une incertitude persiste néanmoins, puisqu'il est possible de tirer plusieurs interprétations de cet extrait. L'emploi, pour la première fois, du pronom « I » semble indiquer un rétablissement de l'identité individuelle, comme l'explique Daniel Lea (183). Toutefois, il est possible de lire ce rétablissement pronominal et la grossesse comme l'affirmation d'une identité dualiste et hybride, de par la présence du fœtus au sein du corps de Susan. Une forme de circularité s'instaure alors, puisque la fin du roman reprend le thème de la grossesse comme une expérience relationnelle, ce qui fait écho à l'incipit du roman dans lequel Susan évoque sa relation amniotique avec Danny. La trame narrative de Susan illustre et met en relief la relationnalité du sujet humain comme mode d'existence. À l'échelle du roman dans son intégralité, l'émergence d'une pluralité de narrateurs·trices nécessaire afin de reconstituer la diégèse sur plusieurs époques souligne également, à l'échelle narrative, une forme d'intra-action par laquelle les récits s'entremêlent afin de donner à voir une vision globale de ce qui est donné à voir. En ce sens, la trame narrative de Susan semble rejeter une forme d'individualisme sociétal : « You don't want to be reborn from a womb of material idealism. You don't wish to emerge, perfect and bright, out of the modern western chrysalis » (*HTPADM* 8). Le schéma narratif de ce roman choral illustre cette volonté, ainsi que l'explique Melanie Ebdon dans son essai intitulé « Real Nature » : « The novel persists in its move away from individualism in favour of illustrating our interconnection across continents and through history. In ontological terms, it operates at a level that disturbs conventional concepts of selfhood. » (Ebdon 42). En réaffirmant le caractère fondamentalement relationnel du sujet humain et en le mettant en récit à plusieurs échelles, Sarah Hall donne à voir une conception du sujet comme la somme de particules qui intra-agissent et qui font de l'humain un sujet collectif. L'écrivaine se sert alors du corps et de concepts néo-matérialistes pour illustrer la vulnérabilité du corps relationnel, lorsque les multiples interconnexions et imbrications sont entravées ou dysfonctionnent. Quelles sont les conséquences éthiques de cette conception atomistique et plurielle du sujet ? Les concepts élaborés par Karen Barad, Jane Bennett ou Rosi Braidotti aboutissent à un constat

général quant à la crise environnementale et aux modes de représentation afférents. Karen Barad défend la responsabilité que les divers enchevêtrements qu'elle décrit impliquent : « We (but not only 'we humans') are always already responsible to the others with whom or which we are entangled, not through conscious intent but through the various ontological entanglements that materiality entails » (Barad 2007, 393). Quant à Rosi Braidotti, c'est un mode d'existence collectif qu'elle défend : « Recognizing the embodied and embedded, relational and affective positions of humans is a form of situated knowledge that enhances the singular and collective capacity for both ethical accountability and alternative ways of producing knowledge. […] Posthuman subjectivity expresses an embodied and embedded and hence partial form of accountability, based on a strong sense of collectivity, relationality and hence community building. » (Braidotti 2019, 12, 49). Dans les deux cas, les redéfinitions de la matière l'installent comme substance commune, qui se partage au-delà des classifications ontologiques. Le geste post-anthropocentrique entrepris ici opère un décentrement du sujet qui s'inscrit dans sa corporalité.

C'est bien ce que les œuvres de Sarah Hall suggèrent, dans leur attention constante aux autres du *symbioment* et à la béance somatique du sujet humain. Les textes étudiés ici soulignent la vulnérabilité du sujet humain à travers une mise en lumière de sujets pathologiques, dont l'incarnation est précaire et problématique. Ce détour par la pathologie ajoute au geste post-pastoral de l'écrivaine en inscrivant le corps comme un *locus* incontournable de l'écriture pastorale et un mode d'existence dans un *symbioment* en cours d'extinction. Si les terres du Lake District sont essentielles, au point d'être répliquées dans les corps des protagonistes, il semble que chez Hall, la nature pastorale est localisée dans le corps, dans le creux de la peau, la circulation sanguine et la disposition des organes. L'accent mis sur la viscéralité des corps permet une incursion à l'échelle microscopique, voire nanoscopique, dans l'arrangement des atomes et des particules, de sorte à souligner la relationalité intrinsèque des corps et de leur mode de fonctionnement. Cette relationalité conduit à reconnaître que le sujet est toujours pluriel, au point où parfois, la substance dépasse les frontières ontologiques pour acquérir une forme de fluidité qui force la considération.

CHAPITRE 9 : FLUIDITES ONTOLOGIQUES, UN GESTE POST-ANTHROPOCENTRIQUE RADICAL

Il apparaît clairement à présent que Sarah Hall fait la part belle à la matérialité du corps humain au sein d'un cadre pastoral affecté par la crise environnementale. Dans le chapitre que Daniel Lea consacre à l'écrivaine écrit dans *Twenty-first-century Fiction: Contemporary British Voices*, l'auteur décrit les textes du corpus en ces termes :

> […] she captures the filth-under-the-fingernails nastiness of life. She is a writer of shit, piss, phlegm, semen, rot, mud, and death, who sees in the depths of the human body and the wildness of nature an obscene denominator which underpins all relationships, animate and inanimate. Her fiction is full of bitter quarrels between body and world where only the brutal indifference of the latter can be victorious. (Lea 154)

L'éclairage que Daniel Lea apporte sur l'œuvre de Sarah Hall permet de soulever plusieurs questions essentielles qui guideront le reste de cette étude. Les œuvres de Hall proposent un intérêt particulier pour la matière en tant qu'élément qui compose littéralement les corps et le monde dont nous faisons partie. En ce sens, les sujets humains ne constituent pas le point focal des récits. La citation de Lea souligne l'importance des interconnexions, dont la centralité a été explorée dans le chapitre précédent, particulièrement entre entités animées et non animées. Sarah Hall met en récit le non-humain, le non-animé, le vivant et le non-vivant. C'est précisément les modalités de ces représentations qui nous intéressent ici. Plus précisément, il s'agit d'explorer le corpus à l'intersection de trois aspects majeurs : la crise environnementale, la pastorale, et les intersections constantes entre l'humain et le non-humain, la matière vivante et non vivante.

Au cours de ces dernières décennies, la littérature a été le lieu de multiples représentations des entités non-humaines qui nous entourent et dont nous sommes constitués. En premier lieu, cette exploration est le résultat de la menace grandissante de la crise environnementale dont les conséquences rendent poreuse la limite entre humain et non-humains. C'est toute la conception de l'être humain qui est remise en question. Cette refonte du sujet humain se traduit à travers le mouvement de pensée posthumaniste qui a pour vocation de développer des nouvelles façons de penser l'être humain. Dans son ouvrage *The Posthuman*, Rosi Braidotti définit ce qu'elle entend par posthumanisme :

> Posthumanism is the historical moment that marks the end of the opposition between Humanism and anti-humanism and traces a different discursive framework, looking more affirmatively towards new alternatives. The posthumanist perspective rests on the assumption of the historical decline of Humanism but goes further in exploring alternatives, without sinking into the rhetoric of the crisis of Man. It works instead towards elaborating alternative ways of conceptualizing the human subject. […] I see three major strands in contemporary posthuman thought: the first comes from moral philosophy and develops a reactive form of the posthuman; the second, from science and technology studies, enforces an analytic form of the posthuman; and the third, from my own tradition of anti-humanist philosophies of subjectivity, proposes a critical post-humanism. (Braidotti 2013, 37–8)

Le posthumanisme émane ainsi d'une insatisfaction vis-à-vis du modèle humaniste. L'idéal qui a guidé les représentations des sujets humains, depuis l'idée de l'homme comme la mesure de toute chose de Protagoras, jusqu'à l'homme de Vitruve de Léonard de Vinci, ne constitue plus un emblème de l'humanité toute entière, mais d'une partie eurocentrée de sa population. Cette vision sélective et non représentative de l'humanité et de l'ensemble du vivant est déconstruite dans l'ouvrage de Braidotti, qui développe de nouvelles manières de percevoir et de concevoir le sujet humain. Dans le cadre de cette étude, c'est bien de la troisième itération de cette pensée qu'il est question. L'inspiration posthumaine à l'œuvre dans les textes de Sarah Hall aboutit à la création de nouvelles formes de subjectivité. Dans le passage ci-dessus, Braidotti mentionne la recherche de discours mettant à distance l'idéal humaniste. Parmi ces derniers, Braidotti évoque une recomposition du sujet qui prendrait en compte de multiples formes d'altérité, opérant ainsi une forme de fluidité entre humains et non-humains : « The posthuman recomposition of human interaction that I propose is not the same as the reactive bond of vulnerability, but is an affirmative bond that locates the subject in the flow of relations with multiple others. » (Braidotti 2013, 50). Le flux des relations que mentionne Braidotti est donné à voir dans les œuvres de Sarah Hall, de sorte que l'être humain est reconfiguré selon ce qui le lie aux autres êtres vivants qui l'entourent et qui se mélangent avec lui. En outre, la notion de flux fait écho à la vibrance et à la vitalité mises en avant par Jane Bennett et inscrit la fluidité ontologique des sujets dans une corporéité essentielle au mouvement neomatérialiste. Les œuvres de Sarah Hall, si elles mettent en scène un continuum ontologique, élaborent de nouvelles manières d'être vivant, pour reprendre les termes de Baptiste Morizot (2020, 1), qui se situe à mi-chemin entre l'humain et l'animal, le long d'un spectre ouvert et toujours en

mouvement. Braidotti nomme ce processus « becoming », en s'inspirant du concept forgé par Deleuze et Guattari : « I have labelled these processes as 'becoming-animal, becoming-earth and becoming-machine', with reference to Deleuze and Guattari's philosophy » (Braidotti 2013, 66). Les protagonistes relèvent de cette logique de fluctuation, ainsi que l'indique l'épigraphe de *How to Paint a Dead Man*, qui est une citation de Gaston Bachelard : « things are not what they are, they are what they become ». Cette citation s'applique à l'ensemble des œuvres de Hall, dans lesquelles le vivant n'est jamais monolithique, ni figé, ni intact. Cet accent sur le devenir est particulièrement marqué dans les transformations littérales ou symboliques qui parsèment le corpus, à travers lesquelles une frontière ontologique est franchie.

Dans leur ouvrage *Nonhuman Agencies in the Twenty-First-Century Anglophone Novel*, Bettina Burger, Judith Rahm et Yvonne Libermann évoquent la présence de plus en plus forte d'entités non-humaines dans la littérature anglophone contemporaine. Selon elles, cette attention permet d'opérer un changement dans la manière de considérer l'altérité et le *symbioment* dans le contexte de crise environnementale :

> Nonhuman actors in literature […] challenge our human understanding of learned categories and incite readers to find new ways to explore the world from unique perspectives. Often, authors favour to address the nonhuman through notions of affect that go beyond representational approaches to the nonhuman and engage readers away from clear signification. They almost always highlight the ways in which nonhumans enact their agency upon us, which does not distract from the nonhuman agency at the centre of our volume but rather acknowledges that as human writers (and scholars) we can by necessity only approach the nonhuman from our own vantage points and thus have to focus on moments of connection. Such moments […] can be found in the affective entanglements between humans and nonhumans as highlighted […] novels […]—nonhuman actors, even while they are being represented through the novel, an ultimately human form of expression, challenge us to abandon our learned categories and let us be affected. (Burger, Rahm et Liebermann 4)

Cette citation apporte un éclairage essentiel sur le rôle des agentivités non humaines dans la littérature ainsi que les défis d'une telle représentation. En premier lieu, l'emphase sur le non-humain permet de remettre en question les catégories ontologiques pré-existantes qui ont tendance à placer l'humain au-dessus des autres espèces. Ensuite, les autrices insistent sur le fait que, malgré l'expression et la présence d'entités non-humaines, la littérature du posthumain est résolument anthropocentrique puisqu'elle résulte d'un labeur humain. Néanmoins, cela ne

constitue pas pour autant un obstacle au développement d'une éthique de la lecture spécifiquement posthumaine qui prendrait le vivant en considération, tout en élargissant les cadres de représentation. C'est précisément ce qui nous intéresse ici. Si les limites représentatives sont élargies et remises en cause (« Nonhuman agency in literature thus manifests in the moments where the text pushes human meaning-making endeavours to their limits and highlights the gaps in our hermeneutic practices. » (Burger, Rahm et Libermann 6)), c'est précisément pour créer des nouvelles formes de savoir. Ursula Heise va dans ce sens lorsqu'elle explique que l'inclusion des agents non-humains dans les histoires humaines permet d'éduquer et élargir notre cadre de perception et favorise une prise en considération de ces mêmes agents (« human stories frame our perception and relation to endangered nonhumans » (Heise 2006, 5)).

À la lumière de ces réflexions, il s'agit, dans ce chapitre, de démontrer dans quelle mesure Sarah Hall inclut les entités non-humaines dans le cadre de référence de la pastorale contemporaine. Les œuvres qui nous intéressent ici recèlent des entités non-humaines caractérisées par leur matérialité et par les interactions qu'elles établissent avec les sujets humains, jusqu'à ce que ces enchevêtrements modifient profondément le statut ontologique des sujets. Plus précisément, Hall pousse la dimension relationnelle du sujet à son paroxysme en figurant des entités fluides, qui oscillent entre humanité et non-humanité, sujets et objets. Ce faisant, l'écrivaine poursuit son geste post-anthropocentrique radical et littéralise le décentrement de l'être humain. En outre, c'est tout l'écosystème pastoral qui s'en trouve bouleversé et la représentation littéraire avec lui. En donnant à voir une multitude d'enchevêtrements, d'analogies et de transformations, les œuvres de Sarah Hall s'inscrivent dans une forme de considération qui participe d'une éthique de la lecture. Figurer le sujet humain comme un continuum plutôt qu'une identité stable et monolithique en souligne la dimension plurielle et collective, autant d'attributs que la crise environnementale met en relief et exacerbe. Il s'agit véritablement d'une émanation éthique, politique, écologique et féministe de la pastorale qui se déploie dans le corpus.

Cette esthétique post-anthropocentrique est développée à travers trois aspects essentiels. Dans un premier temps, Hall établit une autre manière d'être humain en donnant à voir des sujets héritiers de leurs ancêtres, à l'échelle de l'évolution, constitués d'une substance qui se mêle à celle d'autres entités. Chez Hall, les sujets humains ne sont pas les garants de la rationalité et sont réduits à leur animalité primaire. Dans un second temps, ces enchevêtrements sont poussés à leur paroxysme dans de nombreuses scènes de transformations littérales qu'utilise Hall pour imposer des arguments éco-féministes puissants. En inscrivant les

métamorphoses dans le corps féminin inévitablement politisé, Hall déplace le *locus* pastoral et le recontextualise à l'aune de la crise environnementale et de multiples formes d'oppression. Enfin, elle établit un continuum entre sujets humains et éléments du *symbioment*. Ce faisant, l'autrice développe une éthique de la lecture par laquelle les multiples formes de mise en commun des corps figurent un geste empathique et post-anthropocentrique radical, vecteur de considération.

III. 9. 1. Être (non)humain

Les œuvres de Sarah Hall regorgent de présences non-humaines. Chaque roman ainsi que la plupart des nouvelles inventorient un nombre conséquent d'animaux. Le bétail est particulièrement représenté dans *Haweswater* en même temps que le roman fait référence à plusieurs espèces exotiques, en particulier le paon et le lynx. Le chien est également très présent, et revient sous une forme non domestiquée dans *The Carhullan Army* où des chiens errants peuplent le Lake District déserté par les êtres humains. Plus encore, les loups constituent le référent principal de *The Wolf Border*, tandis que chevaux, oiseaux, renards, insectes et autres mammifères sont des entités essentielles dans *How to Paint a Dead Man*, *Burntcoat*, *The Electric Michelangelo* ainsi que la plupart des nouvelles. La présence massive d'animaux non-humains dans les œuvres de Hall n'est pas anodine et participe de la démarche post-pastorale et posthumaniste de l'écrivaine selon laquelle animaux humains et non-humains ne sont pas entièrement séparés. En effet, d'après Elke D'hoker, l'animal est traditionnellement représenté comme l'autre radical de l'être humain selon une représentation binaire qui place l'humain au sommet d'une hiérarchie ontologique. Le sujet humain serait le garant de la rationalité tandis que l'animal incarnerait la violence, l'irrationalité, et une existence moins évoluée (D'hoker 2022, 73). Sarah Hall déploie un bestiaire permettant à la fois de lire le sujet humain comme une espèce animale au même titre que les animaux non-humains, figurant ainsi une manière d'être humain qui s'appuie sur l'instinct animal plutôt que sur la raison. Néanmoins, Hall pointe également du doigt ce qui nous différencie de l'animal et, ce faisant, souligne ce que signifie, selon elle, être humain.

La relation entre l'humain et le non-humain apparaît parmi les caractéristiques majeures de l'écriture pastorale, qui entreprend de décrire un mode de vie fondé sur le lien avec le non-humain. En ce sens, le mode informe notre vision du non-humain. Cette perception est sous-jacente à la manière dont Hall refonde la pastorale à l'heure de la crise environnementale. En effet, dans l'écriture pastorale, l'animal est bien souvent réduit à un outil de travail

indispensable au mode de vie rural. On trouve la trace de cette réalité rurale dans *Haweswater*, à travers la mention récurrente du bétail qu'élèvent les Lightburn. Le roman débute par de longues descriptions du travail quotidien auquel Janet participe dès l'âge de six ans :

> Janet helps him drive the herd of cows upwards to the dairy barn each morning, slapping the hot flanks of the animals as they pass by if they rock too far out of the channel of their own traffic. Their gait is heavy and slow, their udder sacks swollen, a taut pink-white, so that legs splay out further to avoid the underbelly. […] The cows are huge forms compared to the thin young girl, with lolling pink tongues and soulful, black-lashed eyes that shine with a high polish in the early light. Gentle, harmless eyes, she thinks. […] Her calls are similar to her father's, she has already learned his language of keeping animals. (*H* 11)

Hall donne à voir la manœuvre complexe de déplacement des bovins en s'attachant particulièrement à décrire le corps des animaux ainsi que la matière qui en émerge. Le passage est narré depuis une focalisation interne émergeant du personnage de Janet. La fillette semble éprouver de l'empathie pour les bovins, leur conférant une importance plus marquée que s'ils étaient réduits à de simples outils de travail. La référence à leurs yeux, caractérisés par des adjectifs mélioratifs et humanisants (« soulful », « gentle », « harmless ») participe de cet égard. En outre, la fin du passage établit un lien entre Samuel et Janet : l'empathie que Janet semble témoigner aux animaux est également présente lorsque Samuel est contraint, pour des raisons d'hygiène, d'abattre une partie de son troupeau : « One morning she watches her father kill a lame cow. […] Salvation. Her mother would say the world, the place, is reserved for humans, for they alone can be redeemed through God. Not the animals who have not been blessed under His Mercy. […] She tries not to notice the creature's gentle, living eyes, but keeps blind company for it in these last minutes » (*H* 23). La référence empathique et anthropomorphique aux yeux est une nouvelle fois présente ici à travers l'emploi des adjectifs « gentle » et « living ». La perception des bovins à travers les yeux de Janet établit un parallèle avec la conception de la nature prônée par Ella, fondée sur des principes religieux. L'empathie éprouvée par la fillette s'oppose à la vision anthropocentrique d'Ella selon laquelle les êtres non reconnus par Dieu ne méritent pas le salut et ne possèdent pas le même statut ontologique que les êtres humains. *Haweswater* décline sous plusieurs aspects l'utilisation des animaux de ferme, de la mise à bas, jusqu'aux abattages, en passant par le marquage ou le déplacement des troupeaux. En ce sens, le roman reprend certains éléments essentiels des *Géorgiques* de Virgile, dont la dimension didactique établit un lien avec le récit de Hall. L'abattage de la vache évoqué

précédemment, par exemple, trouve un écho saisissant avec les recommandations de Virgile dans son « Livre III » consacré aux troupeaux :

> Quand tu verras de loin une brebis se retirer trop souvent sous un doux ombrage, ou brouter sans appétit la pointe des herbes, et marcher la dernière, ou tomber, […] hâte-toi : réprime le mal avec le fer, avant que l'affreuse contagion ne se glisse parmi le troupeau sans défense. […] L'ouragan qui déchaîne l'orage s'abat moins fréquemment sur la mer que les épidémies sur les bêtes. (Virgile 149)

L'évocation du troupeau et de l'abattage dans ce texte emblématique de la pastorale n'est pas anodine et établit clairement la place de l'animal humain et non-humain au sein du mode pastoral. La différence entre ce passage et celui qui ouvre *Haweswater* réside dans le point de vue innocent et naïf de la fillette qui se lie d'attachement pour les animaux dont elle prend soin. *Les Géorgiques* accentuent également le statut ouvrier des animaux à travers l'éducation des veaux : « Ceux que tu veux former aux soins et aux besoins de la campagne, entraîne-les quand ils sont encore de petits veaux, et engage-toi dans la voie du dressage, tandis que leur humeur est docile encore et leur jeune âge facile à plier » (Virgile 140). Le verbe « plier » traduit de manière littérale la manière dont le travail agricole permet de couper court aux instincts animaux et de mettre à disposition leurs capacités physiques. La place de l'animal au sein de la pastorale évolue ainsi que le poème « Home at Grasmere » de Wordsworth en témoigne. Dans ces quelques vers, Wordsworth situe ce qui constitue un foyer au sein du *symbioment* partagé entre diverses espèces. Dans la strophe finale, la voix poétique établit une réciprocité entre l'esprit humain et les autres espèces :

Speaking of nothing more than what we are
How exquisitely the individual Mind
(And the progressive powers perhaps no less
Of the whole species) to the external world
Is fitted; and how exquisitely too
Theme this but little heard of among men
The external world is fitted to the mind;
And the creation (by no lower name
Can it be called) which they with blended might
Accomplish. (Wordsworth 16)

La relation réciproque que Wordsworth établit entre le monde extérieur et l'esprit humain participe d'un mouvement de redéfinition du lien entre l'humain et le non humain. La séparation

culturelle avec les animaux non-humains est remise en question à travers des vignettes célébrant une unité avec le *symbioment*. Ce changement, que Terry Gifford qualifie de « radical », informe la progression du mode au fil des siècles : « In a sense, the pastoral is that essential 'creation' accomplished with the 'blended might' of both our species' 'progressive powers' and the influence of external nature. » (Gifford 1999, 97). Toutefois, la refonte de la relation entre humains et non-humains dans la pastorale va plus loin dans la post-pastorale et le sous-texte écocritique qu'elle déploie :

> Some ecocritics are now turning towards particular aspects of our relationships with other parts of nature in literature, such as animals or mountains, in order to deconstruct and discuss our assumptions about our relationships with them that are located in our representations of them in our literature. (Gifford 1999, 165)

Cette réorientation vers le non-humain, animal, minéral ou végétal pour n'en citer que quelques itérations, traduit certaines émanations post-pastorales, parmi lesquelles figurent les œuvres de Sarah Hall. C'est notamment à travers la mise en récit du continuum biologique entre humain et non-humain que cela est donné à voir. Si l'on retourne aux deux exemples de *Haweswater* précédemment évoqués, la narratrice dresse un tableau olfactif, visuel et auditif des vaches, tout en exprimant une forme d'empathie envers les bovins. Quelques pages plus tard, un continuum s'esquisse entre ces vaches et Ella Lightburn, comme l'indique le référent olfactif :

> Almost immediately she becomes aware of her mother's scent. […] A rich odour that is just as much a presence as the woman herself, so vital, in fact, that it is as if Ella Lightburn could be summoned by that sense alone. Her human fragrance, coming from just under her skin perhaps, or from the original sacks of fat and fur lining her body, blood aroma. […] Janet thinks of the dogs outside when they have been separated a while after a run up the fell, pressing muzzles close, as if inhaling will determine the other's mood or intent. (*H* 13)

La description du personnage est similaire à celle des vaches, de sorte que, même si le récit ne propose pas de comparaison explicite, une association implicite s'établit entre les deux référents. Les expressions « sacks of fat » et « fur lining her body » font écho à la robe des animaux et à la matérialité du corps. Le référent corporel est précisément ce qui permet d'esquisser l'analogie entre Ella et les bovins, tandis que la présence essentielle de l'odeur établit un lien avec les chiens. En outre, un référent moins littéral et plus symbolique s'invite

dans cette série de passages. L'analogie entre Ella et les bovins, donnés à voir à travers leur réunion au sein d'un troupeau, souligne également la prépondérance des croyances religieuses d'Ella dans le roman, référencées à travers la métaphore chrétienne du berger et du troupeau. Tandis que cette métaphore permet à Ella d'établir une hiérarchie ontologique entre elle et les bovins en fonction de la grâce du Dieu auquel elle croit, l'analogie formulée entre elle et ces mêmes animaux entreprend de déconstruire cette même hiérarchie. Cet exemple illustre l'idée d'un continuum qui associe l'humain et le non-humain par le biais une analogie symbolique entre corps humain et corps animal.

Le geste post-anthropocentrique de Hall se traduit par une volonté de faire apparaître l'animal comme étant en constante interaction avec le sujet humain à travers un lien « co-constitutif » (Haraway 2003, 32). En outre, le sujet humain est donné à voir comme étant une entité appartenant au règne animal puisqu'il se trouve replacé sur un continuum biologique, ainsi que l'explique Melanie Ebdon : « Hall's human characters present the biological continuum of the human animal » (Ebdon 31). Qu'est-ce qui est entendu par l'expression « continuum biologique » ? Comment ce dernier est-il donné à voir dans les œuvres du corpus ? Afin de répondre à ces questions il est nécessaire de revenir au terme « co-constitutif » que Donna Haraway emploie pour qualifier les relations entre animaux humains et non-humains, plus particulièrement ceux qu'elle nomme « companion species ». Dans un manifeste publié en 2003 intitulé *Companion Species Manifesto,* elle détaille ce qu'elle entend par cette désignation et élabore un type de relation et de continuum entre les espèces qui émanerait de leur existence évolutive :

> Similarly, human gut tissue cannot develop normally without colonization by its bacterial flora. The diversity of earth's animal forms emerged in the oceans' salty bacterial soup. All stages of the life histories of evolving animals had to adapt to eager bacteria colonizing them inside and out. Developmental patterns of complex life forms are likely to show the history of these adaptations, once scientists figure out how to look for the evidence. Earth's beings are prehensile, opportunistic, ready to yoke unlikely partners into something new, something symbiogenetic. Co-constitutive companion species and co-evolution are the rule, not the exception. (Haraway 2003, 32)

Ce passage réaffirme les formes d'intra-actions qui peuplent et génèrent le *symbioment* et les entités qui le constituent. D'après Haraway, le vivant sous toutes ses formes trouverait son origine dans les bactéries provenant du milieu aquatique qui, après divers processus évolutifs, constituent le *symbioment* actuel. Dès lors, le terme « co-constitutif » est essentiel ici. Il ne

s'agit pas seulement de reconnaître les « intra-actions » (Barad 2007, 294) qui nous constituent, mais de déterminer dans quelle mesure nous sommes à la fois humains et non-humains. Plutôt que de chercher à déterminer ce qui peut être considéré comme humain ou non, Haraway se penche du côté de l'évolution et affirme que les espèces s'entre-constituent à travers un processus de « co-évolution » (Haraway 2003, 33). Une telle considération entre en résonnance avec ce que Michel Serres appelle « mémoire génotypique » (Serres 40). Dans son ouvrage, *L'Incandescent*, le philosophe élabore une analyse de la crise actuelle du vivant dont il identifie l'origine dans ce qu'il nomme « l'oubli de la nature » (« cette amnésie nous rend-elle aveugles au monde ? » (Serres 41)). Selon lui, un moyen de reconnaître le continuum biologique qui lie humains et non-humains figure dans la réhabilitation de la mémoire, qu'il décline en trois itérations : la mémoire de l'enfance, la mémoire culturelle (« toile, dont les informations me font participer à la vie sociale, à l'histoire de l'humanité […] elle dépend de ma culture » (Serres 39)) et la mémoire génotypique. C'est cette dernière qu'il s'agit d'explorer à présent, afin d'approfondir notre étude de l'être humain (ou non-humain) dans les œuvres de Sarah Hall. Serres définit cette mémoire en ces termes :

> Troisième mémoire : les gènes de mon ADN réunissent, en partie, ceux de mes deux parents, de leurs aïeux et ainsi de suite, jusqu'à ce que tous, plus les miens, forment le trésor commun à l'humanité tout entière. J'y découvre ce qui me rapproche des Fuégiens et des Aborigènes d'Australie autant que mon voisinage avec les Ouolofs et les Bantous ; mieux, en tant que commun à tous les vivants, j'y mesure ma distance aux marsupiaux, reptiles et autres insectes, fougères et bactéries. Cette mémoire génotypique, autrement profonde que la mienne ou celle des collectifs et de leurs cultures plonge dans l'évolution et ses milliards d'années. (Serres 40)

Le continuum biologique entre humains et non-humains se formerait alors selon les termes d'une mémoire qui remonterait aux origines de l'évolution et pallierait l'amnésie qui encourage et sous-tend l'exceptionnalisme humain. Serres cite un exemple : « En aboyant, paissant, tissant leur toile, nouant leurs nids ou s'accouplant, les vivants se souviennent avec rigueur du dernier de ces conservatoires ; leurs gestes exécutent sans faute ce qu'il dicte. À l'inverse de ces automates génétiques, l'hominisation fit de nous des monstres d'oubli. » (Serres 41). Dans les œuvres de Sarah Hall, les êtres humains sont mis dans des conditions qui génèrent la résurgence de la mémoire génotypique, établissant dès lors un continuum entre l'être humain et ses ancêtres non-humains. Dans « Mrs Fox », le continuum entre humain et non-humain est figuré de manière littérale à travers la métamorphose de Sophia en renarde. Néanmoins, avant même que

la transformation n'ait lieu, un lien est établi sous la forme de souvenirs et de rêves : « […] she dreams subterranean dreams, of forests, dark corridors and burrows, roots and earth. In her purse, alongside the makeup and money, is a small purple ball. (« MF » 3). Sophia semble acquérir des comportements similaires à ceux du renard dans ses rêves, suggérant la présence de l'animal. Le passage par le rêve annonce la métamorphose. Pareil présage permet de justifier la connaissance que Sophia possède du comportement et de l'instinct animal et, ce faisant, de l'inscrire dans la mémoire. Le souvenir lointain du comportement animal contraste avec l'oubli caractéristique de l'humain :

