Réécrire l'Angleterre

Elsa Cavalié

▶ **To cite this version:**

Elsa Cavalié. Réécrire l'Angleterre. Presses universitaires de la Méditerranée, 388 p., 2015, Horizons anglophones, série Present Perfect, Jean-Michel Ganteau; Christine Reynier, 978-2-36781-103-1. ⟨10.4000/books.pulm.11190⟩. ⟨hal-03188004⟩

HAL Id: hal-03188004

https://hal.science/hal-03188004v1

Submitted on 1 Apr 2021

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.

HAL Authorization

Réécrire l'Angleterre

L'anglicité dans la littérature britannique contemporaine

Collection « Horizons anglophones »

Direction collégiale

Comité scientifique
Vincent Dussol, Jean-Michel Ganteau, Judith Misrahi-Barak,
Anne-Marie Motard, Christine Reynier

La collection « Horizons anglophones » publie des recueils et des monographies en anglais et en français dans les domaines des littératures, arts, cultures et sociétés des pays anglophones. Elle se décline en quatre séries :

- *PoCoPages*, anciennement « Les Carnets du Cerpac », a pour vocation de faire découvrir les littératures, arts et cultures dans la sphère des études postcoloniales.

- *Politiques et Sociétés* vise à observer les évolutions récentes des sociétés contemporaines dans une perspective pluridisciplinaire et comparative.

- *Present Perfect*, créée en 2005, publie des volumes qui ouvrent des perspectives originales sur la littérature et les arts britanniques du XIX^e^ siècle jusqu'à nos jours.

- *Profils américains* a publié entre 1991 et 2011 vingt-deux volumes dont chacun était consacré à un écrivain américain. Souhaitant ne plus se limiter à la critique littéraire, la série s'ouvre dorénavant aux autres domaines de la culture américaine (arts, cinéma, musique, etc.).

Cette collection, dirigée par des membres d'EMMA (équipe « Études Montpelliéraines du Monde Anglophone »), a pour ambition de réunir des contributions de spécialistes du monde entier et de favoriser le dialogue dans ces domaines de recherche.

« Horizons anglophones »

Série *Present Perfect*

Réécrire l'Angleterre

L'anglicité dans la littérature britannique contemporaine

Elsa Cavalié

Presses universitaires de la Méditerranée

Mots-clés : anglicité, *country house*, *gentleman*, métafiction, identité nationale, éthique.

Illustration de couverture : Stefan BONESS/IPON, *Caterpillar near Hill 60 in the Fields of Flanders near Ypres*, 2008.

Tous droits réservés, PULM, 2015.
ISBN 978-2-36781-103-1

Sommaire

Introduction **9**

Revisiter l'Angleterre **27**
1 La campagne anglaise : lieu de mémoire ? 27
2 Le village 61
3 Les demeures de l'anglicité : *« The Country House Revisited »* 72

Ré-écrire l'identité anglaise **117**
1 Classes : l'émergence des marges 117
2 Portrait de l'Anglais en gentleman 153
3 Les règles du « je » 201

Enjeux du retour **243**
1 L'histoire : médium de démystification de l'anglicité ? 243
2 Dialoguer avec la tradition 282
3 Vers une éthique du second postmodernisme : représentation de l'Histoire et empathie narrative 316

Conclusion **333**

Bibliographie **339**
1 Sources primaires 339
2 Sources secondaires 350

Index des notions **377**

Index des noms **381**

Introduction

England. Is that a place on a map or a place in the past or a place in the mind ?

Michael WOOD [1]

Comme le rappelle Michael Wood dans sa critique de deux romans publiés au début des années 1980 (*Waterland* de Graham Swift et *A Month in the Country* de J.L. Carr) le terme d'« Angleterre » n'est pas purement géographique et se trouve à la croisée des chemins entre topographie, histoire et littérature. Il est ainsi légitime de s'interroger sur la pertinence d'un concept modélisant l'identité nationale du pays — l'« anglicité » — alors que l'entité géographique que représente l'Angleterre est intercalée entre la Grande-Bretagne d'une part et les comtés, régions et villes composant le pays d'autre part. En quoi l'Angleterre, plus que la Grande-Bretagne, Londres, ou bien encore le Wessex d'Hardy appelle-t-elle la constitution d'une identité spécifique ?

Se pose ainsi la question de la légitimité d'un concept englobant face à des identités si visiblement prises dans des dynamiques géographiques et sociales excluant la possibilité de définir un socle commun. Il ne s'agit toutefois pas ici de définir les caractéristiques d'une anglicité qui serait un plus petit dénominateur identitaire commun à tous les Anglais (ou même une partie d'entre eux). L'anglicité n'est pas le « caractère » national (*« English national character »*) — une somme hypothétique de traits identitaires partagés par la plupart des Anglais et définie ainsi par Peter Mandler : *« The idea of national character seeks to yoke real national differences based on a wide variety of experiences to a few key psychological traits to which those national characteristics*

1. « Haunted Places », Review of *A Month in the Country* and *Last Orders, The NY Review of Books* 31.13, 16 Aug. 1984.

may have no connection[1]. » Selon Parrinder l'existence éventuelle d'un « caractère national anglais » disparaît en effet au cours du XIX^e^ siècle des discussions de l'identité anglaise pour être remplacée par la notion d'identité nationale, en particulier dans la littérature du pays : *« In the development of the English novel, the concept of national character has given way to national identity and the questioning of identity has become increasingly explicit*[2]*. »*

Se pose néanmoins le problème de la distinction entre « anglicité » (*« Englishness »*) et « britannicité » (*« Britishness »*) — deux concepts fréquemment utilisés l'un pour l'autre, parfois de façon contradictoire. Plusieurs éléments peuvent être avancés afin d'expliquer ce flou conceptuel. Le premier est à la fois historique et politique : la Grande-Bretagne n'est « une » que depuis une période historique relativement courte (alors que l'Angleterre existe depuis l'an 927) et, durant ces trois siècles d'existence, les nations qui y furent incorporées combattirent leur intégration. Plus récemment, les processus de dévolution au pays de Galles et en Écosse se fondèrent, entre autres, sur l'affirmation d'une identité propre à ces nations qui ne se superposait pas à l'identité englobante inhérente à la Grande-Bretagne. Il paraît ainsi naturel d'envisager une identité anglaise distincte des identités écossaises, galloises et irlandaises cohabitant, depuis trois siècles, au sein de l'empire britannique. Peut-être doit-on d'ailleurs lire dans le regain d'intérêt de la société britannique envers la discussion de la pertinence des notions d'anglicité et de britannicité une réaction à l'affirmation de ces identités nationales propres.

Notons également que les critiques et historiens ayant défini la britannicité plutôt que l'anglicité l'ont principalement fait sur le plan politique et économique. Ainsi, l'analyse de Linda Colley, affirmant dans son ouvrage fondateur, *Britons*, la primauté de la britannicité sur l'anglicité tire sa validité du fait qu'elle effectue une étude politique et historique (et dans une moindre mesure, sociale) de la Grande-Bretagne, en particulier dans son rapport conflictuel avec la France,

1. Peter MANDLER, *The English National Character : the History of an Idea from Edmund Burke to Tony Blair*, New Haven, Yale University Press, 2006, p. 2. Comme on l'aura compris à la lecture de cette définition ironique, le but de l'ouvrage de Mandler n'est pas de défendre l'existence hypothétique d'un caractère national anglais mais bien de décrire sa nature plastique, révélatrice des tensions et des enjeux traversant la société à chacune des périodes de l'histoire.

2. Patrick PARRINDER, *Nation and Novel : The English Novel from its Origins to the Present Day*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 414.

en ne tenant que peu compte des spécificités culturelles des différentes entités géographiques, de leur rapport à l'art et surtout de la façon dont les artistes eux-mêmes représentent l'éventuelle identité nationale de l'Angleterre.

Nous reprendrons donc ici la distinction faite par Sylvia Mergenthal entre « anglicité » culturelle et « britannicité » politique :

> *It is now incumbent upon this author to offer her own version of « Englishness » : « Englishness », in the context of this study, will be defined as a sense of cultural (rather than political) identity. « Britishness », by contrast, will refer to the legal status, the rights and duties, of persons holding British passports. « England », then, will be treated as a cultural, « Britain » as a political entity. This distinction should not be obscured by the fact that, for reasons which will have to be explored in each case, some versions of « Englishness » may well deliberately ignore the conceptual boundaries between these entities* [1].

La définition de Mergenthal est opérante en ce qu'elle permet d'accommoder la juxtaposition des concepts : l'idée de britannicité politique, comprise comme l'appartenance à la Grande-Bretagne en tant que nation et se rapprochant de la notion de citoyenneté, permet d'envisager l'éventualité d'un citoyen britannique se définissant comme tel tout en réaffirmant sa proximité culturelle avec l'Inde, les Caraïbes ou l'Écosse.

Prise dans le flou de la mémoire, de l'histoire et du lieu, l'anglicité se dérobe et c'est ainsi bien comme concept culturel qu'il faut l'envisager : non pas comme le socle identitaire commun à tous les Anglais mais comme un ensemble de symboles/*topoï*/motifs reconnus par les Britanniques, anglais ou pas, ainsi que par les étrangers, comme représentatifs de l'anglicité et que Julian Barnes définit ainsi : « *These coarse icons that are made to stand in for real things* [2]. » Kazuo Ishiguro reconnaît également l'existence d'un mythe anglais : « *Even English people have that myth of what England is like* [3]. » Langford nous rappelle d'ailleurs que le terme même d'« anglicité » est relativement

1. Sylvia MERGENTHAL, *A Fast-forward Version of England : Constructions of Englishness in Contemporary Fiction*, Heidelberg, Winter, 2003, p. 37.

2. Vanessa GUIGNERY, « Entretien accordé à l'auteur par Julian Barnes le 11 novembre 1998 à Paris », *Postmodernisme et effets de brouillage dans la fiction de Julian Barnes*, Thèse de Doctorat Paris IV, 2000, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2001, p. 716.

3. « I Remain Fascinated by Memory », entretien avec Michael Scott Moore & Michael Sontheimer, *Spiegel* 10 May 2005.

récent, émergeant au début du XIX^e^ siècle quand la prospérité économique du pays favorisa une réflexion sur l'identité des individus qui le composaient :

> *Strictly speaking* [...] *the word itself is an anachronism. « Englishness » is a relatively modern invention. Dictionaries place it no earlier than 1805* [1].

Roland Barthes voit dans l'apparition même d'un terme désignant l'identité culturelle d'un pays le désir de figer le fugace. Dans sa discussion des identités nationales telles qu'elles sont perçues par les touristes, en particulier ceux qui visitent la Chine, le critique évoque le néologisme que représente le terme « sinité ». Il voit dans le suffixe « -ité », marquant l'apparition d'un nouveau concept, la primauté de la représentation figée sur une réalité fluctuante et insaisissable :

> La Chine est une chose, l'idée que pouvait s'en faire, il n'y a pas longtemps encore, un petit-bourgeois français en est une autre : pour ce mélange spécial de clochettes, de pousse-pousse et de fumeries d'opium, pas d'autre mot possible que celui de sinité [2].

On pourrait, en parodiant le concept de Barthes, dire que « pour ce mélange spécial de *country houses*, de *gentlemen* et de *fair play*, pas d'autre mot possible qu'anglicité ». Il faut cependant signaler que même si les fumeries d'opium, au même titre que le *fair play*, sont des représentations culturelles, celles-ci ont une réalité extradiégétique sur laquelle se fonde le mythe, ainsi que l'a rappelé René Girard à propos des processus de lynchage soutenant les mythes de l'origine [3]. L'anglicité est ainsi intimement liée à l'histoire de l'Angleterre tout en figurant une image trompeuse : alors que chacun reconnaît dans l'homme d'affaires en complet noir et chapeau melon une image archétypale de l'Anglais, celle-ci ne représente, aujourd'hui comme hier, qu'une minorité de la population. Pourquoi alors, la mémoire, l'imaginaire collectif et la littérature semblent-ils revenir inlassablement sur des images figées d'une identité nécessairement fluide ? Peut-être est-il possible d'apporter un début de réponse grâce à l'analyse que fait Ruth Amossy du stéréotype :

1. Paul LANGFORD, *Englishness Identified : Manners and Character 1650-1850*, Oxford, Oxford U.P., 2000, p. 1.
2. Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 193-194.
3. René GIRARD, « Violence et représentation », *La voix méconnue du réel — Une théorie des mythes archaïques et modernes*, trad. Bee Formentelli, Paris, Grasset & Fasquelle, 2002, p. 27-63.

> Le stéréotype est figé et rigide — mais la majorité des concepts des croyances partagées ne font-ils pas preuve d'une grande stabilité qui les empêche d'être aisément modifiés ? Le stéréotype schématise et catégorise mais ces démarches sont indispensables à la cognition, même si elles entraînent une simplification et une généralisation parfois excessives [1].

Se connaître soi-même en tant qu'Anglais, ou bien encore identifier l'Autre passerait ainsi par la médiation et la simplification herméneutique du stéréotype. L'anglicité n'est toutefois pas que stéréotype, elle charrie avec elle tout le poids des traditions culturelles et artistiques, ainsi que l'Histoire sédimentée sous forme de mythe. Cependant, tout comme le stéréotype, elle permet d'avoir accès à cette mémoire vivante du pays, et constitue un point d'entrée vers l'analyse des tensions traversant celui-ci. Ainsi que l'explique Bourdieu à propos de la noblesse (un concept dont la fluidité et la dimension sociale le rapprochent de l'anglicité) :

> La question des limites est présente dans l'objet même que nous étudions, et je crois qu'il est très important de savoir que nous avons non à définir la noblesse, par une délimitation *a priori*, mais à analyser des luttes à propos de la définition de la noblesse. Prendre ce débat pour objet est le seul moyen d'éviter de prendre parti dans ce débat [2].

Il n'est donc pas nécessaire de poser, *a priori*, une définition de l'anglicité avant d'en dégager les lignes de force, et pour analyser le débat que le concept suscite dans la société britannique. Il semble d'ailleurs que l'incapacité, ou le refus, d'apporter une définition précise de l'anglicité soit caractéristique de l'anglicité elle-même. Comme le note ironiquement Julian Barnes : *« It's characteristic of Englishness not to think what Englishness is* [3]. » Certains critiques, comme Easthope [4], soulignent la filiation existant entre la tradition empiriste britannique et l'identité anglaise, et situent la source du désintérêt anglais quant à analyser l'anglicité dans cet héritage intellectuel.

1. Ruth Amossy, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Nathan, 1997, p. 28.

2. Pierre Bourdieu, « La Noblesse : capital social et capital symbolique », dans Didier Lancien & Monique de Saint Martin, *Anciennes et nouvelles aristocraties de 1880 à nos jours*, Paris, Éditions M.S.H., 2007, p. 385.

3. « Julian Barnes in Conversation », entretien avec John Mullan, Liverpool, Liverpool Hope University, 14 juin 2008, retranscription personnelle.

4. Antony Easthope, *Englishness and National Culture*, London, Routledge, 1999, p. 61-86.

Que faire, alors, de la palpable résurgence d'ouvrages, de films, de romans, ayant émergé dans les années 1990 et 2000 en Grande-Bretagne et qui ont précisément pour but de *définir* l'anglicité ? Dans cette catégorie, on peut ranger le *best seller* de Jeremy Paxman, *The English : Portrait of a People* (1999), ayant entraîné dans son sillage d'innombrables ouvrages tels que *England* de Maureen Duffy (2001), *In Search of England* (2000) de Michael Wood, ou, plus récemment, *In Search of England* de Roy Hattersley (2009[1]). Notons que tous ces ouvrages offrent une vision relativement flatteuse de l'anglicité tout en échouant à y apporter une définition précise, et qu'ils se composent fréquemment de listes de lieux, d'événements, ou de stéréotypes égrenés afin de retracer la formation de l'anglicité sans pouvoir la circonscrire.

Dans le domaine cinématographique, le succès des films d'Ismael Merchant et James Ivory adaptés de romans mettant en scène la notion d'anglicité, comme *Howards End* (1992) ou *The Remains of the Day* (1993), a souvent été perçu comme participant de l'élan national de redéfinition, ou de ré-exploration du concept. Un paradoxe émerge cependant : comme en témoignent les deux films précédemment cités, la discussion de l'anglicité semble fréquemment se faire à travers un retour vers le passé et non pas par la représentation du concept dans l'Angleterre contemporaine. On peut bien sûr citer des contre-exemples célèbres : *England, England* (1998), de Julian Barnes, est une des mises en scène littéraires les plus célèbres de l'anglicité et se déroule précisément à la fin du XX^e^ siècle. *The Line of Beauty* d'Alan Hollinghurst (2004) offre également une mise en perspective du concept dans le Londres des années 2000. Cependant, même dans le roman éminemment moderne d'Hollinghurst, le titre — référence à la ligne courbe chère à Hogarth et identifiée comme emblématique de l'anglicité architecturale par Pevsner dans *The Englishness of English Art* — met l'accent sur le lien crucial entre anglicité et histoire de l'Angleterre[2]. La discussion de la notion d'anglicité ne peut apparemment pas se déprendre de son rapport à l'histoire, aux traditions et aux mythes anglais, entérinant ce que Ricœur perçoit comme la perte d'identité collective frappant la fin du XX^e^ siècle :

1. La similarité des noms des deux derniers ouvrages n'est pas une coïncidence. Ceux-ci se placent en effet, comme H.V. Morton, dans la lignée du célèbre *English Journey* de J.B. Priestley (1934).

2. Il faut également signaler que le dernier roman d'Hollinghurst, *The Stranger's Child* (2011) débute par une recréation de l'Angleterre édouardienne dans la droite lignée des romans évoqués ici.

> La réunion de ces deux conditions — le besoin d'identité collective, la destruction des identités traditionnelles — est responsable, en partie, du nouveau culte de la mémoire : c'est en se constituant un passé commun que l'on pourra bénéficier de la reconnaissance due au groupe [1].

Retourner vers l'anglicité, c'est donc, pour la société anglaise, se constituer un passé commun et se penser en tant que communauté, peut-être en réaction aux changements politiques décrits plus haut, dépouillant paradoxalement les Anglais de l'identité propre réaffirmée par les Ecossais ou les Gallois. L'époque avec laquelle la discussion littéraire de l'anglicité semble avoir le plus d'affinités, c'est la période comprise entre la fin du XIX^e^ siècle et la seconde guerre mondiale, décrite par Daunton et Riger comme celle de la modernité britannique [2]. Krishan Kumar la dépeint comme « l'instant d'anglicité » (*« moment of Englishness »*) traversant l'Angleterre [3] et coïncidant avec la volonté de mettre la langue anglaise au centre de l'enseignement universitaire. Dans son ouvrage sur l'enseignement de l'anglais (*English and Englishness)*, Brian Doyle établit en effet un lien fort entre la prise de conscience de la notion d'anglicité et le passage d'un enseignement universitaire dominé par les « classiques » grecs et latins, à l'étude de la littérature anglaise depuis Chaucer, en particulier grâce au « Newbolt Report [4] ». La langue anglaise devient ainsi un élément central de la définition de l'anglicité : *« The early initiatives culminating in the publication of the Newbolt Report were an attempt to invent a new identity for English as a centre for national culture and renewal »* (Doyle 133).

Entre la fin de l'époque victorienne et la première guerre mondiale parurent en effet les principaux romans tentant de redéfinir la notion d'anglicité tels que le *Howards End* (1910) d'E.M. Forster, écrit dans l'espoir de créer une « mythologie anglaise » (*« Why has not England a great mythology [5] ? »*) mais aussi la poésie d'Edward Thomas et de Rupert Brooke ou, de façon nettement plus critique, les romans de

1. Paul RICŒUR, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2003, p. 53.

2. Martin DAUNTON & Bernhard RIEGER, *Meanings of Modernity : Britain from the Late Victorian Era to World War II*, Oxford, Berg, 2001, p. 1-15.

3. Krishan KUMAR, *The Making of English National Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 220-225.

4. *« [The Newbolt Report proposed] the implementation of a mission of national renewal through literary education »*, Brian DOYLE, *English and Englishness*, New York, Routledge, 1989, p. 13.

