



HAL
open science

”I can’t! I can’t! I can’t!” : un cri, un coup de feu ”a shout and a shot”

Liliane Louvel

► To cite this version:

Liliane Louvel. ”I can’t! I can’t! I can’t!” : un cri, un coup de feu ”a shout and a shot”. *Anglophonia, French Journal of English Studies*, 2015, La guerre de 14 re-présentée : l’art comme réponse à la guerre, 53, pp.39-51. 10.4000/caliban.962 . hal-02524468

HAL Id: hal-02524468

<https://hal.science/hal-02524468v1>

Submitted on 28 May 2020

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

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

"I can't! I can't! I can't!" : un cri, un coup de feu "a shout and a shot"

Liliane Louvel

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/caliban/962>

DOI : 10.4000/caliban.962

ISSN : 2431-1766

Éditeur

Presses universitaires du Midi

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2015

Pagination : 39-51

ISBN : 978-2-8107-0378-4

ISSN : 2425-6250

Référence électronique

Liliane Louvel, « "I can't! I can't! I can't!" : un cri, un coup de feu "a shout and a shot" », *Caliban* [En ligne], 53 | 2015, mis en ligne le 24 août 2015, consulté le 24 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/caliban/962> ; DOI : 10.4000/caliban.962



Caliban – French Journal of English Studies est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

"I can't ! I can't ! I can't !" : un cri, un coup de feu "a shout and a shot"¹

Liliane LOUVEL*

ABSTRACT

This paper will try to show how the book purports to be digging for the past, aiming at uncovering and recovering trauma, both collective and individual, thanks to recapturing the past for a character, for a reader, for a nation. The Wars, a novel by Timothy Findley, tries to make sense for the narrator but also for the reader of a founding image which opens the book and of other allegedly material images, photographs, interviews, archives. Robert Ross, a Canadian soldier who held a controversial role in the first World War, the war to end all wars, stands at the centre of this memorial reconstruction.

Photographs, as described in the text, give rise to ekphrasis which often appeal to the reader's sensitivity thanks to a detail which might correspond to what Roland Barthes described as the punctum. That is the sharp point which shoots from the photograph and pierces the ordinariness of the gaze, the studium. It leaves the horizontal plane of the image and rises up. It is the point of exchange between reception and emission and it introduces confusion in the spectator's place. This is when image comes under view and when the traumatic symptom pierces the calm of everyday life with the eruption of the violence of an inhuman collective and personal past.

Keywords: Première Guerre Mondiale, traumatisme, violence, images, ekphrasis, archives, apocalypse, animaux.

*Université de Poitiers, Présidente de ESSE.

¹ "Then you remember something written during another war—in1943—by Irish essayist and critic Nicholas Fagan. This is what he wrote: 'the spaces between the perceiver and the thing perceived can... be closed with a shout of recognition. One form of a shout is a shot. Nothing so completely verifies our perception of a thing as our killing of it.'" Timothy Findley, *The Wars* (Londres : Faber and Faber, 2001), 218.

"I can't ! I can't ! I can't !", c'est le cri qu'entend le major canadien, Mickle, venu arrêter le déserteur, le voleur de chevaux, le renégat, Robert Ross, cri qui jaillit depuis l'intérieur de granges en proie aux flammes, en France près de Bailleul au plus fort de la Grande Guerre. Ces mots de désespoir précèdent l'apocalypse qui met fin à la longue errance de Robert. C'est un cri qui s'achèvera dans un déluge de feu, une pluie de schrapnels, de bombes et d'autres armes meurtrières que l'ingéniosité des hommes ont inventées pour mieux se massacrer les uns les autres au nom de frontières à défendre. Ce cri strident fait écho aux visions d'enfer que le livre évoque tout au long du récit et de l'Histoire qu'il décrit. Les images, en particulier sous la forme de photographies, jouent un rôle majeur dans l'évocation du long voyage de Robert Ross perdu dans l'enfer des champs de batailles et des tranchées de la Grande Guerre en France et en Belgique, en compagnie de ses camarades-soldats. L'absurdité de la guerre, la cruauté et la violence qu'elle entraîne, ne font que croître au fur et à mesure que l'histoire se déroule. La violence perpétrée par la guerre est redoublée par la violence ordinaire des êtres humains entre eux, qu'ils soient en guerre ou pas, ainsi que la violence perpétrée contre les animaux. Ces derniers, en particulier les chevaux, mais aussi les lapins, les chiens, les chats, les oiseaux, tous entraînés dans cet enfer incompréhensible, figurent de manière répétée dans le roman et jouent le rôle de points et de contrepoints aux souffrances des hommes.