> En aboyant, paissant, tissant leur toile, nouant leurs nids ou s'accouplant, les vivants se souviennent avec rigueur du dernier de ces conservatoires ; leurs gestes exécutent sans faute ce qu'il dicte. À l'inverse de ces automates génétiques, l'hominisation fit de nous des monstres d'oubli. (Serres 41)

Lorsque Sophia devient renarde, elle effectue des gestes qui sont inscrits dans sa mémoire génotypique, lors de la chasse par exemple, où elle se transforme en prédateur (« the metrics of the hunt » (« MF » 17)). De même, lorsque son époux, dont le récit épouse la focalisation, observe le comportement de Sophia, il remarque qu'elle a déjà acquis les comportements qui lui permettront de survivre : « her thousand feral programmes » (« MF » 10). La métaphore du programme informatique permet d'illustrer le concept de mémoire génotypique en suggérant que l'être humain possède des caractéristiques évolutives enfouies. C'est ce qu'explique Melanie Ebdon dans son analyse de la nouvelle : « Beneath our human consciousness there is our mammalian brain, and then our reptilian brain within that. Underscoring our phylogenetic inheritance, [Hall] writes of the human relationship to matter » (Ebdon 37). La lecture des œuvres de Hall à la lumière de la mémoire génotypique de Serres permet de mettre en relief le continuum biologique établi entre les espèces qui suggère une forme d'état animal sous-jacent, dormant, au sein de la biologie humaine. « Mrs Fox » n'est pas le seul texte à mettre en scène ce continuum. Dans *The Carhullan Army*, l'exercice d'adaptation lors de l'arrivée dans la ferme repose sur la résurgence de ce passé évolutif et biologique. Lorsque Sister arrive à Carhullan, les guerrières l'enferment dans un chenil ou « dog box », dont la dénomination réduit d'ores et déjà l'humain à un état animal. Ce séjour a pour vocation de reconditionner la narratrice, ce qui permettra ensuite d'en faire une guerrière efficace. Pareil reconditionnement passe par une déshumanisation extrême qui fait appel au passé évolutif et biologique de l'humain. Cet épisode ouvre le séjour de Sister à Carhullan, et est réitéré volontairement, de sorte que l'évolution du conditionnement de la narratrice est visible :

> I dreamt that I was crawling through underground tunnels, pulling at cords of roots, only to have the soil cave in on top of me, filling my mouth and ears, the holes where my eyes had been. And I dreamt I was in the mouth of an iron woman. Her teeth were closed around me, and she was carrying me back to her den of wrecked metal in the mountains. […] It was not torture because there was no one hurting me […]. I was the only persecutor. […] They were letting me break apart, so I could use the blunt edges of reason to stave in my mind, and the jagged ones to lance open the last blisters of sanity. (*TCA* 73–4)

La déshumanisation de la narratrice est donnée à voir de différentes manières ici. Les rêves rappellent ceux de Sophia dans « Mrs Fox » puisqu'ils convoquent une représentation de l'instinct animal. Dans ce passage, la narratrice devient la proie imaginaire d'une entité mi-femme mi-animal dans un retour à une animalité bestiale dénuée de sa dimension culturelle, où l'humain est chasseur ou proie. Pareille représentation convoque la mémoire génotypique et établit un continuum entre l'animal humain et non humain. La fin du passage illustre la manière dont l'enfermement prolongé permet de retirer toute forme de rationalité à la narratrice, ce qui permettra ensuite à Jackie d'y implanter les idées révolutionnaires qui conduiront à l'attentat final. Le deuxième séjour dans la boîte métallique confirme la déshumanisation de Sister :

> The second time they came for me I made it to seven days in the dog box. I drank urine caught in the container when the water ran out. I ate the food thrown in on the filthy floor. I did not call out. […] She did not make monsters of us. She simply gave us the power to remake ourselves into those inviolable creatures the God of Equality had intended us to be. (*TCA* 187)

Le contraste avec le premier enfermement est saisissant. Le verbe « remake » établit une forme d'animalité par laquelle les guerrières sont conditionnées pour faire appel à leurs capacités animales. Cela fait également écho au verbe « break » utilisé dans l'exemple tiré d'*Haweswater* évoqué au début de cette section. De la même manière que les Lightburn conditionnent leur bétail afin qu'il soit le plus efficace possible, Jackie reconditionne les membres de Carhullan pour conduire l'assaut sur Rith. Cette modification s'inscrit également dans le corps des combattantes : « They seemed to be sexless, whittled back to muscle by toil and base nourishment, creatures who bore no sense of category, no dress code other than the one they chose. » (*TCA* 118). Dans *The Carhullan Army*, la sévérité de la crise environnementale invite

l'humain à se situer sur un continuum biologique qui le lie aux animaux non-humains et l'en rapproche.

Une autre manière de rendre manifeste ce continuum biologique et évolutif est symbolisé dans les relations que les personnages tissent entre eux. L'exemple le plus emblématique figure dans *Haweswater*, dans lequel les scènes intimes entre Janet et Jack révèlent une forme d'animalité primitive, vestige d'un passé animal. Loin d'être une romance idyllique ou désespérée que l'on pourrait retrouver dans un texte pastoral, le lien en Jack et Janet est bestial, animal, confiné à l'obscurité de la forêt nocturne, et dont l'existence n'est révélée que par les traces qu'elle laisse sur le corps des deux amants :

> There were always injuries. Bruises as she struggled to leave him, again and again, a ring of blue fingers around her wrists, her ankles. Pieces of her hair torn out when she demanded he leave, feigning indifference, pushing him back. He grasped her anywhere he could, a handful of hair. She would scream, demand he release her. (*H* 120)

La relation entre Janet et Jack est donnée à voir ici de manière métonymique, au moyen de marques corporelles qui résultent de leurs rencontres nocturnes. De même, lorsque les deux amants se cherchent dans l'obscurité, les caractéristiques qui leur sont conférées par le récit ne sont rien moins qu'animales :

> Her blood pulls and she trusts it. Her fingers brush past his face. The figure recoils, startled, as if a large moth has alighted on his shoulder, release a stifled cry. He hears someone inhale, the growl of energy gathering somewhere in a near portion of darkness. He is being attacked. Then her hands touch again, more certain this time, and he knows it is a friend. (*H* 129)

C'est bien l'instinct qui permet à Janet de tâtonner jusqu'à trouver Jack. Ce passage est emblématique de la manière dont les animaux humains et non-humains forment un continuum dans les œuvres de Sarah Hall. Les corps des deux protagonistes ne sont pas donnés à voir directement. Leur présence est suggérée par la description des sons qu'ils émettent—le cri, le grognement— qui semblent émaner de l'obscurité. Les corps sont à peine dessinés et constituent des masses d'énergie, qui ne sont révélées que par les caresses des amants. Cette reconnaissance du corps humain par l'instinct animal traduit une nouvelle fois la mise en scène de la mémoire génotypique.

Enfin, c'est dans *The Wolf Border* que le continuum biologique et évolutif entre humain et non-humain est donné à voir de manière radicale, si bien qu'y est envisagée une nouvelle manière d'être humain. La grossesse de Rachel semble l'inciter à se remémorer ses instincts animaux primaires. Son hésitation à conserver le bébé est remise en cause lorsque la protagoniste compare sa situation à celle des loups dont elle a la charge :

> Year after year, she's witnessed the behaviour of the reproductive females […]. Even the naïve ones understand how to act when the time comes. Instinct activates, makes them turn their tails to the side, help the males mount them. Parenting is intuited. […] How to nibble away the thin membrane surrounding the newborn pups. They have no choice. What use are higher faculties now, Rachel thinks, as she indicates and pulls out onto the road. Cognition and invention, the internal combustion engine, intermittent wipers, peace treaties and poetry, the *Homo Sapiens*' thumb and tongue? Is optionality really evolutionary ascent when it leads to paralysis? (*TWB* 107–8)

Dans ce passage, le parallèle entre animal humain et non-humain est clairement établi, de sorte que les loups servent de référence à l'hésitation de Rachel. L'évolution semble ici être la cause de l'indécision de la protagoniste, de sorte que la raison présente un obstacle aux instincts qui l'habitent. C'est une fois que les instincts animaux et biologiques reprennent le dessus que la protagoniste prend une décision : « It's as if some rhythm—circadian, immune, hormonal, she does not know which exactly—waxes and wanes and, with it, her rational mind. » (*TWB* 105). La maternité de Rachel est alors donnée à voir à travers sa proximité avec le loup. Son instinct se manifeste tout particulièrement lors de l'accouchement : « Don't take him, she thinks. Give him to me, he's mine [...] She wants to get up and go over there, pick him up. » (*TWB* 254). Loin d'une représentation romantisée de la maternité, Hall donne à voir l'accouchement de Rachel comme un souvenir lointain de la mémoire génotypique, effaçant ainsi la frontière entre animaux humains et non-humains. L'ensemble des manifestations de ce continuum correspondent à la théorisation du non-humain élaborée par Kate Soper : « all animals are gradations within an essential sameness of being » (Soper 1995, 50). Dans *The Wolf Border*, la relation miroir qui lie Rachel et les loups traduit l'idée que les animaux humains et non-humains figurent une gradation au sein d'une même entité. Lorsque la protagoniste voit les loups pour la première fois, elle perçoit un écho, un miroir entre elle et eux (*TWB* 7), et son comportement lors de rencontres avec d'autres personnes laisse à penser que Rachel a intégré (ou se remémore) les codes de la rencontre animale : « He turns his hand over, palms facing upward. Behavioural assay of state, she thinks: humility. He is appealing to her dominant position » (*TWB* 33).

Toutefois, la récurrence d'identités animales dans Hall souligne également ce qui différencie animaux humains et non-humains ou, du moins, ce qui devrait nous différencier. Bien que la démarche esthétique de l'écrivaine soit complétée par une forme d'éthique de considération envers les autres animaux, *The Wolf Border* témoigne également de l'importance de préserver l'altérité des loups. Cette dernière est mesurable, d'après la nomenclature établie par Braidotti :

> Let us look more closely at the mechanisms involved in the dialectics of negative difference, from the angle of animals. The animal is the necessary, familiar and much cherished other of *anthropos*. This familiarity, however, is fraught with perils. In a brilliant mock taxonomy, Louis Borges classified animals into three groups: those we watch television with, those we eat and those we are scared of. These exceptionally high levels of lived familiarity confine the human–animal interaction within classical parameters, namely, an oedipalized relationship (you and me together on the same sofa); an instrumental (thou shalt be consumed eventually) and a fantasmatic one (exotic, extinct infotainment objects of titillation). (Braidotti 2013, 68)

Cette gradation dans la domestication des animaux correspond également à une gradation dans le droit des animaux à disposer de soin et d'attention. Dans *The Wolf Border*, Rachel craint que les conditions de vie des loups n'incitent certain·e·s de ses collègues à établir une relation domestique avec l'animal : « They're not pets, Rachel says. It would be wrong to let them become any friendlier. They're seeing too much of us. » (*TWB* 210). L'affirmation que les loups excèdent la rationalité humaine (« they reign outside the mind » (*TWB* 3) souligne la déconstruction de la hiérarchie entre animal humain et non-humain tout en évitant d'assimiler de manière simpliste les uns aux autres. Association et différenciation sont les maîtres mots des analogies animales de Sarah Hall. Plusieurs exemples de relations fantasmatiques sont données à voir, par exemple lorsqu'un loup disparaît en Idaho et que Rachel suspecte que ce dernier soit devenu le trophée d'un chasseur : « Left Paw will be a good trophy. Plenty of taxidermists would agree to the work […]. The pelt is probably already on display […] arousing admiration » (*TWB* 61). L'impulsion impérialiste qui sous-tend la transformation d'animaux vivants en trophées est également présente dans *Haweswater* à travers l'aigle que Jack Liggett fait abattre pour le faire empailler :

> The golden eagle was no Indian tiger, no polished ivory tusk, it was not another country usurped, or the spoils of exotic adventure. It was indigenous, a symbol of the beauty of

> the islands, the hub of the empire. […] He had played them at their English game of class and was now waving a proletarian prize. (*H* 200)

Les références exotiques aux trophées impériaux soulignent une fois encore le potentiel fantasmatique des animaux lorsque ces derniers deviennent des emblèmes de pouvoir. À cette adoration volontaire, s'oppose l'attention que porte Rachel aux loups, qui se rapproche de l'admiration telle que théorisée par Corine Pelluchon : « pour admirer [les animaux] il faut aimer leur altérité et non les regarder comme des êtres inférieurs ou des moyens au service de nos fins. […] Le fait d'admirer un être est inséparable du plaisir de le voir s'épanouir selon ses normes propres. » (Pelluchon 76). L'attrait de Jack pour l'aigle réside dans la symbolique que porte ce dernier et dans la réussite sociale que représente le fait de posséder un animal rare empaillé. Toutefois, lorsque l'aigle lui est apporté, quelques mois plus tard, la relation de Jack avec le Lake District a évolué au point où le jeune homme ne parvient pas à se remémorer sa demande et est décontenancé à la vue de l'animal mort : « He felt a sick-panic rising within. The warm, watery dizziness which overcomes the body when a wrong that has been done is self-acknowledged and begins damaging the perpetrator internally. (*H* 201). La culpabilité de Jack permet d'évaluer le degré de son évolution vers une identification ainsi qu'une posture plus éthique vis-à-vis du *symbiomen*t dans lequel il s'est installé, paradoxalement poussé par un projet industriel.

Ainsi, c'est à travers l'émergence d'une identité animale marquée que le sujet humain existe et persiste dans les œuvres de Sarah Hall. Le continuum biologique établi au fil des textes affirme l'existence humaine comme héritière de comportements animaux hérités de son évolution. Dans les œuvres de Hall, le sujet humain est animal, instinctif, et représenté dans sa dimension biologique. Ce faisant, l'écrivaine exerce un geste post-anthropocentrique radical en même temps qu'elle renouvelle les représentations pastorales, en ceci que la rationalité humaine ne prend plus le dessus sur le *symbiomen*t au sein duquel elle s'incarne. En outre, les associations d'animaux humains et non-humains détiennent une forte dimension politique, tout particulièrement chez les personnages féminins.

III. 9. 2. « PURGING OF THE DISEASE OF BEING HUMAN » (« MF » 12): METAMORPHOSES ECOFEMINISTES

Dans les œuvres de Sarah Hall, le continuum biologique entre animaux humains et non-humains ne relève pas seulement d'une démarche littéraire d'exploration générique. Le geste

post-pastoral et post-anthropocentrique de l'écrivaine se manifeste également par des convictions politiques et féministes retranscrites par le biais de représentations écoféministes des protagonistes et du vivant dans son ensemble. Le mouvement de pensée écoféministe suppose un rapprochement entre la défense des droits des femmes et la préservation du *symbioment*. Ce rapprochement n'est pas sans écueils, puisque le corps féminin a souvent été associé à l'idée d'une nature bienveillante et nourrissante que beaucoup d'écoféministes ont entrepris de déconstruire. Dans son ouvrage *Undomesticated Ground: Recasting Nature as Feminist Space*, Stacy Alaimo identifie cette association comme étant à l'origine de l'oppression de minorités de genre, et identifie ce lien dans la pastorale elle-même :

> Feminism has long struggled with the historically tenacious entanglements of "woman" and "nature". Mother earth, earth mothers, natural women, wild women, fertile fields, barren grounds, virgin lands, raped earth, […] the repulsively breeding aliens of horror films—these creatures portray nature as female and women as not exactly human. […] By the sixteen century, pastorals depicted nature as mother and bride who would "soothe the anxieties of men distraught by the demands of the urban world", comforting them with nurturing, "subordinate", and "essentially passive" female natures. (Alaimo 2000, 2)

La féminisation systématique du *symbioment* transparaît comme un élément à la fois déshumanisant et politiquement problématique et restreignant. C'est de ce constat que naît la pensée écoféministe, qui s'exprime en courants divers. Il s'agit de se réapproprier l'association fallacieuse entre genre féminin et *symbioment*. Le mouvement qui nous intéresse ici, identifiable en filigrane dans les œuvres de Sarah Hall, consiste à établir un parallèle entre l'exploitation sociale et politique des femmes, et la destruction du *symbioment*. Plus précisément, il s'agit de considérer que les mécanismes d'exploitation sont similaires dans les deux cas et que la lutte pour un monde plus juste ne peut faire l'économie d'un *symbioment* préservé (Alaimo 2000, 78). Si l'écriture pastorale a participé à ce rapprochement fallacieux entre nature et féminité, la post-pastorale entreprend de déconstruire cette association :

> The sixth element of post-pastoral writing is the ecofeminists' realisation that the exploitation of the planet is of the same mindset as the exploitation of women and minorities. The gift of conscience, given us by the form of consciousness of our species, must address both environmental and social exploitation at the same time if there is to be social justice and a place for it to be practised. […] The desire to heal our relationship

> with the earth we inhabit must accompany the healing of our relationship with ourselves as a species. To the ecofeminists there would be no point in liberating women from exploitation if there were no healthy unpolluted planet for us to inhabit together. 'Together' is the key word, for it includes not only males (and as a post-feminist discourse some of the major contributors to ecofeminism are male critics such as Patrick Murphy), but also our fellow species. (Gifford 1999, 164–5)

Terry Gifford fait de la post-pastorale un lieu de déconstruction écoféministe par lequel la crise environnementale est mise en parallèle de l'exploitation des minorités de genre, tout en générant des questionnements ontologiques essentiels. La dimension écoféministe des œuvres de Sarah Hall adopte divers aspects, tels que l'analogie symbolique entre protagonistes féminins et espèces menacées, représentation hybride de la féminité par laquelle le regard est déconstruit et réécriture écoféministe du *trope* de la métamorphose.

Dans les œuvres de Sarah Hall, de nombreux récits établissent un parallèle entre le *symbioment* et les personnages féminins. Si les protagonistes sont toujours placés sur un continuum biologique, les personnages féminins sont particulièrement impactés par cette fluidité ontologique. Ces dernières deviennent animaux, végétaux et minéraux, dans une matérialisation littérale du devenir théorisé par Braidotti. La nouvelle « Bees », par exemple, donne à voir une instance écoféministe de devenir-animal. Dans le jardin londonien qui lui sert de refuge, la narratrice observe des abeilles qui, une à une, tombent au sol :

> Black-capped, like aristocrats at a funeral, their antennae folded, with mortuary formality, across their eyes. […] Some of the bees have their back sections missing. Some are lying in two equal pieces. […] You kneel. You examine the creatures. […] What is it that has killed them? Is it something to do with infected hives? Mites in their throats or pesticide? Is this the beginning of the holocaust that will lead to the death of grass and cattle, the collapse of the pollinated food chain? (« B » 69)

Plusieurs éléments écoféministes essentiels transparaissent dans ce passage dans lequel la préoccupation environnementale est au premier plan. La décimation des abeilles, icône des mouvements environnementalistes et écologiques, apparaît comme un phénomène inattendu auquel la narratrice cherche des explications. L'anthropomorphisation des insectes qui ouvre le passage donne lieu à une mise à niveau des insectes, placés sur le même plan que les êtres humains. Selon Jane Bennett, ce type d'anthropomorphisme, employé à bon escient, permet un décentrement du sujet humain : « We need to cultivate a bit of anthropomorphism—the idea

that human agency has some echoes in nonhuman nature—to counter the narcissism of humans in charge of the world. » (Bennett xvi). L'analogie qui établit un lien entre les ailes des abeilles et les capes des aristocrates d'antan élève les abeilles au rang de sujets humains, tout en offrant une description détaillée de chaque élément corporel des insectes. La dislocation d'une partie d'entre elles semble refléter la dissociation identitaire de la narratrice, soulignée par l'emploi du pronom « you ». S'établit alors une première association entre la narratrice et les abeilles décimées. Puis, par le biais d'un geste attentionnel précis, la narratrice se place au même niveau que les objets de son observation et énumère les raisons possibles de leur disparition, se référant principalement à la crise environnementale et indiquant que la disparition des abeilles en est la conséquence. L'un des effets de ce télescopage des niveaux descriptifs est de susciter l'empathie envers cette espèce menacée dont les êtres humains dépendent pour leur survie. L'énumération finale rend manifeste les interdépendances et « intra-actions » (Barad 2007 292) qui tissent le *symbioment* à travers la succession d'événements que la décimation des abeilles est susceptible d'engendrer. À mesure que la nouvelle progresse, l'association écoféministe entre les abeilles et la narratrice se fait de plus en plus explicite. En effet, les raisons possibles de leur décimation — l'infection de la ruche, ou la curieuse référence à un étouffement — font écho aux violences conjugales subies par la narratrice. L'infection des ruches devient une infection urinaire (« Halfway through he withdraws and asks if he can take off the condom. You say no. Then you say yes. Two days later you come down with a bladder infection. » (« B » 78)), tandis que l'étouffement provient ici d'un acte sexuel non consenti (« The tenderness at the back of your throat from choking on him, being forced to. You bore it, until you couldn't bear it anymore. » (« B » 82)). La fin de la nouvelle fait apparaître une nouvelle association animale lorsqu'un renard fait irruption dans le jardin alors qu'il chasse les abeilles :

> There, in the corner of the hedge, is a disruption of colour, perhaps ten feet away from where you have been sleeping. […] It's a fox. It is a rust-red, blaze-red fox. […] You've only ever seen foxes in the north before. There they were pale orange and discreet, sloping along roadsides, diminutive on the moors, or cowering from the hounds. This one is unapologetic, going nowhere, as if it owns this city enclosure. (« B » 84–5)

Le renard est principalement caractérisé à travers le pourpre de son pelage, qui n'est pas sans rappeler l'organe évoqué à de maintes reprises par la narratrice et dont les enjeux ont été évoqués dans le chapitre précédent (« that historical red piece that clawed away and is missing somewhere now, that urgeful hybrid creation, carrying flames along its back as it moves » (« B » 83)). Ainsi, le renard semble représenter le retour de cet organe fuyant, ce qui fait de la

narratrice un sujet à part entière. En outre, le passage établit un contraste entre les renards du nord, discrets, au pelage terne, et le renard londonien qui fait irruption dans l'espace urbain sans se soucier des autres sujets (« unapologetically ») et dont le degré de domestication est différent. D'après Émilie Walezak, le renard est un emblème de ce que Braidotti nomme *zoe*, cette force vitale à l'origine des enchevêtrements qui constituent le *symbioment* (Walezak 2022, 119). Néanmoins, le renard est également un emblème de l'humanité de la narratrice à travers une seconde anthropomorphisation de l'animal qui permet l'émergence d'une association narratrice-abeilles-renard défiant les limites ontologiques. La nouvelle met alors en scène une intrigue écoféministe par laquelle violences conjugales et crise environnementale semblent émaner d'une même origine. C'est bien une forme de devenir-animal qui est donnée à lire ici :

> Becoming-animal […] is a process of redefining one's sense of attachment and connection to a shared world, a territorial space. It expresses multiple ecologies of belonging, while it enacts the transformation of one's sensorial and perceptual coordinates in order to acknowledge the collective nature and outward-bound direction of what we call the self. (Braidotti 2013, 60)

Les associations récurrentes entre les protagonistes féminins et les animaux remettent en question la perception du *symbioment* en même temps qu'elles déterminent de nouvelles façons d'être. Dans les œuvres de Hall, les personnages à l'ontologie hybride traduisent une réappropriation du corps féminin tout en soulignant la nécessité de rendre visible et accessible la crise environnementale. En inscrivant lutte sociale et environnementale dans le même degré d'urgence, Hall aboutit à une poétique pastorale éthique et novatrice.

La poétique écoféministe de « Bees » se retrouve dans la plupart des autres textes de Sarah Hall. Dans *Haweswater* par exemple, la mort de l'aigle royal, une femelle, établit un parallèle entre la violence exercée par Jack lorsqu'il a recours aux services d'une prostituée à l'hôtel (« a hand over the mouth of one, forcing indentations into her cheeks » (*H* 92)), sa violence sur les montagnes (« this blind murder of landscape » (*H* 128)), et l'aigle, espèce désormais protégée. *The Beautiful Indifference*, dont la nouvelle « Bees » est issue, figure une abondance d'animaux dont le degré de domestication varie. La nouvelle « Butcher's Perfume » par exemple, met en scène une découverte macabre. Kathleen, la narratrice, se rend compte que les membres de la famille Slessor, dont elle est très proche, maltraite les chevaux dont ils ont la garde. Leur fille, Manda, possède des caractéristiques animales : « She had eyes that got set off easily, like a dog chained up all its life and kicked about, prone to attack for no other provocation than it catches you looking its way. […] It was her pedigree » (« BP » 4). La

comparaison de Manda à un chien enchaîné produit plusieurs effets : non seulement elle préfigure les actes de maltraitance subis par le cheval, mais elle situe également le personnage sur un continuum biologique sur lequel figurent plusieurs degrés de domestication. En effet, tandis que Manda est associée au chien, ses parents sont semblables à des loups (« They'd paired by feral instinct, like wolves among us » (« BP » 18)). Enfin, la vue du cheval à l'agonie modifie profondément la perception que Kathleen a des Slessor en même temps qu'elle comprend les enjeux de l'animalité de Manda. Cette nouvelle n'est pas le seul texte de Sarah Hall qui figure un cheval comme emblème écoféministe. Dans *The Electric Michelangelo*, Grace garde son cheval Maximus dans son appartement new-yorkais. Grace et Maximus sont associés l'un à l'autre, de sorte que la protagoniste est toujours figurée dans l'imaginaire de Cy comme étant à cheval. Cette image correspond au parcours de Grace, qui appartient à une communauté plusieurs fois déplacée dont le cheval est le seul élément de stabilité. Leur association est emblématisée par la similarité de leurs yeux. Le regard de Grace, « the Lady of Many Eyes », semble se refléter dans celui de l'animal, notamment lorsque Cy doit s'en occuper après l'agression de la protagoniste :

> The horse's eyes were inordinately sage and sorrowful. They always had been, it was the mark of the species, but now, in this place, and with all that had happened, the animal seemed more human to him than beast, and its eyes acted like a tripwire on his softer emotions. (*TEM* 301)

L'humanisation de l'animal se fait par l'intermédiaire de ses yeux qui soulignent la rationalité de l'animal d'une part, et établit un lien direct avec Grace d'autre part. Le cheval n'est pas la seule identité hybride mise en scène dans le roman qui soulève un parallèle écoféministe. Le tatouage et la proximité de la mer tout au long du roman établissent également un référent écoféministe puissant, notamment à travers la figure de la sirène. L'hybridité entre corps féminin et créature aquatique est soulignée plusieurs fois dès le début du roman. À mesure que Cy observe les clients de Riley qui se font tatouer des sirènes sur le corps, le narrateur s'interroge sur le lien mythique qui rapproche le corps féminin du poisson :

> Women and fish. It was a presumptuous and runic combination. […] That association had something instinctual to it, something primal, buried in the psyche. There were at least three dozen subtly different female fish icons in his booth—bare-breasted, bare-bottomed, arch-backed lovelies, with curved hips and hair rippling like the waves below them. They were […] drawn riding scaled creatures like lovers, joined with them, and

> gripping the harness of a whisker or gill or a reptilian tongue like a bridle on a horse as they rode. […] They were the women of the sea calling to sailors, they were finned beauties, slipping from shells, aphrodisiac as oysters. There were traditional mermaids, green tailed and cheeky, females with the lower halves of them become aquatic, human legs joined and sealed by scale, by soft, femoral meat-muscle. […] That was all the mermaid symbol was. The sex of her. A reduction of image to the essence of what made a woman different. Then there were fish with women's faces, women shrunk into their own symbolic parts. […] Men had wed the two aspects together, and made them aesthetic. It was worship of the liquid territory between their legs. (TEM 163–4)

La dimension symbolique, esthétique et écoféministe de la sirène transparaît dans cette description. Dans un premier temps, c'est l'hybridité des créatures qui est mise en avant, à travers des images récurrentes qui associent corps féminin et créature aquatique. Cette hybridité est rendue au niveau linguistique et stylistique par la récurrence d'adjectifs composés, de sorte que l'hybridité linguistique figure la dualité ontologique des entités qui sont décrites. En outre, la sirène est constamment décrite comme un mélange de femme et de poisson, mi-peau mi-écailles, chevauchant des créatures tout aussi hybrides. Ensuite, la description insiste sur l'iconographie de la sirène comme symbole de féminité sexualisée. Matérialisation esthétique du désir et du regard masculins, la sirène incarne une forme d'animalité et de transgression. Dans son article « The Mermaid as Postmodern Muse in Sarah Hall's *The Electric Michelangelo* », Lotti Mealing analyse les origines mythologiques de la sirène :

> Her animality represents the threat of difference, but, according to heteronormative logic, her attractive femininity signifies the desirability of the female body. In many cases, mermaid tattoos are so highly sexualized that it seems scarcely possible to consider them as anything other than a male fantasy. (Mealing 226)

L'ambiguïté corporelle de la sirène symbolise la menace du désir qu'elle suscite, tout en constituant une représentation esthétique littérale du regard masculin. Le personnage de Grace est régulièrement associé à celui de la sirène. Dans un premier temps, le récit décrit un rêve dans lequel Grace se transforme en créature aquatique qui rappelle la forme d'une sirène :

> They were at the water's edge. […] Grace had on a dress made of pieces of old thrift ribbon and mélange clothing. Her hair was unbound. From her came a quiet, elegiac

> song he had never heard before. […] Looking down at her he could see the swell of one of her breasts revealed. (*TEM* 256)