5. E.M. FORSTER, *Howards End*, 1910, Harmondsworth, Penguin Books, 1989, p. 262.

Joseph Conrad (*Lord Jim, Heart of Darkness*) et de Ford Madox Ford (*The Good Soldier*). Après la guerre, la tonalité de la littérature articulant la notion d'anglicité devient en effet beaucoup plus sombre, et de nombreux auteurs appellent à la rupture avec des valeurs perçues comme archaïques : on pense à D.H. Lawrence dans *England, My England* (1922) ou Ford Madox Ford dans la trilogie *Parade's End* consacrée à l'Angleterre pendant la grande guerre. Excepté de manière fragmentée, comme dans *Between the Acts*, de Woolf, l'avènement d'une écriture moderniste ayant le goût de l'expérimentation formelle sonne le glas[1] de la discussion de l'anglicité dans son acception traditionnelle, c'est-à-dire attachée à la mise en scène de motifs communément perçus comme anglais et ayant, dans la mémoire culturelle collective, connu leur apogée à l'époque édouardienne. Le qualificatif « édouardien », appliqué à l'anglicité, a donc un double sens. Il renvoie bien évidemment en premier lieu à une périodisation temporelle telle qu'a pu la décrire John Batchelor :

> *One could propose at least three frames for the period : the reign of King Edward is not the least important, since writers were conscious of, and affected by, the fact that what Wells spoke of as the « great paperweight » of Victoria's presence had been removed and that there were working in the virgin years of a new century. Alternatively, the Boer War and the Great War could provide an intelligible frame. The myth of empire was dented beyond repair by the first, the credibility of English upper classs — with much else — was drastically eroded by the second. Equally, the Wilde* debâcle, *and the first issue of* Blast *could be taken as the parameters*[2].

La période édouardienne s'étend donc entre la fin du XIX^e^ et la première guerre mondiale, englobant des bouleversement politiques, sociétaux et artistiques tout en conservant un degré de stabilité lui conférant l'aura d'un paradis perdu qui rayonnera jusque aux réécritures du XXI^e^ siècle. Car l'étiquette « édouardien » a également une valeur idéologique qui dépasse le strict bornage temporel afin de désigner, de façon plus générale, la qualité pastorale et désinvolte de la vie de la *« middle-class »* et de l'*« upper-middle class »* dans les *country houses* lors de la première moitié du XX^e^ siècle, un style de vie mis

1. Celle-ci n'est toutefois pas complètement évacuée. Le dispositif de *Mrs Dalloway*, de Virginia Woolf, confrontant le confort d'une aristocrate londonienne à la détresse d'un vétéran — Septimus Smith — peut également être considéré comme une discussion de la position de l'Angleterre après la Grande Guerre et ainsi, dans une certaine mesure, de l'anglicité.

2. John BATCHELOR, *The Edwardian Novel*, New York, St Martin's Press, 1982, p. 2.

à mal par la première guerre mondiale et désagrégé par la seconde. Empreinte des principes hérités de l'époque victorienne, cette société semble être perçue avec nostalgie dès la fin de la Grande Guerre.

Dans les années 1930, les auteurs qui persistent à mettre en scène l'anglicité, comme Waugh dans *Brideshead Revisted* (1945), le font de façon explicitement nostalgique et parfois réactionnaire, renvoyant à la période édouardienne comme le lieu d'un âge d'or révolu. Après 1945, rares sont les romans qui abordent la question de l'anglicité et « prolongent » les thématiques évoquées auparavant. On peut évoquer quelques exceptions notables comme *The Go-Between* (1953), mais le roman anglais semble vouloir faire table rase du passé et ne pas revenir sur un héritage considéré comme stérile ainsi que sur une histoire récente perçue comme traumatique.

Il faut en effet attendre le début les années 1980, et de façon plus prononcée encore, le début des années 1990, pour voir l'anglicité devenir à nouveau un sujet littéraire de premier plan. *A Month in the Country* de J.L. Carr (1980), *The Hunting Party* (1980) d'Isabel Colegate, *Ever After* (1982) de Graham Swift ou *Hawksmoor* de Peter Ackroyd (1984) marquent le début de la ré-emergence d'une littérature revisitant le passé de l'Angleterre et la notion d'anglicité. La plupart de ces romans effectuent en effet un retour vers le début du siècle et l'époque édouardienne, au sens large du terme [1], comme si cette période de changements profonds avait une affinité particulière avec l'Angleterre des années 1980 et 1990.

La résurgence du concept en littérature évoque ainsi ce que Foucault définit comme la discontinuité fondamentale des concepts historiques :

> L'histoire d'un concept n'est pas, en tout et pour tout, celle de son affinement progressif, de sa rationalité continûment croissante, de son gradient d'abstraction, mais celle de ses divers champs de constitution et de validité, celle de ses règles successives d'usage, des milieux théoriques multiples où s'est poursuivie et achevée son élaboration [2].

Tout autant que les modalités de sa représentation, la discontinuité avec laquelle le concept d'anglicité s'inscrit en littérature doit donc

1. Le terme de « rétro-édouardien » pourra ainsi, dans notre étude, désigner des romans tels qu'*Atonement* se déroulant dans les année 1930, mais dont la représentation d'une Angleterre pastorale révolue cadre avec la définition fournie plus haut d'« édouardien ».

2. Michel FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, 1969, Paris, Éditions Gallimard, 2008, p. 11.

être prise en compte, en ce que la disparition puis la réapparition de ses motifs révèlent les structures et les préoccupations de la société anglaise elle-même.

Dans son ouvrage consacré à l'historiographie de la Grande Guerre, Dan Todman souligne de plus l'existence d'un lien personnel, généralement d'ordre familial, entre les événements historiques et le désir qu'ont les auteurs de les revisiter par le biais de la littérature [1]. Il semble, dans une certaine mesure, en être de même avec l'anglicité, en ce que l'on peut fréquemment repérer dans la biographie des auteurs revisitant le concept d'anglicité un rapport particulier à la dichotomie étranger/familier et à la perception de l'Angleterre.

En 1954, âgé de 6 ans, Kazuo Ishiguro quitte le Japon pour l'Angleterre afin de suivre un père océanographe. De ce déracinement, Ishiguro ne garde que peu de souvenirs, si ce n'est un rapport à l'Angleterre ambigu, qu'il définit comme différent de celui d'autres auteurs anglais : *« I don't have a deep link with England like, say, Jonathan Coe or Hanif Kureishi might demonstrate. For me it is like a mythical place* [2]*. »* Délaissant le paysage à la fois étranger et familier que constituait le Japon de ses premiers romans (*A Pale View of Hills* (1982) et *An Artist of the Floating World* (1986)), il situe son troisième ouvrage, *The Remains of the Day* (1989), dans l'Angleterre de l'entre-deux-guerres, et met en scène les réminiscences d'un majordome pris dans la toile de l'Histoire. Le roman gagne le Booker Prize et devient un succès international, porté par l'adaptation cinématographique de James Ivory (1993) mettant en scène Anthony Hopkins et Emma Thompson.

Comme Ishiguro, Ian McEwan passe son enfance entre plusieurs pays : il naît à Aldershot, dans le Hampshire, en 1948, avant de quitter l'Angleterre pour l'Allemagne, l'Afrique du Nord et l'Asie afin de suivre un père militaire. De cette enfance, il garde le sentiment d'avoir vécu au cœur de l'histoire et d'avoir compris, très jeune, que les événements politiques avaient un impact sur la vie des gens : *« [I understood] for the first time that political events were real and affected people's lives* [3]*. »* Après une série de romans à la tonalité très noire, McEwan publie en 2001 ce qui demeure son roman le plus célèbre, *Atonement*, adapté à l'écran par Joe Wright en 2007, avec Keira Knightley dans le

1. Dan TODMAN, *The Great War : Myth And Memory*, London, Hambledon Continuum, 2005, p. 173.

2. « For me, England is a Mythical Place », entretien avec Tim ADAMS, *The Observer* 20 Feb. 2005.

3. Dominic HEAD, *Ian McEwan*, Manchester, Manchester U.P., 2007, p. 3.

rôle de Cecilia, la sœur de Briony, et James McAvoy dans le rôle de Robbie, son amant.

De façon similaire, Pat Barker donne à plusieurs de ses romans une coloration fortement politique. Ses premiers romans *Union Street* (1982), *Blow Your House Down* (1984) et *The Century's Daughter* (1986), publiés par Virago, ont une connotation autobiographique et apportent un éclairage féministe sur les communautés ouvrières du nord de l'Angleterre. En 1991 paraît *Regeneration*, le premier volet d'une trilogie recréant l'Angleterre de la Grande Guerre, qui sera complétée par *The Eye in the Door* en 1993 et *The Ghost Road* en 1995.

Julian Barnes possède également un rapport fort à la dichotomie Angleterre/étranger et à l'écriture de l'Histoire : fils d'un couple d'enseignants, le jeune homme développe un rapport privilégié à la France qu'il visite très souvent. Vers la fin des années 1990, Barnes publie plusieurs ouvrages discutant implicitement ou explicitement la notion d'anglicité : *Cross Channel* (recueil de nouvelles publié en 1996) met en scène le rapport ambigu des Anglais à la France, alors qu'*England, England* (1998) propose une satire féroce du commerce de la nostalgie ayant fleuri en Angleterre à la fin du siècle. En 2005, *Arthur and George* revient sur le concept en empruntant une forme nouvelle : le roman raconte « l'histoire vraie » du romancier Arthur Conan Doyle ayant, entre 1904 et 1907, défendu publiquement George Edalji, un jeune Anglais, fils d'immigré indien, accusé d'avoir mutilé du bétail, puis condamné et emprisonné avant d'être en partie blanchi par la justice anglaise.

Ainsi, ces quatre auteurs, et leurs romans, *The Remains of the Day*, *Atonement*, la trilogie de Pat Barker — *Regeneration*, *The Eye in the Door*, *The Ghost Road* — et *Arthur and George* opèrent tous un retour vers le passé édouardien de l'Angleterre destiné à remettre en question le concept d'anglicité autour des thèmes communs que sont la campagne anglaise, le gentleman ou bien encore les événements historiques (en particulier les deux guerres mondiales) qui ont marqué la première moitié du XX^e^ siècle. Malgré leur diversité d'écriture et de projet, de nombreux parallèles émergent, comme le souligne Kazuo Ishiguro [1],

1. On peut également évoquer un entretien de Barnes faisant le lien entre *Atonement* et *Arthur and George* : *« The book, despite its many meditations on a long-dead literary icon, is no Flaubert's Parrot. It could have been called Conan Doyle's Hobby Horse, though that was not one of the 30 to 40 titles that Barnes considered for the book. "One suggestion was Conviction." "That's very good." "Yes, but it was too much like Atonement" »*, « It's for self-protection », entretien avec Stuart JEFFRIES, *The Guardian* 6 July 2005.

déclarant en 1990 se situer dans une communauté de vision et de moyens avec Barnes ou McEwan :

> *It's much more normal for the younger generation of British writers*, […] *I would also include Julian Barnes and Ian McEwan, that they will very often not write books in the contemporary British setting they live in. They will search far and wide in their imaginations for mythical settings or historical settings* [1].

Comme Barnes et McEwan, Ishiguro recrée une Angleterre mythique et historique. Comment expliquer ce désir commun de revisiter l'Angleterre édouardienne ? Peter Ackroyd [2] y repère une marque de l'anglicité même de leur écriture : *« It is important to recognize what Pevsner called the 'self-conscious choice of a mode of expression', the formal or playful use of a historical style which he placed very firmly at the heart of the English sensibility itself* [3]. » Revenir sur le passé afin d'y puiser une expression adéquate de l'esprit du présent serait une tradition intrinsèquement anglaise. Mais on peut également remarquer qu'après une période de 60 à 80 ans équivalente à la longueur d'une existence humaine, alors que les témoins du passé s'éteignent petit à petit, le roman semble irrésistiblement attiré par cette période cruciale de l'histoire du pays. Peut-être doit-on y voir le signe de ce que Pierre Nora nomme l'accélération de l'histoire dominant la fin de siècle : « Le passage de la mémoire à l'histoire a fait à chaque groupe l'obligation de redéfinir son identité par la revitalisation de sa propre histoire [4]. » C'est parce que l'histoire, et l'identité, sont perçues comme fuyantes — échappant à la mémoire collective — que dans un mouvement antagoniste, les romans cherchent à la rattraper. Dans quelle mesure les romans revisitant cette période et son rapport à l'anglicité effectuent-ils alors un retour nostalgique célébrant une époque envisagée comme idéale ?

1. « Interview », Alan VORDA, *Mississippi Review* 20 (1990) p. 131-154, réimprimé dans Brian SCHAFFER & Cynthia WONG, *Conversations With Kazuo Ishiguro* Jackson, University Press of Mississippi, 2008, p. 71-72.

2. Pour une analyse de la notion d'anglicité chez Peter Ackroyd, voir Jean-Michel GANTEAU, « Camping the Nation : Peter Ackroyd's Mungrell Englishness », dans Floriane REVIRON, *Englishness Revisited*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2009, p. 97-108.

3. Peter ACKROYD, « The Englishness of English Literature », *The Collection*, London, Chatto & Windus, 2001, p. 333.

4. Pierre NORA, « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux », dans Pierre NORA & Charles-Robert AGERON, *Les Lieux de mémoire*, tome 1, 1984, Paris, Gallimard, 1997, p. xxix.

Au contraire du célèbre vers de Larkin, évoquant la perte de l'innocence de l'Angleterre du début de la première guerre mondiale dans « MCMXIV » (*« Never such innocence,/ Never before or since,/ As changed itself to past/ Without a word* [1] *»*), les romans revisitant le passé édouardien du pays semblent s'inscrire contre la nostalgie d'une époque censée être idyllique, ainsi que Christian Gutleben l'analysait à propos de certains romans néo-victoriens :

> *Dissatisfaction with the present state of affairs is then a general tendency among contemporary writers ; the fact that it is systematically, in fiction and in theory alike, expressed in terms of loss — loss of a feeling subject, loss of authenticity, loss of aesthetic integrity — presupposes the existence of a culture predating these losses, an uncorrupted culture. It is essentially in this perception of a lesser present that resides the nostalgia of postmodernism* [2].

Barker, Ishiguro ou McEwan ne se penchent cependant pas avec nostalgie vers l'hypothétique paradis perdu que la période édouardienne représente, celle-ci n'est pas perçue comme dépositaire d'une quelconque « authenticité » esthétique ou idéologique. Ainsi que le note Linda Hutcheon : *« If nostalgia connotes evasion of the present, idealization of a (fantasy) past, or a recovery of that past as edenic, then the postmodernist ironic rethinking of history is definitely not nostalgic* [3]*. »* Le retour vers la première moitié du XX^e^ siècle se veut ainsi éminemment « anti-nostalgique », car c'est justement l'inadéquation du passé en tant que source d'authenticité qui est décrite. Comme l'explique John Su :

> *Each of the novels* […] *makes it abundantly dear to readers that the lost homelands for which characters nostalgically long are deeply flawed or never even existed. Yet the novels nonetheless assert the ethical value of articulating disappointment and frustration with the present by imagining a more satisfying past* [4].

Le paradoxe reste cependant entier : peut-on mettre en scène le passé édouardien de l'Angleterre en échappant totalement à la contingence que semble représenter la nostalgie ? Dans leur désir de revisiter le

1. Philip LARKIN, « Going, Going », 1972, *Collected Poems*, London, Faber and Faber, 2003, p. 99.

2. Christian GUTLEBEN, *Nostalgic Postmodernism : the Victorian Tradition and the Contemporary British Novel*, Amsterdam, Rodopi, 2001, p. 199.

3. Linda HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1988, p. 39.

4. John SU, *Ethics and Nostalgia in the Contemporary Novel*, Cambridge, CUP, 2005, p. 12.

passé de façon critique, les romans ne participent-ils pas au commerce de la nostalgie par l'industrie culturelle dénoncé par Adorno[1] ainsi que, plus récemment, par Ishiguro : *« At the moment* […] *there is an enormous nostalgia industry going on with coffee table books, television programs, and even some tour agencies who are trying to recapture this kind of old England*[2] *? »*

On peut en effet mettre en doute la capacité de romans revisitant le passé de l'Angleterre à totalement exclure une lecture nostalgique, un paradoxe[3] soulevé par Henry Perowne, le héros du *Saturday* de McEwan, alors qu'il lit une biographie de Darwin : *« At times this biography made him comfortably nostalgic for a verdant, horse-drawn, affectionate England*[4]*. »* Peut-être alors ne faut-il pas, ainsi que l'explique John Su, considérer la nostalgie comme une force nécessairement rétrograde, mais bien comme le conduit empathique entre passé et présent :

> *Put another way, nostalgia enables the modern artist and reader to separate themselves from the more immediate past by establishing a mediated relationship to a distant past.* […] *Nostalgia represents a necessary and often productive form of confronting loss and displacement.*
>
> (Su 11-12)

C'est donc dans la tension entre visée anti-nostalgique et passage par la nostalgie comme medium de la relation entre passé et présent que se construisent les romans revisitant l'Angleterre édouardienne et géorgienne, soulevant de ce fait la question de l'écriture de l'Histoire. Car revisiter le passé de l'Angleterre et le territoire mémoriel que constituent les *topoï* de l'anglicité, c'est accepter que le roman lui-même est une émanation de ce concept insaisissable et que la représentation critique ne peut jamais totalement se détacher de l'attraction familière qu'exerce l'objet représenté. Quels sont, alors, les enjeux de ce retour critique sur une période cruciale de l'histoire de l'Angleterre ? Jusqu'où la réécriture est-elle dépendante des premières inscriptions

1. Theodor ADORNO & Max HORKHEIMER, *Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1989, p. 129-176.

2. « An Interview with Kazuo Ishiguro », entretien avec Allan VORDA & Kim HERZINGER, *Conversations With Kazuo Ishiguro*, p. 74.

3. Ishiguro lui-même semble en proie au paradoxe et déclare quelque 15 ans plus tard : *« I grew up in Britain before it became a multicultural place, so in many ways I have a nostalgia for an England that's vanished — the England of my childhood has actually disappeared. »* (« I Remain Fascinated by Memory », entretien avec Michael Scott Moore & Michael Sontheimer).

4. Ian MCEWAN, *Saturday*, 2005, London, Vintage, 2006, p. 6.

de l'anglicité en littérature ? Dans quelle mesure la représentation littéraire de l'anglicité arrive-t-elle à créer une frontière entre mythe et « réalité », fiction et Histoire ?

L'étude de la réécriture du concept d'anglicité dans la littérature contemporaine commence naturellement par ses émanations les plus visibles : les *country houses*, villages et paysages anglais qui peuplent les romans. La topographie de l'Angleterre a comme première fonction de figurer l'accrétion spatiale du mythe de l'anglicité, et d'en faire une interface dont l'inscription saillante dans la tradition artistique anglaise permet d'établir les fondements d'un dialogue critique. En revisitant le « South Country », émanation d'une l'Angleterre pastorale profondément ancrée dans l'imaginaire collectif, les romans contemporains explorent un lieu hétérotopique permettant de dialoguer avec le mythe. De même, la *country house*, « façade » que l'anglicité veut offrir au monde, révèle dans le clair-obscur labyrinthique de ses couloirs la prison intérieure étouffant l'âme anglaise. La demeure, interface par excellence entre architecture sociale et espace intime se transforme alors en une frontière intériorisée entre passé et présent, histoire individuelle et inscription dans l'Histoire où la réécriture achoppe fréquemment sur la difficulté ontologique à capter l'essence de l'« Autre ».

De plus, les représentations de la communauté essentielle que constitue le village opèrent une démystification sarcastique battant en brèche les qualités illusoires que seraient la solidarité et l'acceptation de l'autre. Contrairement à la littérature édouardienne, le roman contemporain vise, lors de son retour sur l'Histoire, à représenter une société contrastée où l'individu lutte dans l'entre-deux naissant de l'écart entre une identité perçue comme conventionnelle et l'image de non-conformité au modèle que lui renvoie la communauté des Anglais. C'est fréquemment dans la langue que s'incarne cet écart irréductible et signifiant, alors que le trouble naît de la nécessité d'emprunter au mythe sclérosant le langage qui verbalise la marge créatrice.

Au-delà de la communauté des individus et de l'identité collective, le *gentleman* semble être le mythe par excellence de l'anglicité : alors que son archaïsme et ses valeurs chevaleresques sont tournés en ridicule, que son éthos est stigmatisé comme mortifère et paralysant, que sa définition même est brocardée en tant que simulacre nostalgique d'une Angleterre rétrograde, celui-ci semble pourtant exercer une fascination mêlée de répulsion sur les romanciers contemporains. La figure du « *gentleman*-officier », modèle littéraire du dévoiement

idéologique des élites, informe ainsi les représentations littéraires des guerres passées et à venir, tel un archétype incontournable. De même, le refoulement des émotions étroitement lié au code de conduite du *gentleman* se heurte à la prégnance de l'*habitus*[1] anglais et au traumatisme de la guerre, alors que le langage n'est plus suffisant afin de combattre l'aporie. L'identité ne semble toutefois pas condamnée à errer dans le vide aporétique d'une Angleterre vidée de sa substance mythique : à travers la cure par la parole de Rivers, menant à une renégociation de la notion de masculinité, les romans esquissent la possibilité d'une régénération identitaire.