Non seulement les animaux participent aux principaux événements du roman, mais encore ils apparaissent dans les images décrites, que ce soit des dessins ou des photographies. Les dessins de l'un des camarades-soldats de Robert font ainsi l'objet d'une description étendue. Rodwell occupe le temps d'attente dans la tranchée en remplissant cinq carnets de croquis entièrement dédiés aux animaux, à l'exception d'un seul dessin représentant Robert. Après la mort de Rodwell, Robert, une fois terminé son tour de garde, feuillette dans le train les pages du carnet :

There were birds and mice. The rabbit and the hedgehog. More toads. A frog and some insects. Then, towards the back of the book, he found himself : '*Robert*'. He was lying asleep by the candlelight in the dugout. His mouth was slightly open. One hand reposed on his breast. He was wearing Harris's bitten gloves. The other hand hung downwards the earth. The likeness was good. Unnerving. But the shading was not quite human. There was another quality—speckled and fading into brightness where his clothes touched his neck and cheek. [...] on every page, the drawings were of animals. Of maybe

a hundred sketches. Robert was the only human form. Modified and mutated—he was one with the others.
What had Rodwell meant by this? Or was it just the way he drew. (Findley 155)

Le dessin, qui est, comme toujours, si proche de l'esprit et de la main du dessinateur, exprime ce que Rodwell a clairement pressenti à propos de Robert, sa proximité des animaux, ce que l'on peut nommer le devenir-animal de Robert.

La couverture du livre témoigne d'une claire intelligence du roman : elle montre des cavaliers en train de charger dans un paysage brumeux, image qui fait écho à une scène pendant laquelle Robert échappe de peu à la mort par engloutissement dans la boue. Les chevaux jouent un rôle de tout premier plan dans le roman, ce qui est aussi attesté par les témoignages des soldats de retour du front. Ce sont les animaux qui parfois avertissent les hommes d'un danger imminent ; ils sont toujours prêts à les emmener sur le champ de bataille, à transporter les armes et les matériaux lourds. Ils sont comptabilisés avec soin quand les épouvantables statistiques des victimes sont dressées. Les animaux apportaient une présence vivante et palpitante au moment où toute humanité avait déserté le champ de bataille. Eux aussi sont tombés, victimes d'une violence atroce et aveugle.

A la recherche du passé

Le roman de Timothy Findley a pour but de retrouver les événements du passé, de découvrir et de récupérer l'expérience traumatique, à la fois collective et individuelle, en retraçant le parcours d'un personnage, pour un lecteur, pour une nation. *The Wars*, essaie de comprendre à la fois pour le narrateur mais aussi pour le lecteur l'image fondatrice qui ouvre le roman, ainsi que les documents retrouvés dans l'enquête : photographies, archives, interviews. Robert Ross, soldat canadien qui tint un rôle controversé pendant la Première Guerre Mondiale, "la der des ders," est au centre de cette entreprise de reconstruction mémorielle.

Les photographies décrites dans le texte donnent naissance à des *ekphraseis* qui touchent souvent le lecteur grâce à ce que Roland Barthes a appelé le *punctum*. C'est-à-dire "ce qui me point" ce qui vient de la photographie et perce l'ordinaire du regard, le *studium*. Il quitte le plan horizontal de l'image et se lève. C'est le point d'échange entre l'émission et le récepteur et il fait vaciller la place du spectateur. C'est le moment où l'image vient à la vue.

Quand Barthes parle du *punctum*, il insiste sur la réception, sur la part sensible du corps du spectateur qui est frappé puis troublé par un détail. Quelque chose "a lieu" entre l'image et le spectateur.