L'évocation du chant rappelle les chants de sirènes dans la mythologie grecque, et la sexualisation de la tenue et du corps de Grace scelle l'analogie. Cette dernière est renforcée à travers les yeux qui ornent son corps et que Lotti Mealing nomme « combinaison » (« eye bodysuit » (228)). Dans *The Electric Michelangelo,* l'hybridité du corps féminin pointe du doigt l'esthétisation fallacieuse du corps des femmes et du regard qui pèse sur ces dernières. Si la sirène traditionnelle contient l'esthétisation d'un fantasme masculin, le corps de Grace, dont l'ornement s'apparente à la queue écaillée de la sirène, va précisément à l'encontre de cette logique visuelle. À propos du corps féminin tatoué, Christine Braunberger précise que ce dernier s'arroge la possibilité de renvoyer le regard en assumant une forme d'altérité :

> They look at their audience with a tacit demand that it recognize itself as their other: pale, quotidian, bland, normal. In the world of the freak show, a challenging gaze may have reduced the bravery of hecklers, but more importantly such looks doubled the probable challenge experienced by audience members. (Braunberger 14)

Le corps tatoué de Grace incarne cette défiance visuelle : « By symbolically overlaying her body with scales, Grace seems to become all-monster, without the division between woman and fish in the traditional mermaid's body » (Mealing 235). Dans le cas de l'agression de Grace, sa métamorphose symbolique en sirène contrecarre le fantasme masculin en faisant intervenir la monstruosité : « he saw her monstrous body, with its living orbs that watched him back, that struck him impotent frrom that moment on » (*TEM* 287). Ce détournement par lequel la sirène reprend possession du regard qui l'objectifie constitue un geste écoféministe puissant par lequel l'association entre humain et non-humain permet de rendre manifeste le poids d'un regard anthropocentré et misogyne. Plus encore, il s'agit d'une redéfinition puissante des stéréotypes de genres et d'un regard impérialiste qui détruit l'ensemble du *symbioment*. Donna Haraway décrit le poids du regard, tant dans les luttes sociales que dans la lutte environnementale : « The eyes have been used to signify a perverse capacity—honed to perfection in the history of science tied to militarism, capitalism, colonialism, and male supremacy—to distance the knowing subject from everybody and everything in the interests of unfettered power. » (Haraway 1988, 581). Le corps féminin est alors décrit comme un lieu de combat qui subit le regard tout en le revoyant. Le personnage de Grace permet à Hall d'exprimer un parallèle écoféministe puissant entre territoire menacé, féminisme et impérialisme :

> She had always said it would be about the body, hadn't she, that the battleground had been chosen by others and a war would be fought there, and won or lost? […] Grace had been outnumbered by the men of history, she had neither the political strength nor the support of her own people, but she had found a way to win her freedom, and for a time she had celebrated the identity of her body as her own sovereign state. And now the land had been razed again, it was desolate, death-soil. But her eyes, those dark, solemn, prolific eyes still glimmered and said her mind had not lost that spirit of rebellion and never would. […] She'd go to the gallows bloody and brutalized but unbroken if she had to. (*TEM* 307–8)

Le corps féminin est ici le lieu de plusieurs luttes. La défaite de Grace et la disparition de cette combinaison oculaire, parure écoféministe par excellence, souligne la persistance de forces à l'origine de diverses catastrophes à première vue sans lien. L'évocation des yeux de Grace, arme de réfraction du regard et lieu de réappropriation du corps, souligne la nécessité de poursuivre cette déconstruction. La référence au corps (« it would be about the body ») est également présente dans *The Carhullan Army* dans des termes similaires : « 'It's still about body and sexuality for us' […] 'We are controlled through those things; psychologically, financially, eternally » (*TCA* 51). Dans les deux romans, le corps constitue le terrain privilégié de la lutte écoféministe. La nouvelle « Mrs Fox » en est la preuve, qui a pour sujet la métamorphose littérale de Sophia en animal. Ce texte s'inscrit dans la lignée de certains écrits modernistes ou postmodernistes (notamment ceux d'Angela Carter) à ceci près qu'il contient un geste à la fois écoféministe et post-anthropocentrique dans la poétique qui y est déployée. En effet, l'originalité de la nouvelle tient au fait que la métamorphose est donnée à voir du point de vue de l'époux de Sophia. Le récit se focalise donc sur ses réactions et sa perception de l'événement. Cet aspect de la nouvelle figure également dans un texte antérieur qui a explicitement inspiré Hall. La nouvelle *Lady into Fox*, de David Garnett, constitue un hypotexte essentiel à la compréhension du récit de Hall. Tandis que dans la nouvelle d'origine donne à voir un époux qui humanise sa femme devenue renarde jusqu'à ce que cette dernière succombe aux blessures que lui infligent des chasseurs, « Mrs Fox » donne à voir une évolution graduelle de la perception de l'époux. L'altérité radicale de Sophia est soulignée dès le début de l'histoire, avant même sa transformation. Caractérisée par des termes exotiques (« the shape of her eyes, almost Persian, though she is English » (« MF » 1)) puis sexualisée (« he imagines her rob falling as she steps across the bedroom » (« MF » 1)), Sophia est à la fois décrite comme appartenant à son mari (« she is his to kiss » (« MF » 2)) et comme une entité dont l'altérité est

radicale. Puis, la métamorphose est amorcée par une nausée, traditionnellement considérée comme un signe annonciateur de grossesse. Pourtant, à partir ce moment-là, la protagoniste poursuit sa lente transformation : « her protruding bones, the wide-open mouth, a clicking sound in her gullet » (« MF » 4), « there is a coppery gleam under her skin » (« MF » 4), « the low cry of someone expressing injury, a burn, or a cut, a cry like a bird, but wider of throat » (« MF » 6). La métamorphose est progressive, jusqu'à ce qu'une promenade dans les bois devienne le lieu d'une transformation plus radicale :

> She picks up her pace and begins to walk strangely on the tips of her toes, her knees bent, her heels lifted. Then she leans forward and in a keen, awkward position begins to run. She runs hard [...]. She crouches on the path as he hurries after her, her body twitching [...]. Something is wrong with her face. The bones have been re-carved. Her lips are thin and her nose is a dark blade. Teeth small and yellow. The lashes of her hazel eyes have thickened and her brows are drawn together [...]. Now she is running again, on all fours, lower to earth, sleeker, fleeter. She is running and becoming smaller [...]. All vestiges shed. [...] She looks over her shoulder. Topaz eyes glinting. Scorched face. Vixen. (« MF » 8–9)

La métamorphose est littérale ici et s'opère de manière progressive au fur et à mesure que la protagoniste prend de la vitesse. L'époux de Sophia commence tout d'abord par une anthropomorphisation de la protagoniste figurant une forme de déni. La renarde est comparée à une version animalière de la Pietà de Michel-Ange, et ses formes sont décrites en détail et humanisées (« the bend in her hind legs ; the full, shapely thighs, similar, in a way, to a woman squatting » (« MF » 12)). Le mari de Sophia admire d'abord l'animal majestueux qu'elle est devenue et la perçoit comme une créature domestique et soumise, la comparant à un chien qui revient à son maître (« she trots towards him down the path, as a dog would, returning to his master » (« MF » 10)). Il tente de l'humaniser en la forçant à vivre à l'intérieur de la maison, et projette sur elle des caractéristiques humaines (« les cuisses pleines et galbées, la posture semblable à une femme accroupie » (« MF » 12)). Dans ce déni initial de la transformation, il est écœuré par son comportement animal qu'il perçoit comme radicalement autre. Alors que la renarde tue divers petits animaux, tombe malade et défèque dans la maison, les dernières traces d'humanité qu'il avait projetées sur elle disparaissent. À travers ce déni initial, Hall met en relief une réécriture écoféministe des récits de métamorphoses, qui, en partant d'Ovide jusqu'à l'époque contemporaine, figure la métamorphose comme une punition, souvent accompagnée d'un sentiment de regret et de détresse (D'hoker 2022, 58). La transformation est décrite comme

un moyen de se débarrasser de l'ontologie humaine, vécue comme une maladie (« purging of the disease of being human » (« MF » 12)), et comme un acte délibéré : « most upsetting is the repetition of one aspect : an act of will » (« MF » 16). La perception de la transformation par le mari de Sophia évolue au fur et à mesure qu'il abandonne une vision strictement anthropocentrique pour passer à une posture éthique qui se tourne vers la contemplation — voire l'acceptation — d'une altérité. En outre, la représentation de cette évolution traduit également une réappropriation du *trope* de la métamorphose féminine. Un parallèle est alors établi entre la reconnaissance post-anthropocentrique d'une altérité animale, et l'émancipation de la protagoniste. Hall conçoit la frontière entre l'humain et le non-humain comme un espace de communication qui reconnaît l'ensemble des similitudes et des différences entre les animaux humains et non-humains, plutôt que de projeter sur eux des caractéristiques humaines et de leur imposer notre propre identité et cadre de référence. En cela, la métamorphose ne correspond pas à un remplacement, ainsi que l'explique Timothy Baker : « metamorphosis is not a replacement of one identity for another, but a wholly new perspective » (Baker 86). Alors que le temps passe, Sophia poursuit son existence dans la forêt et donne naissance à des renardeaux, que l'époux tente d'approcher en vain. C'est alors une nouvelle forme de relation qui se noue, sur le modèle de ce que Richie Nimmo nomme « liminal intimacy » : « an intimacy at a distance, for which closeness lies not in possessing or bringing near […], but instead in a relational being-with-otherness that is comfortable with degrees of unknowing » (Nimmo 16). C'est ainsi que le mari de Sophia se tient peu à peu à distance du renard, en périphérie de son existence et des renardeaux qui naissent peu de temps après. Sophia, en tant que femme et animal, ne lui appartient plus (« He is angry and ashamed. That she could ever, even before this, be his pet » (« MF » 18)). L'expression « unbelonging wife » (« MF » 28) qui clôt la nouvelle traduit un renversement de celle qui était autrefois son épouse. En outre, la dimension écoféministe de la nouvelle et de la métamorphose prend une signification élargie lorsque l'on considère le lieu où se déroule l'action. En lisière des bois grignotés par les nouveaux lotissements (« The woods are temporary and the city is rapacious » (« MF » 27)), la métamorphose réaffirme l'importance des entités non-humaines et leur droit à séjourner dans le *symbioment* au même titre que le sujet humain.

Enfin, la dimension écoféministe des œuvres de Hall se manifeste dans l'inscription du corps féminin comme une nouvelle Arcadie pastorale, élément essentiel de la post-pastorale écoféministe selon Terry Gifford : « For many post-pastoral ecofeminist writers, Arcadia might be located within the body, were 'the body's world' less damaged, environmentally and socially. » (Gifford 1999, 166). Imaginer un corps commun, partagé entre humaines et non-

humaines constitue un geste écoféministe puissant que l'on retrouve dans les œuvres de Hall, particulièrement *Haweswater* et *The Carhullan Army*. Janet traduit de manière littérale ce geste écoféministe et pastoral en étant associée à la fois à des animaux, plus ou moins exotiques, et au terrain qu'elle habite. Au début du récit, la narratrice raconte comment Janet a sauvé son père de l'attaque d'un bouc :

> It was only a moment later that he heard the cry, a throaty half-growl, half-hiss, and then there was a flash of yellow down from the branches of the tree, on to the neck of the bullock and off […]. For a moment Samuel thought that it had been a lynx which had leapt from the tree. A rare and fantastic creature. […] Until he turned and saw the cub of his daughter lying on the ground. (*H* 28)

Les analogies établies entre Janet et les félins abondent dans le roman. Janet naît comme un chaton, avant d'être à la fois lynx et léopard (« leopard-like » (*H* 81)). Dans ce passage, l'animalité de Janet est soulignée par les sons qu'elle émet ainsi que la couleur de ses cheveux. La fluidité ontologique de la protagoniste traduit un parallèle établi avec la lande menacée par l'exploitation industrielle. Janet incarne dans sa corporalité la résistance à cette exploitation, en même temps qu'elle assume des rôles habituellement réservés aux hommes : « She terrorizes old notions. […] There are no absolutes to be found in the blood on her wrists, and under her nails. She has feral qualities not belonging to either sex » (*H* 73). Fluidité de genre et fluidité ontologique se rejoignent ici. La perméabilité de Janet au *symbioment* et notamment aux montagnes (« She has been pressed between two vast moutain ranges » (*H* 12)) figure l'émergence d'une Arcadie du corps qui se fait terre à défendre. Une métaphore similaire émerge dans *The Carhullan Army* à propos du corps de Jackie Nixon, qui est constitué explicitement par la lande. Ses yeux acquièrent la couleur de la roche (« her eyes were the blue of the region's quarried stone » (*TCA* 50)) et son âme semble constituer une portion du paysage (« It was a spirit bred from the landscapes I was now treading » (*TCA* 55)).

Dans *Haweswater*, la dimension écoféministe s'accentue après la mort de Jack. La grossesse de Janet achève de déconstruire une image stéréotypée de la grossesse en l'associant au *trope* de la *madwoman in the attic*[32] (« there will be no asylum, no madhouse sanatorium for Janet Lightburn » (*H* 208)). Si l'association constante de Janet à l'écosystème dont elle fait partie aurait pu préfigurer un lien avec la maternité, Hall prend la direction inverse. Le désintérêt

[32] Cette expression provient de l'ouvrage *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination*, écrit par Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, paru en 1979 chez Yale University Press. Le personnage Bertha Mason dans *Jane Eyre* constitue un emblème de ce *trope*.

de Janet pour l'enfant et la dimension animale de l'accouchement d'Ella (« They compared Ella's sounds with the torrid calls of the cattle and sheep, […] a stuck bellow, a panicked bleat » (*H* 5)) qui ouvre le roman achèvent de défamiliariser l'image de la grossesse. Ce geste n'est pas isolé dans l'œuvre de Hall, comme en témoigne la grossesse de Rachel, évoquée précédemment ou celle de Susan dans *How to Paint a Dead Man*. De manière générale, la maternité dans les œuvres de Hall est vécue à contrecœur ou comme un événement accidentel (Ebdon 44). Enfin, *Haweswater* envisage le personnage de Janet à travers le *trope* féministe de la sorcière transformée en arbre, à la fois humaine et non-humaine, figure féminine fallacieuse qui distrait les conducteurs·trices, à l'image de Hecky, la sorcière en bois de *Burntcoat*. Le lien entre corps féminin et crise environnementale est alors profondément ancré, ainsi que l'explique Emilie Walezak :

> Hall's fiction can be interpreted from a materialist ecofeminist perspective which seeks to develop 'an ethics of social and environmental justice [...] informed by a critical awareness of the dynamics of socio-economic power' (Mellor, 2000: 120). By connecting the many ways in which women are exploited on account of their material, embodied reality—reproduction—with the spatialized means of enforcement of male domination over the social and the natural environment for a purpose of production, Hall's fiction calls for an acknowledgement of the 'sex/gender inequality in the construction of human-nature relations' (Mellor, 2000: 119). (Walezak 2022, 157)

Ainsi, la fluidité ontologique des protagonistes féminins de Hall atteste un geste écoféministe, politique et social puissant qui redéfinit les contours politiques du mode pastoral. Si la politisation est inhérente à la pastorale, l'écrivaine en fait un outil de contrepouvoir qui unit féminisme et environnementalisme. Pareil geste s'étend également à l'ensemble des corps représentés dans les œuvres, qui sont reliés aux éléments du Lake District.

III. 9. 3. ÉLÉMENTS HUMAINS ET NON-HUMAINS

La fluidité ontologique déployée dans les œuvres de Hall participe à la fois d'une démarche esthétique d'exploration représentationnelle et d'une éthique qui questionne les fondements des sociétés humaines occidentales et incite les lecteurs·trices à s'interroger sur les causes de la crise environnementale. Plus encore, les instances de fluidité ontologique dans les œuvres de Hall sont une véritable invitation à la considération, au sens où l'entend Corine Pelluchon dans son ouvrage *Éthique de la considération* :

> L'éthique de la considération est liée à une philosophie du sujet qui ne se réfère pas à une essence de l'homme. Le sujet est pensé dans sa corporéité. […] Nous sommes toujours, dès que nous mangeons, respirons ou travaillons, en rapport avec les autres êtres, humains et non humains, présents, passés et futurs […] La considération suppose que l'on inclue le souci des autres humains et non humains ainsi que l'amour du monde et de la nature dans le souci de soi, sans pour autant que la recherche de sa perfection propre soit la motivation de ces actes. (Pelluchon 25–6)

Ce que Corine Pelluchon nomme « éthique de la considération » est résolument inscrit dans le corps du sujet et conduit à une forme de soin porté au *symbioment*. Loin des représentations pastorales dans lesquelles la terre est un réceptacle des émotions humaines, Pelluchon milite pour une cohabitation plus respectueuse avec le *symbioment*. Cette imprégnation est transmise par le biais du medium littéraire, tout particulièrement lorsque ce dernier figure un brouillage des limites entre humains et non-humains. Loin de se contenter de quelques métamorphoses au sein de son œuvre, Sarah Hall donne à lire, par le biais de multiples analogies et fluidités réciproques, une relationnalité qui va jusqu'à ce que Stacy Alaimo nomme « transcorporeality » — ce que l'on pourrait traduire par le terme « transcorporéité » :

> By emphasizing the movement across bodies, trans-corporeality reveals the interchanges and interconnections between various bodily natures. But by underscoring that trans indicates movement across different sites, trans-corporeality also opens up a mobile space that acknowledges the often unpredictable and unwanted actions of human bodies, nonhuman creatures, ecological systems, chemical agents, and other actors. Emphasizing the material interconnections of human corporeality with the more-than-human world—and, at the same time, acknowledging that material agency necessitates more capacious epistemologies—allows us to forge ethical and political positions that can contend with numerous late twentieth- and early twenty-first-century realities in which "human" and "environment" can by no means be considered as separate. (Alaimo 2010, 2)

À travers cet échange de substances réciproque, Hall donne à voir de nouvelles compositions ontologiques. Ce type de représentation promeut de nouvelles formes d' « intra-actions » (Barad 2007, 292) et souligne le fait qu'humains et non-humains ont en commun un corps qu'il convient de préserver.

La métaphore de la fluidité ontologique est représentée à travers la « transcorporéité » réciproque entre corps humain et éléments naturels. L'eau par exemple, constitue un élément essentiel des textes qui nous intéressent. En effet, les œuvres de Hall figurent des *soma* aquatiques, à la frontière de l'humain et du non-humain, de sorte que l'eau devient un référent privilégié pour représenter la mise en commun des corps. *Haweswater* est emblématique de cette représentation. Au sujet du roman, Daniel Lea explique que la substance matérielle des corps passe constamment d'un état à l'autre : « the novel portrays water as a substance that transcends its own materiality, transforming itself back and forth across the human/non-human divide » (Lea 157). Les habitant·e·s de Mardale sont associé·e·s à une forme de liquidité, et parfois même identifié·e·s de par leur proximité avec l'état liquide. L'omniprésence de l'eau sous toutes ses formes, dans la vallée, imprègne les habitant·e·s. Janet est par exemple comparée à une statue de pluie lorsque l'eau ruisselle sur son corps alors qu'elle passe la nuit avec Jack (« she looked like a statue of rain » (*H* 136)). Réciproquement, l'eau prend parfois une forme humaine : « the road was covered with pools of meltwater which had spilled out of the warmed veins in the hills » (*H* 87). La projection du corps humain sur la lande est un phénomène courant dans les œuvres de Hall (« Rock was beginning to show through the grassland; the bones of an older district » (*TCA* 51)). La lande du Lake District est alors donnée à voir dans sa dimension matérielle, viscérale et vitale. L'omniprésence de l'eau dans *Haweswater* débute dès le prologue du roman, lorsque Samuel brave le torrent pour récupérer des objets dans la ferme une fois la vallée immergée :

> The sound of the water slipping through the wooden spokes of the cartwheels was like a slow, soft-washing hum. […] This water had once been only a gentle, tumbling river. […] The rise and fall of the water's tensile voice. Its sound was unusual, a continuance of text in a land of broken fluid, of forced rock. […] Somatic music that fills in space and time. A corrugated harp of orchestral rivers. (*H* x)

Le prologue de *Haweswater*, qui s'apparente à l'épisode biblique du déluge (« this was a monumental flood, water of epic proportions » (*H* x)), confère un corps à l'eau qui déferle sur la vallée. L'eau est matérialisée à travers le son qu'elle émet, donné à lire à travers un réseau allitératif étendu à l'ensemble du prologue. En outre, les multiples analogies entre eau et musique, ainsi que l'adjectif « somatique », évoquent une matérialisation physique de l'eau, dont la toute-puissance met Samuel en difficulté. Ce passage, qui rappelle le franchissement du fleuve du roman de William Faulkner, *As I Lay Dying*, annonce une omniprésence de l'eau à la fois dans la vallée et au sein même des personnages. Astrida Neimanis explore ce phénomène

dans son travail consacré aux corps constitués d'eau et à ce qu'elle nomme « communauté hydrique » (« hydrocommons » (Neimanis 2009, 161)). En partant du constat que le corps humain est majoritairement composé d'eau et que cette dernière constitue le sujet dès avant la naissance (via le liquide amniotique), Astrida Neimanis fait de l'eau un agent égalisateur par lequel humains et non-humains sont placés sur un pied d'égalité :

> Bodies of water undo the idea that bodies are necessarily or only human. The bodies from which we siphon and into which we pour ourselves are certainly other human bodies (a kissable lover, a blood transfused stranger, a nursing infant), but they are just as likely a sea, a cistern, an underground reservoir of once-was-rain. Our watery relations within (or more accurately: as) a more-than-human hydrocommons thus present a challenge to anthropocentrism, and the privileging of the human as the sole or primary site of embodiment. (Neimanis 2017, 2)

En outre, le principe de « communauté hydrique » inscrit l'eau dans ce que le collectif Friends of the Commons nomme les « communs » (« Broadly speaking, the concept of the commons refers to any creations of nature or culture that we inherit jointly or freely (Friends of the Commons 2004: 3). A commons implies not only common use of a resource, but also common responsibility » (Neimanis 2009, 174)). C'est la dimension éthique de l'eau et de son accès qui est soulignée ici. *Haweswater* figure un conflit au sein duquel l'accès à l'eau des uns détruit le mode de vie des autres. Si le roman n'apporte pas de résolution ni de réponse facile à ce problème, c'est à travers le paradigme d'une communauté hydrique élargie qu'il aborde cette question. La fluidité ontologique des habitant·e·s de la vallée permet à ces derniers de se manifester comme « corps d'eau » et de souligner leur intégration dans le *symbioment*. Isaac, le frère de Janet, figure de manière littérale cette fluidité à travers son hybridité ontologique, mi-enfant mi-créature aquatique :

> He was a strange, briny-looking child, with a broad face, very pale. […] There was but a smudge of watery grey to his eyes. […] Isaac sat […] with his slim bare chest glowing white […]. Even against the heat of the fire there seemed to be an air of dampness about him. […] He'll tell [Ella] that God has made a botched job, that he should have been a fish[33]. […] He is called to the river. (*H* 56, 77)

[33] Ici encore, il est possible de dresser un parallèle avec le roman de Faulkner, dans lequel le poisson devient un référent essentiel de la trame narrative du plus jeune fils, Vardaman. Il semble associer le poisson qu'il pêche pour le dîner à sa mère décédée, jusqu'à répéter plusieurs fois « my mother is a fish », au point de mettre en échec la

L'affinité d'Isaac pour le monde aquatique apparaît dès sa description qui établit une forme d'hybridité physique. Sa proximité ontologique avec un poisson préfigure la toute fin du roman, dans laquelle Isaac se donne la mort dans le réservoir de Haweswater, entraînant le commentaire laconique du narrateur : « he is home » (*H* 266). L'immersion régulière d'Isaac dans les eaux glacées du Lake District donne à voir une expérience de la lande radicalement différente de celle des œuvres pastorales. L'enfant fait l'expérience de l'eau en s'immergeant totalement, si bien qu'il a la sensation de faire partie de l'eau et des écosystèmes qu'elle maintient. C'est ce que Roger Deakin explique dans son étude des eaux britanniques, *Waterlog* :

> You see and experience things when you are swimming in a way that is completely different from any other. You are in nature, part and parcel of it, in a far more complete and intense way than on dry land, and your sense of the present is overwhelming. In wild water you are on equal terms with the animal world around you: in every sense, on the same level. (Deakin 4)

Cette expérience, par laquelle humains et non-humains sont placés au même niveau, traduit une forme de considération. Il ne s'agit pas seulement de faire corps, mais de s'ouvrir à l'altérité et de faire naître une nouvelle façon d'être au monde, ainsi que l'explique Corine Pelluchon : « La considération suppose une ouverture de soi à partir de l'autre et un approfondissement du sujet qui éprouve dans son cœur et dans sa chair cette présence d'un autre ou même des autres et est pour ainsi dire transporté par le dedans. » (Pelluchon 251). Les observations sous-marines d'Isaac en témoignent : « he will stay down for as long as I can, […] caught between two worlds » (*H* 75). Son désir d'observer les espèces marines à travers l'eau gelée, qui sert d'instrument optique (« a conductor of vision, a magnifying glass to all corners of the pools » (*H* 76)) sans négliger aucune espèce (« unwilling to neglect other species » (*H* 76)), traduit à la fois un acte puissant de considération, tout en faisant de l'eau un élément unificateur qui rend visible et encourage l'attention (« la considération suppose de regarder avec attention chaque chose en appréciant sa valeur propre » (Pelluchon 214)). Chez Hall, la mise en relief des corps humains et non-humains comme des corps liquides dont l'eau est le principe unificateur rend manifeste la nécessité d'une forme de considération post-humaine, qui fait fi de l'exceptionnalisme humain ayant conduit à la crise environnementale actuelle.

linéarité du récit. Si l'association avec le poisson dans *As I Lay Dying* ne représente pas une instance de trans-corporéité à proprement parler, il est intéressant de souligner cet attrait commun pour les espèces aquatiques chez Vardaman et Isaac comme un moyen de comprendre une réalité qui leur est imposée.

L'eau n'est pas le seul élément à camper un rôle essentiel dans la fiction de Hall et à exister dans des processus complexes de trans-corporéité. Dans *Haweswater* par exemple, la roche est un élément qui imprègne les habitant·e·s de la vallée, tout en se voyant transformé par l'action humaine. La géologie tient une place importante dans les mouvements écocritiques et environnementalistes puisqu'elle est traditionnellement associée au terme « Anthropocène ». Malgré les nombreuses problématiques qui émergent autour de ce terme controversé, ce qui nous intéresse est la considération de l'humain comme une force géologique, c'est-à-dire comme ayant un impact sur la matérialité de la terre. Dans le premier roman de Hall, la roche est omniprésente et figure, métonymiquement, le corps du Lake District. À l'image de nombreux autres types de corps chez Hall, la roche est tantôt humaine, tantôt non-humaine. L'image de la roche comme référent pour décrire les habitant·e·s de Mardale fait récurrence à travers le refrain « people of kept stone » (*H* 184). Lorsque Samuel trouve la dépouille de Nathaniel Holme, cette dernière se fond dans la roche et ce n'est qu'après un temps d'ajustement de son regard que Samuel distingue Nathaniel. Ce camouflage traduit une forme de communauté de corps, par laquelle les humains se font roche et la roche se fait humaine :

> When Samuel found Nathaniel's body it was purely by accident. His eyes might even have happened across the old man twice, three times or more, there on the mountain, before recognizing his camouflaged form. […] The Lakeland paintings of Paul Levell are key to the enigma. There are hidden riddles. They reveal rocks in the shape of people, and bury bodies in the environment with formal accuracy. Only fifteen feet from him, Samuel's eyes adjusted, pulling out the form. The rock became a man, an old friend, grey with the cold and death, as grey as the background of scree. (*H* 184–5)

Les contours de Nathaniel se mélangent avec ceux de la roche, illusion d'optique déjà en place dans les tableaux de Levell. Alors que la matière minérale prend la forme de l'homme, et *vice versa*, le roman souligne la mise en commun de la matière organique, tantôt humaine, tantôt non-humaine : « the substance of the human is ultimately inseparable from the environment. » (Alaimo 2010, 2). La transcorporéité géologique déployée dans l'ensemble des œuvres de Hall souligne un tissage entre forces géologiques, animales, végétales et climatiques du Lake District. Pareil processus de devenir-minéral est également présent dans *How to Paint a Dead Man*, à travers la trame narrative qui voit Peter est coincé dans un ravin, immobilisé par la roche qu'il a tant l'habitude de peindre. Si le parallèle avec *Haweswater* est saisissant, *How to Paint a Dead Man* figure un corps à corps inquiétant avec la roche dans un rapport de force qui rend l'humain impuissant : « These stones are not his enemies. […] He respects them. […] There is

energy […] stocked into the earth's layers. [… T]here is some undiscovered life-force, he is sure of it. Something living. Something assayable. The rocks really are alive. » (*HTPADM* 156). La vitalité de la roche, monolithe vibrant selon les termes de Jane Bennett, cloue Peter au fond du ravin et, par là-même, traduit une inversion du rapport de force entre la force humaine, capable de perturber le cours des ères géologiques.