La rencontre avec le passé de l'Angleterre n'est en effet pas aussi stérile et satirique que les représentations du mythe pourraient le laisser penser. Comme l'explique Benjamin : « L'historicisme compose l'image "éternelle" du passé, le matérialisme historique dépeint l'expérience unique de la rencontre avec ce passé[2]. » En refusant l'image « éternelle du passé » les romans « rétro-édouardiens » acceptent de revisiter la limite entre faits et fiction et de dialoguer avec le passé littéraire afin d'encourager chez le lecteur un rapport empathique et un engagement éthique envers l'Histoire. La littérature « rétro-édouardienne » s'inscrit ainsi dans la dynamique d'un second postmodernisme qui emprunte à la « tradition » postmoderniste le goût du jeu métafictionnel et l'acceptation de l'impossibilité d'écrire la « vérité » de l'Histoire, tout en invitant le lecteur à poser un jugement éthique sur le passé lors de sa rencontre empathique avec le mythe, l'Histoire, et l'événement.

1. « L'*habitus* est le produit du travail d'inculcation et d'appropriation nécessaire pour que ces produits de l'histoire collective que sont les structures objectives (*e.g.* de la langue, de l'économie, etc.) parviennent à se reproduire, sous la forme de dispositions durables, dans tous les organismes (que l'on peut, si l'on veut, appeler individus) durablement soumis aux mêmes conditionnements, donc placés dans les mêmes conditions matérielles d'existence. » Pierre BOURDIEU, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Seuil, 1972, p. 282.

2. Walter BENJAMIN, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres* (1972-1989), Paris, Gallimard, 2000, p. 441.

La mémoire s'accroche à des lieux comme l'histoire à des événements.
(NORA, « Entre Histoire et Mémoire » xxxix)

Revisiter l'Angleterre

1 La campagne anglaise : lieu de mémoire ?

And that will be England gone,
The shadows, the meadows, the lanes,
The guildhalls, the carved choirs.
There'll be books ; it will linger on
In galleries ; but all that remains
For us will be concrete and tyres [1].

Le célèbre poème de Larkin décrit, dans la lignée de Forster ou de Waugh, la disparition de la campagne anglaise traditionnelle, remplacée par la brutalité de la voiture et du béton des autoroutes. L'avancée menaçante de la ville semble inexorable (« *the whole/Boiling will be bricked in* », « Going, Going », *Collected Poems* 134), emportant avec elle une partie essentielle de l'identité anglaise. Ainsi que le note Ian Baucom, la notion de territoire est en effet essentielle à l'identité anglaise : « *Englishness has constantly been defined through appeals to the identity-endowing properties of place* » (Baucom 4), une idée que reprend Peter Ackroyd dans *Albion : the Origins of English Imagination* : « *These green lanes and narrow paths flourish in obscurity, sharing that privacy and inward shelter which are so much part of the English vision ; they harbour, too, the sacredness of past associations which is also part of the vision* [2]. »

Il faut cependant noter que, pendant que l'industrialisation de la Grande Bretagne, amorcée au début du XIX^e^ siècle, s'intensifie, le phénomène de réaction à celle-ci s'accentue et que la mythification du « *South Country* » se voit exacerbée par l'apparition d'une topographie

1. Philip LARKIN, « Going, Going » (1972), *Collected Poems*, London, Faber and Faber, 2003, p. 133.

2. Peter ACKROYD, *Albion : the Origins of English Imagination*, 2002, New York, Anchor Books, 2004, p. 73.

antithétique au territoire anglais : les champs de bataille de la Somme et des Ardennes.

Si l'idée du *« South Country »*, siège de l'identité anglaise, se trouve en germe dès la première moitié du XIX^e^ siècle [1], la formalisation du concept peut être attribuée à Edward Thomas et son *South Country* (1906), nommé d'après un poème éponyme d'Hillaire Belloc célébrant, non pas le *« national character »* anglais, mais bien le *« local character »* des habitants de la région : *« But the men that live in the South Country/ Are the kindest and most wise/ They get their laughter from the loud surf/ And the faith in their happy eyes* [2]*. »* L'essai de Thomas, dans la tradition des récits de voyage anglais s'étant développés au début du XX^e^ siècle [3], trace, lors de son chapitre d'ouverture, les contours de « l'Angleterre du Sud » :

> *The poet is thinking particularly of Sussex and the South Downs. In using the term I am thinking of all that country which is dominated by the Downs or by the English Channel or by both* […] *Roughly speaking it is the country south of the Thames and Severn and east of Exmoor and it includes, therefore, the counties of Kent, Sussex, Surrey, Hampshire, Berkshire, Wiltshire, Dorset and part of Somerset.* (Thomas, *South Country* 1)

Quoique attestée par la tradition littéraire britannique, l'idée d'une anglicité ancrée dans le *« South Country »* peut surprendre. Pour des raisons historiques et politiques tout d'abord : le morcellement de l'Angleterre en « comtés » (*« counties »*) et régions s'éloigne de la dichotomie Nord/Sud. Le *« West Country »* (région située à l'ouest de l'Angleterre allant des Cornouailles jusqu'à Bristol et Bournemouth), les *« Home Counties »* (comtés situés autour de Londres), la région des lacs plus au nord, la culture spécifique au Nord chère à Lawrence, ou le *« Peak district »* autour de Derby semblent présenter une cohérence géographique et culturelle plus établie qu'un hypothétique Sud de l'Angleterre. Ensuite parce que le canon littéraire paraît parfois faire émerger des identités locales plus fécondes que le terme englobant de *« South Country »* : on pense au Wessex de Thomas Hardy en particulier, dont la cohérence et la force symbolique ont marqué la géographie littéraire anglaise de leur empreinte.

1. Ebbatson la repère dans la poésie de Tennyson en particulier. Voir « Tennyson English Idylls », *An Imaginary England : Nation, Landscape and Literature, 1840-1920*, Hants, Aldershot, 2005, p. 19-44.
2. Edward THOMAS, *The South Country*, 1906, London, Dent, 1993, p. 6.
3. Le plus connu étant sans doute le *English Journey* (1934) de J.B. Priestley.

Néanmoins, tout comme le Wessex de Hardy, le *« South Country »* littéraire n'est pas une entité géographique au sens strict du terme, et, ainsi que l'explique Alun Howkins dans son article fondateur, ne se limite pas aux comtés évoqués par Edward Thomas :

> *However, it is important to remember in what follows that the « South Country » rapidly lost its real existence in the sense that Thomas, meant it. What was substituted were a set of yardsticks of « rurality » by which the observer judged landscape. Thus Shropshire could be incorporated into the « south country » but Cornwall could not*[1].

L'idée, de prime abord incongrue, que l'on puisse intégrer le Shropshire au *« South Country »* alors que les Cornouailles ne peuvent en faire partie, souligne la dimension mythique (au sens de Barthes) de celui-ci. Mythifié par la littérature anglaise, le *« South Country »* est, au début du XX^e^ siècle, un « tableau harmonieux d'essences » (Barthes, *Mythologies* 216) irradiant une anglicité issue de la terre anglaise. Et, comme l'explique Krishan Kumar, l'image du *« South Country »* a supplanté les autres représentations géographiques de l'Angleterre dans l'imaginaire collectif pendant l'entre-deux-guerres :

> *The choice of scene showed how strongly the « south country » had imposed itself on the national consciousness, to the point where it was endlessly, reproduced as an image of « timeless » England. England, in this image, was « the south country ». It was cut off not just from Britain but from much of the real England, the England of the Midlands and the North.*
> (Kumar 210)

Il ne s'agit donc pas d'une entité déterminée géographiquement mais, *a contrario*, de l'accrétion d'un ensemble de propriétés communément associées à la *représentation littéraire* de l'anglicité et de l'Angleterre essentielle au début du XX^e^ siècle : ruralité, système de classe nettement défini, poésie de la nature. C'est en effet dans la littérature anglaise que le mythe du *« South Country »* prend sa source :

> *It was the writers of the period who made what was probably the most fundamental contribution to the discovery of rural England. Further, by interpreting the countryside in particular ways, it was they who created the world of the South Country and fixed it as a part of national ideology.*
> (Howkins 74)

1. Alun HOWKINS, « The Discovery of Rural England », dans Robert COLLS & Philip DODD, *Englishness, Politics and Culture 1880-1920*, London, Croom Helm, 1986, p. 63.

L'inscription des caractéristiques de cette anglicité dans la conscience collective anglaise se fait principalement dans les années 1910-1914, période qui, comme nous l'avons déjà évoqué, cristallise pour le concept d'anglicité ce que Krishan Kumar nomme l'« instant d'anglicité » (« *moment of Englishness* ») de l'histoire anglaise (Kumar xii) : durant cette période relativement brève sont publiés le *South Country* (1906) et *The Heart of England* (1906) d'Edward Thomas, ainsi que les premiers volumes de poésie de son compagnon au sein du groupe de Dymock, Rupert Brooke. Voient également le jour les trois volumes composant *England and the English* de Ford Madox Ford (1905, 1906, 1907) ainsi que les romans d'E.M. Forster consacrés à l'Angleterre (en particulier *The Longest Journey* (1907) et *Howards End* (1910)). Malgré leur diversité de forme et de projet, toutes ces œuvres mettent l'accent sur la ruralité essentielle d'une anglicité en lutte contre la menace de l'industrialisation, et le retour vers une Angleterre des villages, éternelle et paisible, dont l'image la plus prégnante est peut-être « The Old Vicarage, Grantchester » de Rupert Brooke :

> *I only know that you may lie*
> *Day long and watch the Cambridge sky,*
> *And, flower-lulled in sleepy grass,*
> *Hear the cool lapse of hours pass,*
> *Until the centuries blend and blur*
> *In Grantchester, in Grantchester*[1]*...*

C'est peut-être là le poème le plus présent dans les anthologies de poésie consacrées à l'Angleterre (avec « The Soldier » du même Rupert Brooke), une ode à la permanence de la campagne anglaise, mais également aux traditions, qui se conclut par une évocation du salon de thé de l'Old Vicarage à Grantchester (« *Is there honey still for tea ?* » Brooke, *Collected Poems* 163). Pour Benedict Anderson, de telles inscriptions en littérature du mythe anglais étaient au début du siècle la façon la plus efficace d'offrir une expérience de « simultanéité » dans l'esprit du lecteur, et ainsi de recréer pour lui une « sensation » de l'Angleterre idéale : « [*The novel and the newspaper*] *provided the technical means for "re-presenting" the kind of imagined community that is the nation*[2] ».

1. Rupert BROOKE, *The Collected Poems of Rupert Brooke*, Whitefish, Kessinger Publishing, 2005, p. 162.
2. Benedict ANDERSON, *Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1990, p. 30.

Il faut pourtant nuancer l'impact initial du mythe : certains historiens, comme Peter Mandler, réfutent l'idée d'un retour populaire massif vers la campagne et la ruralité au début du XX^e^ siècle effectué sous l'influence d'auteurs tels que Thomas ou Forster : *« I do not mean to suggest that such books had no audience, only that that audience was select, well-bounded, self-consciously antiestablishment, certainly not very close to the centres of social and political power*[1] *»*, une idée confortée par les chiffres apportés par Jeremy Paxman sur le succès somme toute confidentiel du *National Trust* durant la période qui nous intéresse[2]. Loin d'être une préoccupation partagée par la grande majorité des Anglais, la préservation d'une Angleterre essentielle et rurale aurait été le fait d'une petite minorité d'intellectuels, peu influents sur le reste de la population.

Que l'attirance des classes populaires pour la campagne anglaise après la révolution industrielle soit réelle ou amplifiée par le prisme littéraire, les représentations picturales de l'Angleterre offertes aux soldats combattant en France lors de la première guerre semblent accréditer l'idée que l'essence du pays est alors perçue comme rurale. On peut évoquer, par exemple, la série de posters de propagande de Frank Newbould « Your Britain, fight for it now[3] » mise en circulation pendant la première guerre mondiale.

Les images rappellent la réponse que fait Edward Thomas à Eleanor Farjeon — sa biographe — lorsque celle-ci lui demande en 1916 pourquoi il se bat en France : *« He stopped, and picked up a pinch of earth. "Literally, for this". He crumbled it between finger and thumb, and let it fall*[4]*. »* Point de trace de Londres ou des villages miniers du Nord dans l'iconographie de Newbould, tous les archétypes de l'anglicité du sud se trouvent réunis dans la série de posters : flèche d'une cathédrale

1. Peter MANDLER, « "Against Englishness" English Culture and the Limits to Rural Nostalgia 1850-1940 », *Transactions of the Royal Historical Society*, 6th ser. 7 (1997), p. 169.

2. *« It took ten years from the Trust's foundation* [*in 1895*] *for its membership to reach 500. Even at its Golden Jubilee in 1945, it still had only 800 subscribers. Yet by the time of its centenary in 1995, it had 2 million »*, Jeremy PAXMAN, *The English*, 1998, Harmondsworth, Penguin Books, 1999, p. 155.

3. Contrairement à ce qu'avance Jeremy Paxman, arguant que le message n'était jamais clairement énoncé : *« Their loved ones sent them postcards showing churches, fields and gardens, and above all, villages. "This", the unstated message went, is what you are fighting for »* (PAXMAN 145).

4. Eleanor FARJEON, *Edward Thomas : The Last Four Years*, Stroud, Sutton, 1997, p. 154, cité par Ebbatson (*An Imaginary England* 1).

pouvant être identifiée comme celle de Salisbury, campagne vallonnée constellée de moutons blancs, chêne centenaire et même une fête de village. Comme l'explique Silvia Mergenthal, ces images stéréotypées dominent par la suite l'iconographie de l'Angleterre et de la Grande-Bretagne : *« The iconography of rolling hills, green fields, hedgerows, and churches, while reflecting the geography of the South of England, has frequently been used to signify, not only "essential England", but the whole of Great Britain »* (Mergenthal 1).

Si l'image du « South Country » littéraire s'élabore effectivement entre les années 1900 et 1915, et se fige entre 1914 et 1918 sous l'influence de la guerre, son rayonnement reste relativement bref. Les années de l'après-guerre et le retour des vétérans semblent en effet mettre en doute la légitimité du mythe : était-il nécessaire de connaître tant d'horreur pour « ça » ? En 1922, le *England, my England* de D.H. Lawrence présente déjà une vision profondément dystopique de l'Angleterre. La première partie du court roman semble pourtant offrir une image idyllique du village et de la campagne anglaise :

> *The timbered cottage, with its sloping, cloak like roof, was old and forgotten. It belonged to the old England of hamlets and yeomen. Lost all alone on the edge of the common, at the end of a wide, grassy, briar-entangled lane shaded with oak, it had never known the world of today*[1].

Bien que les *images* de l'Angleterre soient présentes, l'insistance de Lawrence à les inscrire dans un passé révolu n'augure rien de bon pour le futur de ses habitants — Egbert et Winifred — un couple issu des classes dominantes. Le jardin se trouve ainsi représenté comme un décor de cauchemar : *« The adders, the poison-berries, the brook, the marsh, the water that might not be pure — one thing and another »* (Lawrence, *England, My England* 21). Le roman s'achève par une scène de mort et de dissolution, voyant le protagoniste principal tomber au champ d'honneur en France : *« Better the agony of dissolution ahead than the nausea of the effort backwards.* […] *To forget ! To forget ! Utterly, utterly to forget, in the great forgetting of death »* (Lawrence, *England, my England* 39). À la manière de la conscience vacillante d'Egbert, représentant obsolète d'une conception de l'Angleterre surannée, le paysage semble être destiné à se dissoudre dans le tourbillon mortifère de la guerre.

1. D.H. Lawrence, *England, my England*, 1922, Harmondsworth, Penguin Books, 1973, p. 8.

Pourtant, il semble que c'est précisément cette image de l'Angleterre des années 1900-1945 qui a traversé le XX^e^ siècle, mue par la force du mythe, pour être récupérée, recyclée et réévaluée à partir des années 1980, tant en littérature que dans les arts visuels : on voit ainsi fleurir des romans revisitant les années 1900-1945, des adaptations cinématographiques et télévisuelles de romans centrés sur cette période [1], ainsi que des œuvres d'art contemporain retravaillant les images stéréotypées de l'Angleterre comme le « See England First » d'Alice Anderson [2] : tous reprennent l'image mythique du « *South Country* » et les éléments qui y sont associés.

Cependant, si la campagne anglaise est un des mythes constitutifs de l'anglicité à l'époque édouardienne, elle est également un « lieu de mémoire » au sens de Pierre Nora :

> D'abord des restes. La forme extrême où subsiste une conscience commémorative dans une histoire qui l'appelle, parce qu'elle l'ignore. C'est la déritualisation de notre monde qui fait apparaître la notion. Ce que sécrète, dresse, établit, construit, décrète, entretient par l'artifice et par la volonté une société fondamentalement entraînée dans sa transformation et son renouvellement. […] Musées, archives, cimetières et collections, fêtes anniversaires, traités, procès verbaux, monuments, sanctuaires associations, ce sont les témoins d'un autre âge, des illusions d'éternité. (Nora, « Entre Mémoire et Histoire » xxiv)

C'est en effet au début du XX^e^ siècle que se fait la transformation du paysage anglais en « lieu de mémoire » au sens de Nora. En lutte contre le mouvement, le flux ininterrompu de la modernisation, le lieu de mémoire est immobile, une « bulle de passé » (Nora, « Entre Mémoire et Histoire » xxxiii) au cœur d'un monde en transition. Etablie tant en littérature que dans les arts visuels, cette notion de zone privilégiée de contact entre lieu et mémoire se dissémine, qu'il s'agisse de pèlerinage mémoriel, de *topomnèse* ou de reconstruire une mémoire fragmentée grâce à l'éventuelle magie d'un *genius loci* anglais.

1. Ces films ne semblent pas faire de discrimination, dans leur codes visuels entre les adaptations de romans contemporains de la période (*Howards End*, *A Room With a View*, *Brideshead Revisited*) et les adaptations de réécritures (*The Remains of the Day*, *Atonement*). La prépondérance des adaptations de Merchant Ivory peut avoir contribué au brouillage entre les deux. Plus récemment, le succès de la série *Downton Abbey* (ITV) a souligné le goût du public pour les fictions représentant l'ère édouardienne.

2. Dans cette vidéo, l'augmentation du contraste, le jeu sur des couleurs criardes dans la représentation de l'Angleterre archétypale matérialise son statut en tant que simulacre.

Ainsi, dès 1917, au cœur de la guerre, le « *Adlestrop* » d'Edward Thomas offre au lecteur-voyageur, emporté par le symbole transparent de modernité et de transformation(s) que représente le train, un instant d'immobilité face à la campagne anglaise :

> *Yes. I remember Adlestrop —*
> *The name, because one afternoon*
> *Of heat the express-train drew up there*
> *Unwontedly. It was late June.*
>
> *The steam hissed. Someone cleared his throat.*
> *No one left and no one came*
> *On the bare platform. What I saw*
> *Was Adlestrop — only the name*
>
> *And willows, willow-herb, and grass,*
> *And meadowsweet, and haycocks dry,*
> *No whit less still and lonely fair*
> *Than the high cloudlets in the sky.*
>
> *And for that minute a blackbird sang*
> *Close by, and round him, mistier,*
> *Farther and farther, all the birds*
> *Of Oxfordshire and Gloucestershire*[1].

Le sentiment d'enchantement éprouvé par le lecteur, cet instant d'éternité passé dans la chaleur de la campagne anglaise, bercé par le chant du merle et les parfums émanant des meules de foin, voilà précisément ce que recherche Stevens dans *The Remains of the Day*, sur ces mêmes routes de l'Oxfordshire et du Gloucestershire. Le roman contemporain effectue alors une étrange mise en abyme : alors que les romans de Forster ou les poèmes d'Edward Thomas transformaient la campagne anglaise en « lieu de mémoire », le retour des romanciers postmodernes vers le même *topos* signale le fait que le canon littéraire devient lui-même lieu de mémoire.

Ainsi, *Atonement*, *The Remains of the Day*, de même que d'autres romans non centrés sur la période tels que *Out of this World* de Graham Swift ou *The Enigma of Arrival* de V.S. Naipaul, effectuent un double renvoi vers le lieu de mémoire « géographique » — la campagne anglaise mythifiée du Sud, et le lieu de mémoire « littéraire » que constitue sa médiation par les auteurs contemporains de la période.

Cependant, loin d'un simple rapport d'emboîtement où le retour postmoderne se placerait en hypertexte de la vision édouardienne,

1. Edward Thomas, *Collected Poems*, London, Faber and Faber, 2004, p. 27-28.

les réécritures de l'Angleterre se glissent souvent dans l'interstice entre lieu de mémoire et nostalgie.