Le second élément vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et qui vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu ; ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles ; précisément, ces marques, ces blessures sont des points. Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc *punctum* : car *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure — et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne). (Barthes 48-49)

Un peu plus bas, il précise que "le *punctum* est souvent un 'détail' c'est-à-dire un objet partiel" (Barthes 73), et encore qu'"il se trouve dans le champ de la chose photographiée comme un supplément à la fois inévitable et gracieux" (Barthes 80).

Dans un texte littéraire, le *punctum* peut être ressenti par un personnage. Il fait alors l'objet d'une *ekphrasis*. C'est le cas dans *The Wars*, où des images ordinaires ou poignantes sont souvent décrites dans l'espoir de comprendre l'origine du traumatisme et de découvrir le secret du passé. Du début à la fin, le roman fait largement appel à la photographie: elle constitue la charpente du roman et dessine autour du texte comme une sorte de structure visuelle, un tiers pictural.² Presque une aura. C'est que le roman s'enroule autour d'un secret ou, mieux encore, d'une "image," l'image controversée d'un soldat, Robert Ross, profondément aimé ou méprisé. Le lecteur, et avec lui, le narrateur qui mène l'enquête sur le passé, cherche à découvrir ce qui a mené à l'image fondatrice qui ouvre le roman, grâce aux archives et aux photos de famille de Robert Ross, grâce aussi aux entretiens avec les survivants et les témoins de ce qui avait été appelé "la der des ders," *the war to end all wars*. On sait maintenant où celle-ci a mené.

Le Prologue s'ouvre sur une image fantasmatique et onirique, profondément inquiétante : le lecteur désorienté ne sait rien du lieu, de ce qui se passe, de qui est impliqué dans cette vision. Le premier mot, "she," repris

² Voir la définition que j'en donne dans : Liliane Louvel *Le tiers pictural*, Rennes : PUR, 2010.

par "her head" est ambigu : le lecteur ne comprendra qu'il s'agit d'une jument que lorsque le mot "hoof," apparaîtra à la troisième ligne. Dès le début donc, la proximité entre Robert et les animaux est subtilement introduite, venant troubler les lignes de la grammaire.

She was standing in the middle of the railroad tracks; her head was bowed and her right front hoof was raised as if she rested. Her reins hung down to the ground and her saddle had slipped to one side. Behind her a warehouse filled with medical supplies had just caught fire. Lying beside her there was a dog with its head between its paws and its ears erect and listening. Twenty feet away, Robert sat on his haunches watching them. His pistol hung down from his fingers between his knees. He still wore his uniform with its torn lapels and burned sleeves. In the firelight his eyes were very bright. He could not breathe through his nose. It was broken. His face and the backs of his hands were streaked with clay and sweat. His hair hung across his forehead. He was absolutely still. He had wandered now for over a week. Behind him, the railroad track stretched back towards the town. In front of him, it reached out through the fire towards the open countryside and the road to Magdalene Wood. On one of the sidings was a train. Its engineer and crew had either abandoned it, or else they had been killed. It could not be told. Robert appeared to be the sole survivor. (Findley 1)

Cette image pourrait être la traduction en mots d'une photographie car les trois premiers paragraphes ne font que décrire la scène et les positions respectives de la jument, du chien et de l'homme, ainsi que le paysage, les rails et la route menant vers le bois de la Madeleine. Tout semble calme jusqu'à ce qu'un verbe d'action vienne briser l'enchantement et que des sons se fassent entendre : "He stood up. The engine hissed and rumbled" (Findley 1). Puis Robert monte la jument et, suivi du chien, se met en marche. Quand la jument hennit il découvre que douze wagons renferment des quantités de chevaux menacés par le feu qui se propage.

They rode down the track towards the road to Magdalene Wood passing, as they went, the engine on the siding. When they got to the first of the cars—the horse stopped; She threw her head up and whinnied. Other horses answered from the inside of the car. "right," Robert said. "Then we shall all go together."
Half an hour later, the twelve cars stood quite empty and Robert was riding along the tracks behind a hundred and thirty horses with the dog trotting beside him. They were on the road Magdalen Wood by 1 a.m. This was when the moon rose—red (Findley 2).