Enfin, c'est dans le dernier roman en date de Hall que les mélanges ontologiques entre humains et éléments naturels sont particulièrement présents, notamment par le biais d'entités jusque-là rarement explorées par l'écrivaine : le feu et le bois. Dans sa critique du roman, Lauren Elkin souligne que le récit se mêle au paysage anglais : « *Burntcoat* is an elemental novel, of earth and fire and water, wood and mud and peat, graphite and charcoal, resins, pine tar and ashes. It is a novel woven from the language of the English landscape: branches, gorse, moor, sand, cold water, sodden oak. » (Elkin n.p.)). Cette variété de matériaux figure dans Hecky, la sculpture en bois édifiée par Edith :

> She is the masterwork. A half-burnt assemblage lofting high as a church tower, containing all the unrealistic belligerence and boldness of early ambition. The upper planks of beech were steamed pink, bent and hooped to extraordinary angles, the lower trellis strengthened by charring. She rises above the yellow furze as if from a pyre, hair streaming on the updraft, her back arcing. Welcome North. Now they are used to her, the low flaccid breasts, the hole between her legs, and sawn gash in her face that seems to scream assent or blow the fire. […] I've said countless times, she made herself, she stepped out from behind the summits, or rode the lava up. (*B* 79)

La sorcière, avatar fictionnel de l'Ange du Nord, sculpture controversée du Lake District, est décrite comme un assemblage de bois, d'eau et de feu, selon la technique du *shou sugi ban*. Le feu est à la fois matérialisé à travers les termes « lava » et « pyre », mais aussi de par l'analogie avec les fleurs jaunes, au pied de la sculpture. En outre, Hecky est décrite comme étant une émanation de la lande, faite de son bois, de son eau et de la force dévastatrice du feu. L'agentivité conférée à la sculpture, à travers sa nominalisation, et la vitalité qui semble se dégager de ses membres de bois semblent confirmer l'idée qu'il s'agit d'un corps à l'apparence humaine composé intégralement par des éléments du *symbioment*. Le bois devient alors un référent essentiel du roman, en ceci qu'il constitue la chair de la plupart des corps qui y sont représentés. Il est dans un premier temps anthropomorphisé (« The wood is experiencing fire now » (*B* 43)), ce qui permet d'établir un référent pour représenter les corps malades d'Edith et de Halit (« I'm the wood in the fire. I've experienced, altered in nature. I am burnt, damaged,

more resilient » (*B* 208)). Les organismes émergent de la combinaison du bois et du feu dans un brasier fiévreux, à l'image des silhouettes sculptées par Edith (« She's prehistoric oak, tannicly preserved, unearthed from the wetlands in the east » (*B* 206)), exhumés de la terre du Lake District. Le *soma* d'Halit est comparé à un corps en bois que le virus enflamme (« your body was on fire » (*B* 208), « your tongue was like wood » (*B* 177)). Dans *Burntcoat*, les instances de transcorporéité concernent à la fois les corps sculptés et les corps vivants, si bien que malgré le décor urbain du roman la matière du Lake District devient, par métonymie, le référent principal du roman. D'après Timothy Morton, le bois possède une place centrale en écocritique puisque sa traduction grecque correspond au terme « matière » :

> I might have called this afterword 'Hylicity' because the Greek for 'matter' (hyle) is the Greek for 'wood'—an ecologically significant overlap between actual trees and human 'civilised' attitudes to trees, as in Pope's 'Windsor Forest' (1713) where the narrator invites us to look at the forest as so many battleships waiting to be constructed. […] In other words, it melts together things ('nature', 'art'; artifice, spontaneity; machine, organism) that are kept apart, also with (destructive) ecological consequences. (Morton 2007, 257–8)

À travers la mise en commun esthétique des corps, Sarah Hall déploie une éthique de la considération au sein de ses œuvres. Si la représentation d'entités humaines et non-humaines comme éléments qui partagent le même corps est caractéristique de la manière dont la vie est imaginée dans la littérature de l'Anthropocène (Burger, Rahm et Liebermann 126), l'écriture de Hall participe de cette recherche de décentrement et de redéfinition du sujet. Plus encore, son utilisation singulière de la pastorale lui permet d'y inclure une corporéité inhérente au développement de la considération. Au-delà de la redéfinition générique qui est à l'œuvre ici, Hall fait œuvre éthique en donnant à lire une nouvelle forme de sujet humain incarné, enchevêtré et résolument vulnérable et relationnel. Ces caractéristiques posthumaines ne constituent pas seulement des métaphores littéraires : si la fluidité ontologique qui engendre la transcorporéité apparaît dans un premier temps comme une représentation abstraite, la mise en relief des multiples manières dont humains et non-humains sont enchevêtrés outrepasse les représentations pastorales d'antan. À travers ce type de représentations, c'est une véritable posture philosophique, éthique et politique qui est déployée, ainsi qu'une éthique de la lecture qui est développée et par laquelle l'écrivaine enjoint les lecteurs·trices à prendre soin du *symbioment.*

CONCLUSION

Les œuvres de Sarah Hall engagent une reconsidération des corps humains et non-humains au sein du mode pastoral afin de donner à lire les enjeux de la crise environnementale. Le déploiement d'une telle poétique néo-matérialiste et posthumaniste repose sur trois éléments essentiels.

Comme cela a été démontré dans le chapitre 7, Sarah Hall déploie un réseau de perceptions phénoménologiques au sein de ses œuvres, afin de permettre aux lecteurs·trices de faire l'expérience de ce qui est représenté. En sus d'affûter les perceptions, cette démarche permet également d'aiguiser une sensibilité accrue aux conséquences de la crise environnementale sur les écosystèmes. La mise en avant d'un entrelacs, qui établit un lien intime entre le sujet humain et la lande, amène à considérer la chair comme un concept unificateur, selon la théorisation phénoménologique de Merleau-Ponty et de Husserl. Les œuvres de Hall promeuvent ainsi une attitude vigilante, au sens de Nathalie Depraz, selon laquelle le sujet est coprésent et fait l'épreuve de l'altérité.

Si le corps est le véhicule de la perception, ce dernier est nécessairement ouvert et relationnel. Ce potentiel relationnel inhérent à l'incarnation est souligné par le posthumanisme à la fois comme une force générative et un danger qui rend le sujet vulnérable. Pareille vulnérabilité est dépeinte par Hall à travers une récurrence de corps pathologiques qui retranscrit la viscéralité du sujet humain. Métaphores de l'ouverture du corps, les multiples blessures qui sont données à voir inscrivent encore un peu plus la pastorale dans la chair du sujet. Le corps ouvert se lie avec le *symbioment*, de sorte qu'une dimension collective est conférée à l'humain. Sarah Hall s'empare de cette relationnalité à l'échelle nanoscopique de l'organisme, en zoomant sur les atomes qui constituent l'organisme et en explorant les organes qui font la vitalité de l'être. Déconstruction, déplacement et fuite des organes sont autant d'expérimentations qui parsèment les récits. La désorganisation du corps souligne la déconstruction du sujet et son extrême vulnérabilité dans un monde en crise. Mais cette vulnérabilité n'est jamais l'apanage du sujet humain.

Le chapitre 9 s'est attaché à détailler dans quelle mesure le cadre pastoral établi par Sarah Hall pousse la relationnalité du sujet à l'extrême. À travers le déploiement d'un bestiaire et d'éléments naturels anthropomorphisés, l'humanité du sujet est reconfigurée en animalité primitive. Ce qui apparaît comme une régression de l'être vers une condition supposément moins évoluée est en fait un manifeste politique, féministe et écologique vers une conception anthropocentrique du *symbioment*. L'humain tantôt se comporte en animal, tantôt se transforme

littéralement en animal ou en élément naturel, mais partage toujours un corps avec le *symbioment*. Ce *soma* commun prend la forme d'une Arcadie organique sur laquelle Hall déploie une écriture post-pastorale, écoféministe et posthumaniste. Corps animaux, végétaux, minéraux ou aquatiques forment un continuum dont la représentation minutieuse contribue à l'établissement d'une éthique de la lecture dans laquelle transparaît la nécessité de prendre en considération les formes d'altérité qui composent le *symbioment* et sans lesquelles la vie humaine ne pourrait persister.

CONCLUSION GÉNÉRALE : DE L'ÉTHIQUE DE LA LECTURE PASTORALE

Crise climatique, crises sanitaires, sociales et politiques, conflits armés… le contexte planétaire contemporain ne manque pas de générer traumatismes collectifs et individuels au sein des diverses populations. Le récit de fiction continue d'être imprégné par ses crises parfois sans précédent :

> The peculiarly rich features of twenty-first century writing include not only the implications of beginning a new century, but also the particularly potent symbolic evocations that arise from the turn of the millennium. In addition to millennial and post-millennial discourses, the catastrophic events of 9/11, the War on Terror, and the 2008 financial crash and its aftermath have created a new political context that is already generating an abundance of creative and critical writing. […] Around these human conflicts looms the gathering response of the non-human world we share to the accumulated and accelerating impact of our species. (Adiseshiah et Hildyard 1)

Face à l'anxiété généralisée qu'engendrent ces multiples dangers et au regard de la vulnérabilité qu'ils révèlent, la campagne conserve l'image d'un lieu intemporel, refuge consolateur et salvateur. Si les modes de transmission et de diffusion de cet idéal ont évolué depuis l'avènement du mode pastoral dans les *Idylles* de Théocrite, force est de remarquer que sa puissance iconographique est toujours aussi efficace. Il suffit pour cela d'observer la circulation massive d'une esthétique virtuelle devenue virale lors des confinements de la pandémie de Covid-19 intitulée *cottagecore*. D'après Isabel Slone, journaliste du *New York Times*, le monde virtuel d'Internet a acquis une dimension pastorale au cours de l'année 2020 :

> In the dense thicket of the internet lies a verdant patch of grass where dappled sunbeams peek through the leaves, resting fawns doze about, a troop of woodland mushrooms grows underfoot, and a brook faintly burbles in the distance. Freshly baked scones are just emerging from the oven in a thatch roof country cottage bordering the woods, while linen-scented laundry dries peacefully on a clothesline in the yard. (Slone n.p.)

Dans ce parallèle entre la nature pastorale et le monde virtuel d'Internet, Slone évoque l'émergence du *cottagecore*, qu'elle définit comme une esthétique s'inspirant d'une

interprétation romancée et idéalisée de la vie rurale occidentale. Le *cottagecore* promeut un mode de vie simple, minimal, et en harmonie avec la nature. Toutefois, au lieu d'exprimer cet attrait dans un poème ou un roman, ce sont certains réseaux sociaux qui sont devenus les vecteurs de cette esthétique. Si le paradoxe de ce mode de publication apparaît d'emblée, l'étude d'un échantillon de publication suffit à identifier les codes de représentation *kitsch* dans la manière dont les sujets des photos sont donnés à voir. Tout d'abord, la définition d'Anita Kashi dans son article « 'Cottagecore' and the rise of the modern rural fantasy » met l'accent sur certaines caractéristiques phares de l'Arcadie pastorale :

> As an aesthetic that romanticises the return to traditional bucolic attributes, cottagecore lays heavy emphasis on a mix of rural self-sufficiency and delicate décor, with a heavy dose of nostalgia. Ironically, for all its emphasis on the rural idyll and anti-modernity, it is largely played out on the internet—on Tumblr, Pinterest, Instagram and Facebook. (Kashi 1)

L'insistance sur l'auto-suffisance, l'idylle rurale et la nostalgie établit un lien étroit entre la représentation *cottagecore* et la pastorale littéraire. En effet, l'utilisation du nom *cottage*, lieu d'habitation des métayers au temps des *enclosures* avant d'être un emblème de la ruralité britannique, confirme cette parenté, ainsi que l'exportation de Merrie Olde England dans l'espace virtuel des réseaux sociaux. En termes de représentation, les contenus partagés donnent à voir une version idyllique de la vie à la campagne, avec un recours quasi systématique à des filtres aux couleurs sépia, ou noirs et blancs, suggérant une forme de retour vers un passé nostalgique. La circulation massive du cliché bucolique utilise la charge émotionnelle associée à l'image romancée de Merrie Olde England afin de promouvoir des produits ou de monétiser un mode de vie. S'il ne s'agit ni plus ni moins que d'une utilisation économique de l'idéal pastoral, deux éléments doivent toutefois être soulignés. Premièrement, le *cottagecore* apparaît comme une forme de retour en arrière d'un point de vue idéologique en ceci qu'il prend le même point de vue que la pastorale traditionnelle. Tandis que la pastorale traditionnelle permettait de cautionner l'appropriation de terres, le *cottagecore* promeut une vision de la ruralité dont seule une frange très privilégiée de la population pourrait faire l'expérience :

> Even into the modern day, rural escapist arts are made by and for the upper and middle socioeconomic classes. They target a group of people who have the type of status that allows a leisurely lifestyle and are disconnected enough from the reality of rural life that it can be made into a romantic game. Especially in the modern cottagecore, those who

> have the time to engage in activities solely for the pleasure of doing them tend to be from a class of people that have financial stability paired with leisure time not common in rural lifestyles. (Waller 4)

Ainsi, loin de correspondre à l'éthos des nouvelles pastorales, le *cottagecore* semble capitaliser sur le potentiel iconographique de la pastorale sans hériter de sa dimension critique et réflexive. C'est dans le second élément essentiel que ce manque de discernement réside. Les images souvent stéréotypées qui circulent mettent en scène une esthétique kitsch, dont le propre est justement de proposer un contenu sans distance critique :

> 1. Kitsch depicts objects or themes that are highly charged with stock emotions. 2. The objects or themes depicted by kitsch are instantly and effortlessly identifiable like pastoral Swiss villages framed in mountain panorama, pasturing deer in a forest clearing. What do these themes have in common? The answer is: they are all highly emotionally charged. They are charged with stock emotions that spontaneously trigger an unreflective emotional response. […] Kitsch thus does not work on individual idiosyncrasies. […] The subject matter should be presented in the most standard and schematic manner, without any individual features. […] The picture should be totally explicit and one-dimensional; no ambiguities, no hidden meanings. (Kulka 34–5)

Le *cottagecore* semble alors renforcer le cliché visuel de la pastorale pour en faire la représentation *kitsch* d'un passé fantasmé. En donnant à voir une expérience supposément universelle, en aplanissant les spécificités des expériences de la vie rurale et des êtres humains et non humains qui la constituent, le *cottagecore* ne semble pas déployer de valeur critique et paraît fonctionner comme un palliatif aux angoisses contemporaines. Ainsi, le *cottagecore* peut être vu comme un prolongement de la pastorale en ceci qu'il en réutilise le pilier fondamental — la retraite dans un espace rural idéalisé et idyllique afin d'échapper aux vicissitudes de la vie ordinaire. Cette esthétique fonctionne comme une pastorale visuelle, moderne et virtuelle, qui diffuse des espaces ruraux par le biais d'un algorithme. Néanmoins, la dimension *kitsch* de l'Arcadie virtuelle du *cottagecore* lui enlève toute valeur critique et idiosyncrasique pour en faire une énième représentation stéréotypée de l'espace et du mode de vie rural. Le *cottagecore* semble finalement être le symptôme d'une crise du sujet moderne qui, à travers l'utilisation massive des réseaux sociaux, trouve un remède à une forme d'angoisse généralisée.

Ce détour par l'esthétique moderne du *cottagecore* permet de mettre en perspective l'étude du mode de la pastorale dans les sociétés contemporaines et d'en sonder la longévité. Il semble que l'imaginaire rural demeure encore aujourd'hui un refuge. Pourtant, bon nombre des écrits écologiques, écocritiques ou encore environnementalistes vont à l'encontre de l'image véhiculée par le *cottagecore*. Pire encore, la « viralité » de ce type de représentation promeut des pratiques douteuses — la détention illégale d'animaux en est un exemple — ou popularise certains lieux jusque-là préservés — processus qui rappelle le tourisme dans le Lake District, promu puis dénoncé par William Wordsworth. Dans *Manières d'être vivant*, Baptiste Morizot dépeint une image bien différente de la campagne :

> Ce qu'on appelle la « campagne » un soir d'été, c'est le souk inter-espèces le plus bariolé et bruyant, remuant d'énergies industrieuses, c'est un Time Square autre qu'humain un lundi matin — et les modernes sont assez fous, leur métaphysique assez autoréalisatrice, pour y voir un silence qui ressource, une solitude cosmique, un espace apaisé. Un lieu vide de présences réelles, et muet. Quitter la ville, alors, ce n'est pas bucoliquement s'éloigner des bruits et des nuisances, ce n'est pas aller vivre à la campagne, c'est aller vivre *en minorité*. (Morizot 2020, 18)

Dans ce passage, Morizot déconstruit l'image pastorale de la ruralité en attirant l'attention sur la multiplicité d'entités visibles et non visibles qui peuplent le *symbiomen*t et qui lui confèrent toute sa richesse. À travers cette citation, ce sont les enjeux de l'espace rural au prisme de la crise environnementale qui se voient soulevés et mis en avant. Avant d'être environnementale, la crise est d'abord perceptive et sensible (Morizot 2020, 15). L'exemple du *cottagecore* en est la preuve, puisque les espaces artificiels qui sont donnés à voir mobilisent d'autant plus le regard qu'ils n'existent que sur un écran digital, plongeant les espaces et les entités qui constituent le réel dans une invisibilisation qui masque leur destruction progressive. Toutefois la crise peut, dans une certaine mesure, avoir un potentiel productif, d'après Catherine Bernard :

> [Une crise] ouvre la possibilité d'une intellection. On le sait, le terme crise désigne le moment décisif d'une maladie, moment de décision—*krisis* en grec—qui teste l'organisme. Certains romanciers semblent écrire sous l'effet prolongé de cette crise qui laisse la fiction durablement affectée. Affectée, la représentation est aussi ré-affectée, comme si de l'expérience de l'anomie, pouvait, malgré tout, faire retour une intelligence des affects et du corps. Placés face à la « conscience déchirée » de leur temps, romanciers et artistes tentent, inlassablement, de réarticuler de concert l'effondrement

> et la survivance du corps politique, au revers de la loi du biopolitique. (Bernard 2018a, 134)

Les romans de notre corpus sont affectés par les crises qui traversent notre époque et mettent en scène la « possibilité d'intellection ». La mise en récit de la crise est précisément le point de départ de la plupart des intrigues de Hall, tandis que l'intellection qui lui succède figure un processus qui reprend les codes de l'intrigue pastorale. Comment expliquer que la forme canonique qu'est la pastorale devienne un mode de représentation privilégié pour figurer la crise environnementale ?

Haweswater met en scène une communauté fermière à l'image des bergers de Théocrite ou de Virgile, tandis que *The Carhullan Army* transforme la communauté fermière en groupuscule rétro-féministe belligérant. *The Wolf Border* critique ouvertement la dimension politique et sociale de l'héritage pastoral, tandis que *How to Paint a Dead Man* trouve un contrepoint à l'Arcadie du Lake District dans les montagnes italiennes et interroge les modes de la représentation fictionnelle. Pareille exploration esthétique était déjà largement amorcée dans *The Electric Michelangelo*, dont la diégèse n'a, *a priori*, rien de pastoral si l'on se réfère au modèle renaissant ou romantique du mode. Le dernier roman en date, *Burntcoat*, se rapproche de *The Carhullan Army* dans sa dimension anticipatoire et spéculative et l'accent qu'il place sur la crise de l'humain, tout en établissant un lien avec *How to Paint a Dead Man* et *The Electric Michelangelo* dans son rapport à l'art comme acte de résistance. Quant aux trois recueils de nouvelles de l'écrivaine, ces derniers mettent en scène une esthétique pastorale condensée, inspirée de la forme poétique qui a inauguré le mode. L'œuvre de Sarah Hall tisse une toile parsemée d'échos et de motifs dont l'analyse globale permet la théorisation d'un cadre pastoral singulier, innovant et engagé. Comment expliquer la pérennité du mode pastoral dans le contexte contemporain ? Le mode pastoral est décliné, détaillé, exposé et remanié dans notre corpus, de sorte que Sarah Hall bâtit au fil de ses œuvres un nouveau cadre pastoral qui, s'il a inspiré de nombreux.ses auteurs·trices avant elle, fera date dans le récit de fiction contemporain. Si le mode pastoral est largement hétérogène, constitué d'une myriade de traditions en Europe, Outre-Atlantique et dans bon nombre d'autres pays du Commonwealth, la poétique de Hall émule une pastorale ancrée dans l'espace complexe et connoté du Lake District. Arcadie des temps modernes, emblème d'un *symbioment* devenu spectacle et menacé par l'expansion des activités humaines, le Lake District est érigé en muse post-pastorale. Loin du jardin édénique de certains textes pastoraux antérieurs, le Lake District est un lieu de décentrement où la

persistance du mode de vie rural s'affirme comme un contrepouvoir. L'artifice littéraire que constitue l'Arcadie se mue en terre à défendre, milieu vulnérable à l'expansion de l'homme mais qui ne saurait devenir le terrain universel du combat écologique. C'est une Arcadie du particulier que Hall donne à voir, lande singulière, tantôt accueillante tantôt hostile, terreau fertile aux cultures agricoles et à la représentation littéraire. Cette refonte de l'espace arcadien ainsi que des voix des bergères qui les peuplent permet à l'écrivaine de se faire une place au sein des reconstructions théoriques du mode et des *prefix pastorals* qui peuplent le paysage littéraire britannique contemporain.

La dimension pastorale des œuvres Hall soulève une question essentielle : comment trouver refuge dans un *symbioment* non seulement menacé, mais en train de disparaître sous nos yeux ? Comment justifier de considérer l'espace rural comme un interstice spatial et temporel lorsque ce dernier est mis à mal par une crise environnementale et sociale sans précédent ? Les œuvres de Hall soulèvent ce paradoxe qui réside aux fondements des textes pastoraux : célébrer les espaces ruraux pour mieux orchestrer leur destruction à travers des politiques d'appropriation et d'exploitation. Le discours pastoral qui consiste à trouver refuge à la campagne est mis en avant comme un cadre esthétique artificiel, catalyseur fictionnel qui ne saurait traduire une réalité. L'interlude pastoral, cette alternance entre urbain et rural qui permettrait le salut de l'humain est déconstruit, complexifié et mis à l'épreuve dans notre corpus pour lui conférer une dimension réflexive. Ainsi, il ne s'agit pas de fuir la crise environnementale dans un espace qui en serait préservé et protégé. Chez Sarah Hall, c'est précisément au carrefour de l'urbain et du rural, de la retraite et du retour que se lient et se délient les crises mises en scène. Briser le cadre restreint et limitant de l'interlude permet à l'autrice d'approfondir la dimension critique du mode.

Le cadre temporel pastoral est également mis à mal par la poétique de l'écrivaine. Allant à l'encontre de l'idée reçue selon laquelle la pastorale est un mode du passé, Hall donne à lire une refonte productive de la nostalgie. Si cette dernière constitue une fibre émotionnelle encore présente dans des représentations simplistes et caricaturales de la ruralité, la nostalgie constitue, au départ, une réaction à la perte des terres agricoles anglaises. Cette perte majeure, combinée à la forme élégiaque largement plébiscitée dans les avatars pastoraux d'antan, fait de l'écriture pastorale le lieu d'une forte idéalisation exprimant un élan vers un âge d'or disparu. Toutefois, historien.nes et critiques littéraires mettent en avant la fictionnalisation de cet âge d'or qui, s'il n'a jamais réellement existé, constitue un élément essentiel de l'anglicité et de ses représentations. La poétique post-pastorale de Sarah Hall souligne l'artificialité de l'âge d'or et la manière dont ce dernier sert de levier politique, social et environnemental.

Le dialogue des textes de Hall avec le mode pastoral ne se limite pas à la refonte des conventions principales du mode. L'originalité de la démarche esthétique qui guide notre corpus repose sur la mise en scène d'un réalisme pastoral, écriture auparavant étrangère aux textes pastoraux. Plus particulièrement, l'originalité de l'écriture pastorale de Sarah Hall tient dans les régimes de visibilité qu'elle y déploie. Ces derniers s'expriment en premier lieu à travers l'esthétique paysagère qui sous-tend le mode. En effet, Hall élargit le cadre esthétique pittoresque en y faisant entrer des espaces délaissés, que les auteurs·trices du mode n'ont pas jugé suffisamment « esthétisable » pour en faire un lieu de retraite pastorale. L'élargissement du cadre esthétique de la pastorale suppose également en mise en relief des multiples effets d'artialisation qui sous-tendent l'écriture et qui amenuisent le degré de vraisemblance des récits. L'intérêt particulier des œuvres de notre corpus pour l'art — pictural, sculptural, corporel, littéraire — permet de mettre en abyme la démarche esthétique de l'écrivaine et d'en exposer la complexité. Cette refonte du *symbioment* pastoral permet à une écriture réaliste de se déployer.

L'étude du cadre esthétique de la pastorale ne peut être complète sans un détour par le hors cadre, le hors-champ, le hors-œuvre. Chez Sarah Hall, ce qui échappe à la visibilité compte tout autant que ce qui est mis en lumière. Les régimes de visibilité qui déterminent l'écriture pastorale de notre corpus corrige de multiples formes d'invisibilisation sociale et environnementale. Les travaux de Guillaume Le Blanc, de Nicholas Mirzoeff ou encore d'Esther Peeren et d'Achille Mbembe permettent d'explorer la métaphore spectrale qui persiste dans les œuvres de Hall comme un moyen de rendre visible ce que la pastorale a traditionnellement invisibilisé. Minorités ethniques, minorités de genre, migrant·e·s, travailleur·euses agricoles et autres figures vulnérables reviennent hanter l'espace rural et revendiquer un « droit de regard » (Mirzoeff 3) ainsi que le droit d'être regardé. La nouvelle pastorale se mêle ici aux récits de *new nature writing* qui, eux aussi, se voient transformés par les crises de l'époque. Enfin, la métaphore spectrale permet de représenter la persistance des fantômes du *symbioment*, éléments dont la monstruosité tient au fait de n'être pas mis en lumière. En empruntant à la *dark pastoral* de Sullivan, la pastorale de Hall se pare de teintes grisâtres qui diluent le vert intense de Merrie Olde England à mesure que l'humain laisse dans son sillage traces et détritus.

Mettre en visibilité une entité, c'est inviter autrui à porter son attention sur elle et, par là-même, susciter une forme de considération, au sens où l'entend Corine Pelluchon. L'utilisation d'une écriture réaliste au sein du mode pastoral traduit une volonté d'inviter lectrices et lecteurs à prêter attention au monde qui nous entoure. Plus précisément, Hall fait de

la littérature un vecteur de rééducation de la perception à travers un cadre réaliste qui redouble le cadre pastoral. Ce réalisme est établi à travers des codes traditionnels, notamment le recours systématique à la description détaillée, à une forme d'historicité, mais aussi grâce à la mise en scène des voix narratives de notre corpus. Les modalités d'attention déployées dans les œuvres de Hall mettent en relief des entités invisibilisées, ainsi que des éléments tellement ordinaires qu'ils en deviennent invisibles. Ce langage de l'ordinaire détient une forte dimension éthique puisqu'il suppose de discriminer entre ce qui compte et ce qui est superflu. Cette sélectivité dont dépend le cadre de représentation traduit l'avènement d'une éthique pastorale par laquelle le récit pallie les distractions de l'ère moderne.

Après avoir analysé le cadre esthétique de la pastorale des œuvres de notre corpus, c'est la dimension éthique et politique des récits qui nous intéresse. Si l'art est omniprésent dans les textes de Hall, les corps et leur matérialité viscérale le sont tout autant. Comment expliquer cet accent sur les organismes humains et non-humains, et que traduit-elle à l'heure de la crise environnementale ? Tout d'abord, les perceptions auxquelles l'écriture réaliste donne lieu ne sont pas seulement visuelles. En effet, Sarah Hall déploie une phénoménologie de la perception qui permet aux lecteurs·trices de faire l'expérience des milieux qu'elle donne à voir. Cette modalité de perception *via* le corps et les sensations invite à une coprésence vigilante par laquelle l'humain affecte tout autant qu'il est affecté. À travers la mise en œuvre des concepts merleau-pontiens de chair du monde et d'entrelacs, l'écrivaine prend à bras-le-corps la détérioration du lien entre l'humain et le *symbioment* constatée par de nombreux·euses chercheur·euses. Le développement d'une phénoménologie pastorale qui promeut une ouverture de l'humain à autrui par le corps permet à l'acte de lecture d'acquérir une dimension éthique essentielle aux sociétés modernes.

Toutefois, que faire de cette ouverture à autrui lorsqu'elle se traduit par une béance qui menace l'intégrité de l'être ? À travers une mise en scène post-humaine et néo-matérialiste des corps, Sarah Hall insuffle à la pastorale un élan éthique par lequel l'humain est donné à voir comme un élément vulnérable au sein d'un réseau d'enchevêtrements et d'interdépendances multiples, vitaux et essentiels au maintien des écosystèmes. Les théories de Karen Barad, Rosi Braidotti ou encore Donna Haraway soulignent les modalités de représentation des corps chez Sarah Hall. À travers un détour par le pathologique, la toxicité, ou encore la désorganisation de l'organisme comme mode d'existence dans un monde en crise, l'écrivaine confère à l'humain une vulnérabilité existentielle et relationnelle, une exposition à la blessure et à la contamination dont l'intensité met en relief la mise en danger des milieux. La relationalité du sujet humain,

localisée dans le corps, dans les organes ou au creux de la peau renforce la posture éthique vigilante précédemment évoquée.

Cette relationnalité par laquelle je m'identifie à autrui est poussée à son paroxysme lors de transformations littérales et symboliques qui mettent en avant l'existence d'un continuum qui lie humains et non-humains. La présence massive d'animaux dans les œuvres du corpus n'est pas anodine, et si elle nous rappelle l'identité animale du sujet humain, elle met également en avant la présence vitale de ces altérités souvent mises à disposition du travail et du loisir de l'humain. Le corps non-humain permet une exploration des limites du sujet, tout en étant le *locus* de revendications écoféministes, politiques, environnementales. Plus encore, humains et non-humains ont un corps en commun dans une représentation de ce qu'Alaimo nomme « transcorporéité », de sorte que le Lake District trouve un contre-point dans les corps humains et non-humains qui interagissent avec la lande. Chez Sarah Hall, l'Arcadie pastorale est délocalisée au sein des multiples incarnations matérielles qui habitent le *symbioment*. La commonalité des corps parachève l'éthique pastorale que l'écrivaine donne à lire, en même temps qu'elle souligne l'importance capitale de l'acte de lecture dans un monde en crise.