1.1 À la « découverte » de l'Angleterre

Dans *The Remains of the Day*, Stevens parcourt les routes du *« South Country »* : de Darlington Hall dans l'Oxfordshire jusqu'à Little Compton dans les Cornouailles où réside Miss Kenton en 1956, la partie de l'Angleterre que choisit de visiter le majordome correspond à celle contée par Forster et Thomas.

Avant son départ, Stevens investit doublement la destination de son voyage par le biais de l'écriture. Tout d'abord à travers les lettres de Miss Kenton, qui lui permettent d'imaginer les lieux dans lesquels elle vit (*« It was thus that I had been able to gain some sense of the sort of place Miss Kenton had gone to live her married life »*, 12) et d'autre part en s'attachant à la littérature de voyage à travers le parodique *Wonder of England*, et son non moins fictionnel auteur — Mrs Jane Symons — qui apporte une deuxième représentation textuelle du lieu :

> *Indeed, I recall that shortly after Miss Kenton's departure to Cornwall in 1936, myself never having been to that part of the country, I would often glance through Volume III of Mrs Symons's work, the volume which describes to readers the delights of Devon and Cornwall, complete with photographs and — to my mind even more evocative — a variety of artists' sketches of that region.* (12)

Avant même le départ du majordome sur les routes de l'Angleterre, le « West Country » anglais s'inscrit dans le double mouvement du lieu de mémoire. Celui-ci s'incarne tout d'abord dans le *Wonder of England*, une collection de six volumes semble-t-il inspirée par la vague d'ouvrages similaires ayant déferlé sur l'Angleterre au début du XX^e^ siècle. Ainsi que l'explique Alun Howkins :

> *In the ten years between the publication of Prioleau's little guidebook and the outbreak of the Second World War, hundreds of publications, like Arthur Mee's* The King's England *(which destroyed Burford for ever) and the* Shell Guides*, sent more and more people, and increasingly working-class people, into the countryside.*
>
> (« The Discovery of Rural England » 83)

La visite des lieux de mémoire de l'Angleterre coïncide ainsi avec le processus d'*anamnèse*, que Ricœur définit comme « objet d'une quête ordinairement nommée rappel, recollection » (Ricœur, *La mémoire* 4).

Ishiguro file le parallèle entre quête mémorielle individuelle et découverte du paysage anglais comme « lieu de mémoire » où :

> L'atomisation d'une mémoire générale en mémoire privée donne à la loi du souvenir une intense puissance de coercition intérieure. Elle fait à chacun l'obligation de se souvenir et du recouvrement d'appartenance le principe et le secret de l'identité.
>
> (Nora, « Entre Histoire et Mémoire » xxx)

Guidé par Mrs Symons, Stevens effectue un périple à travers le *« West Country »* qui le mène successivement à Salisbury, Taunton, Tavistock, Little Compton en Cornouailles et Weymouth. Comme dans le poème de Thomas, les noms des lieux visités — Mortimer's Pond, Little Compton — expriment, ainsi que le remarque Claire Pegon, « la quintessence de l'anglicité [1] » et nourrissent le sentiment d'appartenance à la nation.

La structure générale du roman — composée de sept temps de narration correspondant aux différentes étapes du voyage de Stevens vers les Cornouailles (et Miss Kenton) — met ainsi en correspondance voyage physique et progression mémorielle et émotionnelle. Cependant, l'avancée raisonnée et organisée voulue par Stevens, contrôlant son déplacement à travers l'Angleterre comme ses souvenirs, achoppe sur la fin du quatrième jour de voyage. À ce point du roman, les trois dimensions de son périple — physique (voyage à travers l'Angleterre), émotionnel (visite à Miss Kenton) et mémoriel (réminiscence de ses années passées avec Lord Darlington) — se délient sous le poids des révélations : Lord Darlington se révèle avoir été un pion entre les mains des nazis (233) et Miss Kenton n'a aucune intention de quitter son mari pour revenir à Darlington Hall mais avoue tout de même avoir envisagé une vie avec Stevens (*« I get to thinking about a life I might have had with you Mr Stevens »*, 251). Comme emporté par la secousse identitaire provoquée par ce double choc, le cinquième jour passé entre Little Compton et Weymouth — représentant la plus longue distance parcourue par le majordome — est absent du roman.

Il est à cet égard frappant de remarquer que si les références faites à Mrs Symons sont nombreuses lors de la préparation du voyage et de la première journée, elles disparaissent totalement entre le deuxième et le sixième jour du voyage, pour réapparaître à la fin du roman, lorsque

1. Claire PÉGON, « Mrs Symons's Circuitous Routes : "Tours and Detours to the Wonder of England" », *Lectures d'une œuvre :* The Remains of the Day *Kazuo Ishiguro*, Paris, Éditions du temps, 1999, p. 121.

Stevens attribue sa visite de la jetée de Weymouth à l'influence du précieux ouvrage :

> *Mrs Symons too, in* The Wonder of England*, calls it a « town that can keep the visitor fully entertained for many days on end ». In fact, she makes special mention of this pier, upon which I have been promenading for the past half-hour, recommending particularly that it be visited in the evening when it becomes lit up with bulbs of various colours.* (243)

La visite du *« West Country »* se révèle ainsi n'être qu'un prétexte à la réminiscence qui s'efface alors que Stevens plonge dans ses souvenirs. Le passage à Salisbury, haut lieu de la géographie touristique de l'Angleterre, semble appeler l'image à la Constable, une description de la flèche de la cathédrale dans la lignée de celles de Samuel Pepys (*« I was guided all over the plain by the sight of the steeple*[1] *»*), Forster (*« the most beautiful spire in the world*[2] *»*), Hardy (qui y consacre deux poèmes, « The Impercipient » et « A Cathedral Façade at Midnight ») ou, plus récemment, du roman de William Golding — *The Spire* (1964).

Nombreuses sont en effet les figurations de la cathédrale dans l'art anglais, lui conférant une présence iconique évoquant la tradition artistique anglaise. Mais l'attente est immédiatement déçue dans le roman d'Ishiguro et les quelques mots évoquant la flèche lui confèrent une présence presque angoissante (*« its looming spire being ever-visible »*, 28). Le coucher de soleil derrière la cathédrale semble se démultiplier et ainsi glisser vers le banal, le cliché : (*« I glanced back over my shoulder on a number of occasions and was met each time by a view of the sun setting behind that great spire »*, 28). La tradition littéraire, loin de revivifier le lieu, apparaît l'avoir vidé de sa substance et transformé en carte postale dans un mouvement proche de celui que Barthes associe au « Guide Bleu » Michelin :

> La sélection des monuments supprime à la fois la réalité de la terre et celle des hommes, elle ne rend compte de rien de présent, c'est-à-dire d'historique, et par là, le monument lui-même devient indéchiffrable donc stupide. (Barthes, « Le Guide Bleu », *Mythologies* 115)

Ce qu'il « reste de la journée » de Stevens près de Salisbury, ce n'est en effet pas la célèbre cathédrale mais bien la traversée de la campagne anglaise : *« I find that what really remains with me from this first*

1. Cité dans Dorothy EAGLE & Hilary CARNELL, *The Oxford Literary Guide to the British Isles*, Oxford, Oxford U.P., 1977, p. 295.

2. E.M. FORSTER, *The Longest Journey*, 1907, Harmondsworth, Penguin Books, 1989, p. 115.

day's travel is not Salisbury Cathedral […] *but rather that marvellous view encountered this morning of the rolling English countryside »* (28). Malgré la référence à la terre anglaise, on est bien loin de la préoccupation de Barthes enjoignant à connaître les hommes plus que les monuments. En se détournant de la cathédrale, Stevens échange un mythe pour un autre : la campagne anglaise plutôt que la flèche de l'imposante église, car c'est dans la campagne que le majordome recherche un paysage correspondant à ses attentes.

The Remains of the Day représente en effet Stevens en train d'entamer, selon Paul Veyret, « un double périple qui le conduira par des chemins détournés vers l'ouest de l'Angleterre et dans les méandres de ses souvenirs [1] ». Comme dans « Adlestrop » ou *Howards End*, la souffrance provoquée par la fuite irrémédiable du présent et la perte des traditions trouve un écho dans le voyage à travers l'Angleterre (en train ou en voiture) comme si le véhicule modélisait la difficulté à saisir l'essence de l'anglicité. Même s'il ne présente pas le mépris affiché d'un Forster pour la voiture [2], l'automobile est associée, dans le roman d'Ishiguro, au sentiment de transition de la société anglaise et il est à cet égard notable que ce soit Lewis, le nouvel employeur américain, qui prête sa voiture à Stevens. Ainsi, dans l'épisode où les deux « amis » de l'employeur du père de Stevens critiquent ouvertement ce dernier, la promenade en voiture semble offrir un cadre idéal aux insultes des deux hommes. Alors que la vitesse ne permet pas d'apprécier l'éventuelle beauté du paysage [3] (*« [they were] bored with what the view outside had to offer »*, 39) la vitesse du véhicule sur les routes anglaises fait écho à l'intensité grandissante des insultes (*« hurling »*, *« shouting out »*, 39) et semble pointer vers la culmination proche de cette violence verbale. Une fois la voiture arrêtée, les insultes cessent, et l'agencement spatial des quatre protagonistes souligne les contours idéologiques de la confrontation :

1. Paul VEYRET, *Kazuo Ishiguro : L'encre de la mémoire*, Bordeaux, P.U. Bordeaux, 2005, p. 59.

2. *Howards End* s'élève contre le nomadisme moderne et son symbole le plus évident : la voiture. Chaque trajet provoque chez Margaret un sentiment de nausée — une manifestation physique accompagnée d'un malaise psychique causé par la sensation d'être traversé par le paysage plutôt que de le parcourir et de ne plus pouvoir voir (*« She looked at the scenery. It heaved and merged like porridge. Presently it congealed »*, 199).

3. On peut également y lire une des nombreuses contradictions de Stevens.

> *The rear door of the car opened and my father was observed to be standing there, a few steps back from the vehicle, gazing steadily into the interior.* […] *My father had proceeded to stand there for some moments, saying nothing, merely holding open the door.* (40)

Du côté de la campagne anglaise se trouve le tenant du code de conduite anglais, impuissant lorsqu'il conduisait le véhicule, menaçant presque physiquement les deux hommes lorsqu'il est à l'arrêt. Alors que Stevens-père fixe l'intérieur de la voiture, celle-ci se transforme en coquille étouffante et sans issue, forçant les deux *gentlemen* à se soumettre à leur inférieur social. Cet instant suspendu voit en effet se renverser les associations traditionnelles : le majordome est du côté de la campagne alors que les *gentlemen* se trouvent « enfermés » comme le sont habituellement les domestiques. Peut-être peut-on interpréter cet épisode comme une accusation indirecte du comportement futur de Stevens : Stevens-père, contrairement à son fils, ose se dresser physiquement et moralement contre les représentants des élites quand il juge leur comportement répréhensible.

Néanmoins, il est également possible de lire en creux dans cette scène une première mise en doute de la véritable beauté du paysage anglais : est-ce celui-ci qui est finalement monotone, ou la personnalité des deux invités les rend-elle insensibles à sa beauté/grandeur ? L'épisode se double d'une ironie métafictionnelle : à l'aveu à demi-mot que le paysage peut se révéler fort ennuyeux s'ajoute le fait que les noms des villages alentours (*« Murphy, Saltash and Brigoon »*, 38), n'ont pas le charme pittoresque d'un Little Compton ou d'un Mortimer's Pond et acquièrent de surcroît une dimension grotesque par la comparaison avec des artistes de music-hall (*« they reminded Mr Smith and Jones of the music hall act, Murphy, Saltman and Brigid the cat »*, 38). De plus, l'itinéraire arbitraire — qui vient recréer le nom de la troupe dans l'esprit embrumé par l'alcool des *gentlemen* — peut être interprété comme une mise en abyme ironique du périple de Stevens, voulant au fil des villages et des points du vue, admirer le « spectacle de l'anglicité ». « Little Compton », rêve romantique emprunté à Edward Thomas, et « Brigoon », ne sont pas opposés mais bien équivalents : deux facettes complémentaires de la mise en cause du mythe de l'anglicité.

En effet, trahi moralement par Lord Darlington, le majordome, qui pense avoir consacré sa vie à servir l'Angleterre, recherche dans le paysage anglais une grandeur hypothétique justifiant ses sacrifices.

Comme le remarque Patrick Parrinder : *« There is also the residual but strongly persistent idea, sanctioned by literature since the time of the Romantic poets, that the English countryside is the heartland of national identity*[1]*. »* Cette idée est en effet amplement reprise et développée par Stevens, théorisant ainsi à ce sujet :

> *I will nevertheless hazard this with some confidence : the English landscape at its finest — such as I saw this morning — possesses a quality that the landscape of other nations, however more superficially dramatic, inevitably fail to possess. It is, I believe, a quality that will mark out the English landscape to any objective observer as the most deeply satisfying in the world, and this quality is probably best summed up by the term « greatness ».*
>
> (28)

Les méandres rhétoriques de Stevens, cachant ce que Laurence Chamlou décrit comme le « moi énigmatique du majordome » (*« the enigmatic self that is hidden behind the shadows of language*[2] *»*), trahissent la contradiction inhérente à la définition de la grandeur du paysage anglais : ce qui doit être énoncé « avec confiance » n'apparaît qu'après une « définition négative » (*« a quality that the landscape of other nations* […] *inevitably fail to possess »*) suivie d'une phrase exagérément étirée, où le verbe « résumer » cache le fait que la définition n'a, finalement, jamais été donnée. L'abondance de superlatifs (*« finest »*, *« most »*, *« best »*) n'est que peu définitoire, car ceux-ci participent de la rhétorique du flou qu'utilise le majordome. De plus, la qualité rendant le paysage anglais à nul autre pareil n'appartient pas au champ lexical de la vision mais à celui du plaisir. L'utilisation du terme « satisfaisant » souligne ainsi le fait que ce n'est pas la beauté que l'observateur recherche dans le paysage mais bien son adéquation à des critères qui doivent être « satisfaits ». Emerge pour la première fois l'idée que le paysage anglais est un paysage moralisé, apportant non pas un plaisir visuel mais bien la représentation de valeurs idéologiques que David Matless définit ainsi :

> *A moral landscape emerges wherein structures are to embody moral principles and offenders are to be cleared out. Loudness, vulgarity, imperti-*

1. Patrick PARRINDER, *Nation and Novel : The English Novel from Its Origins to the Present Day*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 397.

2. Laurence CHAMLOU, « From incipit to 'a beautiful country of yours' », *Lectures d'une œuvre* The Remains of the Day *Kazuo Ishiguro*, Paris, Éditions du temps, 1999, p. 37.

> *nence on the one side, dignity, composure and fitness on the other, provide a lexicon of architectural (and human) conduct for the English landscape* [1].

Conformément au concept développé par Matless d'un paysage moral apportant un miroir identitaire à la nation, Ishiguro ancre résolument sa représentation de la campagne anglaise en tant que source identitaire du côté de l'illusion collective. Les reprises, et ajouts à son propos qu'effectue Stevens, revenant encore et toujours sur sa tentative de définition, accentuent l'impression que la grandeur présumée de l'Angleterre n'existe peut-être que dans les yeux de l'Anglais qui la regarde :

> *For it is true, when I stood on that high ledge this morning and viewed the land before me, I distinctly felt that rare, yet unmistakable feeling — the feeling that one is in the presence of greatness. We call the land Great Britain, and there may be those who believe this is a somewhat immodest practice. Yet I would venture that the landscape of our country alone would justify this lofty adjective.* (28-29)

À cet instant de la narration, Stevens, loin d'être un personnage « porte regard [2] » pour le lecteur, semble *a contrario* retourner l'observation vers lui-même. L'insistance sur le verbe *« feel »* sape le propos de l'intérieur : ce qui est objectif, ce que l'on ne peut pas « manquer » lorsque l'on regarde la plaine de Salisbury est à nouveau de l'ordre du sentiment, de la sensation non-visuelle et de la tautologie. L'ironie mordante se retourne contre le majordome : le lecteur ne tardera pas à apprendre que le jugement de Stevens est fort défaillant quand il s'agit de reconnaître la grandeur, comme en témoigne son attachement indéfectible à Lord Darlington. Le roman semble souligner, dès ses premières pages [3], les dangers courus à surinvestir un paysage anglais doté de qualités si insaisissables, alors que sa neutralité visuelle en fait le réceptacle idéal de qualités projetées.

Stevens, ôtant les mots de la bouche du lecteur, entame alors un dialogue avec lui-même : « mais qu'est-ce au juste que cette "grandeur" », « d'où vient-elle ? » :

> *And yet what precisely is this greatness ? Just where, or in what, does it lie ? I am quite aware it would take a far wiser head than mine to answer*

1. David MATLESS, *Landscape and Englishness*, London, Reaktion Boooks, 1998, p. 47.
2. Philippe HAMON, *Du Descriptif*, Paris, Hachette Livres, 1993, p. 172.
3. Même si cela n'est apparent que lors de la deuxième lecture.

> *such a question, but if I were forced to hazard a guess, I would say that it is the very lack of obvious drama or spectacle that sets the beauty of our land apart.* (29)

La réponse joue avec la perception qu'ont les Anglais de leur propre identité : c'est le manque de quoi que ce soit de spectaculaire qui rend le paysage anglais exceptionnel. Jeremy Paxman, dans son best-seller consacré à l'identité anglaise — *The English* — offre ainsi une analyse du paysage étonnamment proche de celle de Stevens : *« The English fixation with weather has nothing to do with histrionics — like the English countryside, it is, for the most part, dramatically undramatic. The interest is less in the phenomena themselves, but in uncertainty »* (Paxman 126). Incertitude, absence d'« éclat », c'est une fois de plus dans la définition négative que se loge l'anglicité du paysage. La grandeur de ce dernier réside alors en une étrange adaptation de la *pathetic fallacy*, en ce que le paysage reflète parfaitement le *« national character »* anglais. Calme, sens de la retenue, fierté liée au sentiment de sa propre grandeur tout en restant humble, tout cela rapproche la vision du paysage des idéaux de conduite du XIX^e^ siècle que Paul Langford décrit en ces termes (et sur lesquels nous reviendrons) : *« self-command, self-control — what courtesy writers called "moderation of affections" and "collectedness of mind" »* (Langford 89). Ainsi que le remarque Laurence Chamlou, « Kazuo Ishiguro utilise les paysages et les traditions britanniques afin de montrer une paralysie, une retenue des sentiments [1] ». Paysage et code de conduite sont d'ailleurs explicitement rapprochés dans l'épisode de l'excursion en voiture du père de Stevens, censé démontrer ce qu'est la grandeur : *« It is with such men as it is with the English landscape seen at its best as I did this morning : when one encounters them, one simply knows one is in the presence of greatness »* (RD 45).

Cependant, lors de la première découverte de la campagne, les notions de végétation, de sensation et d'aveuglement sont inextricablement liées et semblent souligner l'impossibilité d'un point de vue (littéral et métaphorique) objectif sur les faits racontés et les paysages rencontrés :

> *I could* sense *the steep drop to my left, though I could* not see *it due to the trees and* thick foliage *that lined the roadside* […] *I decided to step out and stretch my legs a little, and when I did so, I received a stronger* impression, thickets and small trees *rose steeply, while on the other I could now*

1. Laurence CHAMLOU, *Les Romans de Kazuo Ishiguro*, Paris, Ellipses, 1999, p. 41.

> glimpse *through the* foliage peering *through the* foliage *hoping to get a better view, when I heard a voice behind me.*
>
> (24, les italiques sont de moi)

En effet, en contrepoint de la « sensation végétale » évoquée précédemment se trouvent de nombreux verbes modélisant l'effort constant qu'exerce Stevens afin de voir. De l'impossibilité de voir (*« could not see »*) à une hypothétique vue (*« better view »*), le paragraphe se construit sur la tension entre sensation et vision impossible.