Ce début *in medias res* trouvera son ex-plication — au sens de déplier l'intrigue — plus loin dans le roman. Il sera repris quelque deux cents pages plus loin, prenant alors un sens plus lourd et plus douloureux chargé cette fois de la lecture de l'horreur et de la souffrance endurées par Robert et ses compagnons d'armes.

Les principaux éléments du livre sont introduits dès l'incipit : la guerre, le feu, les trains, souvent appelés les "chevaux de feu" par les Indiens (comme le narrateur le précise p. 12), tandis que les chevaux sont montés par des cavaliers, "horsemen" en anglais, vocable qui fait des hommes des centaures et suggère leur devenir-animal. La violence, l'arme à feu si précieuse pour Robert, arme qu'il utilisera pour tenir sa ligne de fuite, la désorientation et la folie, la volonté et la détermination, indiquent déjà que le cavalier choisira sa route au lieu d'obéir aux ordres, une fois arrivé au point de rupture, là où il n'en pourra plus d'obéir et de subir. Son cri de désespoir quand il se retrouve piégé dans la grange : "I can't ! I can't ! I can't !" fait écho au cri de Kurz dans *Heart of Darkness* "the horror! the horror!"

Les fouilles dans les archives

Le livre se présente comme un recueil d'archives, une réserve d'informations, tandis que le narrateur/enquêteur essaie de comprendre les ruines du passé, ses traces, et le traumatisme qui y est enfoui. Le livre est divisé en chapitres, eux-mêmes divisés en sections. Il est fragmenté comme la mémoire et témoigne de l'impossibilité de raconter une histoire fluide, à l'exception du long chapitre dédié à une longue nuit d'attente suivie d'un assaut violent, qui est détaillée minute après minute. Dès la première section, le narrateur déclare qu'il va essayer de comprendre ce qui est arrivé à Robert Ross qui fut "consumé par le feu," mais "parfois, quelqu'un va s'oublier, en dire trop long ou bien *le coin d'une photographie* va tout révéler. Ce que l'on doit accepter dès le début, c'est ceci : nombre d'hommes sont morts comme Robert Ross, dans l'obscurité de la violence" (Findley 3, je souligne et traduis). Puis dans la section suivante le narrateur déclare :

You begin at the archives with photographs. [...] boxes and boxes of snapshots and portraits; maps and letters; cablegrams and clippings from the papers. All you have to do is sign them out and carry them across the room. Spread over table tops, a whole age lies in fragments underneath the lamps. *The war to end all wars*. All you can hear is the wristwatch on your arm. Outside it snows. The dark comes early. The archivist is gazing from her desk. She coughs. The boxes smell of yellow dust. You hold your breath. As

the past moves under your fingertips, part of it crumbles. Other parts, you know you'll never find. This is what you have. (Findley 3-4)

Voici un passage tout à fait remarquable en termes de mise en scène de la recherche et du travail de celui ou de celle qui est en train de fouiller les trésors d'une archive, y compris avec la présence physique de l'archiviste. L'illusion référentielle joue à plein puisque l'on nous donne les détails du moment de l'action, de son lieu, voire les perceptions du chercheur dont les sens sont alors touchés par les odeurs, les sons, la vue, le toucher. Ceci se rapproche de la méthode de l'enquêteur qui s'avèrera également utile quand les détails aideront à comprendre ce qui s'est passé. Le récit, lui aussi, sera d'une précision hallucinante, nous donnant parfois le nombre de soldats tombés au front ainsi que les heures exactes des combats.