Une question demeure néanmoins : comment traduire cette prise de conscience en responsabilité effective ? Comment la représentation d'une fluidité entre humains et non-humains peut-elle influer sur la manière dont nous percevons le *symbioment* et agissons sur lui ? Les nouveaux cadres pastoraux que Sarah Hall donne à lire participent de la déconstruction de l'anthropocentrisme qui a conduit les sociétés occidentales à détruire le *symbioment*. Par-dessus tout, la refonte générique de la forme pastorale promeut une éthique de la lecture comme moyen de prise de conscience collective. D'après Marco Caracciolo les nouvelles conceptions de la matière sous-jacente à de multiples philosophies écologiques ont besoin d'être incarnées dans des récits de fiction :

> What narrative can do […] is build on the conceptual tensions and contradictions that traverse the spectrum of materiality. Narrative transforms this conceptual space into an affectively and imaginatively rich experience for audiences: within the storyworlds of fiction, films, and video games (among other narrative media), the tensions and contradictions of materiality are embedded in a concrete—if imaginary—context of interaction and interwoven with broader concerns that circulate in contemporary culture. Through these spatial frames, materiality is brought into productive tension with definitions of human subjectivity, the possibilities and limitations of human knowledge,

> as well as notions of anthropocentric mastery and human or more-than-human community. (Caracciolo 2023, 191)

Malgré la persistance de l'anthropocentrisme nécessairement placé au cœur de tout type de récit, la mise en scène d'un point de vue autre — que la fiction met singulièrement en lumière — constitue un outil essentiel de considération et de présence à l'autre. Corine Pelluchon traduit en des termes philosophiques la dimension éthique de la littérature :

> La lecture de romans impose une révision de la manière dont nous pensons l'éthique en la fondant sur des normes ou des principes car elle développe l'identification avec des individus uniques et nous rend sensibles au contexte. […] Les œuvres littéraires nous amènent à exercer notre jugement moral ave plus de finesse et développent aussi notre imagination morale. Le lecteur se met à la place des personnages et apprend à voir le monde comme ces derniers le voient. La littérature ne nous aide pas seulement à apprécier la diversité des situations morales et des expériences de vie, mais à considérer d'autres vies de que la nôtre en y ayant accès de l'intérieur au lieu de les connaître par des jugements établis. (Pelluchon 204–5)

À travers son cadre pastoral singulier et innovant, Sarah Hall établit une éthique de la lecture pastorale qu'il serait intéressant de comparer à celle d'autres auteurs·trices contemporain·e·s tels que Jon McGregor, Melissa Harrison ou encore Sarah Waters, entre autres. Pareille exploration permettrait de déterminer l'importance de l'influence de la ruralité britannique et de sa présence croissante dans le paysage littéraire. Plus encore, un élargissement de notre étude à d'autres types de *corpora* permettrait de varier les espaces et, par là-même, les modalités de perception qui conditionnent leur représentation. Si l'instabilité du mode pastoral constitue un sujet d'exploration infini, il serait intéressant d'évaluer dans quelle mesure l'avènement de crises contemporaines convoque d'autres formes canoniques, transformées et réformées par de nouvelles mises en récit. En effet, ce travail de thèse a pour vocation de contribuer à la recherche sur les formes littéraires dans le contexte de la crise environnementale. Plus précisément, je me suis efforcée de redonner une place à la pastorale dans un champ littéraire dans lequel elle est souvent invisibilisée au profit de récits post-apocalyptiques. La pastorale, de par sa forme et ses enjeux, est nécessairement moins sensationnaliste et les champs verdoyants qu'elle dépeint ne convoquent pas, au premier abord, des scénarios cataclysmiques. Le positionnement de la pastorale par rapport à des œuvres de *cli-fi* — forme littéraire expérimentée par Sarah Hall de manière très occasionnelle — est délicat de par son apparente incompatibilité avec la

construction de scénarios survivalistes ou apocalyptiques. Il serait intéressant d'explorer d'autres formes canoniques comme l'élégie ou le *nature writing* afin de déterminer comment ces derniers se positionnent dans l'éventail de la *climate change fiction*. Puisque l'élégie prend comme point de départ l'impossibilité de dire la perte, elle semble être adéquate pour donner à voir une forme de solastalgie face à l'ampleur d'une crise sans précédent (« The problems of elegy remain those of language itself […] Elegy consists of making physical, material works of art out the very event that destroys our own physicality » (Watkin 2004, 6)). Dans le contexte de la perte, l'élégie donne à voir une image de la crise à travers le prisme du deuil en réaction à la destruction et la disparition. Il semble que l'avènement de crises convoque un imaginaire qui ne saurait se limiter à la fiction d'anticipation. C'est bien la combinaison de ces scénarios avec des formes canoniques qui permet de rendre compte d'une réalité dont les enjeux dépassent l'existence des êtres humains.

BIBLIOGRAPHIES

Dans un souci de clarté et afin de faciliter la navigation dans la bibliographie, ce travail contient deux bibliographies classées selon deux systèmes différents : la première est organisée en catégories, tandis que la seconde contient l'ensemble des sources dans l'ordre alphabétique.

1. **SOURCES PRIMAIRES**

1.1. CORPUS PRINCIPAL

HALL, Sarah. *Haweswater*. Faber & Faber, 2002.

The Electric Michelangelo. Faber & Faber, 2004.

The Carhullan Army. Faber & Faber, 2007.

How to Paint a Dead Man. Faber & Faber, 2009.

The Beautiful Indifference, Stories. Harper Perennial, 2011.

The Wolf Border. Harper Collins, 2015.

Madame Zero. 9 stories. Harper Collins, 2017.

Sudden Traveller, Stories. Custom House, 2019.

Burntcoat. Faber, 2021.

1.2. TRAVAUX JOURNALISTIQUES DE SARAH HALL

HALL, Sarah et Garvey, Anne. "The Sensual World of Sarah Hall." *CIVILIAN*, 14 Oct. 2013a, civilianglobal.com/arts/sarah-hall-author-lake-district-bbc-national-short-story-award/.

HALL, Sarah. "Sarah Hall on Why We Should Have a Short Story Laureate." *The Guardian*, 11 Oct. 2013b, www.theguardian.com/books/2013/oct/11/sarah-hall-short-story-laureate?view=mobile.

HALL, Sarah. “Could World Heritage status spoil the Lake District?”. *The Telegraph*, 10 juillet 2017a.

HALL, Sarah, et Tessa Hadley. « Sarah Hall and Tessa Hadley In Conversation ». *Granta*, 2017b.

HALL, Sarah. “Sarah Hall on the Year the Fens Turned to Ice: “I Finally Got to Cross a Frozen River.”” *The Guardian*, 26 Dec. 2017c, www.theguardian.com/lifeandstyle/2017/dec/26/sarah-hall-fens-froze-east-anglia-childhood-dream.

HALL, Sarah. “Cumbrian Fell Pony”. *Granta*, vol. 142, 2018a.

HALL, Sarah. “Sarah Hall on Cumbria: ‘I grew up raking around outside, swimming in fell pools’”. *The Guardian*, 1 septembre 2018b.

HALL, Sarah. “A New Start: Sarah Hall on Trauma and the Unexpected Tonic of Extreme Reading.” *The Guardian*, 29 Dec. 2018c, www.theguardian.com/lifeandstyle/2018/dec/29/a-new-start-sarah-hall-trauma-unexpected-tonic-extreme-reading-booker.

HALL, Sarah. « Sarah Hall: ‘At what point would you take grand steps?’ ». *Fictionable*, réalisé par Richard Lea, 1, 2022.

HALL, Sarah. “This Christmas, Read a Story Aloud - You’ll Be Surprised by the Joy It Brings.” *The Guardian*, 24 Dec. 2020, www.theguardian.com/books/2020/dec/24/this-christmas-read-a-story-aloud-youll-be-surprised-by-the-joy-it-brings.

1.3. AUTRES SOURCES PRIMAIRES

CRABBE, George. *The Village and the Newspaper*. [1785] BoD – Books on Demand, 8 Feb. 2023.

GARNETT, David. *Lady into Fox*. Mineola : New-York, 1922.

GRAY, Thomas. “Thomas Gray Archive: Texts, Poems.” Edited by Alexander Huber, *Thomasgray.org*, 2024, thomasgray.org/texts/poems.shtml.

HALL, Sarah and Peter HOBBS (eds). *Sex & Death : Stories*. Editorial: London, Faber & Faber, 2017.

HARRISON, Melissa. *At Hawthorn Time*. New York ; London, Bloomsbury, 2015.

HARRISON, Melissa. *Rain*. Faber & Faber, 1 Mar. 2016.

ISHIGURO, Kazuo. *Never Let Me Go*. London, Faber And Faber, 2005.

POPE, Alexander. *The Poems of Alexander Pope*. Edited by John Butt, Yale University Press ed., 1966.

SIDNEY, Sir Philip. *An Apology for Poetry (or the Defence of Poesy)*. 1940. Edited by Glen Forrest, Bobbs-Merill ed., Indianapolis, 1970.

SINCLAIR, Iain. *Edge of the Orison*. 2005.

SPENSER, Edmund. *The Shepherd’s Calendar*. [1579] Edited by John Clare and Eric Robinson. Oxford: Oxford University Press, 2014.

VIRGILE. *Les Bucoliques ; Les Géorgiques*. Flammarion, ed. 1967.

WORDSWORTH, William. *The Collected Poems of William Wordsworth*. Ed. and intro. Antonia Till. Ware: Wordsworth, 1994.

2. SOURCES SECONDAIRES

2.1. SUR LES ŒUVRES DE SARAH HALL

ASHBRIDGE, Chloé. “Post-British Politics and Sarah Hall’s North.” *Sarah Hall: Critical Essays*, edited by Elke D’hoker and Laurent Beaumont, Canterbury, Gylphi, 2022, pp. 121–148.

BAKER, Timothy. « Ladies into Foxes: Narratives of Transformation: Language, Suffering, and Animality in Twenty-First-Century Fiction ». *Writing Animals: Language, Suffering, and Animality in Twenty-First-Century Fiction*, Palgrave Macmillan, 2019, p. 75-108.

BAINES, Elizabeth. « 'Living the Story': Elizabeth Baines Interviews Sarah Hall ». *Short Fiction in Theory & Practice*, vol. 10, nº 2, octobre 2020, p. 235-42. *EBSCOhost*, https://doi.org/10.1386/fict_00030_7.

BEAUMONT, Alexander, et Elke D'HOKER, éditeurs. *Sarah Hall Critical Essays*. Gylphi Limited, 2022.

BEAUMONT, Alexander. "Sarah Hall's Material Imagination." *Sarah Hall: Critical Essays*, edited by Elke D'hoker and Alexander Beaumont, Canterbury, Gylphi, 2022, pp. 195–220.

BRACKE, Astrid. "Flooded Futures: The Representation of the Anthropocene in Twenty- First-Century British Flood Fictions". *Studies in Contemporary Fiction*; 2019; 60(3): 278-288.

COTTRELL, Anna, "The Power of Love: From Feminist Utopia to the Politics of Imperceptibility in Sarah Hall's fiction". *Textual Practice*, 2019 May; 33(4): 679-693.

D'HOKER, Elke. "Vital Animals in Nietzsche, Garnett and Hall." *Sarah Hall: Critical Essays*, edited by Elke D'hoker and Alexander Beaumont, Canterbury, Gylphi, 2022, pp. 55–76.

DITTER, Julia. "Human into Animal: Post-Anthropomorphic Transformations in Sarah Hall's "Mrs Fox"", pp. 187-204 in: Korte, Barbara; Lojo-Rodríguez, Laura Mª; *Borders and Border Crossings in the Contemporary British Short Story*. Basingstoke, England ; Palgrave Macmillan, 2019.

DIX, Hywel. "From Naive Artists to Integrated Professionals: The Portrayal of Tattoos in Sarah Hall"s The Electric Michelangelo and Alan Kent"s Voodoo pilchard". *Tattoos in Crime and Detective Narratives: Marking and Remarking*, édité par Kate Watson et al., Manchester University Press, 2019, p. 63–79.

EAGLETON, Mary, and Emma PARKER. *The History of British Women's Writing. Volume Ten, 1970-Present*. Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2015.

EBDON, Melanie. “Real Nature.” *Sarah Hall: Critical Essays*, edited by Elke D’hoker and Alexander Beaumont, Canterbury, Gylphi, 2022, pp. 31–54.

ELKIN, Lauren. “Burntcoat by Sarah Hall — Elemental Bodies.” *The Financial Times*, 30 Sept. 2021, www.ft.com/content/093161a5-ba1c-437e-a07e-82bfebf71852.

FERREIRA, Aline. “A Feminine Politics of Nonviolence: Genes and Moral Bioenhancement”. *British and American Studies/Revista de Studii Britanice şi Americane;* 2018; 24: 153-162.

GANTEAU, Jean-Michel, “Nature, Immunity, Community: Sarah Hall’s Fiction”, Colloque Crisis in Contemporary Writing, *British Association for Contemporary Literary Studies,* Virtual Conference, 26 June 2020.

HANSEN, Christiane. "Indifferent Borders: Confined and Liminal Spaces in Sarah Hall’s “Bees””, pp. 171-186 IN: Korte, Barbara; Lojo-Rodríguez, Laura Mª; *Borders and Border Crossings in the Contemporary British Short Story*. Basingstoke, England ; Palgrave Macmillan, 2019.

HEAD, Dominic. « ‘The Farming Community Revisited: Complex Nostalgia in Sarah Hall and Melissa Harrison’ ». *Green Letters*, vol. 24, nº 4, octobre 2020, p. 354-66. *DOI.org (Crossref)*, https://doi.org/10.1080/14688417.2020.1842788.

LEA, Daniel. “Sarah Hall” in *Twenty-First-Century Fiction: Contemporary British Voices.* Manchester University Press, 2016.

LILLEY, Deborah. “Unsettling environments: New pastorals in Kazuo Ishiguro’s *Never Let Me Go* and Sarah Hall’s *The Carhullan Army*.” *Green Letters: Studies in Ecocriticism*; 2016; 20(1): 60–71.

MEALING, Lotti. “The Mermaid as Postmodern Muse in Sarah Hall’s *The Electric Michelangelo*.” *Contemporary Women's Writing*; 2014 July; 8(2): 223–240.

ORR, Ashley, “Inked In: The Feminist Politics of Tattooing in Sarah Hall’s *The Electric Michelangelo*”. *Neo-Victorian Studies*; 2017; 9(2): 97–125.

PIERINI, Francesca. “La Fiaba Oscura: Narrating Italy in How to Paint a Dead Man.” *Sarah Hall: Critical Essays*, edited by Elke D’hoker and Alexander Beaumont, Canterbury, Gylphi, 2022, pp. 173–194.

POLLARD, Eileen Joy. « ‘When the Reservoir Comes’: Drowned Villages, Community and Nostalgia in Contemporary British Fiction ». *C21 Literature: Journal of 21st-Century Writings*, vol. 5, nº 3, The Open Library of Humanities, 2017.

RILEY, Natalie. “Homo Sapiens: Being Human in *How to Paint a Dead Man* and *The Wolf Border*.” *Sarah Hall: Critical Essays*, edited by Elke D’hoker and Alexander Beaumont, Canterbury, Gylphi, 2022, pp. 77–98.

ROBINSON, Iain. “’You Just Know When the World Is About to Break Apart’: Utopia, Dystopia and New Global Uncertainties in Sarah Hall’s *The Carhullan Army*”. pp. 197- 211 in: Adiseshiah, Siân(ed. and introd.); Hildyard, Rupert(ed. and introd.); *Twenty- First Century Fiction: What Happens Now*. Palgrave Macmillan, 2013.

SMITH, Bradon. “Imagined Energy Futures in Contemporary Speculative Fictions”. *Resilience: A Journal of the Environmental Humanities*; 2019 Spring-Fall; 6(2-3): 136-154.

VERMEULEN, Pieter. “Rewilding Welfare: Sarah Hall and the State of Nature.” *Sarah Hall: Critical Essays*, edited by Elke D’hoker and Alexander Beaumont, Canterbury, Gylphi, 2022, pp. 99–120.

VICE, Sue. “Sarah Hall: A New Kind of Storytelling.” *The Contemporary British Novel since 2000*, Edinburgh University Press, 2017, pp. 70–78.

WALEZAK, Émilie, “The Significance of Cumbria in Sarah Hall’s First Novel, Haweswater”. *Etudes Britanniques Contemporaines : Revue de la Société d'Etudes Anglaises Contemporaines*, 2018 Dec, 55: 1–13.

Landscape and Identity: Utopian/Dystopian Cumbria in Sarah Hall’s *The Carhullan Army.” Studies in Contemporary Fiction*, 2019; 60(1): 67–74.

“The Borderline in Sarah Hall’s “Bees””, Colloque Crisis in Contemporary Writing, *British Association for Contemporary Literary Studies*, Virtual Conference, 26 June 2020.

“Borderlands: Spatializing Feminist Struggle in Sarah Hall’s Fiction.” *Sarah Hall: Critical Essays*, edited by Elke D’hoker and Laurent Beaumont, Canterbury, Gylphi, 2022, pp. 149–172.

WATKINS, Susan. « Science, Nature and Matter ». *Contemporary Women’s Post-Apocalyptic Fiction*, édité par Susan Watkins, Palgrave Macmillan (Cham, Switzerland), 2020, p. 41–72.

YANG, Karen Ya-Chu, “Restoring Life: Carnivore Reintroduction and (Eco)Feminist Science in Sarah Hall’s *The Wolf Border*.” *Women's Studies*, 2018 July-Dec; 47(5- 8): 829–844.

2.2. OUVRAGES GÉNÉRALISTES SUR LA LITTÉRATURE BRITANNIQUE CONTEMPORAINE

ACHESON, James. *Contemporary British Novel since 2000*. Edinburgh University Press, 17 Jan. 2017.

ADISESHIAH, Siân (ed. and introd.); Hildyard, Rupert(ed. and introd.); *Twenty- First Century Fiction: What Happens Now.* Palgrave Macmillan, 2013.

BERNARD, Catherine. *Matière à Réflexion Du Corps Politique Dans La Littérature Et Les Arts Visuels Britanniques Contemporains*. Paris: PUPS, 2018a. Print.

BOXALL, Peter. *Twenty-First-Century Fiction: A Critical Introduction*, Cambridge University Press, 2013.

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism Four Essays*. London: Penguin Literary Criticism, 1990.

HEAD, Dominic. *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000.* Cambridge Cambridge Univ. Press, 2002.

JAMES, David, *Modernist Futures: Innovation and Inheritance in the Contemporary Novel*, Cambridge University Press, 2012.

LANE, Richard J, Mengham, Rod; Tew, Philip, *Contemporary British fiction*, Polity Press, 2003.

LANONE, Catherine. *Brontë, Wuthering Heights - Un vent de sorcière*, Ellipse, 1999.

LEA, Daniel. *Twenty-First-Century Fiction: Contemporary British Voices*. Manchester University Press; 2016.

POLLARD, Eileen, Schoene-Harwood, Berthold, *British Literature in Transition, 1980-2000 : Accelerated Times*, Cambridge University Press, 2019.

RODRIGUEZ MAGDA, Rosa Maria. *La Condition Transmoderne* [1989]. Trad. Par Alcime Steiger. Editions L'Harmattan, 1 Aug. 2014.

2.3. SUR LE MODE PASTORAL

2.3.1. Les origines du mode pastoral

ALPERS, Paul, *What is Pastoral*? Chicago and London: University of Chicago Press, 1996.

BARRELL, John, and John BULL. *The Penguin Book of English Pastoral Verse*. London, Allen Lane, 1974.

BARRELL, John. *The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting*, 1730-1840. Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

BEZAN, Sarah. "Necro-Eco: The Ecology of Death in Jim Crace's 'Being Dead.'" *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 48, no. 3, 2015, pp. 191–207. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/44030462.

BEWICK, Thomas. *A Memoir of Thomas Bewick*. [1862] Hardpress Publishing, 5 July 2019.

DIXON HUNT, John. « Pastorals and Pastoralisms ». *The Pastoral Landscape*, University Press of New England, 1992, p. 11–20.

DIXON HUNT, John. *The Pastoral Landscape*. National Gallery of Art, 1992.

EMPSON, William. *Some Versions of Pastoral*. London: Penguin, 1995.

ETTIN, Andrew V., *Literature and the Pastoral.* New Haven and London: Yale University Press, 1984.

FRIEDMAN, Michael. *The Making of a Tory Humanist: William Wordsworth and the Idea of Community*. Columbia University Press, 1979.

GIFFORD, Terry. *Pastoral*. London: Routledge, 1999.

GUTZWILLER, Kathryn J. *Theocritus' Pastoral Analogies*. Univ of Wisconsin Press, 1991.

HALPERIN, David. *Before Pastoral, Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*. Yale University Press, 1983.

HEANEY, Seamus. « Eclogues "In Extremis": On the Staying Power of Pastoral ». *Proceedings of the Royal Irish Academy. Section C: Archaeology, Celtic Studies, History, Linguistics, Literature*, vol. 103C, nº 1, 2003, p. 1–12.

HEATH-STUBBS, John, *The Pastoral*. London: Oxford University Press, 1969

HILTNER, Ken. *What Else is Pastoral? Renaissance Literature and the Environment*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2011.

KEEGAN, Bridget. « Georgic Transformations and Stephen Duck's "The Thresher's Labour" ». *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 41, nº 3, 2001, p. 545–62.

LOUGHREY, Brian. *The Pastoral Mode: A Casebook*. Macmillan, 1984.

MARINELLI, Peter V. *Pastoral*, London: Methuen, 1971.

MARTINDALE, Charles. *The Cambridge Companion to Virgil*. Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

MARX, Leo. *The Machine in the Garden: Technology and The Pastoral Ideal in America*. New York: Oxford University Press, 1964.

MARX, Leo. « Pastoralism in America ». *Ideology and Classic American Literature*, édité par Sacvan Bercovitch et Myra Jehlen, Cambridge University Press, 1986, p. 36-69.

MEEKER, Joseph W. *The Comedy of Survival: Literary Ecology and a Play Ethic*. Tucson, University Of Arizona Press, 1997.

PARHAM, John, ed., *The Environmental Tradition in English Literature*. Aldershot: Ashgate, 2002.

PAYNE, Mark, 'Pastoral', in Richard Eldrigde (ed.), *The Oxford Handbook of Philosophy and Literature*, 118–136, Oxford: Oxford University Press, 2009.

PHILLIPS, Dana. « Don DeLillo's Postmodern Pastoral' ». *Reading the Earth: New Directions in the Study of Literature and Environment*, édité par Michael Branch, University of Idaho Press, 1998.

POGGIOLI, Renato. *The Oaten Flute*. Cambridge : Harvard University Press, 1975.

ROZENBERG, Paul. *Le Romantisme Anglais Le Défi Des Vulnérables Et Les Dissidences Du Bonheur*. Nouvelle édition [revue Et Bonifiée]. ed. Toulouse: Presses Universitaires Du Mirail, 2011. Print.

ROSENMEYER, Thomas G. *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric*. Berkeley, University of California Press, 1969.

SALES, Roger. *Pastoral and Politics*. London, Hutchinson. 1983.

SHAW, Marion. "Cold Comfort Times: The Women Rural Writers in the Interwar Period ". In: Paul Brassley, Jeremy Burchardt and Lynne Thompson (eds.). *The English Countryside Between the Wars: Regeneration or Decline?* Woodbridge: Boydell Press. 73 – 78, 2006.

TOLIVER, Harold E., *Pastoral Forms and Attitudes*. Berkeley and London: University of California Press, 1971.

WESTLING, Louise, ed., *The Cambridge Companion to Literature and the Environment*, Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

WILLIAMS, Raymond, *The Country and the City*, London: Chatto & Windus, 1973.

WU, Duncan. *Romanticism An Anthology*. Oxford Cambridge (Mass.): Blackwell, 1994. Print.

2.3.2. Les nouvelles pastorales

COUGHRAN, Chris, 'Sub-versions of Pastoral: Nature, Satire and the Subject of Ecology." *Journal of Ecocriticism*, 2.2 (2010), 14-29. http://ojs.unbc.ca/index.php/joe/article/view/125.

CURRY, Patrick, "Nature Post Nature." *New Formations* 64 (2008), 51–62.

CRACE, Jim. "Interview", 2000, www.jim-crace.com.

FARRIER, David. "Toxic pastoral: Comic failure and ironic nostalgia in contemporary British environmental theatre". *Journal of Ecocriticism*, Vol. 6, No. 2. 2014 pp. 1–15.

GIFFORD, Terry. "Pastoral, Anti-Pastoral and Post-Pastoral" in Louise Westling (ed.), *The Cambridge Companion to Literature and the Environment*,17-29, Cambridge University Press, 2013.

GARRARD, Greg, "Radical Pastoral?", *Studies in Romanticism*, Vol. 35, No. 3, Green Romanticism (Fall, 1996), pp. 449–465.

LILLEY, Deborah. *The New Pastoral in Contemporary British Writing*. Londres: Routledge, 2019.

MCSWEENEY, Joyelle. *The Necropastoral: Poetry, Media, Occults*. University of Michigan Press, 2015.

PINSON, Jean-Claude, « Pastorale (de la poésie comme « éco-poéthique ») », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 119e Année, No. 4 2019, pp. 873-886.

PUGHE, Thomas, et al. *Poetics and Politics of Place in Pastoral: International perspectives.* Peter Lang, 2015.

SULLIVAN, Heather I. "The Dark Pastoral: Material Ecocriticism in the Anthropocene." *Ecocene: Cappadocia Journal of Environmental Humanities* 1, no. 2 (2020): 19–31. doi:10.46863/ecocene.16.

2.3.3. Sur l'élégie

KENNEDY, David. *Elegy*. London New York: Routledge, 2007. Print. The New Critical Idiom.

RAMAZANI, Jahan. *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney*, University of Chicago Press; 2nd ed. édition (28 mai 1994).

SPARGO, R. Clifton. *The Ethics of Mourning Grief and Responsibility in Elegiac Literature.* Baltimore (Md.) [etc.: Johns Hopkins UP, 2004. Print.

WATKIN, William Ward. *On Mourning: Theories of Loss in Modern Literature*. Edinburgh University Press, 2004.

2.3.4. Sur la nostalgie

BACCOLINI, Raffaella, and Tom MOYLAN. *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York ; London, Routledge, Taylor & Francis Group, 2003.

BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. [1929] Éd. du Seuil, 1998.

BAUCOM, Ian,. *Out of Place: Englishness, Empire, and the Locations of Identity*. Princeton, N.J., Princeton University Press, 1999.

BOYM, Svetlana. *The Future Of Nostalgia*. Basic Books, 2001.

DAINOTTO, Roberto M. *Europe (in Theory)*. Durham, Duke University Press, 2007.

HEAD, Dominic. "The Farming Community Revisited: Complex Nostalgia in Sarah Hall and Melissa Harrison". *Green Letters*, vol. 24, nº 4, octobre 2020, p. 354-66. *DOI.org (Crossref)*, https://doi.org/10.1080/14688417.2020.1842788.

JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the Future*. London, Verso, 2005.

KAMMEN, Michael. *Mystic Chords of Memory: The Transformation of Tradition in American Culture*. New York, N.Y., Vintage Books, 1993.

LILLEY, Deborah. « Recovering Nostalgia in Nature Writing" ». *Alluvium*, mai 2013.

LUCAS, John. *England and Englishness: Ideas of Nationhood in English Poetry 1688-1900.* London, Hogarth Press, 1991.

MANDLER, Peter. 'Against "Englishness": English Culture and the Limits to Rural Nostalgia, 1850–1940', *Transactions of the Royal Historical Society* 7: 155–75, 1997.

NAIRN, Tom. *Break-up of Britain.* S.L., Verso, 2021.

POLLARD, Eileen Joy. « 'When the Reservoir Comes': Drowned Villages, Community and Nostalgia in Contemporary British Fiction ». *C21 Literature: Journal of 21st-Century Writings*, vol. 5, nº 3, 2017 2017. *EBSCOhost*, https://doi.org/10.16995/c21.9.

SARGENT, Lyman Tower. "The Three Faces of Utopianism Revisited." *Utopian Studies*, vol. 5, no. 1, 1994, pp. 1–37. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/20719246.

SOPER, Kate. “Passing Glories and Romantic Retrievals: Avant-Garde Nostalgia and Hedonist Renewal.” *Ecocritical Theory: New European Approaches*, by and , edited by Kate Rigby and Axel Goodbody, Virginia, University of Virginia Press, 2011, pp. 17–29.

STAROBINSKI, Jean. *L’encre de la mélancolie*. Points, DL 2015, 2015.

SU, John J. *Ethics and Nostalgia in the Contemporary Novel*. Cambridge University Press, 2005. *Cambridge University Press*, https://doi.org/10.1017/CBO9780511485398.

WOJCIECHOWSKA, Sylwia Janina. ‘Nostos, Nostalgia, and Pastoral in Twentieth-Century British Prose Fiction.’ *Papers on Language & Literature*, vol. 57, no. 4, Fall 2021.

2.4. SUR L’ECOCRITIQUE

ALBRECHT, Glenn A. *Earth Emotions: New Words for a New World*. Cornell University Press, 2019.

BERGMANN, Ina. “Nature, Liminality, and the Short Story: An Analytical Triad.” *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, vol. 24, no. 3, 2017, pp. 477–481, academic.oup.com/isle/article/24/3/477/4034656, https://doi.org/10.1093/isle/isx038.

BOURRIAUD, Nicolas. « Inclusions: esthétique du capitalocène ». 1re édition, PUF, 2021.

BUELL, Lawrence. *Writing for an Endangered World : Literature, Culture, and Environment in the U.S. And Beyond*. Cambridge, Mass. Harvard University Press, 2005.

The Future of Environmental Criticism Environmental Crisis and Literary Imagination. Blackwell Manifestos, 2009.

CLARK, Timothy. « Nature, Post Nature ». The Cambridge Companion to Literature and the Environment, édité par Louise Westling, Cambridge University Press, 2014.

Ecocriticism on the Edge: The Antrhopocene as a Threshold Concept. Bloomsbury Academic, 2015.

CRONON, William. « The Trouble with Wilderness: Or, Getting Back to the Wrong Nature », Environmental History 1(1): 7–28, 1996.

DESCOLA, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Folio Essais, 2018.

GARRARD, Greg. *Ecocriticism*. Routledge, 2004.

GLOTFELTY, Cheryll and Harold FROMM, eds. *The Ecocriticism Reader*. Athens: The University of Georgia Press, 1996.