Jouant avec les clichés du genre, l'idée d'aveuglement semble préparer Stevens et le lecteur à un panorama magnifique, contrastant avec la sensation d'aveuglement étouffante qui précède, une attente renforcée par l'intervention d'un vieil homme conseillant à ce dernier de faire l'ascension de la colline afin de profiter de la vue : *« You won't get a better view in the whole of England »* (25). De plus, le voyage à travers les méandres mémoriels de l'esprit du majordome dissocie habilement la description du paysage (26) du commentaire porté sur ce dernier (29), peut-être pour souligner l'inadéquation patente, *l'écart*, entre les qualités visuelles du paysage et le sentiment que ce dernier provoque chez le majordome. La description qu'effectue Stevens de ce même paysage semble étonnamment peu conforme à la vision de « grandeur » analysée précédemment :

> *What I saw was principally field upon field rolling off into the far distance. The land rose and fell gently, and the fields were bordered by edges and trees. There were dots in some of the distant fields which I assumed to be sheep. To my right almost on the horizon, I thought I could see the square tower of a church.* (26)

Comme le remarque Jean Viviès : « le paysage anglais tel que le voit Stevens au cours de son voyage est indifférencié et non démonstratif[1] » et l'on peut dire avec Bachelard que la plaine « est souvent considérée comme un monde simplifié[2] ». Néanmoins, simplifiée *à l'excès*, la vision de la campagne est proche de la parodie : l'impression de tranquillité, voire de monotonie qu'exprime la juxtaposition des trois groupes de mots (*« field upon field/ rolling off/ into the far distance »*) et

1. Jean VIVIÈS, « L'empire du mal : *The Remains of the Day* de Kazuo Ishiguro », *Le Banal dans le roman britannique contemporain*, *Les Annales du Monde Anglophone*, n° 6, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 78.

2. Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, 1957, Paris, PUF, 2004, p. 185.

l'allitération en /f/ dans la première phrase, ainsi que l'adjectif *« gently »* et la symétrie de la deuxième phrase où les deux tétramètres sont liés par une pararime, donnent à la description une régularité presque somnolente. On ne saurait trouver de *punctum* poignant dans ce paysage, les éléments qui se détachent le font dans le flou de l'incertitude — petits points qui « doivent être des moutons » et ce qui semble être le clocher d'une église. L'Angleterre que rencontre Stevens est évanescente et floue, comme plongée dans le brouillard du mythe. Ishiguro joue ici avec la vision mythifiée du « cœur de l'Angleterre », inscrite en littérature par Ford Madox Ford (*The Heart of England*), Rupert Brooke (« Grantchester ») ou bien encore Forster dans *The Longest Journey* : *« Here is the heart of our island : the Chilterns, the North Downs, the South Downs radiate hence. The fibres of England unite in Wiltshire, and did we condescend to worship her, here we should erect our national shrine »* (Forster, *The Longest Journey* 126). Le vocabulaire employé par Forster — *« worship »*, *« shrine »* — inscrit résolument le paysage anglais, centré autour du Wiltshire, dans la mythologie anglaise, alors que les termes à connotation religieuse soulignent la conception semi-païenne du rapport à l'Angleterre.

Peut-être en réponse à Ford Madox Ford dans *« Heart of the Country »* (*« Each man of us has his own particular heart*[1] *»*), Ishiguro questionne ainsi l'existence d'un hypothétique « cœur de l'Angleterre ». Le protagoniste Fordien, se tenant en haut d'une colline surplombant les plaines anglaises (*« Put him upon a great hill. Below him will stretch plains almost infinite »*, 116) cherche, à travers la vision de la campagne, à revivifier une identité vacillante :

> *To this height he may have attained with great labour ; until he reached it it had represented his ideal. But after the first intaking of free air in the lungs he will see those dim and glamorous hills. And just beyond them once more his ideal will lie hidden. A moment later, too, he will remember that in the valley that he crossed to reach this height there were an old mill with a great pond.*
>
> (Ford, « Heart of the Country » *England and the English* 116)

Comme Stevens, le spectateur grimpe la colline pour observer le paysage, et se trouve face aux éléments archétypaux du paysage anglais : collines, moulin, grande mare. Mais, déjà, pour Ford (et contrairement à Forster), le « cœur de l'Angleterre » est un idéal que l'on ne

1. Ford MADOX Ford, « Heart of the Country », *England and the English*, Manchester, Carcanet Press, 2003, p. 115.

peut atteindre (« *his ideal will lie hidden* »). Néanmoins, la magie de l'Angleterre, quoique inaccessible, est bien présente : l'air pur régénère les poumons encombrés du citadin [1] et les collines représentent un mélange étrange de trouble et de sensualité. Comme pour Stevens, la rude montée vers le haut de la colline — métaphore de la quête mémorielle et identitaire — débouche sur une déception : il faut redescendre vers la plaine, et, à nouveau, se mettre en quête d'un nouveau lieu de mémoire, où peut-être, se logera le secret de l'identité.

Ainsi que le remarque Pierre Nora, à la fin du XX^e^ siècle, il n'existe plus de mémoire « incarnée dans la terre » (Nora, « Entre Mémoire et Histoire » xxx) et par conséquent, « c'est par l'individuel et l'effort mémoriel que doit se recréer l'identité » (xxx), un processus qui, paradoxalement, accentue le sentiment de désenchantement présent dans *The Remains of the Day*.

La profusion d'allusions littéraires semble, pour Ishiguro, être une stratégie visant à créer un roman qui sonne plus anglais que tous les romans anglais réunis :

> *With* The Remains of the Day *it's like a pastiche where I've tried to create a mythical England. Sometimes it looks like or has the tone of a very English book, but actually I'm using that as a kind of shock tactic of this relatively young person with a Japanese name and a Japanese face who produces this extra-English, novel or, perhaps I should say, a super-English novel* [2].

La démarche d'Ishiguro est en effet fondée sur l'ambiguïté des processus simultanés de construction et de déconstruction, où l'accumulation des signifiants de l'anglicité modalise paradoxalement l'affaiblissement des signifiés. Tout en jouant sur les références aux lieux de mémoire littéraires, Ishiguro accentue en effet la banalité du paysage afin de souligner le processus idéologique à l'œuvre lors de sa mythification. Car c'est bien d'un mythe au sens de Barthes dont il s'agit, ayant pour but :

> […] d'aveugler la fabrication perpétuelle du monde, de le fixer en objet de possession infinie, d'inventorier son avoir, de l'embaumer, d'injecter dans le réel quelque essence purifiante qui arrêtera sa transformation, sa fuite vers d'autres formes d'existence… Car la fin même des mythes c'est d'immobiliser le monde [3].

1. Alors que les poumons du citadin étaient jusque là emplis de l'air de la ville — « *His lungs are quite literaly filled with the air of his town* » (« Heart of the Country » 114).
2. « Interview with Alan Vorda » *Conversations With Kazuo Ishiguro*, p. 73.
3. Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 229.

Doublement mythifié, par le retour vers la campagne effectué en réponse à l'urbanisation du début du XX^e^ siècle et par la transposition en littérature de celui-ci, le paysage anglais devient, selon le mot de Barthes, un « instrument d'aveuglement » (Barthes, *Mythologies* 115). Ainsi, après la première expérience « d'aveuglement végétal » évoquée précédemment, un processus similaire scande le voyage de Stevens, mettant régulièrement l'accent sur le fait que le paysage anglais, au même titre que d'autres marqueurs d'anglicité, ne peut être un repère idéologique et éthique. La rencontre de Stevens avec un autre majordome est précédée par une nouvelle sensation d'enfermement à l'intérieur du feuillage — *« I found myself in a narrow lane, hemmed on either side by foliage so that I could gain little idea of what was around me »* (123) — annonçant peut-être le mensonge à venir. La conversation qui suit, voyant Stevens mentir et déclarer qu'il n'a jamais travaillé pour Lord Darlington est suivie d'une seconde plongée dans le carcan végétal : *« At times the foliage on either side became so thick as practically to blot out the sun altogether, and one found one's eyes struggling to cope with the sudden contrasts of bright sunlight and deep shade »* (127). Ainsi, la campagne anglaise qui devait donner au majordome un exemple vivant de la grandeur de l'Angleterre, est un symbole puissant de l'opacité du mythe, accentuant l'aveuglement de Stevens concernant son comportement et les profondeurs de son être, alors qu'il se perd dans les méandres de sa propre mémoire. Comme le remarque Marc Porée, *« the views of yore occult the views of today*[1] ».

Si la campagne anglaise aveugle Stevens plus qu'elle ne lui révèle sa propre identité, elle joue tout de même le rôle d'interface entre le voyage physique et le voyage mémoriel. Les difficultés qu'éprouve le majordome à voir à travers une haie quand il cherche son chemin (170) ou une clairière lorsqu'il observe des pêcheurs (*« I can see a dozen or so such figures, but the strong lights and shades created by the low-hanging branches prevent me from making any of them out clearly »*, 127) font écho à la difficulté de Stevens à « cerner » les personnages du passé. À la manière de Marlow racontant l'histoire de « Gentleman Jim » — autre exploration du leurre et du mythe — les personnages du récit de Stevens semblent se détacher du clair-obscur de sa mémoire. Le jeu d'ombres et de lumière met en exergue les oscillations du récit entre vérité et imagination, objectivité et désir.

1. Marc PORÉE, *Kazuo Ishiguro* : The Remains of the Day, Paris, Didier Érudition, 1999, p. 31.

Le terme « figure » — au double sens troublant de « silhouette » et de « comprendre » — revient ainsi hanter le majordome et met en péril son récit. L'exemple du père de Stevens, perçu tout d'abord comme une force de la nature intimidant même des *gentlemen* (*« there was something so powerfully rebuking, and at the same time so unassailable about his figure looming over them »*, 40), puis forcé par la vieillesse à avoir recours à un humiliant chariot dans l'exécution de ses tâches quotidiennes (*« The sight of his figure pushing a trolley loaded with cleaning* […] *became a familiar one around the house »*, 81) et enfin figé, comme une statue de sel aux pieds de ce même chariot (*« my father's figure could be seen frozen in a posture that suggested he was taking part in some ceremonial ritual »*, 97) est particulièrement emblématique. De la même manière que le paysage anglais était générique, non défini, les personnages peuplant le passé et le récit de Stevens ne sont souvent que des silhouettes creuses, accessoires nécessaires de l'*anamnèse* mais sans existence propre. Reginal Cardinal (92), Miss Kenton (69) et Lord Darlington (207) deviennent tour à tour ces silhouettes qui hantent le passé de Stevens et prennent corps au gré du récit.

Nombreuses sont ainsi les occasions où un événement reste opaque au lecteur, avant que celui-ci puisse inférer son véritable sens : les pleurs de Miss Kenton sont par exemple évoqués une première fois, dans le contexte de la mort de sa tante. Tout en mettant l'accent sur le refoulement émotionnel de Stevens, qui n'ose frapper à sa porte pour la consoler, il semble alors que celui-ci ne soit pour rien dans la tristesse de la jeune femme. Ce n'est qu'après la seconde « version » de l'épisode, où le lecteur apprend que Miss Kenton pleurait en fait le manque de réaction du même Stevens à l'annonce de son mariage, que la véritable portée des pleurs de Miss Kenton peut être appréhendée. Pourtant, même à cet instant, la vérité semble incertaine : oscillant entre confusion — *« I believe I may have been a little confused about this matter »* (223) — et étrange certitude — *« and that was the moment, I am now sure »* (237) — le « fragment de mémoire » (223) semble une fois de plus imiter la fugacité impalpable des ombres.

Il y a en effet au cœur de *The Remains of the Day* ce que Forster nommait à propos de Conrad *« a vapour rather than a jewel*[1] *»* — tortueuse stratégie d'obfuscation liée à la culpabilité du narrateur, et à l'impossibilité de se disculper par la narration (*« No atonement for*

1. E.M. Forster, « Joseph Conrad : A Note », *Abinger Harvest*, London, Edward Arnold, 1953, p. 138.

God, or novelists », *Atonement* 371). Dans les deux romans, la culpabilité et l'impuissance ressenties lors de l'examen et de la réécriture du passé s'expriment dans les tressaillements des personnages le peuplant, comme si ces derniers refusaient d'être enfermés dans la double enveloppe que leur fournit le roman — enveloppe corporelle tout d'abord, mais aussi les limites imposées par le passage à travers la conscience de l'autre. Ainsi, le paysage anglais et le « lieu » de la culpabilité semblent être définis par la même difficulté à revisiter un passé douloureux, proche de ce que Hillis-Miller nomme l'*atopique* :

> *This is a place that is everywhere and nowhere, a place you cannot get to from here. Sooner or later, in a different way in each case, the effort of mapping is interrupted by an encounter with the unmappable. The topography and the toponymy in each example, in a different way in each case, hide an unplaceable place. It was the locus of an event that never « took place » as a phenomenal happening located in some identifiable spot and therefore open to knowledge* [1].

Du paysage anglais à la perception des personnages peuplant ses souvenirs, l'espace de la mémoire reste, pour Stevens, de l'ordre de l'*atopique*, un lieu où le récit le ramène sans cesse mais cependant impossible à cartographier, alors que le majordome est aveuglé par le mythe de l'anglicité.

1.2 Espaces entre-deux

Dans les romans contemporains revisitant les *topoï* familiers de la littérature édouardienne, la force du mythe semble être soulignée par sa persistance : même battu en brèche, celui-ci survit en raison de son inscription critique ou nostalgique en littérature. Alors que la trilogie de Pat Barker est contenue dans les limites fixées par la première guerre mondiale, entre juillet 1917 et novembre 1918, l'inquiétante superposition de deux topographies antithétiques — la campagne anglaise et le champ de bataille — fait naître un sentiment d'inquiétante étrangeté au cœur du roman.

Les persistances du mythe

L'arrivée de Sassoon à Craiglockhart met une fois de plus en scène le thème familier de la pénétration du paysage anglais à travers le train que l'on trouvait dans « Adlestrop ». Siegfried Sassoon ayant publié

1. John Hillis Miller, *Topographies*, Stanford, Stanford U.P., 1995, p. 7-8.

son fameux pamphlet protestataire, « A Soldier's Declaration », se voit envoyé à Craiglockhart, une maison de repos pour officiers souffrant de psychose traumatique due à la guerre. Relativement sain de corps et d'esprit, Sassoon n'échappe au tribunal militaire que grâce à l'intervention de son ami, le poète Robert Graves, recommandant qu'il soit traité pour troubles mentaux plutôt que pour insubordination. Dans le train qui l'emmène à Craiglockhart, la tension entre appel de la campagne anglaise et sensation d'enfermement est vive : *« He remembered the silvery sounds of shaken wheat, the shimmer of light on the stalks. He'd given anything to be out there, away from the stuffiness of the carriage, the itch and constriction of his uniform »* (R 6). Le roman esquisse ici une touche pastorale peu commune au reste de la trilogie de Barker : la description des champs anglais, aux accents intensément poétiques, apporte un contrepoint au malaise physique que provoque l'uniforme chez Sassoon, un symbole évident de son opposition à la guerre, et semble être proche du rôle littéraire du pastoral tel que l'envisage Alun Howkins : *« In Flanders, in the very antithesis of England's South Country, the rural ideal was enshrined by mass slaughter »* (Howkins 80). Cependant, peut-être cette incursion vers le pastoral n'a-t-elle pour seul but que de figurer discrètement le passé de Sassoon — issu de l'aristocratie anglaise, et connu pour sa passion pour la chasse à courre, la campagne et les chevaux. On peut également remarquer que la présence du champ de blé — évoqué par Edward Thomas dans « Haymaking » (Thomas, *Collected Poems* 81) — n'est qu'un lointain souvenir, le fantôme brillant et évanescent d'un passé révolu, l'image du champ lumineux et paisible appelle, en creux, celle de son antithèse — le bourbier sombre et humide des tranchées. Selon Sharon Monteith :

> *This myth of Englishness is so equivocal and inchoate that Barker focuses on it only as it is deemed to touch the lives of her historical characters — W.H.R. Rivers, who at times craves his quiet research in his rooms at Oxford, or Siegfried Sassoon, who remembers his hunting days in rural Kent*[1].

De même, lorsque Rivers rend visite à un de ses anciens patients, le lieutenant Burns[2], il observe que ce dernier semble trouver dans la campagne anglaise un certain apaisement de son traumatisme.

1. Sharon MONTEITH, *Pat Barker*, Tavistock, Northcote House, 2002, p. 4.
2. Ce dernier souffre de nausées violentes et d'un dégoût de la nourriture depuis qu'un obus l'a projeté, la tête la première, dans un cadavre allemand en décomposition (R 19).

Selon Rivers, la campagne anglaise demeure l'antithèse du champ de bataille :

> *Whatever else the war had done to Burns, it had certainly deepened his love for his native country. Suffolk flowers, birds, churches, he was knowledgeable about them all.* […] *Even before the war he'd been very much of a countryman in his interests, rather like Siegfried in a way, though without Siegfried's passion for hunting.* (169)

Sans avoir la théâtralité d'un Edward Thomas désirant, littéralement, se battre pour la « terre anglaise », l'amour de Burns pour la campagne semble participer de l'attachement simple chanté par le poète depuis le champ de bataille. Il est également frappant d'observer que les églises semblent une fois de plus émaner du paysage, de façon presque organique, au même titre que les fleurs et les oiseaux.

Ainsi, le mythe de la campagne anglaise n'est pas totalement oblitéré dans la trilogie de Barker, même si son apparition voilée semble souvent dérisoire par rapport à la souffrance des hommes. Les jardins de Craiglockhart revêtent alors parfois les habits pastoraux d'un champ de blé sur le point d'être fauché :

> [*He*] *decided to take a turn in the grounds. The grass was silvery with dew — his footsteps showed up dark along the path he'd come — but here and there the ground was beginning to steam. He sat on a bench under the trees, and watched two patients carrying scythes come round the corner of the building and run down the grassy slope that divided the gravel drive from the tennis courts. They looked, Rivers thought, almost comically symbolic : Time and Death invading the Arcadian scene.* (97-98)

Comme dans la vision de Sassoon, c'est d'argent que l'herbe se teinte lorsque Rivers pénètre dans les jardins de Craiglockhart. L'impression d'une présence fantomatique que ressent Rivers est renforcée par la vision de ses propres pas sur le chemin. Abrité par les arbres, Rivers peut observer ce qu'il qualifie de « scène arcadienne » — des hommes coupant du foin dans un champ d'été. De plus, la présence d'un court de tennis renforce l'anglicité archétypale de la scène. On semble ici être proche du rôle traditionnel du pastoral dans la littérature de guerre tel que le décrit Fussell : *« Recourse to the pastoral is an English mode of both fully gauging the calamities of the Great War and imaginatively protecting oneself against them »* (Fussell 235). Le sentiment d'une anglicité pastorale et insouciante transmis par cette scène est en effet rapidement déstabilisé par l'irruption d'éléments évoquant la mort. La scène idyllique se double de connotations mortifères, notamment à travers le symbole évident que représente la faux — instrument

de la mort maintes fois évoquée par les poètes du champ de bataille, comme par exemple Owen dans « The Next War » : *« Out there, we've walked quite friendly up to Death ;* […] *He's spat at us with bullets and he's coughed/ Shrapnel. We chorussed when he sang aloft ;/ We whistled while he shaved us with his scythe »* (Owen 86). Le *memento mori* est présent au cœur de la scène arcadienne et transparaît à travers la fumée du champ de bataille.

Même le terme habituellement irénique d'« Arcadie », utilisé par Rupert Brooke pour décrire la campagne autour de Granchester (*« I am in the Country in Arcadia*[1] *»*) se teinte de connotations troublantes dans le contexte de la guerre. La phrase latine *« Et in Arcadia ego »* — « même en Arcadie j'existe » — où « je » figure la mort, est bien souvent présent dans la littérature de l'anglicité. Utilisée par Evelyn Waugh comme titre de la première partie de *Brideshead Revisited*, elle représente la période où Sebastian Flyte et Charles Ryder profitent de leur jeunesse, entre les murs accueillants d'Oxford et le paradis de Brideshead, tout en soulignant que les germes de la déchéance physique et morale de Sebastian Flyte sont déjà présents. Plus récemment, c'est Stoppard qui lie anglicité mythique et Arcadie dans sa pièce *Arcadia* (1993) — jouant à la fois sur le passé littéraire du thème (*« Yes I met him. Brideshead regurgitated*[2] *»*) et les échos historiques de celui-ci en soulignant le travail de construction mythique sous-tendant le concept d'anglicité : *« English landscape was invented by gardeners imitating foreign painters who were evoking classical authors »* (Stoppard 25).

Ainsi, le paysage anglais chez Barker contient des échos du mythe d'un paysage anglais « arcadien », sans toutefois que celui ne soit considéré, comme une antithèse au champ de bataille. Comme le remarque Ronald Paul : *« Another fundamental way in which Barker's trilogy differs from most other Great War narratives is in the absence of any pastoral link between the horrors of the trenches and the idealized images of life at home or behind the lines*[3]*. »* Ce dernier voit paradoxalement dans l'utilisation du pastoral un refus de doter le texte d'une dimension mythique : *« Barker never compromises the critical realism of her narrative by a recycling of pastoral tropes in an attempt to add a seemingly mythic quality to the text »* (Paul 154). S'il est exact que l'utilisation que

1. Lettre de Rupert BROOKE à Noel OLIVER. *Song of Love : The Letters of Rupert Brooke and Noel Olivier, 1909-1915*, New York, Crown, 1992, p. 13.