Ainsi le narrateur ancre son *ekphrasis* dans la réalité en notant la présence de l'archiviste comme en miroir inversé de sa propre présence, puisque l'archiviste s'ennuie et ne s'intéresse pas à ce qui se trouve dans les boîtes de documents. C'est bien grâce aux images que la mémoire des faits est récupérée, car elles représentent le début et la fin de ce qui s'est passé : il faut les déchiffrer pour que celui qui les contemple trouve le repos. Et, selon Freud, les images du rêve ne peuvent disparaître (ainsi que leur affect) qu'une fois leur élucidation et leur mise en mots effectuées pleinement. Le narrateur va jusqu'à reproduire les inscriptions portées au dos des photographies : "You turn them over—wondering if they'll spill—and you read on the back in the faintest ink in a feminine hand : '*Robert*'. But where? [...] Then you see him: Robert Ross" (Findley 6). Les inscriptions sont ainsi consignées en italiques, imitant l'écriture à la main : "*Robert Ross and Family*," "*Rowena*," "*Mother and Miss Davenport*," et portant des remarques plus personnelles : "*Here is Meg—a Patriotic Pony*," ou des points d'exclamation : "*This is Peggy Ross with Clinton Brown from Harvard!!!*" (Findley 6-7). Sur les photographies, elles-mêmes, figurent des caractères gras : "WHAT IS THIS?" que l'on retrouve aussi sur une coupure de journal : "LONGBOAT WINS THE MARATHON !" (Findley 8-9). Une flèche pointe vers ce qu'il faut voir et, de fait, désigne ce qui a constitué le *punctum* pour le spectateur/scripteur. Ainsi, lorsque Robert et sa famille font la traversée de l'Atlantique vers l'Angleterre sur le *Minnetonka*, ils font une rencontre étrange qui sera fatale à un autre bateau. Une photographie en atteste :

From the decks of the ship, early one morning, one of the Rosses [...]—took a photograph of the ocean. Whoever it was, later drew an arrow—pointing to a small white dot on the far horizon. The small white dot can barely be seen.

Nothing else is visible but sea and sky. Just above the arrow, written in bold black ink is the question: "WHAT IS THIS?" All too clearly, the small white dot is an iceberg. Why whoever took the picture failed to verify this fact remains a mystery. The thing is dated August 4th but no year is given. (Findley 8)

La transcription de l'interview de Marian Turner, une ancienne infirmière qui s'était occupée de Robert lorsqu'il gisait sévèrement brûlé, est aussi introduite par des italiques et numérotées : *Transcript of Marian Turner—1*. Interroger un témoin est une autre manière de fouiller le passé. M. Turner fait constamment allusion à "ce qui s'est passé," sans bien sûr le révéler tout en tissant un cocon de mots autour du secret lui donnant ainsi une forme vaporeuse. Quelque chose d'horrible a eu lieu mais quoi ? "My opinion was—he was a hero" (Findley 10), ce qui n'est pas l'avis de tous. Le livre frappe le lecteur par la force de ses images, images de feu, de chevaux pris de panique, de soldats désespérés, images de guerre.

Les archives comme les musées sont les dieux de mémoire où l'on entrepose les documents survivants. Bien sûr on pourrait réécrire l'Histoire autrement si d'autres documents avaient été conservés ou re-trouvés et si des choix différents avaient été faits dans leur sélection et leur mise en ordre. C'est là où la notion foucauldienne de discours intervient, qui fait que l'Histoire peut être vue comme une construction discursive dans laquelle les formations discursives agissent comme des dispositifs.

La section qui suit l'incipit développe donc l'épisode de l'exhumation des photographies conservées dans les boîtes. Une date, 1915, ouvre la section, puis le lecteur peut lire les *ekphraseis* d'un certain nombre de photographies "sepia et souillées" tout comme l'année "brouillée comme ses images." La couleur sepia des images a coulé dans le temps, comme une fuite. Le récit est narré au présent et une abondance de déictiques met en scène la découverte des images tandis que le spectateur les dé-couvre : des jeunes filles, des femmes, et des dames à la mode d'alors. Mais encore : "Here is the boys' brigade," "This is the image of motorized portation," "Here are families." Le déictique "Here come" ouvre plusieurs paragraphes à la suite, avant une rupture majeure introduite par "Then" :

Then something happens. April. Ypres. Six thousand dead and wounded. The war that was meant to end by Christmas might not end till summer. Maybe even fall. This is where the pictures alter—fill up with soldiers—horses—wagons. [...] more and more people want to be remembered. Hundreds—thousands crowd into the frame. (Findley 5)

Les images s'altèrent alors, c'est-à-dire qu'elles deviennent autres puisqu'elles portent les traces de la mémoire elle-même, la trace des événements : tout a changé avec Ypres qui a cruellement marqué de l'accroissement de ses victimes les mémoires des survivants. La douloureuse allitération sur April/Ypres fonctionne comme un oxymore juxtaposant la naissance du printemps et l'horreur des massacres en masse. Les soldats marchant au front semblent vouloir que l'on se souvienne d'eux et viennent se presser aux bords du cadre photographique de ce grand événement, de cette guerre qui devait si vite se terminer !