HEISE, Ursula K. "Unnatural Ecologies." *Configurations,* 10.1 (2002), 149-68.

"Greening English." *Contemporary Literature*, 47.2 (2006), 289-298.

Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global. Oxford; New York: Oxford University Press, 2008.

HILTNER, Ken ed., *Ecocriticism, The essential* reader. Routledge, 2014.

KERRIDGE, Richard. « *Ecocritical Approaches to Literary Form and Genre*. » dans *The Oxford Handbook of Ecocriticism*, Ed par Greg Garrard, Oxford University Press, 21 Aug. 2013.

MERCHANT, Carolyn. *The Death of Nature*. New York, HarperOne, 2019.

MORTON, Timothy. *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 2007.

MURPHY, Patrick D., *Ecocritical Explorations in Literary and Cultural Studies: Fences, Boundaries, and Fields*. Plymouth: Lexington Books, 2009.

SOPER, Kate. *What Is Nature: Culture, Politics and the Non-Human.* Oxford, Blackwell, 1995.

WILLIAMS, Raymond. *Problems in Materialism and Culture: Selected Essays*. London Verso, 1980.

2.5. SUR LE PAYSAGE ET L'ESTHÉTIQUE

ADORNO, Theodor. *Aesthetic Theory*. Translated and edited by Robert Hullot-Kentor. London: Athlone Press, 1997.

ANDREWS, Malcolm, *Landscape and Western Art*, Oxford: OUP, 1999.

BERGER, John, *Ways of Seeing* [1972], London: Penguin Classics, 2008.

BERBERICH, Christine, Neil CAMPBELL, and Robert HUDSON, eds., *Affective Landscapes in Literature, the Arts and Everyday Life. Memory, Place and the Senses*, London and New York: Routledge, 2015.

BERNARD, Catherine. « Landscapes/Cityscapes: Situational Identity in British Literature and Visual Arts (20th-21st Centuries) [Special Section] ». *Etudes Britanniques Contemporaines: Revue de la Société d'Etudes Anglaises Contemporaines*, vol. 55, Université Paul Valéry Montpellier III, décembre 2018b.

BESSE, Jean, *Le Goût du monde. Exercices de paysage*, Arles: Actes Sud, 2009.

BONIN, Sophie, 2004, « Au-delà de la représentation, le paysage », dans *STRATES – Matériaux pour la recherche*, éd. CNRS Centre national de la recherche scientifique, n° 11, p. 13-26.

BRYSON, Norman. *Looking at the Overlooked Four Essays on Still Life Painting*. Reaktion Books, 1990.

CARLSON, Allen. *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art, and Architecture*. Routledge, 2000.

COLLOT, Michel, *La pensée-paysage*, Arles: Actes Sud, 2011.

DERRIDA, Jacques. *La vérité en peinture*. Flammarion, 1978.

DURO, Paul. *The Rhetoric of the Frame : Essays on the Boundaries of the Artwork*. Cambridge England ; New York, Ny, Usa, Cambridge University Press, 1996.

EHLAND, Christophe, éditeur. *Thinking Northern: Textures of Identity in the North of England*. Rodopi, 2007.

FARLEY, Paul, and Michael SYMMONS Roberts. *Edgelands: Journeys into England's True Wilderness*. London, Vintage, 2012.

GUIBERT, Pascale. « Landscapes with Figures in Wordsworth's Prelude (1805) ». *Revue LISA/LISA e-Journal. Littératures, Histoire Des Idées, Images, Sociétés Du Monde Anglophone Literature, History of Ideas, Images and Societies of the English-Speaking World*, nº Vol. VII n°3, Vol. VII – n°3, mars 2009, p. 142-54. *journals.openedition.org*, https://doi.org/10.4000/lisa.93.

« Le cadre montagneux du prélude de Wordsworth ». *Cahiers Charles V*, vol. 1, nº 1, 2006, p. 45-63. *DOI.org (Crossref)*, https://doi.org/10.3406/cchav.2006.1442.

éditeur. *Reflective landscapes of the Anglophone countries*. Rodopi, 2011.

HÉLIE, Claire. « Linguistic 'Northalgia' inTed Hughes's Remains of Elmet (1979) and Tony Harrison's From the School of Eloquence (1978-2007) ». *Voyage verslaparole.L'Enfant,lesSens,l'AcquisitionduLangage*, vol. 33, nº 1, p. 189-202.

« Versions of the North in Contemporary Poetry ». *Revue française de civilisation britannique*, vol. XXV, nº 2, avril 2020. *DOI.org (Crossref)*, https://doi.org/10.4000/rfcb.5342.

KASHI, Anita Rao. ""Cottagecore" and the Rise of the Modern Rural Fantasy." *Www.bbc.com*, 8 Dec. 2020, www.bbc.com/culture/article/20201208-cottagecore-and-the-rise-of-the-modern-rural-fantasy.

KOHL, Stephan. « The 'North' of 'England': A Paradox? » *Thinking Northern: Textures of Identity in the North of England*, édité par Christopher Ehland, Rodopi, 2007, p. 93-116.

KULKA, Tomáš. *Kitsch and Art*. Pennsylvania State University Press, 1996.

MITCHELL, W.J.T,. ed., *Landscape and Power* (1994), Chicago: U of Chicago P, 2002.

OMHOVERE, Claire et. al. *L'Art du paysage*, Michel Houdiard, 2014.

« The Artialisation of Landscape in Jane Urquhart's The Whirlpool ». Diana Brydon; Marta Dvorak. Crosstalk : *Canadian and Global Imaginaries in Dialogue, Wilfrid Laurier University Press,* pp.199-214, 2012.

RANCIERE, Jacques. *Le temps du paysage: aux origines de la révolution esthétique*. La Fabrique éditions, 2020.

ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. Gallimard, 2017.

SCHAMA, Simon, *Landscape and Memory* (1995), New York: Vintage, 1996.

SLONE, Isabel. "Escape into Cottagecore, Calming Ethos for Our Febrile Moment." *The New York Times*, 10 Mar. 2020, www.nytimes.com/2020/03/10/style/cottagecore.html.

SPIRN, Anne Whiston, *The Language of Landscape*, New Haven, London: Yale UP, 1998.

TAYLOR-WOOD, Sam. "Still Life by Sam Taylor-Wood." *YouTube*, 27 May 2013, www.youtube.com/watch?v=BJQYSPFo7hk.

WALLER, Mason M., "The History, Drivers, and Social Issues of the Cottagecore Movement" (2022). *WWU Honors College Senior Projects.* 531. https://cedar.wwu.edu/wwu_honors/531

WYLIE, John, *Landscape*, London and New York: Routledge, 2007.

2.6. SUR LE RÉALISME

BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique et Théorie Du Roman*. Gallimard : 1978.

BENNETT, Alice. *Contemporary Fictions of Attention. Reading and Distraction in the Twenty-First Century*. London: Bloomsbury Academic, 2018.

DAWSON, Paul. 'The Return of Omniscience in Contemporary Fiction', Narrative, 17 (2): 143–61, 2009.

DIAMOND, Cora. *The Realistic Spirit: Wittgenstein, Philosophy, and the Mind*. 1995. Cambridge and London: MIT Press, 1996.

FLUDERNIK, Monica. *Second-person fiction: Narrative You as addressee and/or protagonist*, Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik, 18, 217–47, 1993.

Towards a 'Natural' Narratology, London, New York: Routledge, 1996.

GANTEAU, Jean-Michel. « Éthique de l'ordinaire : la philosophie du langage ordinaire au prisme de *The Salt Path* de Raynor Winn ». *L'Atelier*, vol. 13, nº 2, 2022.

HAMON, Philippe. « Un discours contraint ». *Littérature et réalité*, Editions du Seuil, 1982.

Du Descriptif. 4e édition. ed. Paris: Hachette Supérieur, 1994. Print. Hachette Université Recherches Littéraires.

HEGERFELDT, Anne C. *Lies That Tell the Truth : Magic Realism Seen through Contemporary Fiction from Britain*. Kenilworth, Rodopi, March, 2005.

LAUGIER, Sandra. *Du réel à l'ordinaire : quelle philosophie du langage aujourd'hui*. J. Vrin, 1999.

« The Ethics of Care as a Politics of the Ordinary ». *New Literary History*, vol. 46, 2015.

« The Ordinary, Romanticism, and Democracy ». *MLN*, vol. 130, nº 5, décembre 2015.

MURDOCH, Iris. *The Sovereignty of Good*. 1971. Londres: Routledge, 2013.

RANCIERE, Jacques. *Le Fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, Paris: La fabrique, 2014.

SORLIN, Sandrine. *The Stylistics of 'You'. Second-Person Pronoun and Its Pragmatic Effects*. Cambridge: CUP, 2022.

TIBI, Pierre. « La Nouvelle, Essai de compréhension d'un genre », *Aspects de la nouvelle*, n° 4, printemps 1988, pp. 7-66.

TURNER, Nick, 'Realism, Women Writers and the Contemporary British Novel', in Dorothee Birke and Stella Butter (eds), *Realisms in Contemporary Culture: Theories, Politics and Medial Configurations*, 49–69, Boston and Berlin: Walter de Gruyter, 2013.

WOOLF, Virginia, « Modern Fiction », *The Essays of Virginia Woolf*. Edited by Andrew McNeille, Volume 4: 1925 fo 1928. London: The Hogarth Press, 1984.

2.7. SUR LA PHÉNOMÉNOLOGIE DE LA PERCEPTION

CITTON, Yves. *L'économie de L'attention*. La Découverte, 5 June 2014.

CRARY, *Jonathan. Suspensions of Perception/Attention, Spectacle, and Modern Culture*. 1999. Cambridge: MIT Press, 2001

DEPRAZ, Natalie. *Attention et vigilance : à la croisée de la phénoménologie et des sciences cognitives*. 1re édition, Puf, 2014.

FELSKI, Rita. *Hooked. Art and Attachment*. Chicago, IL and London: The U. of Chicago P., 2020. Print.

GANTEAU, Jean-Michel. *The Poetics and Ethics of Attention in Contemporary British Narrative* (1st ed.). Routledge, 2023.

GURTON-WACHTER, Lily. *Watchwords: Romanticism and the Poetics of Attention*. Stanford, CA: Stanford UP, 2016. Ebook.

HUSSERL, Edmund. *Idées Directrices Pour Une Phénomenologie et Une Philosophie Phénoménologiques Pures*. Gallimard, Paris : 1982.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection* [1980]. Paris : Seuil, édition numérique, 2015.

LEROY, Christine. *La phénoménologie*, Paris, Ellipses Marketing, coll. « Apprendre à philosopher », 2018.

LIPPIT, Mizuta Akira. *Atomic Light (Shadow Optics)*. Minneapolis, University Of Minnesota Press, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, 1976.

Le visible et l'invisible : suivi de Notes de travail. [1988] Gallimard, 2016.

WALEZAK, Émilie. *Rethinking Contemporary British Women's Writing: Realism, Feminism, Materialism*. Bloomsbury Academic, 2021. *EBSCOhost*, https://doi.org/10.5040/9781350171381.

WEIL, Simone. *Attente de Dieu*. [1966] Albin Michel, 1 Sept. 2016.

2.8. SUR LA SPECTRALITÉ

ABRAHAM, Nicolas and Maria TOROK. *L'écorce et le Noyau*. Aubier-Montaigne, 1978. Print.

CARUTH, Cathy, *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore and London: The Johns Hopkins UP, 1995. Print.

DAVIS, Colin. *Haunted Subjects: Deconstruction, Psychoanalysis and the Return of the Dead*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2007.

DEL PILAR BLANCO, María Del, and Esther PEEREN. *Popular Ghosts the Haunted Spaces of Everyday Culture*. New York: Continuum, 2010. Print.

The Spectralities Reader : Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory. Bloomsbury Academic, 2013.

DERRIDA, Jacques. *De la Grammatologie*. Édtions de Minuit, 1967.

Spectres de Marx. Paris : Editions Galilée, 1993. Print.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Minuit, 2008.

Survivance des lucioles. Les Éditions de Minuit, 2009.

FRECCERO, Carla. "Wolf, or Homo Homini Lupus." *Arts of Living on a Damaged Planet*, edited by Anna Tsing et al., Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017, pp. 91–107.

FREUD, Sigmund. *Au-delà du Principe de plaisir*. 1920. Paris : Payot, 1981. Print.

L'Homme Moïse et la religion monothéiste. 1939. Paris : Gallimard, 1986. Print.

L'inquiétante étrangeté et autres essais. 1919. Paris : Gallimard, 1985. Print.

FREUD, Sigmund, Sandor FERENCZI and Karl ABRAHAM. *Sur les névroses de guerre*. Payot, 1918. Print

LAPLANCHE, Jean. *Essays on Otherness*. Londres : Routledge, 1999. Print.

LETISSIER, Georges. « Hauntology as Compromise Between Traumatic Realism and Spooky Romance in Sarah Waters's *The Little Stranger* ». *Trauma and Romance in Contemporary British Literatur*e. Éd. par Jean-Michel Ganteau et Susana Onega. Londres : Routledge, 2013. 35-50.

MBEMBE, Achille. *Necropolitics*. 2016. Trans. Steven Corcoran. Durham, NC and London: Duke UP, 2019.

MORIZOT, Baptiste. *Les diplomates : cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*. 2016. Wildproject ed., 2023.

PEEREN, Esther. *The Spectral Metaphor*. Palgrave Macmillan UK, 2014.

"Invisible Lives of the Rural Idyll: Midsomer Murders and Cynan Jones' the Long Dry." *Études Britanniques Contemporaines. Revue de La Société D'études Anglaises*

Contemporaines, no. 61, 1 Nov. 2021, journals.openedition.org/ebc/10993?lang=en, https://doi.org/10.4000/ebc.10993.

PRESS, Jacques. *La perle et le grain de sable : Traumatisme et fonctionnement mental*. Paris : Delachaux et Niestlé, 1999. Print.

ROYLE, Nicholas. *Veering: a Theory of Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012. Print.

SPIVAK, Chakravorty Gayatri Door. *Death of a Discipline*. Uitgever: New York ; Chichester, Columbia University Press, 2005.

TSING, Anna Lowenhaupt, éditeur. *Arts of Living on a Damaged Planet*. University of Minnesota Press, 2017.

WHITEHEAD, Anne. *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. Print.

2.9. SUR LE NATURE WRITING

ARMBRUSTER Karla and Kathleen R. WALLACE eds., *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*. Charlottesville: University Press of Virginia, 2001.

BATE, Jonathan. *The Song of the Earth*. London: Picador, 2001. Print.

BEAUFILS, Cécile. « Nature Writing and Publishing: The Ethics of a Cultural Mapping ». *Études britanniques contemporaines*, n° 55, novembre 2018.

BUELL, Lawrence, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Harvard University Press, 1995.

COWLEY, Jason, ed., *Granta 102, New Nature Writing* (Summer 2008).

CLARK, Timothy, "Environmental Justice and the Move "Beyond Nature Writing", *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*, Cambridge University Press, 2011.

"Nature, Post Nature", in ed. Louise Westling, *The Cambridge Companion to Literature and the Environment*, Cambridge University Press, 2014.

DEAKIN, Roger. *Waterlog*. S.L., Vintage Classics, 2022.

FLOOD, Alison, '"In Stressed Times, We Can Take Comfort In Wildlife": Why Nature-Writing Is "Exploding"', The Guardian 30 June 2016.

HUGGAN, Graham. Back to the Future: The 'New Nature Writing,' *Ecological Boredom, and the Recall of the Wild*. no. 2, History, 2016.

JAMIE, Kathleen. *Findings*. Sort Of, 2005.

Sightlines. London, Sort Of Books, 2012.

LILLEY, Deborah, "New British Nature Writing", *Oxford Handbooks Online*, April 2017.

LILLEY, Deborah. "Recovering Nostalgia in Nature Writing", *Alluvium;* 2013 May.

LUBKOWITZ, Anneke, *Haunted Spaces in Twenty-First Century British Nature Writing*, Berlin, Germany ; Walter de Gruyter, Inc.; 2020.

MABEY, Richard. "In Defence of Nature Writing," *The Guardian*, Thursday 18 July 2013.

MACFARLANE, Robert. "Only Connect", *The Guardian*, Saturday 26 March 2005, n. pag. http://www.theguardian.com/books/2005/mar/26/featuresreviews.guardianreview33

The Wild Places. Granta, 2007.

"Ghost Species." *Granta*, 7 July 2008, granta.com/ghost-species/.

'Why We Need Nature Writing', *The New Statesman* 2 September 2015b

Landmarks. London : Penguin Books, 2016.

MORAN, Joe, 'A Cultural History of the New Nature Writing', *Literature and History* 23.1 (Spring 2014): 49–63.

MORIZOT, Baptiste. *Manières D'être Vivant Enquêtes Sur La Vie à Travers Nous*. Arles : Actes Sud, 2020. Print. Mondes Sauvages Pour Une Nouvelle Alliance.

OAKLEY, Kate, WARD, Jonathan and CHRISTIE, Ian, 'Engaging the Imagination, New Nature Writing, Collective Politics and the Environmental Crisis', *Environmental Values* 27(6). pp. 687-705.

POOLE, Steven. "Is Our Love of Nature Writing Bourgeois Escapism?," *The Guardian*, Saturday 6 July 2013.

SCHEESE, Don. *Nature Writing: The Pastoral Impulse in America*. New York : Routledge, 2002.

SMITH, Jos. "An Archipelagic Literature: Re-framing 'The New Nature Writing," *Green Letters: Studies in Ecocriticism* 17.1 (2013), 5–15.

The New Nature Writing: Rethinking the Literature of Place, London, England ; Bloomsbury Publishing; 2017.

WESTON, Daniel. "Plots: The Narratives of Place in Contemporary Nature Writing", pp. 173-185 IN: Berberich, Christine(ed. and introd.); Campbell, Neil(ed. and introd.); Hudson, Robert(ed. and introd.); Stewart, Kathleen(preface); Crouch, David(afterword); *Affective Landscapes in Literature, Art and Everyday Life: Memory, Place and the Senses*. Farnham, England ; Ashgate Publishing Co.; 2015a.

"Nature Writing and the Environmental Imagination", pp. 110-126 IN: James, David(ed. and introd.); *The Cambridge Companion to British Fiction since 1945*. Cambridge, England ; Cambridge University Press; 2015b.

2.10. SUR LA CLIMATE CHANGE FICTION

BRACKE, Astrid. *Climate Crisis and the 21st-Century British Novel*. London: Bloomsbury Academic, 2018.

COHEN, Tom, ed, *Telemorphosis: Theory in the Era of Climate Change*. Michigan: MPublishing, Open Humanities Press, 2012.

CURRY, Judith, "Reasoning about Climate Uncertainty', *Climatic Change* 108.4 (2011), 723-732, http://www.springerlink.com/content/gg28390v311876w4/fulltext.html.

FEDERAU, Alexander. *Pour une philosophie de l'anthropocène*, Presses universitaires de France, 2017.

GHOSH, Amitav. *The Great Derangement Climate Change and the Unthinkable*. Chicago London: University of Chicago, 2016. Print.

GOODBODY, Axel, and Adeline JOHNS-PUTRA, (2018). *Cli-fi: a Companion*, Peter Lang Publishing, Oxford.

JOHNS-PUTRA, Adeline. *Climate and Literature*, Cambridge University Press, 2019.

STEFFEN, Will, et al. "The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature." *AMBIO: A Journal of the Human Environment*, vol. 36, no. 8, 1 Dec. 2007, pp. 614–621, https://doi.org/10.1579/00447447(2007)36[614:TAAHNO]2.0.CO;2.

TREXLER, Adam. *Anthropocene Fictions, The Novel in a Time of Climate Change*. University of Virginia Press, 2015.

2.11. SUR LE NÉO-MATÉRIALISME, LE POSTHUMAIN ET LE NON-HUMAIN

ALAIMO, Stacy. *Undomesticated Ground: Recasting Nature as Feminist Space*. Cornell University Press, 2000.

Bodily Natures Science, Environment, and the Material Self. Bloomington, Ind: Indiana UP, 2010. Print.

ALAIMO, Stacy, and Susan J. Hekman. "Introduction: Emerging Models of Materiality in Feminist Theory." *In Material Feminisms*. Eds. Stacey Alaimo and Susan J. Hekman. Bloomington: Indiana UP, 2008. 1–19.

ANZIEU, Didier. *Le moi-peau*. Nouvelle édition revue et Augmentée., Dunod, 1995.

BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*. Librairie générale française, 1993.

BARAD, Karen Michelle. *Meeting the Universe Halfway Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke UP, 2007. Print.

BENNETT, Jane. *Vibrant Matter. A Political Economy of Things*. Durham, NC: Duke UP, 2010.

BENNETT, Tony, and Patrick JOYCE, eds. *Material Powers: Cultural Studies, History and the Material Turn*. New York: Routledge, 2010.

BENTHIEN, Claudia. *Skin: On the Cultural Border between Self and the World*. Columbia University Press, 2002.

BERGSON, Henri. *Matter and Memory*. 1896. Trans. Nancy Margaret Paul, and Scott Palmer. New York: Zone Books, 1990.

BRAIDOTTI, Rosi, 'Animals, Anomalies, and Inorganic Others', *PMLA* 124:2, 2009: 526-532.

The posthuman. Polity Press, 2013.

Posthuman knowledge. Polity, 2019.

BRAUNBERGER, Christine. "Revolting Bodies: The Monster Beauty of the Tattooed Woman." *NWSA Journal*, 12.2 (2000): 1–23.

CARACCIOLO, Marco, et al. *Narrating Nonhuman Spaces*. Routledge, 19 Aug. 2021.

CARACCIOLO, Marco. *The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach*. De Gruyter, 2014.

Contemporary Narrative and the Spectrum of Materiality. De Gruyter, 2023.

COOLE, Diana, and Samantha FROST, eds. *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics.* Durham, NC: Duke UP, 2010.

D'HOKER, Elke. « Humbling the Human: Posthuman Explorations in Contemporary Short Fiction ». *Short Fiction in Theory & Practice*, vol. 10, n° 2, octobre 2020, p. 135-48. *EBSCOhost*, https://doi.org/10.1386/fict_00023_1.

DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI. *Capitalisme et Schizophrénie 2*. *Mille Plateaux*. Paris : Minuit, 1972.

DELEUZE, Gilles. *Spinoza : philosophie pratique*. [Nouvelle édition revue et Augmentée]., Les Éditions de Minuit, 2003.

GLISSANT, Edouard. *Poétique de la relation*. Paris : Gallimard, 1990.

Introduction a une poétique du divers. Paris : Gallimard, 1996.

GRAHAM, Jorie, *Materialism*, Hopewell, NJ : Ecco Press, 1995 GRUSIN, Richard, ed. *The Nonhuman Turn. Minneapolis*: University of Minnesota Press, 2015.

GROSZ, Elizabeth. *Volatile Bodies toward a Corporeal Feminism*. Bloomington [U.A.] Indiana Univ. Press, 1994.

HARAWAY, Donna. 'Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective'. *Feminist Studies*, vol. 14, no. 3, Automne 1988, pp. 575–99.

Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science. Routledge : New York and London, 1989.

The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness. Chicago, IL: Prickly Paradigm, 2003.

The Haraway Reader. New York, Ny, Routledge, 2004.

When species meet. University of Minnesota Press, 2008.

Staying with the Trouble: Making kin in the Chthulucene, Duke University Press, Experimental Future, 2016.

LARRERE, Catherine et Raphaël Larrère. *Penser et agir avec la nature. Une enquête philosophique*. Paris : Éditions de la découverte, 2015.

LATOUR, Bruno. *Politiques de la nature*. Paris : La Découverte, 2004.

Nous n'avons jamais été modernes. Paris : La Découverte, 2006.

LIEBERMANN, Yvonne, et al., editors. *Nonhuman Agencies in the Twenty-First-Century Anglophone Novel*. Palgrave Macmillan, 2021. *K10plus ISBN*, https://doi.org/10.1007/|978-3-030-79442-2_1.

MOREAU, Pierre-François. *Spinoza*. Seuil, 1975.

MORTON, Timothy. *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the end of the world*. Minneapolis: University of Minnesota P, 2013.

NEIMANIS, Astrida. « Bodies of Water, Human Rights and the Hydrocommons ». *TOPIA: Canadian Journal of Cultural Studies*, vol. 21, mai 2009, p. 161-82. *utpjournals.press (Atypon)*, https://doi.org/10.3138/topia.21.161.

Bodies of water: posthuman feminist phenomenology. Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing Plc, 2017.

NIMMO, Richie. **«** From Over the Horizon: Animal Alterity and Liminal Intimacy Beyond the Anthropomorphic Embrace. » In: *Otherness: Essays and Studies*. 2016 ; Vol. 5, No. 2.

RANCIERE, Jacques. *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Fabrique : Diffusion Les Belles Lettres, 2000.

SERRES, Michel. *L'Incandescent*. Le Pommier, 2015.

TUANA, Nancy. "Viscous Porosity." In Material Feminisms, ed. Stacy Alaimo and Susan J. Hekman. Bloomington: Indiana University Press, 2007: 188–213.

2.12. SUR L'ÉTHIQUE DU CARE *ET DE LA VULNÉRABILITÉ*

AHMED, Sara. *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. Psychology Press, 2000.

The Cultural Politics of Emotion. New York : Routledge, 2004.

BRUGERE, Fabienne, et Guillaume LE BLANC. *La fin de l'hospitalité*. Flammarion, 2017.

BUTLER, Judith. *Frames of war: when is life grievable?* Verso, 2009.

DERRIDA, Jacques, et Anne DUFOURMANTELLE. *Of Hospitality*. Traduit par Rachel Bowlby, Stanford University Press, 2000.

DERRIDA, Jacques, et Barry STOCKER. *Jacques Derrida: Basic Writings*. Routledge, 2007.

GANTEAU, Jean-Michel. *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction*. New York London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2015.

GANTEAU, Jean-Michel et Reynier, Christine. « Introduction », *Journal of the Short Story in English* [En ligne], 77 | Autumn 2021, mis en ligne le 01 décembre 2023. URL : http://journals.openedition.org/jsse/3591.

GILBERT, Sandra M, and Susan Gubar. *Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven, Yale University Press, 1979.

GILSON, Erinn. *The Ethics of Vulnerability: A Feminist Analysis of Social Life and Practice,* New York: Routledge, 2014, ISBN 978-0-415-65613-9.

JONAS, Hans. *Le principe responsabilité*. CERF, 1990.

LE BLANC, Guillaume. *L'invisibilité sociale.* Presses Universitaires de France, 2009

MAILLARD, Nathalie. *La vulnérabilité : une nouvelle catégorie morale?* Labor et Fides, 2011.

MACE, Marielle. *Sidérer, considérer : migrants en France, 2017*. Verdier, 2017.

MIRZOEFF, Nicholas. *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Durham : Duke University Press, 2011.

PELLUCHON, Corine. *L'autonomie brisée*. Paris : PUF, 2014.

Elément pour une éthique de la vulnérabilité. Les hommes, les animaux, la nature. Paris : Cerf, 2011.

Ethique de la considération. Paris : Seuil, 2018.

Réparons le monde. Humains, animaux, nature, Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2020.

STRAEHLE, Christine. *Vulnerability, Autonomy, and Applied Ethics*. Routledge, 2017.

WOOD, David. *The Step Back: Ethics and Politics after Deconstruction,* Albany: SUNY Press, 2005.

1. SOURCES PRIMAIRES

1.1. CORPUS PRINCIPAL

HALL, Sarah. *Haweswater*. Faber & Faber, 2002.

The Electric Michelangelo. Faber & Faber, 2004.

The Carhullan Army. Faber & Faber, 2007.

How to Paint a Dead Man. Faber & Faber, 2009.

The Beautiful Indifference, Stories. Harper Perennial, 2011.

The Wolf Border. Harper Collins, 2015.

Madame Zero. 9 stories. Harper Collins, 2017.

Sudden Traveller, Stories. Custom House, 2019.

Burntcoat. Faber, 2021.

1.2. TRAVAUX JOURNALISTIQUES DE SARAH HALL

HALL, Sarah et Garvey, Anne. "The Sensual World of Sarah Hall." *CIVILIAN*, 14 Oct. 2013a, civilianglobal.com/arts/sarah-hall-author-lake-district-bbc-national-short-story-award/.

HALL, Sarah. "Sarah Hall on Why We Should Have a Short Story Laureate." *The Guardian*, 11 Oct. 2013b, www.theguardian.com/books/2013/oct/11/sarah-hall-short-story-laureate?view=mobile.

HALL, Sarah. "Could World Heritage status spoil the Lake District?". *The Telegraph*, 10 juillet 2017a.

HALL, Sarah, et Tessa Hadley. « Sarah Hall and Tessa Hadley In Conversation ». *Granta*, 2017b.

HALL, Sarah. “Sarah Hall on the Year the Fens Turned to Ice: “I Finally Got to Cross a Frozen River.”” *The Guardian*, 26 Dec. 2017c, www.theguardian.com/lifeandstyle/2017/dec/26/sarah-hall-fens-froze-east-anglia-childhood-dream.

HALL, Sarah. “Cumbrian Fell Pony”. *Granta*, vol. 142, 2018a.

HALL, Sarah. “Sarah Hall on Cumbria: ‘I grew up raking around outside, swimming in fell pools’”. *The Guardian*, 1 septembre 2018b.

HALL, Sarah. “A New Start: Sarah Hall on Trauma and the Unexpected Tonic of Extreme Reading.” *The Guardian*, 29 Dec. 2018c, www.theguardian.com/lifeandstyle/2018/dec/29/a-new-start-sarah-hall-trauma-unexpected-tonic-extreme-reading-booker.

HALL, Sarah. « Sarah Hall: ‘At what point would you take grand steps?’ ». *Fictionable*, réalisé par Richard Lea, 1, 2022.

HALL, Sarah. “This Christmas, Read a Story Aloud - You’ll Be Surprised by the Joy It Brings.” *The Guardian*, 24 Dec. 2020, www.theguardian.com/books/2020/dec/24/this-christmas-read-a-story-aloud-youll-be-surprised-by-the-joy-it-brings.