2. Tom STOPPARD, *Arcadia*, London, Faber and Faber, 1993, p. 23.

3. Ronald PAUL, « In Pastoral Fields : The Regeneration Trilogy and Classic First World War Fiction », dans Sharon MONTEITH, *Critical Perspectives on Pat Barker*, Columbia, University of South Carolina Press, 1995, p. 149.

fait Barker des motifs pastoraux est loin de la vision irénique que pouvaient en avoir Brooke ou Housman, il semble pourtant que, comme chez Ishiguro, l'idée que le paysage est un mythe au sens de Barthes — non pas une caractéristique essentielle du paysage anglais, mais bien « un instrument d'aveuglement » (Barthes, *Mythologies* 115) — reste présente chez Barker. Le mythe du paysage anglais est ainsi destiné à cacher l'absurdité du combat aux soldats — un bien maigre réconfort face à la terrifiante réalité des tranchées. De plus, l'intrusion de la faux dans la scène pseudo-idyllique qu'observe Rivers annonce un des thèmes récurrents de la trilogie de Barker : l'apparition inquiétante, en filigrane, du champ de bataille dans les paysages familiers de l'Angleterre. Loin de la séparation nette entre France et Angleterre les deux territoires se recouvrent et se dédoublent.

Comme le rappelle Paul Fussell, malgré le contraste évident entre la relative quiétude londonienne et l'horreur brutale des tranchées françaises pendant la Grande Guerre, ces deux mondes n'étaient en réalité séparés que de quelques dizaines de kilomètres [1], permettant ainsi à un officier de prendre son petit déjeuner dans les tranchées et son dîner à son club de Londres (Fussell 64). Le brouillage de la limite géographique et idéologique entre Londres et le champ de bataille était également renforcé par l'habitude qu'avaient les soldats de nommer les différentes tranchées du nom de quartiers londoniens. On retrouvait ainsi « Picadilly », « Regent Street », et « The Strand » dans la boue de la Somme (Fussell 42-43). Dans le roman, c'est le mouvement inverse qui s'opère : les soldats nouvellement « libérés » de Craiglockhart semblent voir le paysage anglais, auparavant perçu comme un havre de paix aux vertus régénératrices, se transformer en un avatar du champ de bataille. Comme le remarque Sharon Monteith :

> *Conversely, the actual trenches Barker delays describing for so much of the Trilogy are everywhere at home. The trenches are themselves named after London streets, and Britain's urban landscapes, devastated by poverty and deprivation, are crystallized in the blasted terrain of the trenches.*
>
> (Monteith, *Pat Barker* 59)

Ainsi, à la fin de *Regeneration*, lorsque Rivers découvre l'hôpital où il vient observer la thérapie par chocs électriques, c'est le psychanalyste lui-même qui croit se retrouver sur le champ de bataille :

> *This deserted corridor in a hospital he knew to be overcrowded had something eerie about it. Uncanny. Almost the feeling his patients described,*

1. *« Just seventy miles from 'this stinking world of sticky trickling earth' was the rich plus of London theater seats »* note FUSSELL (64).

> *talking about their experience of the front, of No Man's Land, that landscape apparently devoid of life that actually contained millions of men.*
> (R 223)

Dans le contexte du roman — consacrant de nombreuses pages à l'étude de la psyché et à la thérapie post-traumatique — l'utilisation du terme *« uncanny »* ne peut que rappeler l'utilisation freudienne du concept dans l'essai nommé « L'inquiétante étrangeté » (1919) — écrit quelques années seulement après les événements décrits dans la trilogie de Barker. L'*« unheimlich »*, ou intrusion de l'étrange au sein du familier, marquant ce que Freud nomme également « retour du refoulé [1] », semble ici désigner la qualité fantomatique du décor dans lequel Rivers se trouve. Empli de la souffrance des patients ayant défilé dans les couloirs et les chambres, l'hôpital devient à son tour un avatar du champ de bataille et de ses millions d'hommes — morts ou vivants. Alors que le roman touche à sa fin, il semble que le psychanalyste se transforme en patient, et que, comme Prior, Burns, ou Sassoon, Rivers ne soit plus entièrement capable de différencier ces deux espaces antithétiques. Comme le note John Brannigan : *« The streets of London and the fields around Craiglockhart seem to resemble the battlefields of France, so that River's patients sometimes behave, mentally and physiologically, as if they are still at the front [2]. »*

Ainsi Prior montant dans la chambre de Sarah Lumb (214) se trouve un instant happé par l'entre-deux, suspendu entre rencontre amoureuse et horreur mortifère :

> *He was waiting for the signal of the lamp at Sarah's window, but she was a long time coming, and there was a chill inside him that had nothing to do with cold. The darkness, the nervousness, the repeated unnecessary swallowing... He was back in France, waiting to go out on patrol.*
> *He remember the feel of No Man's Land, the vast unimaginable space.*
> (214)

La nuit, l'attente d'une lumière qui ne vient pas, plongent Prior dans « l'inquiétante ambiguïté ». L'extrait alterne entre sensations (*« chill »*, *« cold »*, *« swallowing »*) et vision, ou plutôt absence de vision.

1. « L'angoissant est quelque chose de refoulé qui se montre à nouveau », Sigmund FREUD, *L'Inquiétante étrangeté*, 1919, trad. Marie Bonaparte, Comp. université du Québec, 23. http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.html.

2. John BRANNIGAN, *Pat Barker*, Manchester, Manchester University Press, 2005, p. 113.

Car le propre du *No Man's Land*, c'est d'être un anti-espace, une non-vision qui ne peut qu'être ressentie et non exprimée, d'où la comparaison implicite entre le paysage mortifère, dévasté et le réseau métaphorique de la bouche réduite au silence : *« It was the difference between seeing a mouth ulcer and probing it with your tongue »* (214). Alors que le paysage que recherchait Stevens dans *The Remains of the Day* était un paysage moralisé où la vision se devait de renforcer la structure de l'identité et de la société, le *No Man's Land* impose une sensation d'angoisse issue d'un néant dépassant l'imagination et semble, *a contrario*, un agent de désintégration identitaire.

L'exemple le plus frappant est sans doute celui de Burns : lors de sa sortie de la maison de repos, celui-ci gagne la maison de campagne de ses parents située dans le Suffolk, au « cœur de l'Angleterre ». Malgré l'amour que le jeune homme professe pour le paysage anglais, il semble que l'irrésistible attirance qu'il ressent pour son environnement relève autant de la pulsion inconsciente de revivre les événements traumatisants que du réconfort apporté par le paysage pastoral de l'Angleterre. Même Rivers, voyant d'un œil neuf la côte du Suffolk, ne tarde pas à y détecter des échos troublants du champ de bataille. Barker souligne d'ailleurs explicitement le rapprochement entre ce paysage et la Somme à travers la présence d'une tour Martello — vestige du passé guerrier de l'Angleterre. Lors de sa première promenade en compagnie de Burns, les fils barbelés et les deux canaux creusés dans le sol offrent une vision anamorphique des tranchées : *« He wondered what he made of the tangles of barbed wires* […] *with only two narrow channels left for fishing boats and for the lifeboat to come and go »* (167). Le fil barbelé — emblématique de la capacité de la première guerre mondiale à inventer des souffrances inédites [1] — offre un signe évident de l'ambiguïté du paysage, et les deux canaux, dont le second sert à apporter des moyens de secourir le premier, semblent offrir une image déformée de la structure des tranchées [2].

1. On pense au poème de SASSOON « Wirers » sur le péril encouru à installer les fils barbelés devant le front : *« "Pass it along, the wiring party's going out" — / And yawning sentries mumble, "Wirers going out." / Unravelling; twisting; hammering stakes with muffled thud, / They toil with stealthy haste and anger in their blood »* (*War Poems* 79).

2. Il y avait habituellement trois lignes de tranchées différentes sur le front : *« firing trenches* […] *communication trenches, running roughly perpendicular to the line and connecting the three lines; and saps, shallower ditches thrust into No Man's Land, providing access to forward observation posts, grenade-throwing posts and machine guns positions »* (FUSSELL 41).

Lors de la deuxième excursion de Rivers et Burns le long de la côte, l'étrange qualité mortifère du paysage s'impose au lecteur : *« Small yachts rode at the anchor, the breeze just strong enough to make their rigging rattle, not a loud sound, but persistent and rather disturbing, like an irregular heartbeat »* (171). Ici encore, c'est le concept d'anamorphose qui décrit le mieux la multiplicité des paysages se superposant dans cet extrait. C'est tout d'abord la détresse psychologique que ressent Burns qui est transmise par le passage : le battement de cœur irrégulier évocateur de terreurs nocturnes, l'adjectif *« disturbing »* si proche de *« disturbed »* associé à *« persistent »*, donnent à penser au lecteur que Burns, si à l'aise dans ce paysage, n'est sans doute pas guéri de la psychose l'ayant terrassé sur le front. Mais la vue de la côte, « symptôme » du malaise psychologique de Burns, en est également peut-être également une cause, en raison de ses échos troublants du champ de bataille : le son continu des bateaux ancrés dans le port, souligné par l'allitération en /r/ de *« rigging rattle »* offre un rappel discret, mais inquiétant, du son continu des mitrailleuses sur le front. Le « battement de cœur » irrégulier fait alors écho à la sensation de peur lancinante ressentie dans les tranchées et évoquée par Sassoon dans « The Last Meeting » : *« Only my thumping heart beat out the time »* (Sassoon, *War Poems* 21). Alors que la description progresse, la sensation de malaise provoquée par l'étrange calme du paysage s'étend : *« the estuary lay flat and peaceful under a shrunken, silver sun, and nothing moved, except the reeds, until a flight of ducks whistled past »* (171). Une fois de plus, c'est un soleil argenté qui éclaire le paysage — contrasté, peut être, avec les rayons dorés traditionnellement évoqués. Ici, le soleil est en effet racorni, incapable d'insuffler vie au paysage alors que l'immobilité mortifère de la baie n'est traversée que par le sifflement d'un vol de canard — peut-être évocateur du vol des obus[1].

Si les premières promenades de Rivers et Burns laissent apparaître en transparence l'inquiétante présence du champ de bataille au cœur du paysage, la scène où Burns, au milieu d'un orage, connaît une régression traumatique le transportant dans les tranchées, amène cette superposition à un paroxysme angoissant. Déjà, à l'approche de l'orage les échos de la guerre se font de plus en plus pressants. Rivers, imaginant le petit village côtier en proie à la tempête le décrit comme

1. Comme l'évoque ce qui est peut-être le poème le plus connu d'Owen — « Anthem for Doomed Youth » : *« The shrill, demented choirs of wailing shells »* (*Collected Poems* 44).

ballotté par la mer : *« bobbing on the tide of darkness like a blown eggshell, without substance or power to protect »* (177). La sensation d'impuissance, fréquemment stigmatisée comme cause la plus fréquente des traumatismes, est alors transférée au village. Loin de la séparation nette entre champ de bataille et patrie (*« home »*) cette parcelle d'Angleterre est soumise à la même incertitude angoissante que les hommes au front, flottant à la frontière du néant, impuissante à se protéger. La métaphore de la « coquille d'œuf » est à cet égard particulièrement forte : rappelant la fragilité du corps humain elle contient, en transparence, les termes *« blow »* et *« shell »* connotant fortement les dangers du front. Au fur et à mesure que l'orage avance, les parallèles avec l'approche d'une bataille se font de plus en plus évidents, alors que pour se protéger, Rivers et Burns sont obligés d'entasser des sacs de sable devant la maison (177).

Lorsque Rivers, réveillé en pleine nuit par le son des fusées de détresse, pense instinctivement qu'il est bombardé (*« he was woken by what he immediately took to be the explosion of a bomb »*, 177) le brouillage devient de plus en plus oppressant. Parti à la recherche de Burns qui est sorti de la maison au milieu de l'orage, Rivers est frappé par la vision de la boue (*« the gleaming mud »*, 179) entourant les douves de la tour Martello avoisinante. Symbole peut-être le plus évident des tranchées, l'inquiétante brillance de la boue fait basculer la scène dans une recréation explicite du champ de bataille :

> *A resemblance that had merely nagged at him before returned to his mind with greater force. This waste of mud, these sump holes reflecting a dim light at the sky, even that tower. It was like France. Like the battlefields.* (179)

La prise de conscience brutale que subit Rivers de la présence d'un paysage similaire à celui de la Somme, superposé à la familiarité du paysage anglais, semble ancrer la situation dans le domaine de l'*« Unheimlich »* dont l'inquiétante étrangeté provient aussi de la notion de répétition involontaire. En effet selon Freud : « D'autres situations qui ont en commun avec la précédente le retour involontaire au même point, en différant radicalement par ailleurs, produisent cependant le même sentiment de détresse et d'étrangeté inquiétante » (Freud, *L'inquiétante étrangeté* 20). Le traumatisme refoulé par Burns semble si puissant et si dévastateur qu'il contamine son environnement : le paysage tout d'abord mais également le personnage de Rivers.

Ainsi, dans un étrange écho du phénomène de transfert psychanalytique, au sens plutôt Jungien que Freudien [1], Rivers, revit l'expérience des tranchées telle que Burns et ses autres patients l'ont connue : *« He groped his way into the moat, steadying himself against the wall. It was so wet, so cold, so evil-smelling, that he thought perhaps the tide had already reached its height and was now falling »* (179). Comme dans les scènes évoquées précédemment, la projection du champ de bataille sur le paysage anglais se fait grâce à la sensation : sans la possibilité de voir clairement, Rivers découvre la douve par le biais du toucher et de l'odeur. Le froid, l'humidité, et l'odeur pestilentielle sont alors autant de représentations métonymiques des tranchées qui, après une montée cathartique, débouchent sur la découverte de Burns, prostré et effroyablement fasciné par la vision de la tour : *« He was staring up at the tower, which gleamed white, like bones of a skull »* (180). Comme Burns lorsque Rivers le voit pour la première fois dans le Suffolk (*« [he] saw the bones of Burns's face gleaming in the moonlight »*, 167), la tour brille d'un éclat argenté mortifère, un *memento mori* éclatant apposant le sceau de la souffrance sur le paysage alors que le jeune homme gît, catatonique, dans la boue de la douve. La réaction de Rivers, — *« Nothing justifies this. Nothing nothing nothing »* (180) — opposée à ce qu'il pensait jusqu'alors être son opinion de la guerre, remet en question les fondements de son travail avec ses patients, en particulier ses efforts afin de convaincre Sassoon de retourner au front. La simplicité des termes employés, contrastant avec le vocabulaire scientifique à travers lequel Rivers pense habituellement son rapport avec les patients, et le martèlement de l'adverbe « rien » dans une scène située au cœur du roman en font un temps fort de *Regeneration*, annonçant peut-être de façon proleptique la scène finale de *The Ghost Road*. Dans un double mouvement, Rivers atteint à la fois le fond de la douve dans laquelle il retrouve Burns et le fond de sa réflexion par rapport à la guerre : rien ne justifie cela.

En projetant l'enfer des tranchées sur le paysage familier de l'Angleterre, Barker refuse d'ériger le massacre en événement unique

1. Freud définissait le transfert comme un mouvement à sens unique, du patient vers le thérapeute, dotant ce dernier de qualités idéales, sans rapport avec à la réalité. La définition de Jung envisageait le transfert comme un phénomène plus large, à double sens, impliquant patient et thérapeute. Même si Rivers n'était pas d'obédience jungienne, son interêt pour les mythes mélanésiens peut l'inscrire dans ce type de pensée.

— géographiquement et historiquement. Comme Todorov, qui dans *Les Abus de la mémoire* [1], refuse d'isoler les camps dans une bulle mémorielle interdisant toute comparaison, Barker veut « rapprocher » l'expérience de la guerre du familier.

Les nouveaux territoires de Prior

Stevens dans *The Remains of the Day*, ou bien Sassoon dans la trilogie de Barker offrent un point de vue sur la campagne anglaise qui reflète sensiblement l'idéologie des classes moyennes en ce qu'elle est conforme au mythe pastoral. Même si Stevens, en raison de sa profession, pourrait être identifié avec la classe ouvrière, celui-ci passe son existence en contact avec l'« *upper-class* » anglaise, à tel point qu'il semble en faire partie aux yeux des villageois de Moscombe (RD 193-194). Le mythe de la campagne anglaise se trouve ainsi associé à une vision parcellaire de la société, même si c'est précisément cela que dénonce le roman d'Ishiguro.

Dans *Regeneration* se trouve, en contrepoint à la vision de Rivers et Sassoon, le mythe anglais tel qu'il est perçu par un représentant de la classe ouvrière : Billy Prior. Contrairement à Rivers, celui-ci est pleinement conscient des similitudes entre le paysage anglais et les tranchées, car « son » Angleterre est bien différente de l'archétype pastoral de Sassoon : « *This patch of waste land always reminded him of France. Sump holes reflected a dull gleam at the sky, tall grasses bent to the wind, rubbish stank* […] » (ED 115). Cet extrait ne peut manquer de rappeler la vision qu'a Rivers de la côte du Suffolk : « *This waste of mud, these sump holes reflecting a dim light at the sky, even that tower. It was like France* » (R 179). Les deux descriptions en miroir créent ainsi un effet d'écho dans la trilogie. Cependant, lorsque Billy Prior se trouve confronté à ce type de paysage, ce n'est paradoxalement pas l'inquiétante étrangeté, et la non-familiarité [2] qui s'imposent, mais bien un sentiment d'appartenance :

> *One of the ways in which he felt different from his brother officers, one the many, was that their England was a pastoral place : fields, streams, wooded valleys, medieval churches, surrounded by ancient elms. They couldn't grasp that for him, and for the vast majority of the men, the Front* […] *was not a contrast with the life they'd known at home, in Birmingham or Manchester or Glasgow or the Welsh pit villages, but a nightmarish culmination.*
> (ED 115)

1. Tzvetan TODOROV, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 2004.
2. Le terme allemand « *unheimlich* » vient de « *un-heimisch* » ce qui n'est pas familier (Freud, *L'Inquiétante étrangeté* 20).

Loin de l'opposition rassurante Angleterre pastorale/tranchées, c'est la continuité entre le front et l'existence anglaise ouvrière de la plupart des soldats qui est soulignée. Sharon Monteith voit même dans cette dichotomie les raisons de la trahison de Prior dépeinte dans *The Eye in the Door* : *« The disorienting sense of the war's beginning in the heart of Prior's childhood past is a telling indictment of the English myth of a green and pleasant land and provides a painful context for his betrayal of Patrick MacDowell and the Raper family in* The Eye in the Door *»* (Monteith, *Pat Barker* 60). Sans doute un peu éloigné de la réalité historique [1], le lien que crée Barker entre front et « paysage ouvrier » est emblématique de la place consacrée dans la trilogie à des territoires peu explorés dans la littérature contemporaine de la période.

La plage, lieu de loisirs ouvrier plutôt que *« middle-class »*, est également fréquemment représentée dans le roman. Lors du premier vrai rendez-vous amoureux entre Billy Prior et Sarah, c'est à la plage que s'offre un paysage géographique et social jusque-là inédit :

> *Men with trousers rolled up to show knobbly legs, handkerchiefs knotted over sweating scalps, women with skirts tucked up to reveal voluminous bloomers, small children screaming as the damp sand was towelled off their legs. Everywhere people swirling their tongues round ice-cream cones, biting into candy floss, licking rock, sucking fingers, determined to squeeze that last ounce of pleasure from the day. In his khaki, Prior moved among them like a ghost.* (127)

À l'inverse de la description du paysage que l'on peut trouver chez Ishiguro par exemple, et où l'idée de retenue semble être le maître mot (*« What is pertinent is the calmness of that beauty, its sense of restraint »*, RD 29) c'est à travers une rhétorique de l'excès que Barker présente la plage. L'abondance des chairs offertes au regard, les cris des enfants, participent d'une impression d'excès et de liberté contraire à tous les principes énoncés par Stevens : ce dernier ne définit-il pas la dignité comme l'idée de ne pas « enlever ses habits en public [2] » ? Alors qu'il est à Weymouth, le regroupement tranquille des vacanciers afin d'admirer

1. Voir FUSSELL 233, ou Howkins qui réaffirment la persistance de l'idéal pastoral pendant la Grande Guerre : *« There simply had to be a world outside Flanders, and this world equally could not be that of "dark satanic mills," even if that did better represent the reality of home. One only has to look at the enormous increase in plotland and shanty building in the countryside after 1918, much of it done by ex-soldiers, to see the strength of this rural ideal »* (HOWKINS 81).