Le texte fait un pas de plus dans sa volonté d'imiter l'objet et le sujet du processus de visionnement de l'archive et des photographies, car les italiques, une fois de plus font irruption pour décrire la photographie de Robert Ross.

Robert Ross comes riding straight towards the camera. His hat has fallen off. His hands are knotted to the reins. They bleed. The horse is black and wet and falling. He leans along the horse's neck. His eyes are blank. There is mud on his cheeks and forehead and his uniform is burning—long bright tails of flame are streaming out behind him. He leaps through memory without a sound. The archivist sighs. Her eyes are lowered above some book. There is a strand of hair in her mouth. She brushes it aside and turns the page. You lay the fiery image back in your mind and let it rest. You know it will obtrude again and again until you find its meaning—here. (Findley 5-6)

Robert est décrit comme un cavalier infernal sorti tout droit du feu de l'Apocalypse laissant derrière lui de "longs panaches de flammes." Ses vêtements sont en feu. L'ambiguïté du mot "image" dans "fiery image" ouvre un espace de réflexion car si le texte nous la présente en italiques comme les photographies déjà rencontrées, nous pouvons cependant douter qu'une telle image d'un cavalier surgi de l'enfer puisse avoir été prise. Ce qui est confirmé par "he leaps through memory without a sound" et "You lay the fiery image back in your mind." Cependant ce subtil trompe-l'œil photographique souligne l'importance du visuel dans le roman et l'oscillation constante entre mémoire et réalité.

Une fois de plus, le souvenir traumatisant se coule dans la forme d'une photographie avec le *punctum* des mains sanglantes et les taches de boue sur les joues et le front de Robert. Les "longs panaches de feu brillants" désignent aussi le devenir-cheval de Robert qui est l'un des leitmotifs du roman. Ce qui explique aussi sa décision finale.

Cette image inoubliable hantera la mémoire du narrateur et du lecteur comme la trace d'un fantôme. Car les témoins se référeront sans cesse à "ce

qui s'est passé" encryptant l'événement dans l'absence d'un récit restant à faire, d'un traumatisme à résorber. Et la controverse n'aide en rien : est-il héros ou renégat ? Voleur de chevaux ? Fou ou bien seul être raisonnable dans cette démence guerrière ? Le lecteur n'est pas prêt d'oublier la force de l'évocation du déluge de feu, des chevaux éventrés, des soldats blessés et tués, de la violence qui explose en de profonds cratères de boue, bref tout ce qui a eu lieu, et est redonné à la vue par le roman, dans "La Grande Guerre."

Un crâne blanc et deux souffles de vie

De nombreuses *ekphraseis* photographiques sont disséminées dans le texte. Impossible de toutes les dénombrer, mais cinq d'entre elles sont significatives.

Marian Turner, l'ancienne infirmière, encore tout émue, confie à son visiteur deux images : l'une d'elle-même en uniforme quand ils "réceptionnèrent" Robert le 18 juin 1916 : "*received*. The language again. Like a package. Or a message. Or a gift. We received him. Well—I told you that : the way he was—the burns—the pain and the dreadful, dreadful silence that surrounded him" (Findley 213). Puis les caractères typographiques indiquent que le narrateur est en train de décrire l'image qu'il a sous les yeux, ceci en lettres capitales insérées dans le cadre des parenthèses, pour les différencier du discours de Marian Turner :