1.3. AUTRES SOURCES PRIMAIRES

CRABBE, George. *The Village and the Newspaper*. [1785] BoD – Books on Demand, 8 Feb. 2023.

GARNETT, David. *Lady into Fox*. Mineola : New-York, 1922.

GRAY, Thomas. “Thomas Gray Archive: Texts, Poems.” Edited by Alexander Huber, *Thomasgray.org*, 2024, thomasgray.org/texts/poems.shtml.

HALL, Sarah and Peter HOBBS (eds). *Sex & Death : Stories*. Editorial: London, Faber & Faber, 2017.

HARRISON, Melissa. *At Hawthorn Time*. New York ; London, Bloomsbury, 2015.

HARRISON, Melissa. *Rain*. Faber & Faber, 1 Mar. 2016.

ISHIGURO, Kazuo. *Never Let Me Go*. London, Faber And Faber, 2005.

POPE, Alexander. *The Poems of Alexander Pope*. Edited by John Butt, Yale University Press ed., 1966.

SIDNEY, Sir Philip. *An Apology for Poetry (or the Defence of Poesy)*. 1940. Edited by Glen Forrest, Bobbs-Merill ed., Indianapolis, 1970.

SINCLAIR, Iain. *Edge of the Orison*. 2005.

SPENSER, Edmund. *The Shepherd's Calendar*. [1579] Edited by John Clare and Eric Robinson. Oxford: Oxford University Press, 2014.

VIRGILE. *Les Bucoliques ; Les Géorgiques*. Flammarion, ed. 1967.

WORDSWORTH, William. *The Collected Poems of William Wordsworth*. Ed. and intro. Antonia Till. Ware: Wordsworth, 1994.

2. SOURCES SECONDAIRES

ABRAHAM, Nicolas and Maria TOROK. *L'écorce et le Noyau*. Aubier-Montaigne, 1978. Print.

ACHESON, James. *Contemporary British Novel since 2000*. Edinburgh University Press, 17 Jan. 2017.

ADISESHIAH, Siân (ed. and introd.); Hildyard, Rupert(ed. and introd.); *Twenty- First Century Fiction: What Happens Now.* Palgrave Macmillan; 2013.

ADORNO, Theodor. *Aesthetic Theory*. Translated and edited by Robert Hullot-Kentor. London: Athlone Press, 1997.

AHMED, Sara. *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. Psychology Press, 2000.

The Cultural Politics of Emotion. New York : Routledge, 2004.

ALAIMO, Stacy. *Undomesticated Ground: Recasting Nature as Feminist Space*. Cornell University Press, 2000.

Bodily Natures Science, Environment, and the Material Self. Bloomington, Ind: Indiana UP, 2010. Print.

ALAIMO, Stacy, and Susan J. Hekman. "Introduction: Emerging Models of Materiality in Feminist Theory." *In Material Feminisms*. Eds. Stacey Alaimo and Susan J. Hekman. Bloomington: Indiana UP, 2008. 1–19.

ALBRECHT, Glenn A. *Earth Emotions: New Words for a New World*. Cornell University Press, 2019.

ALPERS, Paul, *What is Pastoral*? Chicago and London: University of Chicago Press, 1996.

ANDREWS, Malcolm, *Landscape and Western Art*, Oxford: OUP, 1999.

ANZIEU, Didier. *Le moi-peau*. Nouvelle édition revue et Augmentée., Dunod, 1995.

ARMBRUSTER Karla and Kathleen R. WALLACE eds., *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*. Charlottesville: University Press of Virginia, 2001.

ASHBRIDGE, Chloé. "Post-British Politics and Sarah Hall's North." *Sarah Hall: Critical Essays*, edited by Elke D'hoker and Laurent Beaumont, Canterbury, Gylphi, 2022, pp. 121–148.

BACCOLINI, Raffaella, and Tom MOYLAN. *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York ; London, Routledge, Taylor & Francis Group, 2003.

BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*. Librairie générale française, 1993.

BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique et Théorie Du Roman*. Gallimard : 1978.

BARAD, Karen Michelle. *Meeting the Universe Halfway Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke UP, 2007. Print.

BATE, Jonathan. *The Song of the Earth*. London: Picador, 2001. Print.

BAUCOM, Ian,. *Out of Place : Englishness, Empire, and the Locations of Identity*. Princeton, N.J., Princeton University Press, 1999.

BAKER, Timothy. « Ladies into Foxes: Narratives of Transformation: Language, Suffering, and Animality in Twenty-First-Century Fiction ». *Writing Animals: Language, Suffering, and Animality in Twenty-First-Century Fiction*, Palgrave Macmillan, 2019, p. 75–108.

BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. [1929] Éd. du Seuil, 1998.

BAINES, Elizabeth. « 'Living the Story': Elizabeth Baines Interviews Sarah Hall ». *Short Fiction in Theory & Practice*, vol. 10, nº 2, octobre 2020, p. 235-42. *EBSCOhost*, https://doi.org/10.1386/fict_00030_7.

BARRELL, John, and John BULL. *The Penguin Book of English Pastoral Verse*. London, Allen Lane, 1974.

BARRELL, John. *The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting*, 1730-1840. Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

BEAUFILS, Cécile. « Nature Writing and Publishing: The Ethics of a Cultural Mapping ». *Études britanniques contemporaines*, nº 55, novembre 2018.

BEAUMONT, Alexander. "Sarah Hall's Material Imagination." *Sarah Hall: Critical Essays*, edited by Elke D'hoker and Alexander Beaumont, Canterbury, Gylphi, 2022, pp. 195–220.

BENNETT, Alice. *Contemporary Fictions of Attention. Reading and Distraction in the Twenty-First Century*. London: Bloomsbury Academic, 2018.

BENNETT, Jane. *Vibrant Matter. A Political Economy of Things*. Durham, NC: Duke UP, 2010.

BENNETT, Tony, and Patrick JOYCE, eds. *Material Powers: Cultural Studies, History and the Material Turn*. New York: Routledge, 2010.

BENTHIEN, Claudia. *Skin: On the Cultural Border between Self and the World*. Columbia University Press, 2002.

BERBERICH, Christine, Neil CAMPBELL, and Robert HUDSON, eds., *Affective Landscapes in Literature, the Arts and Everyday Life. Memory, Place and the Senses*, London and New York: Routledge, 2015.

BERGER, John, *Ways of Seeing* (1972), London: Penguin Classics, 2008.

BERGMANN, Ina. "Nature, Liminality, and the Short Story: An Analytical Triad." *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, vol. 24, no. 3, 2017, pp. 477–481, academic.oup.com/isle/article/24/3/477/4034656, https://doi.org/10.1093/isle/isx038.

BERGSON, Henri. *Matter and Memory*. 1896. Trans. Nancy Margaret Paul, and Scott Palmer. New York: Zone Books, 1990.

BERNARD, Catherine. *Matière à Réflexion Du Corps Politique Dans La Littérature Et Les Arts Visuels Britanniques Contemporains*. Paris: PUPS, 2018a. Print.

« Landscapes/Cityscapes: Situational Identity in British Literature and Visual Arts (20th-21st Centuries) [Special Section] ». *Etudes Britanniques Contemporaines: Revue de la Société d'Etudes Anglaises Contemporaines*, vol. 55, Université Paul Valéry Montpellier III, décembre 2018b.

BESSE, Jean, *Le Goût du monde. Exercices de paysage*, Arles: Actes Sud, 2009.

BEAUMONT, Alexander, et Elke D'HOKER, éditeurs. *Sarah Hall Critical Essays*. Gylphi Limited, 2022.

BEZAN, Sarah. "Necro-Eco: The Ecology of Death in Jim Crace's 'Being Dead.'" *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 48, no. 3, 2015, pp. 191–207. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/44030462.

BEWICK, Thomas. *A Memoir of Thomas Bewick*. [1862] Hardpress Publishing, 5 July 2019.

BONIN, Sophie, 2004, « Au-delà de la représentation, le paysage », dans *STRATES – Matériaux pour la recherche*, éd. CNRS Centre national de la recherche scientifique, n° 11, p. 13-26.

BOURRIAUD, Nicolas. *Inclusions: esthétique du capitalocène*. 1re édition, PUF, 2021.

BOXALL, Peter. *Twenty-First-Century Fiction: A Critical Introduction*, Cambridge University Press, 2013.

BOYM, Svetlana. *The Future Of Nostalgia*. Basic Books, 2001.

BRACKE, Astrid. *Climate Crisis and the 21st-Century British Novel*. London: Bloomsbury Academic, 2018.

"Flooded Futures: The Representation of the Anthropocene in Twenty- First-Century British Flood Fictions". *Studies in Contemporary Fiction*; 2019; 60(3): 278-288.

BRAIDOTTI, Rosi, 'Animals, Anomalies, and Inorganic Others', *PMLA* 124:2, 2009: 526-532.

The posthuman. Polity Press, 2013.

Posthuman knowledge. Polity, 2019.

BRAUNBERGER, Christine. "Revolting Bodies: The Monster Beauty of the Tattooed Woman." *NWSA Journal*, 12.2 (2000): 1–23.

BRUGERE, Fabienne, et Guillaume LE BLANC. *La fin de l'hospitalité*. Flammarion, 2017.

BRYSON, Norman. *Looking at the Overlooked Four Essays on Still Life Painting*. Reaktion Books, 1990.

BUELL, Lawrence, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Harvard University Press, 1995.

Writing for an Endangered World : Literature, Culture, and Environment in the U.S. And Beyond. Cambridge, Mass. Harvard University Press, 2005.

The Future of Environmental Criticism Environmental Crisis and Literary Imagination. Blackwell Manifestos, 2009.

BUTLER, Judith. *Frames of war: when is life grievable?* Verso, 2009.

CARACCIOLO, Marco, et al. *Narrating Nonhuman Spaces*. Routledge, 19 Aug. 2021.

CARACCIOLO, Marco. *The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach*. De Gruyter, 2014.

Contemporary Narrative and the Spectrum of Materiality. De Gruyter, 2023.

CARLSON, Allen. *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art, and Architecture*. Routledge, 2000.

CARUTH, Cathy, *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore and London: The Johns Hopkins UP, 1995. Print.

CITTON, Yves. *L'économie de L'attention*. La Découverte, 5 June 2014.

CLARK, Timothy, "Environmental Justice and the Move "Beyond Nature Writing", *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*, Cambridge University Press, 2011.

"Nature, Post Nature". The Cambridge Companion to Literature and the Environment, édité par Louise Westling, Cambridge University Press, 2014.

Ecocriticism on the Edge: The Antrhopocene as a Threshold Concept. Bloomsbury Academic, 2015.

COHEN, Tom, ed, *Telemorphosis: Theory in the Era of Climate Change*. Michigan: MPublishing, Open Humanities Press, 2012.

COLLOT, Michel, *La pensée-paysage*, Arles : Actes Sud, 2011.

COOLE, Diana, and Samantha FROST, eds. *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics.* Durham, NC: Duke UP, 2010.

COTTRELL, Anna, "The Power of Love: From Feminist Utopia to the Politics of Imperceptibility in Sarah Hall's fiction". *Textual Practice*, 2019 May; 33(4): 679-693.

COUGHRAN, Chris, 'Sub-versions of Pastoral: Nature, Satire and the Subject of Ecology." *Journal of Ecocriticism*, 2.2 (2010), 14-29. http://ojs.unbc.ca/index.php/joe/article/view/125.

COWLEY, Jason, ed., *Granta 102, New Nature Writing*, Summer 2008.

CRARY, *Jonathan. Suspensions of Perception/Attention, Spectacle, and Modern Culture*. 1999. Cambridge: MIT Press, 2001.

CURRY, Patrick, "Nature Post Nature." *New Formations* 64 (2008), 51–62.

CURRY, Judith, "Reasoning about Climate Uncertainty', *Climatic Change* 108.4 (2011), 723-732, http://www.springerlink.com/content/gg28390v311876w4/fulltext.html.

CRACE, Jim. "Interview", 2000, www.jim-crace.com.

CRONON, William. « The Trouble with Wilderness: Or, Getting Back to the Wrong Nature », Environmental History 1(1): 7–28, 1996.

D'HOKER, Elke. « Humbling the Human: Posthuman Explorations in Contemporary Short Fiction ». *Short Fiction in Theory & Practice*, vol. 10, nº 2, octobre 2020, p. 135-48. *EBSCOhost*, https://doi.org/10.1386/fict_00023_1.

"Vital Animals in Nietzsche, Garnett and Hall." *Sarah Hall: Critical Essays*, edited by Elke D'hoker and Alexander Beaumont, Canterbury, Gylphi, 2022, pp. 55–76.

DAINOTTO, Roberto M. *Europe (in Theory)*. Durham, Duke University Press, 2007.

DAVIS, Colin. *Haunted Subjects: Deconstruction, Psychoanalysis and the Return of the Dead.* Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2007.

DAWSON, Paul. 'The Return of Omniscience in Contemporary Fiction', Narrative, 17 (2): 143–61, 2009.

DEAKIN, Roger. *Waterlog.* S.L., Vintage Classics, 2022.

DEL PILAR BLANCO, María Del, and Esther PEEREN. *Popular Ghosts the Haunted Spaces of Everyday Culture*. New York: Continuum, 2010. Print.

The Spectralities Reader : Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory. Bloomsbury Academic, 2013.

DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI. *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*. Paris : Minuit, 1972.

DELEUZE, Gilles. *Spinoza : philosophie pratique*. [Nouvelle édition revue et Augmentée]., Les Éditions de Minuit, 2003.

DEPRAZ, Natalie. *Attention et vigilance : à la croisée de la phénoménologie et des sciences cognitives*. 1re édition, Puf, 2014.

DERRIDA, Jacques. *De la Grammatologie*. Édtions de Minuit, 1967.

La vérité en peinture. Flammarion, 1978.

Spectres de Marx. Paris : Editions Galilée, 1993. Print.

DERRIDA, Jacques, et Anne DUFOURMANTELLE. *Of Hospitality*. Traduit par Rachel Bowlby, Stanford University Press, 2000.

DERRIDA, Jacques, et Barry STOCKER. *Jacques Derrida: Basic Writings*. Routledge, 2007.

DESCOLA, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Folio Essais, 2018.

DIAMOND, Cora. *The Realistic Spirit: Wittgenstein, Philosophy, and the Mind*. 1995. Cambridge and London: MIT Press, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Minuit, 2008.

Survivance des lucioles. Les Éditions de Minuit, 2009.

DITTER, Julia. "Human into Animal: Post-Anthropomorphic Transformations in Sarah Hall's "Mrs Fox"", pp. 187-204 in: Korte, Barbara; Lojo-Rodríguez, Laura Mª; *Borders and Border Crossings in the Contemporary British Short Story*. Basingstoke, England ; Palgrave Macmillan (London); 2019.

DIX, Hywel. "From Naive Artists to Integrated Professionals: The Portrayal of Tattoos in Sarah Hall"s The Electric Michelangelo and Alan Kent"s Voodoo pilchard". *Tattoos in Crime and Detective Narratives: Marking and Remarking*, édité par Kate Watson et al., Manchester University Press, 2019, p. 63–79.

DIXON HUNT, John. « Pastorals and Pastoralisms ». *The Pastoral Landscape*, University Press of New England, 1992a, p. 11–20.

The Pastoral Landscape. National Gallery of Art, 1992b.

DURO, Paul. *The Rhetoric of the Frame : Essays on the Boundaries of the Artwork*. Cambridge England ; New York, Ny, Usa, Cambridge University Press, 1996.

EAGLETON, Mary, and Emma PARKER. *The History of British Women's Writing. Volume Ten, 1970-Present*. Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2015.

EBDON, Melanie. "Real Nature." *Sarah Hall: Critical Essays*, edited by Elke D'hoker and Alexander Beaumont, Canterbury, Gylphi, 2022, pp. 31–54.

EHLAND, Christophe, éditeur. *Thinking Northern: Textures of Identity in the North of England*. Rodopi, 2007.

ELKIN, Lauren. “Burntcoat by Sarah Hall — Elemental Bodies.” *The Financial Times*, 30 Sept. 2021, www.ft.com/content/093161a5-ba1c-437e-a07e-82bfebf71852.

EMPSON, William. *Some Versions of Pastoral*. London: Penguin, 1995.

ETTIN, Andrew V., *Literature and the Pastoral*. New Haven and London: Yale University Press, 1984.

FARLEY, Paul, and Michael SYMMONS Roberts. *Edgelands: Journeys into England’s True Wilderness*. London, Vintage, 2012.

FARRIER, David. “Toxic pastoral: Comic failure and ironic nostalgia in contemporary British environmental theatre”. *Journal of Ecocriticism*, Vol. 6, No. 2. 2014 pp. 1–15.

FEDERAU, Alexander. *Pour une philosophie de l’anthropocène*, Presses universitaires de France, 2017.

FELSKI, Rita. *Hooked. Art and Attachment*. Chicago, IL and London: The U. of Chicago P., 2020. Print.

FERREIRA, Aline. “A Feminine Politics of Nonviolence: Genes and Moral Bioenhancement”. *British and American Studies/Revista de Studii Britanice şi Americane;* 2018; 24: 153-162.

FLOOD, Alison, ‘“In Stressed Times, We Can Take Comfort In Wildlife”: Why Nature-Writing Is “Exploding”’, The Guardian 30 June 2016.

FLUDERNIK, Monica. *Second-person fiction: Narrative You as addressee and/or protagonist*, Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik, 18, 217–47, 1993.

Towards a ‘Natural’ Narratology, London, New York: Routledge, 1996.

FRECCERO, Carla. “Wolf, or Homo Homini Lupus.” *Arts of Living on a Damaged Planet*, edited by Anna Tsing et al., Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017, pp. 91–107.

FREUD, Sigmund. *Au-delà du Principe de plaisir*. 1920. Paris : Payot, 1981. Print.

L'Homme Moïse et la religion monothéiste. 1939. Paris : Gallimard, 1986. Print.

L'inquiétante étrangeté et autres essais. 1919. Paris : Gallimard, 1985. Print.

FREUD, Sigmund, Sandor FERENCZI and Karl ABRAHAM. *Sur les névroses de guerre*. Payot, 1918. Print.

FRIEDMAN, Michael. *The Making of a Tory Humanist: William Wordsworth and the Idea of Community*. Columbia University Press, 1979.

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism Four Essays*. London: Penguin Literary Criticism, 1990.

GANTEAU, Jean-Michel. *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction*. New York London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2015.

"Nature, Immunity, Community: Sarah Hall's Fiction", Colloque Crisis in Contemporary Writing, *British Association for Contemporary Literary Studies,* Virtual Conference, 26 June 2020.

« Éthique de l'ordinaire : la philosophie du langage ordinaire au prisme de *The Salt Path* de Raynor Winn ». *L'Atelier*, vol. 13, n° 2, 2022.

The Poetics and Ethics of Attention in Contemporary British Narrative (1st ed.). Routledge, 2023.

GANTEAU, Jean-Michel et REYNIER, Christine. « Introduction », *Journal of the Short Story in English* [En ligne], 77 | Autumn 2021, mis en ligne le 01 décembre 2023. URL : http://journals.openedition.org/jsse/3591.

GARRARD, Greg, "Radical Pastoral?", *Studies in Romanticism*, Vol. 35, No. 3, Green Romanticism (Fall, 1996), pp. 449–465.

Ecocriticism. Routledge, 2004.

GHOSH, Amitav. *The Great Derangement Climate Change and the Unthinkable*. Chicago London: University of Chicago, 2016. Print.

GIFFORD, Terry. *Pastoral*. London: Routledge, 1999.

"Pastoral, Anti-Pastoral and Post-Pastoral" in Louise Westling (ed.), *The Cambridge Companion to Literature and the Environment*,17-29, Cambridge University Press, 2013.

GILSON, Erinn. *The Ethics of Vulnerability: A Feminist Analysis of Social Life and Practice*, New York: Routledge, 2014, ISBN 978-0-415-65613-9.

GLISSANT, Edouard. *Poétique de la relation*. Paris : Gallimard, 1990.

Introduction a une poétique du divers. Paris : Gallimard, 1996.

GLOTFELTY, Cheryll and Harold FROMM, eds. *The Ecocriticism Reader*. Athens: The University of Georgia Press, 1996.

GOODBODY, Axel, and Adeline JOHNS-PUTRA, (2018). *Cli-fi: a Companion*, Peter Lang Publishing, Oxford.

GRAHAM, Jorie, *Materialism*, Hopewell, NJ : Ecco Press, 1995 GRUSIN, Richard, ed. *The Nonhuman Turn. Minneapolis*: University of Minnesota Press, 2015.

GROSZ, Elizabeth. *Volatile Bodies toward a Corporeal Feminism*. Bloomington [U.A.] Indiana Univ. Press, 1994.

GUIBERT, Pascale. « Landscapes with Figures in Wordsworth's Prelude (1805) ». *Revue LISA/LISA e-Journal. Littératures, Histoire Des Idées, Images, Sociétés Du Monde Anglophone Literature, History of Ideas, Images and Societies of the English-Speaking World*, nº Vol. VII n°3, Vol. VII – n°3, mars 2009, p. 142-54. *journals.openedition.org*, https://doi.org/10.4000/lisa.93.

« Le cadre montagneux du prélude de Wordsworth ». *Cahiers Charles V*, vol. 1, nº 1, 2006, p. 45-63. *DOI.org (Crossref)*, https://doi.org/10.3406/cchav.2006.1442.

éditeur. *Reflective landscapes of the Anglophone countries*. Rodopi, 2011.

GURTON-WACHTER, Lily. *Watchwords: Romanticism and the Poetics of Attention*. Stanford, CA: Stanford UP, 2016. Ebook.

GUTZWILLER, Kathryn J. *Theocritus' Pastoral Analogies*. Univ of Wisconsin Press, 1991.

HALPERIN, David. *Before Pastoral, Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*. Yale University Press, 1983.

HAMON, Philippe. « Un discours contraint ». *Littérature et réalité*, Editions du Seuil, 1982.

Du Descriptif. 4e édition. ed. Paris: Hachette Supérieur, 1994. Print. Hachette Université Recherches Littéraires.

HANSEN, Christiane. "Indifferent Borders: Confined and Liminal Spaces in Sarah Hall's "Bees"", pp. 171-186 IN: Korte, Barbara; Lojo-Rodríguez, Laura Mª; *Borders and Border Crossings in the Contemporary British Short Story*. Basingstoke, England ; Palgrave Macmillan (London); 2019.

HARAWAY, Donna. 'Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective'. *Feminist Studies*, vol. 14, no. 3, Automne 1988, pp. 575–99.

Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science. Routledge : New York and London, 1989.

The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness. Chicago, IL: Prickly Paradigm, 2003.

The Haraway Reader. New York, Ny, Routledge, 2004.

When species meet. University of Minnesota Press, 2008.

Staying with the Trouble: Making kin in the Chthulucene, Duke University Press, Experimental Future, 2016.

HEAD, Dominic. *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000*. Cambridge Cambridge Univ. Press, 2002.

"The Farming Community Revisited: Complex Nostalgia in Sarah Hall and Melissa Harrison". *Green Letters*, vol. 24, nº 4, octobre 2020, p. 354-66. *DOI.org (Crossref)*, https://doi.org/10.1080/14688417.2020.1842788.

HEANEY, Seamus. « Eclogues "In Extremis": On the Staying Power of Pastoral ». *Proceedings of the Royal Irish Academy. Section C: Archaeology, Celtic Studies, History, Linguistics, Literature*, vol. 103C, nº 1, 2003, p. 1–12.

HEATH-STUBBS, John, *The Pastoral*. London: Oxford University Press, 1969.

HEGERFELDT, Anne C. *Lies That Tell the Truth : Magic Realism Seen through Contemporary Fiction from Britain*. Kenilworth, Rodopi, March, 2005.

HEISE, Ursula K. "Unnatural Ecologies." *Configurations*, 10.1 (2002), 149–68.

"Greening English." *Contemporary Literature*, 47.2 (2006), 289–298.

Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global. Oxford; New York: Oxford University Press, 2008.

HÉLIE, Claire. « Linguistic 'Northalgia' inTed Hughes's Remains of Elmet (1979) and Tony Harrison's From the School of Eloquence (1978-2007) ». *Voyage vers la parole. L'Enfant, les Sens, l'Acquisition du Langage*, vol. 33, nº 1, p. 189–202.

« Versions of the North in Contemporary Poetry ». *Revue française de civilisation britannique*, vol. XXV, nº 2, avril 2020. *DOI.org (Crossref)*, https://doi.org/10.4000/rfcb.5342.

HILTNER, Ken. *What Else is Pastoral? Renaissance Literature and the Environment*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2011.

ed., *Ecocriticism, The essential* reader. Routledge, 2014.

HUGGAN, Graham. Back to the Future: The 'New Nature Writing,' *Ecological Boredom, and the Recall of the Wild*. no. 2, History, 2016.

HUSSERL, Edmund. *Idées Directrices Pour Une Phénomenologie et Une Philosophie Phénoménologiques Pures*. Gallimard, Paris : 1982.

JAMES, David, *Modernist Futures: Innovation and Inheritance in the Contemporary Novel*, Cambridge University Press, 2012.

JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the Future*. London, Verso, 2005.

JAMIE, Kathleen. *Findings*. Sort Of, 2005.

Sightlines. London, Sort Of Books, 2012.

JOHNS-PUTRA, Adeline. *Climate and Literature*, Cambridge University Press, 2019.

JONAS, Hans. *Le principe responsabilité*. CERF, 1990.

KAMMEN, Michael. *Mystic Chords of Memory : The Transformation of Tradition in American Culture*. New York, N.Y., Vintage Books, 1993.

KASHI, Anita Rao. ""Cottagecore" and the Rise of the Modern Rural Fantasy." *Www.bbc.com*, 8 Dec. 2020, www.bbc.com/culture/article/20201208-cottagecore-and-the-rise-of-the-modern-rural-fantasy.

KEEGAN, Bridget. « Georgic Transformations and Stephen Duck's "The Thresher's Labour" ». *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 41, nº 3, 2001, p. 545–62.

KENNEDY, David. *Elegy*. The New Critical Idiom. London New York: Routledge, 2007. Print.

KERRIDGE, Richard. « *Ecocritical Approaches to Literary Form and Genre*. » dans *The Oxford Handbook of Ecocriticism*, Ed par Greg Garrard, Oxford University Press, 21 Aug. 2013.

KOHL, Stephan. « The 'North' of 'England': A Paradox? » *Thinking Northern: Textures of Identity in the North of England*, édité par Christopher Ehland, Rodopi, 2007, p. 93-116.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection* [1980]. Paris : Seuil, édition numérique, 2015.

KULKA, Tomáš. *Kitsch and Art*. Pennsylvania State University Press, 1996.

LANE, Richard J, Mengham, Rod; Tew, Philip, *Contemporary British fiction*, Polity Press, 2003.

LANONE, Catherine. *Brontë, Wuthering Heights - Un vent de sorcière*, Ellipse, 1999.

LAPLANCHE, Jean. *Essays on Otherness*. Londres : Routledge, 1999. Print.

LARRERE, Catherine et Raphaël Larrère. *Penser et agir avec la nature. Une enquête philosophique*. Paris : Éditions de la découverte, 2015.

LATOUR, Bruno. *Politiques de la nature*. Paris : La Découverte, 2004.

Nous n'avons jamais été modernes. Paris : La Découverte, 2006.

LIEBERMANN, Yvonne, et al., editors. *Nonhuman Agencies in the Twenty-First-Century Anglophone Novel*. Palgrave Macmillan, 2021. *K10plus ISBN*, https://doi.org/10.1007/|978-3-030-79442-2_1.

LAUGIER, Sandra. *Du réel à l'ordinaire : quelle philosophie du langage aujourd'hui*. J. Vrin, 1999.

« The Ethics of Care as a Politics of the Ordinary ». *New Literary History*, vol. 46, 2015.

« The Ordinary, Romanticism, and Democracy ». *MLN*, vol. 130, nº 5, décembre 2015.

LE BLANC, Guillaume. *L'invisibilité sociale*. Presses Universitaires de France, 2009.

LEA, Daniel. *Twenty-First-Century Fiction: Contemporary British Voices*. Manchester University Press; 2016.

LEROY, Christine. *La phénoménologie*, Paris, Ellipses Marketing, coll. « Apprendre à philosopher », 2018.

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.

LILLEY, Deborah. "Recovering Nostalgia in Nature Writing". *Alluvium*, mai 2013.

"Unsettling environments: New pastorals in Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go* and Sarah Hall's *The Carhullan Army*." *Green Letters: Studies in Ecocriticism*; 2016; 20(1): 60–71.

"New British Nature Writing", *Oxford Handbooks Online*, 2017.

The New Pastoral in Contemporary British Writing. Londres: Routledge, 2019.

LIPPIT, Mizuta Akira. *Atomic Light (Shadow Optics)*. Minneapolis, University Of Minnesota Press, 2005.

LOUGHREY, Brian. *The Pastoral Mode: A Casebook*. Macmillan, 1984.

LUBKOWITZ, Anneke, *Haunted Spaces in Twenty-First Century British Nature Writing*, Berlin, Germany ; Walter de Gruyter, Inc.; 2020.

LUCAS, John. *England and Englishness: Ideas of Nationhood in English Poetry 1688-1900.* London, Hogarth Press, 1991.

MABEY, Richard. "In Defence of Nature Writing," *The Guardian*, Thursday 18 July 2013.

MACE, Marielle. *Sidérer, considérer : migrants en France, 2017*. Verdier, 2017.

MACFARLANE, Robert. "Only Connect", *The Guardian*, Saturday 26 March 2005, n. pag. http://www.theguardian.com/books/2005/mar/26/featuresreviews.guardianreview33.

The Wild Places. Granta, 2007.

"Ghost Species." *Granta*, 7 July 2008, granta.com/ghost-species/.

'Why We Need Nature Writing', *The New Statesman* 2 September 2015b.

Landmarks. London : Penguin Books, 2016.

MAILLARD, Nathalie. *La vulnérabilité : une nouvelle catégorie morale?* Labor et Fides, 2011.