2. La définition vient lors d'un dialogue avec le docteur Carlisle : *« "But I suspect it comes down to not removing one's clothing in public." "Sorry. What does ?" "Dignity, sir" »* (RD 221).

les « vestiges du jour » surprend Stevens, homme solitaire isolé à l'intérieur de la communauté domestique.

Dans *Regeneration* se déploie au contraire un kaléidoscope de bouches aperçues en train de sucer, mordre, lécher, manger touchant presque à l'obscène. La répétition lancinante des participes présents et l'idée que jusqu'à la dernière « goutte » de plaisir doit être consommée dote l'extrait d'une idée d'épuisement connotée sexuellement. Ainsi que le remarque John Brannigan, l'image de la bouche chez Barker est ambiguë : *« [the open mouth], which recurs in every one of her novels in a variety of forms,* […] *tends to imply rather than represent the aporetic experience of trauma »* (Brannigan, *Pat Barker* 4). En contrepoint de cette frénésie de plaisir, antithèse des bouches aphasiques des blessés, se trouve en effet Prior, silencieux comme un fantôme, ne semblant pas appartenir à ce monde de loisirs dérisoires.

Pourtant, c'est bien cette même plage qui fournira un abri aux amoureux, le temps d'un orage cathartique annonçant peut-être celui qu'affronteront Rivers et Burns sur la côte du Suffolk. Mais, même dans cette scène amoureuse, il est difficile de ne pas voir, une fois encore, des échos du champ de bataille ; dans la course effrénée de Prior et Sarah tout d'abord, courant pour se mettre à l'abri alors que le bruit menaçant du tonnerre les poursuit ; dans le sang qui coule brutalement de la main de Prior ensuite, comme s'il avait été touché par une balle perdue : *« He felt a sharp pain, and, bringing his hand up, saw a smear of blood on the palm »* (R 129) ; et enfin, dans l'abri que leur offre un buisson de ronces qui n'est pas sans rappeler les amas de fil de fer barbelé caractéristiques du front (*« a dense thicket of buckthorn offered the only possible shelter »* 129). Même au cœur d'un paysage familier, la guerre s'insinue, venant marquer les chairs et les esprits au sceau du traumatisme. L'image de la plage — lieu de loisirs mais également lisière entre la terre et la mer, point de départ de toutes les conquêtes à l'ère victorienne — revient d'ailleurs au début de *The Ghost Road*, cette fois-ci pour mettre en miroir l'Angleterre et la Mélanésie.

Ainsi, l'esthétique postmoderne de Barker participe d'un mouvement de redéfinition d'une Angleterre scarifiée par la guerre. Les images de plage de la trilogie semblent ainsi évoquer l'esthétique de Martin Parr, un photographe qui, de façon assez similaire à Barker, fait émerger une anglicité nouvelle, celle de la classe ouvrière et des plages du nord de l'Angleterre, en particulier dans sa série ironiquement nommée *Think of England*[1].

1. Martin PARR, *Think of England*, 2000, London, Phaidon, 2004.

Les romans revisitant le début du XX^e^ siècle mettent tous en scène le paysage anglais du *« South Country »*, quintessence pastorale de l'anglicité. Ce dernier n'est cependant jamais considéré, ainsi que pouvaient le faire les auteurs édouardiens, comme l'émanation locale d'un esprit du lieu propre à l'Angleterre. Son rôle en tant que mythe est dénoncé et son incapacité à régénérer une identité malade de la guerre stigmatisée. Dans la littérature contemporaine, le paysage anglais n'est plus un havre de paix régénérateur mais le lieu où se cristallisent les angoisses des personnages, un espace de projection où le champ de bataille se superpose à la campagne idyllique. En revisitant ce *topos* de l'anglicité, le roman contemporain participe d'un processus de démystification, ce que Barthes définit comme le « distancement » (Barthes, *Mythologies* 65), cette défamiliarisation du réel, ici le paysage anglais, que provoque l'apparition d'un élément hétérogène, qu'il s'agisse du champ de bataille ou d'une classe sociale jusque-là ignorée.

2 Le village

Le paysage anglais, lieu de projection d'un idéal identitaire est également parsemé de villages dont l'hypothétique typicité en fait une cible de choix pour des auteurs voulant dénoncer la facticité du mythe.

2.1 Une image en trompe l'œil

Un pneu crevé, empêchant Stevens de glisser paisiblement à travers le paysage dans sa voiture d'emprunt, sert d'alibi à la rencontre avec les villageois de Moscombe. Son irruption dans le petit village, va révéler l'attraction que peuvent avoir les charmes simples de la vie de village. Accueilli par Mr Taylor lors de son arrivée fortuite, Stevens se voit proposer une chambre dans la maison du couple (*« If you don't mind roughing it a little sir, we could offer you a room and bed for the night »*, 172). À plusieurs reprises, la description de Stevens met l'accent sur l'atmosphère chaleureuse de la demeure des Taylor (*« cosy »*, 168, 190), éclairée par la lumière jaune de la lampe à huile (*« a yellow light cast by an oil lamp on a shelf in one corner »*, 190). Les Taylor ont, en raison d'une panne, renoncé à l'électricité, sans regrets toutefois : *« To tell you the truth, we don't miss it so much. There's a few houses in the village that's never had electricity at all. Oil gives a warmer light »* (190). Ishiguro semble signaler que l'hospitalité, comme les lampes à huiles, sont des survivances d'une époque menacée par la modernité (la panne de lumière, comme la panne de voiture, suggère peut-être

que la survie du village, due en quelque sorte à un hoquet du progrès, est temporaire). Toujours est-il que le roman semble ici proposer une alternative à la société anglaise gravitant autour des aristocrates et de leur *country house*, à travers une régression pastorale qui n'est pas sans rappeler les dernières pages d'*England, England*. Le petit village isolé ne semble toutefois pas être un simulacre supplémentaire pour Ishiguro. On y trouve en effet ce que Stevens cherchera désespérément à la fin du roman : la « chaleur humaine » qui semble lui faire défaut (258).

Ishiguro marque la différence entre son narrateur — protagoniste de son récit — et les villageois qui l'accueillent dans une langue pour le moins rurale, un idiome qui ne correspond pas à la norme de « l'anglais de la reine » et présente des idiosyncrasies grammaticales et lexicales. Le mot « *mishap* » cher à Hardy est ainsi souligné par Stevens plusieurs fois, entouré de guillemets, comme s'il relevait d'un registre de langue impropre que le majordome ne saurait utiliser. Ainsi, la petite communauté accueillante semble se trouver à la marge de l'Angleterre « officielle », telle une survivance de l'Angleterre pastorale du passé évoquant l'« Anglia » de Barnes dans *England, England*.

Mais, comme souvent chez Ishiguro, l'image nostalgique d'un passé idyllique est juxtaposée à l'anti-nostalgie et la dénonciation d'un mythe anglais toujours délétère. Les villageois accueillent Stevens avec chaleur, mais n'est-ce pas parce qu'ils pensent que le majordome est un aristocrate égaré ? En serait-il de même si ce dernier avait décliné son identité dès sa rencontre avec Mr Taylor ? Ainsi la généreuse (et semble-t-il spontanée) hospitalité offerte par Mr Taylor est immédiatement suivie par une explication qui sape son aimable spontanéité : « *I tell you, sir, it would be an honour to have you. It's not often we get the likes of yourself passing through Moscombe* » (172). C'est le statut de Stevens en tant que « presque-*gentleman* » qui lui vaut d'être accueilli si chaleureusement. L'idée est d'ailleurs renforcée quelques pages plus tard lorsqu'un ami des Taylor — Mr Andrews — remercie Stevens en utilisant les mêmes termes de gratitude : « *Oh no sir, you're most welcome.* […] *It's not often the likes of yourself come through here* » (191).

Lors de sa soirée parmi les villageois, Stevens semble toutefois faire l'expérience d'une communauté unie par l'amitié et la sympathie mutuelle et non, comme à Darlington Hall, par les rapports hiérarchiques qui régissent la structure pyramidale de la demeure. Le village représente donc pleinement une communauté sociale :

> Le critère le plus important qui permet de décrire [les villageois] comme une communauté malgré les divisions internes est qu'ils sont unis par des liens informels qui traversent et compliquent leurs relations dans des situations formelles. Ils sont aussi unis par des liens de parenté et d'amitié [1].

Le village de Moscombe est en effet conforme à l'idée d'une communauté traversée par des liens informels, qu'il s'agisse de l'antipathie à l'égard de Mr Lindsay ou des moqueries dont fait l'objet Harry Smith, le militant communiste. Il est à cet égard frappant de remarquer l'accent mis sur les nombreux éclats de rire qui animent les villageois : « *this caused laughter around the table* » (193), « *this brought laughter* » (196), « *there was laugther again* » (198, 199). Contrairement au rire de Stevens (« *I said with a laugh* » (197), « *with another small laugh* » (202)) systématiquement présenté comme singulier (au sens grammatical et peut être psychologique, du terme) et fréquemment déterminé par l'adjectif « *small* », le rire des villageois semble être généreux et partagé. Le choix du nom « *laughter* », indénombrable, plutôt que le « *laugh* » de Stevens, et sa localisation (autour de la table) contribuent à dépeindre une communauté unie par la chaleur humaine.

Il est également possible de voir dans ce groupe d'individus disparates (des épiciers à la retraite, un ouvrier, un médecin, la présence en filigrane d'un *gentleman* hautain) une représentation en miniature de la société anglaise. Il n'est pas anodin qu'une des seules discussions portant sur les conséquences sociales de la guerre sur le peuple anglais ait lieu à ce moment du roman, hors des murs de Darlington Hall, la prison dorée qui semble étouffer la conscience politique de ses occupants les moins favorisés.

Face à la distorsion de la société que représente Darlington Hall, microcosme privilégié où la démocratie n'a pas cours, Ishiguro évoque les conséquences bien réelles de la politique menée depuis le confort cotonneux de la *country house*. Situé à la marge de l'Angleterre de Londres et des châteaux (« *This may seem a small, out of the way place we have here, sir* », 196) le petit village de Moscombe apporte tout de même l'image d'une Angleterre contrastée, où ceux qui ont subi les pertes humaines de la guerre en combattant contre Hitler et pour la démocratie (196), ne comprennent pas le désir d'indépendance des pays de l'empire britannique : « *Our doctor here's for all kinds of little*

1. Ronald FRANKENBERG, *Village on the Border*, London, Taylor and Francis, 1990, p. 9. Cité par SCHRECKER, p. 93.

countries going independent. I don't have the learning to prove him wrong though I know he is » (202). Dans un retournement que l'on pourrait qualifier de postmoderne, Ishiguro souligne la relativité des valeurs pour lesquelles se bat Harry Smith, qui reconnaît l'importance de la démocratie en Angleterre mais n'imagine pas qu'elle puisse être désirée par des « petits pays » étrangers. Harry Smith et Stevens sont-ils plus proches qu'ils ne pourraient le paraître ? Malgré leurs divergences « politiques », tous deux semblent cependant attachés à l'idée de la suprématie d'une Angleterre, ou d'une véritable Grande-Bretagne à la tête de son Empire, destinée à dominer les autres pays. « Il n'y a de vrais majordomes, et de démocratie qu'en Grande-Bretagne » semble être le message des deux hommes. Ishiguro résiste ainsi à l'idée d'une communauté idéale placée en contrepoint de la vision totalitaire modalisée par Darlington Hall, en accentuant la relativité des valeurs associées à Moscombe.

L'expérience de la communauté humaine que fait Stevens à Moscombe n'est toutefois pas anodine, c'est une forme d'initiation qui éveille en lui un regret dont témoigne implicitement le rappel d'une humiliation à Darlington Hall, révélant la faillite de ce qu'il prenait pour une communauté, puisque le maître des lieux ne le protège pas des quolibets des invités. Ce regret, que trahissent les détours et les lourdeurs du langage, et de loin en loin les actes manqués, s'accentue à mesure que le roman approche de la fin. La nécessité pour l'homme d'appartenir à une communauté est ainsi réaffirmée de façon émouvante lors de la dernière scène du roman, sur la jetée de Weymouth Pier. Une dernière image poignante s'offre alors à Stevens, alors que des groupes de passants viennent observer le coucher du soleil sur la jetée :

> *There are people of all ages strolling around this pier : families with children ; couples, young and elderly, walking arm in arm. There is a group of six or seven people gathered just a little way behind me who have aroused my curiosity a little. I naturally assumed at first that they were a group of friends out together for the evening. But as I listened to their exchanges, it became apparent they were strangers who had just happened upon one another here on this spot behind me. Evidently, they had all paused a moment for the lights coming on, and then proceeded to fall into conversation with one another. As I watch them now, they are laughing together merrily. It is curious how people can build such warmth among themselves so swiftly.* (257)

Le roman se conclut sur une frappante image de communauté : réunis pour profiter des « vestiges du jour », des groupes de personnes se forment sans se connaître au préalable. La conclusion erronée de Stevens, *« It has more to do with this skill of bantering »* (257), souligne son incompréhension finale des rapports humains. Alors qu'il a passé sa vie au service d'un maître — emprisonné par une hiérarchie lui interdisant toute vie intime — il se trouve confronté à une représentation de la communauté bien différente. L'image de la jetée se déroulant vers la mer au coucher de soleil offre une représentation des rapports humains que l'on pourrait qualifier d'« horizontale », c'est-à-dire égalitaire, et non placée sous la domination d'un système domestiques/dirigeants symbolisé en anglais par l'expression connotant la verticalité *« upstairs-downstairs »*. Ici, cet instant entre chien et loup marque le point final du voyage de Stevens tout en signalant l'étrange circularité de son parcours. Point d'*anagnorisis* pour le maître d'hôtel, l'amorce du retour vers Darlington Hall se fait sur un mode sensiblement équivalent à celui de l'aller : servir, encore et toujours, son maître [1], sans jamais parvenir à comprendre comment « se crée la chaleur humaine ».

Même si le petit village du Devon ne représente pas une communauté utopique, et que c'est l'apparence aristocratique de Stevens qui en fait tout l'attrait aux yeux d'habitants que l'on pourrait taxer de snobisme, le roman esquisse tout de même une vision de communauté d'individus fondée sur la chaleur humaine plutôt que le service, où les « liens informels » l'emportent sur la formalité nécessaire au professionnalisme.

2.2 Le village, lieu de l'anti-nostalgie ?

Au contraire de *The Remains of The Day*, la peinture du petit village anglais tel que le conçoit Barnes penche nettement du côté de la parodie sarcastique. Point de villageois accueillants, de discussions amicales à la lumière de la lampe à huile dans *Arthur and George*. L'ambiguïté de la section « Albion » de *England England* a laissé place à une satire plus systématique de la « société villageoise », stigmatisant l'étroitesse d'esprit accompagnant fréquemment l'esprit d'appartenance à la communauté. Ainsi, le village devient le lieu

1. *« I should hope, then, that by the time of my employer's return, I shall be in a position to pleasantly surprise him »* (258).

de cristallisation d'une structure sociale qui est systématiquement critiquée et mise à distance — emblème d'une anti-nostalgie affichée.

L'aisance avec laquelle Barnes se glisse dans le costume du romancier victorien ne doit pas tromper : si le village de Great Wyrley, dans lequel habite George, a toutes les caractéristiques d'un village (stéréo)typique (une petite école de village, un maréchal ferrant et un paisible presbytère dans lequel habite George), il ne possède rien de la douceur de vivre de Moscombe ou de Grantchester. La petitesse du lieu est souvent mise en correspondance avec l'étroitesse d'esprit de ses habitants et le mot même de village acquiert une connotation péjorative, comme lorsque Arthur évoque les raisons ayant mené à la persécution de George — il s'agit selon lui la stupidité de la police locale (*« a dimwit village policeman »*, 234), ou lorsqu'il envisage la possibilité d'épouser Jean sans se soucier du qu'en-dira-t-on : *« He could marry Jean tomorrow morning and face only the bickering of* village *moralists. »* (204, mes italiques) Le mot « village » devient l'emblème de la pesanteur de la morale victorienne et édouardienne, aussi n'est-il pas étonnant qu'il soit personnifié lorsqu'un long monologue intérieur évoque la culpabilité ressentie par Arthur lorsqu'il amène Jean à Masongill afin de se cacher de sa femme : *« You think the village does not notice ? »* (249) À la fois communauté et somme des individus qui le composent, le village évoque le malaise provoqué par une menace floue.

De plus, l'espace limité que représente cet archétype de l'identité anglaise semble offrir une caisse de résonance idéale aux bavardages inconsidérés et à la rumeur. Ainsi le terme *« gossip »* est très fréquemment associé à *« village »*, soulignant que la petitesse du lieu permet aux bavardages de se répandre. *« What were English villages but vortices of gossip ? »* (248) se demande Arthur alors qu'il rejoint une fois de plus Jean à Masongill. À la fois nébuleux et vaguement féminins (*« a piece of washing-line gossip »*, 304) les ragots hantent le village, émanation d'une morale étriquée à laquelle on ne peut échapper. La femme de Bryan Waller (l'« ami » de Mrs Doyle) est ainsi visée par les commérages lors de son arrivée dans le village :

> *Miss Ada Anderson, a clergyman's daughter from St Andrews, came to Thornton Vicarage as governess, and, so village gossip asserts, instantly set her cap at the master of Masongill House. She succeeded in marrying the man, only to find — and here gossip turned moralizing — that she could not change him.* (179)

Une fois de plus stigmatisé comme sous-produit de la morale victorienne, le commérage fonctionne pour Barnes comme une stratégie oblique de révélation au lecteur. En plaçant ce dernier dans la position de l'auditeur passif mais complice des ragots, il dessine en un trait l'insignifiance de la nouvelle femme de Waller et le *statu quo* de la situation entre ce dernier et Mrs Doyle.

Mais les commérages donnent également naissance au phénomène plus insidieux que représente la rumeur. Si le terme *« gossip »* ne dénotait que la vague menace de la moralité victorienne étriquée, la rumeur a une tonalité plus inquiétante en raison de son ubiquité et de sa propagation fulgurante, comme lorsque George est surveillé par la police de son village : *« He wondered how you disguised the presence of twenty special constables in an area where the least rumour travelled quicker than the telegraph »* (78-9). Dans un espace caractérisé par son immobilité traditionnelle, la rumeur semble transcender la torpeur rétrograde des lieux pour se répandre comme une traînée de poudre. Lorsque Arthur rend visite à Mrs Greatorex afin de l'interroger sur le cas de George, le point de vue de cette dernière illustre la progression fulgurante et délirante de la rumeur : *« Rumours about this person and that person. Rumours about a Great Wyrley Gang. Rumours that they were going to move on from animals to young women »* (291). La répétition lancinante du terme *« rumour »* dans la phrase et la subtile progression d'un référent indéterminé, *« this and that »*, vers un lieu spécifique, « Great Wyrley », l'évocation voyeuriste de monstrueux actes contre-nature, évoquent la capacité de la rumeur à construire du fantasme collectif à partir du vide.

Lancé à la poursuite de George, ce phénomène intangible et incontrôlable désigne le jeune homme comme coupable. Jean-Noël Kapferer, à la suite du sociologue américain Shibutani, définit ainsi la rumeur : « Les rumeurs sont des nouvelles improvisées résultant d'un processus de discussion collective. […] À l'origine de la rumeur il y a un événement, important et ambigu[1]. » La rumeur courant dans le village et traquant George serait donc le résultat d'un jugement collectif inconscient, faisant du jeune garçon un coupable ou bouc émissaire idéal, au sens de René Girard : « Dans l'usage moderne, ce mot a acquis une connotation très particulière qui constitue une interprétation au moins

1. Jean-Noël KAPFERER, *Rumeurs : le plus vieux media du monde*, Paris, Seuil, 1987, p. 17.

implicite du rituel lui même. Il réfère à un mécanisme de victimisation véritablement arbitraire, mais non perçu comme tel, qui fournit une clef pour l'interprétation des textes quasi mythiques de la persécution mystifiée » (*La voix méconnue du réel* 53).

La rumeur serait ainsi le verdict de la société sur George, s'exprimant collectivement à travers le prisme de la multiplicité intangible des différents individus. Ainsi que le remarque Mr Edalji : *« I do not listen to gossip and rumour, and if I did, what help would that be ? Gossip and rumour were the cause of my son's imprisonment »* (226). Ce sont bien la rumeur et les bavardages inconsidérés qui établissent la culpabilité du jeune homme, plus que les preuves et les mobiles. L'idée est d'ailleurs reprise dans la discussion qui oppose Doyle au capitaine Anson :

> *« Between ourselves, Doyle, there were rumours… »*
> *« There are always rumours. »*
> *« Rumours of gambling debts, rumours of the misuse of clients' funds. You might ask your young friend if, in the months leading up to the case, he was in any serious trouble. »* (270)

Dans la bouche du chef de la police, la rumeur se transforme en présomption puis en preuve. Car l'envers de la rumeur poursuivant George, le *« this and that »* intangible, c'est bien la couleur de sa peau et son apparence inhabituelle, que Anson désigne comme raison première des accusations dans la suite de son entretien avec Doyle. Le village, lieu de cristallisation de la rumeur infondée et raciste, est dénoncé comme survivance d'une société archaïque.