Here is a photograph...(IT SHOWS MISS TURNER, IN HER TWENTIES, SEATED ON A GRASSY KNOLL WITH THIRTY OR FORTY OTHER NURSES—ALL IN DRESS UNIFORM WITH CAPES) Girls. You see? Just girls. And I am the sole survivor. (Findley 213)

Cette image ressemble tant à des images similaires que les "héritiers" de cette guerre ont chez eux, qu'il est aisé de la visualiser. Elle fait partie de notre héritage commun partagé par toutes les forces alliées. L'hôpital fut bombardé deux jours plus tard et les tentes qui abritaient les infirmières furent toutes détruites. Une fois de plus, la présence d'un animal impassible vient apporter un contrepoint vital à toute cette souffrance. "I remember the strangest sight when the raid was over. I'd been hiding under a bed and when I crawled out and stood up I looked down the rows of platforms where the tents had been and there, at the edge of the step, sat a pure white cat we'd had as mascot. It was cleaning its paws! Serenely cleaning its paws. Well...life goes on—and a cat will clean its paws no matter what" (Findley 214).

Et le chat blanc figure dans la dernière photographie que Marian Turner envoie à son visiteur : "(LATER, MARIAN TURNER SENT ALONG A PHOTOGRAPH IN WHICH SHE IS SEEN WITH HER

FRIEND OLIVIA FISCHER AND THE WHITE CAT. 'I thought you might like to have this, 'SHE WROTE.' At my age, you don't need pictures any more')" (Findley 216).

Marian Turner confie au narrateur comment elle a essayé d'aider Robert à mourir : "I wanted grace for Robert Ross" (Findley 215) et comment il a refusé en lui demandant : "pas encore." Réponse poignante qui dit qu'il y pense mais n'est pas encore prêt à lâcher la vie. Ce que Marian voit comme : "the essence of Robert Ross. And perhaps the essence of what it is to be alive" (Findley 216).

Le narrateur alors extrait une photographie de Robert et de Juliet d'Orsay, la jeune sœur de Barbara d'Orsay, l'ancienne amante de Robert. Juliet était très jeune au début de la guerre mais déjà amoureuse de Robert comme en témoigne son journal intime. C'est à sa personnalité qu'elle s'était attachée et non à son apparence physique, à la différence de sa sœur volage. Elle est là pour lui tenir la main.

a photograph of Robert and Juliet taken about a year before his death. He wears a close-fitting cap rather like a toque—pulled down over his ears. He has no eye-brows—his nose is disfigured and bent and his face is a mass of scar tissue. Juliet is looking up at him—speaking—and Robert is looking directly at the camera. He is holding Juliet's hand. And he is smiling. (217)

Le texte se clôt par un Epilogue, symétrique du Prologue avec son image proleptique et fantasmagique, où figurent deux images. Chacune d'entre elles a son propre *punctum*, un crâne de lapin et le plus discret des signes de vie, un souffle dans l'air froid.

La première décrit en quatorze lignes Robert à un camp d'entraînement après la mort de sa sœur Rowena qu'il adorait.

Robert is seated on a keg of water. This is Lethridge, in the spring of 1915. Behind him there are tent flaps—bedding—camp cots. [...] The eyes are staring straight at the camera and the lips are slightly parted. [...]

Robert is holding an object :

the object must be delicate. Robert's fingers are poised in such a way that you think he might be holding something alive or made of glass. But the object—once you have made it out—is nothing of the sort. It is white and slightly larger than his fist. Magnification reveals it is the skull of some small beast—either a rabbit or a badger. Robert's middle fingers are crooked through its eyes. You put this picture aside because it seems important. To his

left there is a fascio of guns : tall old-fashioned rifles stooked and bound as if for harvest. (Findley 218)

La signification de cette image est profonde car Robert aimait cette sœur aînée, hydrocéphale et il s'occupait d'elle. Il affirmait qu'elle était la première personne aperçue du fond de son berceau. Il la promenait souvent dans sa chaise d'osier comme le montre une image extraite au début du processus de fouille du passé.