MIRZOEFF, Nicholas. *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Durham : Duke University Press, 2011.

MANDLER, Peter. 'Against "Englishness": English Culture and the Limits to Rural Nostalgia, 1850–1940', *Transactions of the Royal Historical Society* 7: 155–75, 1997.

MARINELLI, Peter V. *Pastoral*, London: Methuen, 1971.

MARTINDALE, Charles. *The Cambridge Companion to Virgil*. Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

MARX, Leo. *The Machine in the Garden: Technology and The Pastoral Ideal in America*. New York: Oxford University Press, 1964.

« Pastoralism in America ». *Ideology and Classic American Literature*, édité par Sacvan Bercovitch et Myra Jehlen, Cambridge University Press, 1986, p. 36–69.

MBEMBE, Achille. *Necropolitics*. 2016. Trans. Steven Corcoran. Durham, NC and London: Duke UP, 2019.

MCSWEENEY, Joyelle. *The Necropastoral: Poetry, Media, Occults*. University of Michigan Press, 2015.

MEALING, Lotti. “The Mermaid as Postmodern Muse in Sarah Hall’s *The Electric Michelangelo*.” *Contemporary Women's Writing*; 2014 July; 8(2): 223-240.

MEEKER, Joseph W. *The Comedy of Survival: Literary Ecology and a Play Ethic*. Tucson, University Of Arizona Press, 1997.

MERCHANT, Carolyn. *The Death of Nature*. New York, HarperOne, 2019.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, 1976.

Le visible et l’invisible : suivi de Notes de travail. [1988] Gallimard, 2016.

MITCHELL, W.J.T,. ed., *Landscape and Power* (1994), Chicago: U of Chicago P, 2002.

MORAN, Joe, ‘A Cultural History of the New Nature Writing’, *Literature and History* 23.1 (Spring 2014): 49-63.

MOREAU, Pierre-François. *Spinoza*. Seuil, 1975.

MORIZOT, Baptiste. *Les diplomates : cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant.* 2016. Wildproject ed., 2023.

Manières D'être Vivant Enquêtes Sur La Vie à Travers Nous. Arles : Actes Sud, 2020. Print. Mondes Sauvages Pour Une Nouvelle Alliance.

MORTON, Timothy. *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 2007.

Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the end of the world. Minneapolis: University of Minnesota P, 2013.

MURDOCH, Iris. *The Sovereignty of Good.* 1971. Londres: Routledge, 2013.

MURPHY, Patrick D., *Ecocritical Explorations in Literary and Cultural Studies: Fences, Boundaries, and Fields*. Plymouth: Lexington Books, 2009.

NAIRN, Tom. *Break-up of Britain.* S.L., Verso, 2021.

NEIMANIS, Astrida. « Bodies of Water, Human Rights and the Hydrocommons ». *TOPIA: Canadian Journal of Cultural Studies*, vol. 21, mai 2009, p. 161-82. *utpjournals.press (Atypon)*, https://doi.org/10.3138/topia.21.161.

Bodies of water: posthuman feminist phenomenology. Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing Plc, 2017.

NIMMO, Richie. **«** From Over the Horizon: Animal Alterity and Liminal Intimacy Beyond the Anthropomorphic Embrace. » In: *Otherness: Essays and Studies*. 2016 ; Vol. 5, No. 2.

OAKLEY, Kate, WARD, Jonathan and CHRISTIE, Ian, 'Engaging the Imagination, New Nature Writing, Collective Politics and the Environmental Crisis', *Environmental Values* 27(6). pp. 687–705.

OMHOVERE, Claire et. al. *L'Art du paysage*, Michel Houdiard, 2014.

« The Artialisation of Landscape in Jane Urquhart's The Whirlpool ». Diana Brydon; Marta Dvorak. Crosstalk : *Canadian and Global Imaginaries in Dialogue, Wilfrid Laurier University Press*, pp.199-214, 2012.

ORR, Ashley. "Inked In: The Feminist Politics of Tattooing in Sarah Hall's *The Electric Michelangelo*". *Neo-Victorian Studies* 2017; 9(2): 97-125.

PARHAM, John, ed., *The Environmental Tradition in English Literature*. Aldershot: Ashgate, 2002.

PAYNE, Mark, 'Pastoral', in Richard Eldrigde (ed.), *The Oxford Handbook of Philosophy and Literature*, 118–136, Oxford: Oxford University Press, 2009.

PEEREN, Esther. *The Spectral Metaphor*. Palgrave Macmillan UK, 2014.

"Invisible Lives of the Rural Idyll: Midsomer Murders and Cynan Jones' the Long Dry." *Études Britanniques Contemporaines. Revue de La Société D'études Anglaises*

Contemporaines, no. 61, 1 Nov. 2021, journals.openedition.org/ebc/10993?lang=en, https://doi.org/10.4000/ebc.10993.

PELLUCHON, Corine. *L'autonomie brisée*. Paris : PUF, 2014.

Elément pour une éthique de la vulnérabilité. Les hommes, les animaux, la nature. Paris : Cerf, 2011.

Ethique de la considération. Paris : Seuil, 2018.

Réparons le monde. Humains, animaux, nature, Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2020.

PHILLIPS, Dana. « Don DeLillo's Postmodern Pastoral' ». *Reading the Earth: New Directions in the Study of Literature and Environment*, édité par Michael Branch, University of Idaho Press, 1998.

PIERINI, Francesca. "La Fiaba Oscura: Narrating Italy in How to Paint a Dead Man." *Sarah Hall: Critical Essays*, edited by Elke D'hoker and Alexander Beaumont, Canterbury, Gylphi, 2022, pp. 173–194.

PINSON, Jean-Claude. « Pastorale (de la poésie comme « éco-poéthique ») », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 119e Année, No. 4, 2019, pp. 873–886.

POGGIOLI, Renato. *The Oaten Flute*. Cambridge : Harvard University Press, 1975.

POLLARD, Eileen Joy. « 'When the Reservoir Comes': Drowned Villages, Community and Nostalgia in Contemporary British Fiction ». *C21 Literature: Journal of 21st-Century Writings*, vol. 5, nº 3, The Open Library of Humanities, 2017.

British Literature in Transition, 1980-2000: Accelerated Times, Cambridge University Press, 2019.

POOLE, Steven. “Is Our Love of Nature Writing Bourgeois Escapism?,” *The Guardian*, Saturday 6 July 2013.

PRESS, Jacques. *La perle et le grain de sable : Traumatisme et fonctionnement mental*. Paris : Delachaux et Niestlé, 1999. Print.

PUGHE, Thomas, et al. *Poetics and Politics of Place in Pastoral: International perspectives.* Peter Lang, 2015.

RAMAZANI, Jahan. *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney*, University of Chicago Press; 2nd ed. édition (28 mai 1994).

RANCIERE, Jacques. *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Fabrique : Diffusion Les Belles Lettres, 2000.

Le Fil perdu. Essais sur la fiction moderne, Paris: La Fabrique, 2014.

Le temps du paysage : aux origines de la révolution esthétique. La Fabrique éditions, 2020.

RILEY, Natalie. “Homo Sapiens: Being Human in *How to Paint a Dead Man* and *The Wolf Border*.” *Sarah Hall: Critical Essays*, edited by Elke D’hoker and Alexander Beaumont, Canterbury, Gylphi, 2022, pp. 77–98.

ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. Gallimard, 2017.

ROBINSON, Iain. “’You Just Know When the World Is About to Break Apart’: Utopia, Dystopia and New Global Uncertainties in Sarah Hall’s *The Carhullan Army*”. pp. 197- 211 in: Adiseshiah, Siân(ed. and introd.); Hildyard, Rupert(ed. and introd.); *Twenty- First Century Fiction: What Happens Now*. Palgrave Macmillan, 2013.

RODRIGUEZ MAGDA, Rosa Maria. *La Condition Transmoderne* [1989]. Trad. Par Alcime Steiger. Editions L’Harmattan, 1 Aug. 2014.

ROSENMEYER, Thomas G. *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric*. Berkeley, University of California Press, 1969.

ROYLE, Nicholas. *Veering: a Theory of Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012. Print.

ROZENBERG, Paul. *Le Romantisme Anglais Le Défi Des Vulnérables Et Les Dissidences Du Bonheur*. Nouvelle édition [revue Et Bonifiée]. ed. Toulouse: Presses Universitaires Du Mirail, 2011. Print.

SALES, Roger. *Pastoral and Politics*. London, Hutchinson. 1983.

SARGENT, Lyman Tower. "The Three Faces of Utopianism Revisited." *Utopian Studies*, vol. 5, no. 1, 1994, pp. 1–37. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/20719246.

SCHAMA, Simon. *Landscape and Memory* (1995), New York: Vintage, 1996.

SCHEESE, Don. *Nature Writing: The Pastoral Impulse in America*. New York : Routledge, 2002.

SERRES, Michel. *L'Incandescent*. Le Pommier, 2015.

SHAW, Marion. "Cold Comfort Times: The Women Rural Writers in the Interwar Period ". In: Paul Brassley, Jeremy Burchardt and Lynne Thompson (eds.). *The English Countryside Between the Wars: Regeneration or Decline?* Woodbridge: Boydell Press. 73 – 78, 2006.

SLONE, Isabel. "Escape into Cottagecore, Calming Ethos for Our Febrile Moment." *The New York Times*, 10 Mar. 2020, www.nytimes.com/2020/03/10/style/cottagecore.html.

SMITH, Bradon. "Imagined Energy Futures in Contemporary Speculative Fictions". *Resilience: A Journal of the Environmental Humanities*; 2019 Spring-Fall; 6(2-3): 136–154.

SMITH, Jos. "An Archipelagic Literature: Re-framing 'The New Nature Writing," *Green Letters: Studies in Ecocriticism* 17.1 (2013), 5–15.

The New Nature Writing: Rethinking the Literature of Place, London, England ; Bloomsbury Publishing; 2017.

SOPER, Kate. *What Is Nature: Culture, Politics and the Non-Human*. Oxford, Blackwell, 1995.

"Passing Glories and Romantic Retrievals: Avant-Garde Nostalgia and Hedonist Renewal." *Ecocritical Theory: New European Approaches*, by and , edited by Kate Rigby and Axel Goodbody, Virginia, University of Virginia Press, 2011, pp. 17–29.

SORLIN, Sandrine. *The Stylistics of 'You'. Second-Person Pronoun and Its Pragmatic Effects*. Cambridge: CUP, 2022.

SPARGO, R. Clifton. *The Ethics of Mourning Grief and Responsibility in Elegiac Literature*. Baltimore (Md.) [etc.: Johns Hopkins UP, 2004. Print.

SPIRN, Anne Whiston, *The Language of Landscape*, New Haven, London: Yale UP, 1998.

SPIVAK, Chakravorty Gayatri Door. *Death of a Discipline*. Uitgever: New York ; Chichester, Columbia University Press, 2005.

STAROBINSKI, Jean. *L'encre de la mélancolie*. Points, DL 2015, 2015.

STEFFEN, Will, et al. "The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature." *AMBIO: A Journal of the Human Environment*, vol. 36, no. 8, 1 Dec. 2007, pp. 614–621, https://doi.org/10.1579/00447447(2007)36[614:TAAHNO]2.0.CO;2.

STRAEHLE, Christine. *Vulnerability, Autonomy, and Applied Ethics*. Routledge, 2017.

SU, John J. *Ethics and Nostalgia in the Contemporary Novel*. Cambridge University Press, 2005. *Cambridge University Press*, https://doi.org/10.1017/CBO9780511485398.

SULLIVAN, Heather I. "The Dark Pastoral: Material Ecocriticism in the Anthropocene." *Ecocene: Cappadocia Journal of Environmental Humanities* 1, no. 2 (2020): 19–31. doi:10.46863/ecocene.16.

TAYLOR-WOOD, Sam. "Still Life by Sam Taylor-Wood." *YouTube*, 27 May 2013, www.youtube.com/watch?v=BJQYSPFo7hk.

TIBI, Pierre. « La Nouvelle, Essai de compréhension d'un genre », *Aspects de la nouvelle*, n° 4, printemps 1988, pp. 7–66.

TOLIVER, Harold E., *Pastoral Forms and Attitudes*. Berkeley and London: University of California Press, 1971.

TREXLER, Adam. *Anthropocene Fictions, The Novel in a Time of Climate Change*. University of Virginia Press, 2015.

TSING, Anna Lowenhaupt, éditeur. *Arts of Living on a Damaged Planet*. University of Minnesota Press, 2017.

TUANA, Nancy. "Viscous Porosity." In *Material Feminisms*, ed. Stacy Alaimo and Susan J. Hekman. Bloomington: Indiana University Press, 2007: 188–213.

TURNER, Nick, 'Realism, Women Writers and the Contemporary British Novel', in Dorothee Birke and Stella Butter (eds), *Realisms in Contemporary Culture: Theories, Politics and Medial Configurations*, 49–69, Boston and Berlin: Walter de Gruyter, 2013.

VERMEULEN, Pieter. "Rewilding Welfare: Sarah Hall and the State of Nature." *Sarah Hall: Critical Essays*, edited by Elke D'hoker and Alexander Beaumont, Canterbury, Gylphi, 2022, pp. 99–120.

VICE, Sue. "Sarah Hall: A New Kind of Storytelling." *The Contemporary British Novel since 2000*, Edinburgh University Press, 2017, pp. 70–78.

WALEZAK, Émilie. "The Significance of Cumbria in Sarah Hall's First Novel, Haweswater". *Etudes Britanniques Contemporaines : Revue de la Société d'Etudes Anglaises Contemporaines*, 2018 Dec, 55: 1–13.

"Landscape and Identity: Utopian/Dystopian Cumbria in Sarah Hall's *The Carhullan Army." Studies in Contemporary Fiction*, 2019; 60(1): 67–74.

"The Borderline in Sarah Hall's "Bees"", Colloque Crisis in Contemporary Writing, *British Association for Contemporary Literary Studies*, Virtual Conference, 26 June 2020.

Rethinking Contemporary British Women's Writing: Realism, Feminism, Materialism. Bloomsbury Academic, 2021. *EBSCOhost*, https://doi.org/10.5040/9781350171381.

"Borderlands: Spatializing Feminist Struggle in Sarah Hall's Fiction." *Sarah Hall: Critical Essays*, edited by Elke D'hoker and Laurent Beaumont, Canterbury, Gylphi, 2022, pp. 149–172.

WALLER, Mason M., "The History, Drivers, and Social Issues of the Cottagecore Movement" (2022). *WWU Honors College Senior Projects.* 531. https://cedar.wwu.edu/wwu_honors/531.

WATKIN, William Ward. *On Mourning: Theories of Loss in Modern Literature*. , Edinburgh University Press, 2004.

WATKINS, Susan. « Science, Nature and Matter ». *Contemporary Women's Post-Apocalyptic Fiction*, édité par Susan Watkins, Palgrave Macmillan (Cham, Switzerland), 2020, p. 41–72.

WEIL, Simone. *Attente de Dieu*. [1966] Albin Michel, 1 Sept. 2016.

WESTLING, Louise, ed. (2014), *The Cambridge Companion to Literature and the Environment*, Cambridge: Cambridge University Press.

WESTON, Daniel. "Plots: The Narratives of Place in Contemporary Nature Writing", pp. 173-185 IN: Berberich, Christine(ed. and introd.); Campbell, Neil(ed. and introd.); Hudson, Robert(ed. and introd.); Stewart, Kathleen(preface); Crouch, David(afterword); *Affective Landscapes in Literature, Art and Everyday Life: Memory, Place and the Senses*. Farnham, England ; Ashgate Publishing Co.; 2015a.

"Nature Writing and the Environmental Imagination", pp. 110-126 IN: James, David(ed. and introd.); *The Cambridge Companion to British Fiction since 1945*. Cambridge, England ; Cambridge University Press; 2015b.

WHITEHEAD, Anne. *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. Print.

WILLIAMS, Raymond, *The Country and the City*, London: Chatto & Windus, 1973.

Problems in Materialism and Culture: Selected Essays. London Verso, 1980.

WOJCIECHOWSKA, Sylwia Janina. 'Nostos, Nostalgia, and Pastoral in Twentieth-Century British Prose Fiction.' *Papers on Language & Literature*, vol. 57, no. 4, Fall 2021.

WOOD, David. *The Step Back: Ethics and Politics after Deconstruction*, Albany: SUNY Press, 2005.

WOOLF, Virginia, « Modern Fiction », *The Essays of Virginia Woolf*. Edited by Andrew McNeille, Volume 4: 1925 fo 1928. London: The Hogarth Press, 1984.

WU, Duncan. *Romanticism An Anthology*. Oxford Cambridge (Mass.): Blackwell, 1994. Print.

WYLIE, John, *Landscape*, London and New York: Routledge, 2007.

YANG, Karen Ya-Chu, "Restoring Life: Carnivore Reintroduction and (Eco)Feminist Science in Sarah Hall's *The Wolf Border*." *Women's Studies*, 2018 July-Dec; 47(5- 8): 829-844.

INDEX DES NOTIONS

A

Animaux · 30, 107, 119, 229, 301, 318, 319, 320, 321, 322, 326, 327, 328, 329, 331, 333, 338, 340, 350, 354, 359, 392, 415
Anti-pastorale · 28, 61, 62, 65, 92
Attention · 10, 17, 18, 20, 25, 31, 35, 63, 97, 101, 142, 144, 145, 146, 160, 163, 168, 177, 182, 198, 199, 203, 210, 211, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 220, 221, 224, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 241, 243, 244, 246, 250, 251, 252, 254, 255, 258, 261, 263, 264, 265, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 276, 277, 280, 282, 313, 316, 328, 329, 345, 354, 357, 381, 400

C

Cadre de perception · 1, 166, 168, 175, 199, 317
Campagne · 10, 26, 49, 61, 71, 74, 82, 88, 89, 90, 94, 95, 103, 165, 200, 212, 320, 351, 352, 354, 356
Carnaval · 84, 85, 114, 115
Chair · 16, 229, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 280, 282, 285, 290, 345, 347, 349, 358
Considération · 10, 184, 250, 313, 317, 318, 323, 328, 341, 342, 345, 346, 348, 350, 357, 360, 392, 415
Crise environnementale · 1, 13, 19, 20, 22, 24, 25, 26, 28, 29, 32, 34, 35, 37, 38, 41, 61, 65, 66, 68, 69, 72, 93, 100, 101, 105, 140, 141, 144, 145, 146, 200, 201, 206, 209, 229, 235, 239, 241, 242, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 251, 253, 254, 276, 281, 284, 288, 301, 308, 313, 314, 316, 317, 318, 325, 331, 332, 333, 341, 345, 349, 354, 355, 356, 358, 360

D

Deuil · 17, 105, 107, 126, 139, 176, 178, 179, 181, 184, 185, 186, 188, 189, 196, 210, 276, 361

E

Écocritique · 24, 63, 65, 66, 69, 81, 144, 145, 321, 348, 375
Écoféminisme · 1, 34
écologie · 37, 254
Élégie · 59, 105, 106, 107, 109, 139, 178, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 210, 246, 361, 373
Entrelacs · 36, 227, 253, 256, 257, 258, 259, 262, 264, 349, 358
Environnement · 1, 11, 12, 13, 16, 17, 19, 20, 24, 26, 28, 29, 30, 31, 34, 70, 147, 148, 155, 159, 160, 161, 162, 191, 197, 223, 265, 286
Éthique · 1, 13, 18, 24, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 105, 121, 124, 125, 128, 132, 133, 134, 135, 137, 139, 141, 142, 200, 209, 213, 214, 232, 238, 241, 243, 245, 246, 247, 249, 253, 263, 266, 280, 284, 295, 296, 297, 303, 317, 318, 328, 329, 333, 339, 341, 342, 344,348, 350, 358, 359, 360, 392, 415

F

Fantômes · 35, 114, 176, 177, 178, 184, 186, 187, 189, 190, 191, 196, 199, 246, 357

I

Incarnation · 41, 45, 50, 54, 66, 71, 91, 125, 131, 182, 186, 187, 194, 204, 206, 249, 265, 266, 269, 270, 271, 278, 282, 283, 284, 286, 290, 292, 293, 297, 299, 300, 302, 311, 312, 313, 349

Invisibilité · 140, 175, 176, 178, 190, 191, 193, 195, 197, 198, 199, 203, 207, 208, 235, 238, 241, 392, 411

L

Lake District · 14, 15, 16, 17, 20, 22, 24, 35, 38, 41, 42, 44, 46, 47, 48, 50, 51, 58, 59, 60, 66, 68, 69, 74, 77, 79, 83, 90, 95, 96, 97, 98, 99, 129, 134, 138, 143, 144, 145, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 160, 164, 167, 170, 174, 183, 204, 222, 237, 238, 240, 243, 249, 253, 264, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 275, 276, 277, 279, 280, 313, 318, 329, 341, 343, 345, 346, 347, 354, 355, 359, 363, 393

M

Matérialité · 12, 16, 32, 113, 136, 180, 186, 205, 249, 255, 282, 283, 284, 285, 290, 303, 306, 309, 314, 317, 321, 346, 358
Matière · 12, 32, 33, 35, 168, 248, 250, 254, 264, 265, 279, 282, 284, 285, 286, 292, 298, 300, 305, 306, 307, 309, 313, 314, 319, 346, 348, 359, 388, 396

N

Nature · 11, 14, 17, 21, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 32, 33, 36, 37, 38, 40, 45, 52, 55, 63, 65, 68, 70, 80, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 97, 99, 107, 108, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 163, 167, 168, 175, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 200, 201, 203, 204, 207, 208, 210, 211, 226, 227, 236, 238, 240, 243, 259, 262, 267, 268, 272, 274, 275, 278, 282, 283, 291, 299, 302, 303, 307, 313, 314, 319, 321, 323, 330, 332, 333, 341, 342, 344, 345, 347, 348, 351, 357, 361, 376, 384, 390, 392, 402, 410, 415
Nature morte · 17, 80, 168, 175, 179, 180, 181, 182, 226, 227, 243
Néo-matérialisme · 1, 33, 34, 248, 282, 284, 305, 308
Non-humains · 1, 22, 24, 30, 36, 63, 247, 248, 249, 284, 304, 314, 315, 317, 318, 321, 322, 323, 326, 327, 328, 329, 339, 341, 342, 344, 345, 348, 349, 358, 359

P

Parergon · 172, 173, 175, 246
Pastorale · 1, 10, 20, 26, 27, 32, 34, 35, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 48, 49, 50, 51, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106,107, 109, 111, 112, 115, 116, 117, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 128, 129, 131, 132, 133, 135, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 151, 153, 154, 155, 158, 159, 161, 165, 166, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 182, 183, 184, 185, 189, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 222, 231, 235, 236, 238, 239, 244, 246, 247, 248, 249, 251, 253, 264, 266, 272, 280, 283, 284, 299, 301, 303, 313, 314, 317, 318, 320, 321, 330, 331, 333, 339, 341, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360
Pathologie · 103, 104, 288, 289, 291, 301, 313
Peau · 136, 172, 234, 253, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 264, 268, 269, 285, 286, 313, 335, 359, 388, 396
Perception · 1, 2, 14, 16, 17, 27, 35, 36, 92, 133, 137, 142, 144, 145, 149, 150, 151, 158, 162, 168, 170, 175, 176, 177, 190, 191, 192, 198, 199, 203, 209, 210, 211, 213, 214, 221, 222, 228, 230, 231, 232, 234, 235, 238, 239, 241, 243, 244, 246, 248, 249, 251, 252,253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 276, 278, 279, 280, 282, 317, 318, 319, 333, 334, 337, 339, 349, 358, 360, 381, 382, 413
Phénoménologie · 252, 253, 254, 255, 257, 258, 260, 262, 264, 269, 271, 274, 277, 278, 279, 280, 299, 358, 381, 382, 402, 411

Posthumain · 1, 33, 34, 303, 316, 387
Post-pastorale · 28, 62, 63, 65, 145, 182, 184, 265, 283, 321, 330, 339, 355, 356

R

Réalisme · 13, 19, 22, 26, 35, 140, 141, 161, 174, 175, 183, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 236, 238, 242, 244, 247, 249, 357, 358
Relationnalité · 1, 250, 283, 284, 303, 304, 305, 306, 307, 310, 312, 342, 349, 359
Romantisme · 253, 271, 372, 417
Ruralité · 74, 79, 82, 90, 110, 122, 197, 198, 211, 352, 354, 356, 360

S

Spectralité · 35, 175, 176, 177, 178, 187, 188, 189, 191, 193, 195, 198, 200, 202, 203, 205, 206, 208, 210
Spectre · 176, 177, 180, 185, 188, 190, 197, 202, 205, 208, 315
Sujet · 1, 17, 21, 26, 34, 51, 54, 58, 70, 92, 100, 102, 134, 158, 162, 164, 169, 171, 178, 185, 188, 191, 221, 223, 241, 250, 252, 254, 255, 256, 257, 260, 261, 265, 269, 276, 277, 278, 280, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 297, 298, 299,301, 302, 303, 304, 305, 308, 310, 312, 313, 314, 315, 317, 318, 322, 329, 331, 333, 337, 339, 342, 343, 344, 345, 348, 349, 353, 358, 359, 360
***Symbiomen*t** · 31, 32, 33, 34, 35, 37, 45, 46, 63, 65, 66, 67, 70, 71, 80, 87, 88, 92, 93, 98, 99, 142, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 158, 159, 161, 162, 163, 167, 178, 183, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 210, 211, 222, 232, 237, 239, 240, 246, 247, 249,254, 265, 275, 276, 278, 280, 282, 291, 299, 305, 306, 308, 313, 316, 318, 320, 321, 322, 329, 330, 331, 332, 333, 336, 339, 340, 342, 344, 347, 348, 349, 354, 355, 356, 357, 358, 359

T

Tatouage · 21, 85, 135, 136, 171, 193, 255, 256, 257, 261, 285, 286, 334
Trauma · 15, 161, 210, 296, 297, 363, 394

U

Urbain · 10, 13, 18, 27, 48, 52, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 85, 86, 87, 94, 100, 101, 130, 138, 155, 162, 165, 199, 203, 204, 333, 348, 356

V

Vigilance · 35, 36, 261, 263, 264, 272, 381, 402
Ville · 10, 13, 48, 55, 66, 71, 75, 76, 78, 79, 81, 82, 83, 85, 89, 103, 114, 132, 211, 354
Vulnérabilité · 51, 53, 54, 55, 57, 138, 191, 196, 197, 199, 210, 240, 250, 258, 260, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 290, 291, 292, 296, 297, 299, 302, 303, 304, 308, 312, 313, 349, 351, 358, 392, 410, 412, 415

INDEX DES NOMS

A

Alaimo, Stacy : 33, 306, 307, 330, 342, 346, 359
Alpers, Paul : 26, 40, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 60, 61, 63, 71, 78, 99, 106, 124, 145, 184, 185, 236

B

Barad, Karen : 32, 33, 34, 282, 308, 309, 312, 313, 323, 332, 342, 358
Bennett, Jane : 32, 33, 248, 282, 283, 305, 306, 312, 315, 331, 332, 347
Bernard, Catherine : 14, 16, 118, 120, 206, 258, 259, 354, 355, 368, 377, 398
Braidotti, Rosi : 33, 288, 291, 303, 308, 312, 313, 314, 315, 316, 328, 331, 333, 358, 388, 399
Butler, Judith : 169, 173

D

Davis, Colin : 187, 188, 189
Derrida, Jacques : 163, 172, 173, 175, 176, 188, 195, 205, 208, 209, 378, 382, 391, 402

G

Ganteau, Jean-Michel : 59, 74, 234, 235, 238, 241, 270, 285, 296, 303, 366, 380, 381, 383, 391, 405, 411
Gifford, Terry : 26, 27, 28, 35, 40, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 61, 62, 63, 70, 98, 99, 100, 102, 103, 109, 117, 128, 129, 143, 148, 165, 178, 179, 182, 183, 184, 211, 212, 265, 272, 283, 299, 321, 331, 339, 370, 373, 406

H

Haraway, Donna : 32, 33, 220, 222, 226, 258, 278, 282, 322, 336, 358, 389, 390, 407
Heaney, Seamus : 59, 101, 185, 201, 272

L

Laugier, Sandra : 235, 238, 241, 247, 380, 392, 410
Le Blanc, Guillaume :176, 190, 191, 357, 391, 392, 399, 411
Lilley, Deborah : 20, 27, 32, 37, 38, 40, 59, 61, 65, 67, 69, 70, 87, 88, 91, 92, 93, 97, 100, 102, 103, 104, 109, 116, 133, 203, 204, 248, 366, 373, 374, 385, 411

M

Macfarlane, Robert : 14, 145, 157, 158, 201, 203, 209, 239, 267, 385, 412
Morizot, Baptiste : 207, 208, 315, 354

O

Omhovère, Claire : 13, 143

P

Peeren, Esther : 190, 191, 195, 196, 197, 198, 208, 357
Pelluchon, Corine : 35, 262, 263, 329, 341, 342, 345, 357, 360, 392, 415

R

Ramazani, Jahan :109, 185
Roger, Alain : 35, 87, 148, 149, 158, 159, 160, 162, 164, 168, 171, 345, 379, 416

T

Théocrite : 26, 40, 48, 51, 52, 58, 61, 71, 103, 106, 107, 165, 351, 355

V

Virgile : 26, 40, 42, 43, 48, 49, 52, 53, 54, 59, 71, 93, 146, 211, 212, 236, 319, 320, 355, 364, 395

W

Walezak, Émilie : 16, 20, 22, 48, 56, 64, 83, 128, 131, 132, 141, 213, 214, 216, 217, 219, 220, 221, 223, 224, 227, 244, 258, 333, 341, 368, 382, 419
Williams, Raymond : 27, 28, 29, 49, 72, 73, 79, 80, 102, 103, 109, 110, 116, 117, 120, 140, 141, 147, 149, 164, 212, 235, 236, 284
Wordsworth, William : 10, 42, 58, 59, 60, 64, 119, 153, 154, 164, 243, 270, 271, 272, 320, 354, 364