Rowena is seated in her calloped wicker chair with the high, double wheels. She wears a white dress. Her hair is curly and short. Her shoulders are perpetually hunched. Her head is large and adult but her body is that of a ten-year-old child. She is twenty five years old. [...] Her expression is lovely and pensive. She wears a wide and colourful sash. In her lap she holds a large white rabbit. [...] he became her guardian. It was for her he learned to run. (Findley 7)

Or Rowena avait des lapins qu'elle aimait regarder et caresser. Après sa mort accidentelle, la mère de Robert, parce qu'il aimait Rowena, donna l'ordre de tuer tous les lapins. S'opposant à cette décision, Robert fut violemment mis à mal par l'homme chargé de l'exécution. Cette double expérience traumatisante de la perte de sa sœur et de la violence perpétrée contre des animaux, comme contre elle aussi qui les aimait, le poussa à s'enrôler dans l'armée. Et c'est un traumatisme identique, le spectacle des cruautés infligées aux hommes et à d'autres animaux, qui le poussa à désertier le champ de bataille, en emmenant derrière lui des dizaines de chevaux menacés par le feu.

Le crâne de lapin révélé dans la photographie montre que Robert l'avait emporté avec lui, comme un souvenir de sa sœur bien-aimée. Un autre prince, dans une certaine mesure, méditant sur un crâne et la fragilité de l'existence.

La vie et la mort concluent le livre avec la dernière photographie : celle du frère et de la sœur avec leur poney favori, comme le montrent les italiques inscrites au dos de la photographie : "*Robert and Rowena with Meg: Rowena seated astride the pony—Robert is holding her in place. On the back is written : "Look ! You can see our breath!" And you can"* (Findley 218).

Le plus fragile des signes de vie est évoqué à la fin de cette histoire épouvantable de morts violentes et apporte une touche d'espoir, celle qui dit qu'il faut continuer coûte que coûte. Le souffle est non seulement celui de Robert et de Rowena mais aussi celui de Meg, le poney, qui porte un nom humain. Ce qui confirme le lien existant entre l'animal et les êtres humains, l'un des fils rouges du roman. Le devenir-cheval de Robert Ross et sa lutte

pour trouver et suivre sa ligne de fuite face à l'absurde, reposent au cœur de l'énigme de sa courte vie.

Le crâne et les souffles appartiennent au processus de visualisation d'une image qui révèle ce qui compte : le crâne, grâce à l'agrandissement du détail d'une image, et les souffles, grâce à l'observation attentive du diaphane. Le premier relève de l'icône, le second de l'indice. Une fois de plus, le *punctum* donne au texte toute sa signification. Il vient au point de vue et signale, à la fin du texte, les polarités entre lesquelles il a oscillé : la vie et la mort, la mémoire à la fois comme réminiscence des choses passées et des morts et leur résurrection au présent, dans chaque mémoire qui se souvient, chaque livre qui rappelle. "A shout and a shot," un cri et un coup de feu, une double déflagration, celle de l'humain et celle d'une arme, deux sons qui scandent la reconnaissance et la ressouvenance, comme le texte le suggère après la description de la photographie de Robert tenant entre ses mains le fragile crâne de lapin :

Then you remember something written during another war—in1943—by Irish essayist and critic Nicholas Fagan. This is what he wrote : '*the spaces between the perceiver and the thing perceived can...be closed with a shout of recognition. One form of a shout is a shot. Nothing so completely verifies our perception of a thing as our killing of it.*' (Findley 218)

C'est là aussi que se trouve l'entreprise intime de la littérature. Une histoire de vapeurs, et de formes à peine entrevues passant dans le brouillard de la mémoire, des cris et des coups de feu, du bruit et de la fureur.

BIBLIOGRAPHIE

- Barthes, Roland, *La chambre claire*, Paris : Gallimard, 1980.
Findley, Timothy, *The Wars*, Londres : Faber and Faber, 2001.
-----, *A Nation of One*, Toronto: Harbourfront Readings Series, 1997.
Krause, Dagmar, *Timothy Findley's Novels between Ethics and Postmodernism*, Kieler beiträge zur anglistik und amerikanistik 19, Königshausen & Neumann, Würzburg : Verlag, 2005.
Louvel, Liliane, *Le tiers pictural*, Rennes : PUR 2010.