2.3 À la marge du village

L'impression de malveillance inquiétante que donne Great Wyrley est également renforcée par la multiplicité de points de vue, tous négatifs, sur le petit village du Staffordshire. Si la narration du roman alterne généralement entre les chapitres narrés selon le point de vue d'Arthur et celui de George, quelques sections sont perçues en focalisation interne sur d'autres personnages du récit, comme le lieutenant Campbell, le responsable de l'enquête sur les mutilations de bétail à Great Wyrley. La perception qu'a l'officier de police, (également ostracisé par le village), offre ainsi un compromis entre la vision de George — éventuellement biaisée par son manque d'intégration — et celle d'Arthur — accoutumé à la haute société londonienne :

> *He was a Birmingham man who had reluctantly applied for transfer when his wife grew sick of the city and longed for the slowness and space of her childhood. Fifteen miles or so, but to Campbell it felt like exile in another land. The local gentry ignored you; the farmers kept to themselves; the miners and ironworkers were a rough lot even by slum standards. Any vague notions that the countryside was romantic were swiftly extinguished.* (76)

Ici se rencontrent deux visions concurrentes du petit village de campagne : la perception nostalgique [1] et pastorale — *« slowness and space »* est ainsi opposée à la démystification ironique des charmes présumés de la petite bourgade de campagne. La société villageoise semble être composée de plusieurs groupes distincts — les notables, les fermiers, les mineurs — ayant, de façon presque comique, chacun une façon spécifique d'exclure l'étranger ou le nouveau venu. Comme dans les romans évoqués auparavant, la campagne est un espace à part entière et représente, au contraire, un espace d'exclusion de l'étranger.

Le village semble ainsi occuper une place paradoxale dans la géographie sociale de l'Angleterre selon Barnes. En principe point de fixation de la communauté et de valeurs partagées, ce lieu semble composé de la juxtaposition de communautés mutuellement exclusives — définies par leur rejet de l'autre et de l'étranger. Il y a d'ailleurs paradoxalement très peu de descriptions du village dans le roman, alors que l'action y est géographiquement et socialement concentrée. Quand Arthur y arrive pour enquêter, c'est l'impression d'une ville fantôme qui s'en dégage :

> *He followed Wood along a darkened lane; at one point they skirted a public house, but the sole sign of activity was a man lolling on the front step, studiously chewing his cap. After eight or nine minutes, with only an occasional gas lamp to trouble them, they came upon the dull bulk of St Mark's with its high, double-pitched roof. Wood led his employer along its southern wall, so close that Arthur could note the greyish stone streaked with purply-red.* (224)

Loin de la chaleur accueillante de Moscombe dans *The Remains of the Day*, l'arrivée d'Arthur à Great Wyrley s'apparente d'avantage à de la parodie. Arthur et son majordome, Woodie, découvrent un village

1. On peut d'ailleurs remarquer l'ironie qu'il y a à évoquer une nostalgie de la campagne en 1904. Celle-ci est cependant historiquement fondée : comme nous l'avons déjà évoqué, le début du XX^e^ siècle fut marqué par un mouvement de retour vers la campagne anglaise.

désert et vaguement menaçant où la vision d'un homme en train de mâchonner sa casquette se situe à mi-chemin entre le western et le film noir. Plus loin, lors de la découverte de l'église, la paronomase *« dull bulk »* qui imite un son ânonnant, renforce la perception qu'a George du village : *« I found Wyrley* […] *a dull and backward place »* (217), alors que les teintes même de l'église oscillent entre un gris terne à la connotation mortuaire et un rouge violacé évoquant, peut-être, l'alcoolisme de certains des villageois.

Le passage met également l'accent sur la position marginale du presbytère des Edalji, puisqu'il se trouve à huit ou neuf minutes du village. L'isolement géographique de la famille de George reflète le manque d'intégration de ces derniers à la communauté. Situé à mi-chemin entre les champs et la campagne, le presbytère occupe une position d'entre-deux topographique qui reflète la difficulté de la société anglaise à catégoriser les Edalji : *« If you drew a straight line from the field to the village, the first house you would come to was the Vicarage »* (94). La gêne provoquée par cette incertitude semble en effet faire écho à celle que cause le statut de George en tant que métis : *« when the blood is mixed, that is where the trouble starts »* (275). De plus, la position marginale de la famille Edalji dans la topographie de la communauté offre un contraste ironique à l'affirmation récurrente selon laquelle ceux-ci occupent le « cœur de l'Angleterre », comme le voudrait le pieux catéchisme nationaliste auquel le père de George soumet son fils :

> *« George, where do you live ? »*
> *« The Vicarage, Great Wyrley. »*
> *« And where is that ? »*
> *« Staffordshire, Father. »*
> *« And where is that ? »*
> *« The centre of England. »*
> *« And what is England, George ? »*
> *« England is the beating heart of the Empire, Father. »* (17)

L'effet, que l'on pourrait apparenter à un zoom arrière, voyant le presbytère logé au cœur des cercles concentriques que représentent le Staffordshire, l'Angleterre et l'Empire, est doublement ironique. Tout d'abord parce que la soi-disant place de choix qu'occupent les Edalji dans la topographie anglaise ne semble pas être reconnue par leurs pairs à Great Wyrley. Ensuite parce que si le Staffordshire est vraiment au centre de l'Angleterre — cœur battant de l'Empire — il est évident

que ses rues désertes et ses habitants mâchonnant des morceaux de casquettes offrent une bien piètre image de ce qu'est l'Angleterre essentielle.

Il faut cependant noter que George n'a aucun désir de s'intégrer à la société villageoise, comme si là encore le phénomène d'exclusion était intériorisé par mimétisme avec l'idéal de l'Anglais de la ville, selon une logique d'acculturation analysée par exemple par Homi Bhabha (*The Location of Culture*, 1994), et que Barnes excelle à disséquer. George ne fréquente pas le pub du village et, dès son enfance, jette un regard méprisant sur les jeunes villageois l'accompagnant sur les bancs de l'école locale : *« He is glad to have escaped the village school with its stupid farm boys and odd-talking miners' sons, whose very names he soon forgets »* (19). Quelques années plus tard, lors de la rencontre avec Conan Doyle, son point de vue n'a pas changé : *« "You say you had little society with the village ?" "And they little with me. In truth, Sir Arthur, I always intended, after qualifying, to live in Birmingham" »* (217).

Le jeune homme sent instinctivement qu'il ne trouvera jamais sa place dans la communauté de Great Wyrley et que c'est à Birmingham qu'il pourra être intégré : *« George is beginning to think of himself less as a villager with a season ticket and more as a prospective citizen of Birmingham »* (58). Néanmoins, ce n'est pas la proximité d'un grand nombre de personnes qui attire George vers la ville mais, paradoxalement, la solitude tranquille que l'on peut y trouver. À la fin de sa vie, lorsqu'il s'est installé à Londres, cette sensation domine toujours :

> *In certain circumstances he might attend a public lecture, or a large meeting of solicitors ; but as a general rule he regarded the tendency of human beings to agglomerate in one place as the beginning of unreason. It was true that he lived in London, a most populous city, but he was able largely to control his contact with his fellow men and women.* (328)

Il apparaît alors que la quête de George ne vise pas l'intégration hypothétique à une communauté, qu'elle soit villageoise et pseudo-pastorale, ou urbaine et moderne, mais bien la liberté qu'offre la topographie protéiforme et insaisissable de Londres.

> *He would have made a strange sight in Staffordshire, and even in Birmingham they might have put him down for an eccentric ; but nobody would do so in London, which contained more than enough eccentrics already.* (337)

Peut-être est-il possible de voir, dans la relative absence de Londres dans les romans revisitant la période, une expression de cette difficulté

à contenir la métropole dans des stéréotypes culturels aussi facilement identifiables que ceux de la campagne anglaise. Si l'image du petit village au cœur de la campagne essentielle (« *The Green and Pleasant Land* ») est encore perceptible dans la géographie contemporaine, le dynamisme et la multiplicité de Londres semblent résister à la tentation nostalgique, fût-elle problématisée et distanciée par l'ironie.

Mais le petit village n'est pas le seul microcosme (dé)construit par la fiction contemporaine. L'autre pôle spatial du corpus, nous l'avons vu, c'est la *country house*, qu'il nous faut relire non plus sous l'angle du pastiche perverti d'une demeure à la Bachelard, mais comme un microcosme culturel et un modèle social.

3 Les demeures de l'anglicité : « *The Country House Revisited* »

Bien que le village soit présent dans la campagne anglaise, ce dernier n'en est pas le cœur. C'est bien la *country house* qui joue ce rôle. Par ailleurs, la *country house* et la campagne anglaise ne sont pas deux espaces distincts, la demeure ancestrale par nature est d'ailleurs bien souvent perçue comme faisant partie intégrante du paysage, ainsi que l'explique Malcolm Kelsall :

> *The great country house, it is claimed, is a natural excrescence. It has not been built so much as grown by organic process from the English soil. It is not a social phenomenon, but gives the impression of being out of time, « as if it had always been there ». Thus, it is as much part of England as the rocks and stones and trees* [1].

Il y a donc, en littérature aussi bien que dans les représentations visuelles de la *country house* une continuité entre cette dernière et le paysage anglais qui remonte, selon Peter Mandler, au XIX^e^ siècle où les *country houses* deviennent des symboles de l'identité nationale : « *The older stately homes were popularized as symbols of the common national history shared by all the classes* [2]. » « Lieu de mémoire architectural » au sens de Pierre Nora (Nora, « Entre Mémoire et Histoire » xl), la *country house* est, au même titre que le paysage anglais, un mythe identitaire

1. Malcom KELSALL, *The Great Good Place : the Country House and English Literature*, New York, Columbia U.P., 1993, p. 6.

2. Peter MANDLER, *The Fall and Rise of the Stately Home*, New Haven (Conn.), London, Yale University Press, 1997, p. 4.

dont l'inscription littéraire se fait, paradoxalement, à la période[1] où l'importance sociale de celle-ci est mise en péril. Comme le note Peter Mandler : *« All over England, "the splendid paupers*[2]*" were closing their doors »* (Mandler, *The Fall and Rise* 221). De nombreux romans, essais, poèmes, publiés entre la fin du XIX^e^ siècle et la seconde guerre mondiale, traitent ainsi de la fin présumée de l'institution que représente la *country house*. On peut évoquer le *Man of Property* de Galsworthy (1906) dont le titre ambigu souligne le lien entre statut social et possession de la terre ou la représentation de la *country house* en tant que décor à la comédie dans *Crome Yellow* (1921) d'Huxley. Cependant, les deux exemples les plus notables de *country house* littéraire sont sans doute *Howards End* et *Brideshead Revisited*, ainsi que le note Peter Kalliney :

> *E.M. Forster's* Howards End *(1910) and Evelyn Waugh's* Brideshead Revisited *(1944) systematically expose the fragility of the pastoral conceit, instead using the country-house form to rethink English cultural geography in the absence of an extrinsic colonial*[3].

Les deux romans semblent en effet figurer les deux pôles du rapport possible entre *country house*, campagne anglaise et identité : pour Forster une tentative désespérée de faire de la *country house*, en la miniaturisant, le centre d'un pays où celle-ci y insufflerait sa force poétique, et, pour Waugh, l'élégie désabusée prononcée devant les cendres encore fumantes de la demeure.

Si *Howards End* a souvent été qualifié de *« condition of England novel »*, son projet n'est pas purement social. C'est dans la terre anglaise que Forster veut puiser l'énergie nécessaire à la construction d'une identité moderne qui ne serait plus déchirée par l'intériorisation des conflits victoriens, mais apaisée par la plénitude de ce qu'il nomme « la connexion » entre prose et passion. Le roman dessine ainsi la redistribution de l'espace anglais à une période charnière de l'histoire du pays. En effet, dans les années 1900-1915, l'Angleterre, déstabilisée par une industrialisation perçue comme agressive et inquiétante, cherche à négocier les modalités d'une modernité inéluctable. Pour

1. À la fin du XIX^e^ siècle, alors que de nombreux problèmes financiers réduisent drastiquement le nombre et le train de vie des grandes demeures.

2. Mandler emprunte l'expression au journaliste W.T. Stead publiant en 1894 un essai sous forme de fable à propos de l'année écoulée nommé « The Splendid Paupers : A Tale of the Coming Plutocracy » (*The Fall and Rise of the Stately Home* 193).

3. Peter J. KALLINEY, *Cities of Affluence and Anger : A Literary Geography of Modern Englishness*, Charlottesville, VA, U. of Virginia P., 2006, p. 29.

Forster, cette modernité passe par la redistribution de l'espace anglais, afin d'y préserver la douce étrangeté — proche du merveilleux — d'un foyer tel que Howards End, et d'écarter la menace de ce qu'il ressent comme profondément étranger à l'âme anglaise — Londres et la banlieue. Selon John Su : *« Forster's novel represents one of the final prewar examples of a novel committed to imagining the destiny of the nation through the metaphor of the country house »* (Su 124). Dans cette version-là du mythe, la maison reste de dimensions assez humbles.

Dans son roman, Forster réaffirme une poétique de l'Angleterre transcendant les oppositions binaires masculin/féminin. Loin de l'interprétation évidente faisant de l'arbre gardant la maison un symbole phallique, chacun des rôles emblématiques de la masculinité est tour à tour écarté — l'arbre n'est ni guerrier, ni amant, ni même divinité — car aucun de ces rôles n'est selon la voix narrative, essentiellement anglais[1]. Cependant, toujours selon Su, la tentative de connexion envisagée par Forster est rapidement rendue caduque par l'influence des deux guerres : *« Forster struggles to envision a cultural reconciliation simply not possible during either the wartime years that produced the sentiments of* Brideshead Revisited *or the Thatcherite years that led to* The Remains of the Day » (Su 124). C'est donc dans la période charnière 1900-1945 que se joue l'avenir littéraire de la *country house*.

À l'autre bout du spectre, *Brideshead Revisited* se veut élégie de la *country house* anglaise, quoique Waugh ait reconnu quelques années plus tard que la notice nécrologique avait été quelque peu prématurée (*« a panegyric preached over an empty coffin*[2] *»*). De plus, l'attitude pessimiste de Waugh en 1944 ne fut pas toujours de mise. En 1934, dans *A Handful of Dust*, la description sardonique qu'il faisait d'une demeure artificiellement vouée à la légende arthurienne et progressivement recouverte de chrome servait toujours d'écrin à la lutte contre une modernité jugée envahissante. Pour Su, Brideshead n'a pas pour fonction, comme Howards End, de servir de lieu de négociation des modalités d'une anglicité moderne mais bien de lutter contre la vision erronée de l'anglicité que veut imposer la modernité : *« Rather than serving as the space for contesting visions of nation to be played out, the estate in* Brideshead Revisited *stands as the last bastion against "false"*

1. *« It was English, and the wych-elm that she saw from the window was an English tree. No report had prepared her for its peculiar glory. It was neither warrior, nor lover, nor god; in none of these roles do the English excel »* (*Howards End* 206).

2. Cette phrase fait partie de la préface au roman écrite par WAUGH en 1959 (*Brideshead Revisited* 8).

visions of England » (Su 129). Pour Peter Kalliney, *Brideshead Revisited* annonce un roman tel que *The Remains of the Day*, qui, quelques dizaines d'années plus tard, revisitera le *topos* de la *country house* :

> *In many ways, the novel is the last of its kind. It is, peripherally, a canonical novel, the last of its type read attentively by critics. Kazuo Ishiguro's* The Remains of the Day *is a possible exception to this observation, but its consistent use of irony, memory, and narrative inevitability recalls those qualities in Brideshead, thereby emphasizing, I would argue, the continuing difficulty of deploying the estate novel as an earnest literary enterprise.* (72)

Entre sarcasme et nostalgie, Waugh fait ainsi office de précurseur pour Ishiguro, même si *The Remains of the Day* utilise le même point de départ que *Brideshead* — la lente dégradation d'une *country house* splendide et le déclin moral de ses propriétaires — le but recherché y est bien différent. Le roman d'Ishiguro, comme *Atonement*, utilise la *country house* afin de mettre en cause la structure sociale qui y est intimement associée. Une des caractéristiques majeures de la *country house* est, en effet, de se situer à la croisée des chemins entre espace culturel et espace social. S'y rejoignent la tradition anglaise (et ses « signes extérieurs d'anglicité ») et un espace intime et psychique, ce que Bachelard nomme « la topographie d'[un] être intime » (Bachelard, *Poétique de l'espace* 18) où apparaissent les structures psychiques de ses habitants ainsi que les mécanismes du retour mémoriel les guidant vers la demeure.

3.1 Espaces sociaux

Construire l'espace social

Dans *Arthur and George* est décrite la façon dont la littérature contemporaine utilise la *country house* afin d'inscrire dans le paysage anglais le prestige social de celui qui la construit et/ou l'habite. Le roman présente ainsi l'ascension sociale du jeune Conan Doyle comme une tentative de reconstruire et de repeupler la demeure qui lui fut enlevée durant sa jeunesse.

Lors de l'enfance d'Arthur, l'accent est mis sur le fait que la famille ne cesse de déménager : *« They were always moving : half a dozen times in Arthur's first ten years. The flats seemed to get smaller as the family grew larger »* (7). L'espace semble manquer aux Conan Doyle, alors que le père d'Arthur n'apparaît pas à même de remplir son rôle de

paterfamilias : *« This early realization that his father would never furnish the Mam with the proper comforts of old age made Arthur all the more determined to provide them himself »* (7). Notons que le verbe employé (*« furnish »*) a le double sens de « fournir » mais également de « meubler », mettant l'accent sur la dimension matérielle de l'absence du père. Dès les premières années du jeune homme, l'abandon du père est figuré comme une désappropriation de l'espace familial qu'il s'attachera ensuite à combler : il faudra construire une maison pour réinvestir un rôle — celui du père.

Dans l'espace physique et symbolique laissé vacant par Charles Conan Doyle à son départ pour la maison de repos, ne tarde pas à s'insinuer un usurpateur : après qu'Arthur a été envoyé en pension par ses oncles, la demeure est transformée en maison d'hôtes (18) et le sanctuaire familial se trouve ainsi désacralisé par son rôle commercial. Les sentiments que ressent Arthur, fortement attaché à sa mère, sont extrêmement négatifs, semblant comparer la location d'une chambre à de la prostitution : *« Arthur felt embarrassed and affronted by this. His mother, of all people, should not be reduced to the status of a landlady »* (18). De plus, l'arrivée de Bryan Waller — officiellement locataire de Mrs Doyle — et officieusement coucou dans le nid familial est ressentie comme une désappropriation extrêmement violente. Le fait que Waller n'ait que six ans de plus qu'Arthur (18) ne fait que rajouter à la confusion des rôles, alors que la dévotion qu'Arthur porte à sa mère le pousse à remplacer son père afin de servir de soutien, de pilier de la famille.

Dès lors l'inexorable ascension professionnelle du jeune homme, en tant que médecin tout d'abord puis en tant qu'écrivain, se double d'une quête spatiale, où la maison, à la fois symbole architectural de la réussite sociale et lieu de communion familial, se pose en témoin visible du succès d'Arthur. Et, comme le remarque naïvement George, pour avoir une maison et devenir père de famille, il faut tout d'abord une épouse : *« He is not sure exactly how you get to there from here : whether you acquire a wife and then a house, or a house and then a wife »* (66). L'innocence de George met, de façon ironique, en exergue les valeurs rigides de la société victorienne à la fin du XIX^{e} siècle. Maison et épouse semblent si complémentaires — diptyque fondateur et inévitable de la société anglaise — que l'on ne sait plus par lequel des deux commencer. De plus, les deux éléments sont mis sur le même plan, rapprochant la relation humaine de la possession, une comparaison qui n'est peut-être pas complètement fausse dans le cas de Touie (la

première femme d'Arthur) dont la passivité en fait une caricature de l'ange domestique victorien acquiesçant à toutes les volontés de son époux.

En effet, une fois qu'Arthur a, instinct chevaleresque aidant, trouvé une demoiselle suffisamment en détresse pour qu'il l'épouse (le frère de Touie — mourant — est soigné par Conan Doyle, qui propose à la famille de s'installer chez lui), il ne reste plus qu'à construire la maison pouvant accueillir cette nouvelle famille, et, si possible, y intégrer la précédente — les sœurs d'Arthur et sa mère[1]. Ainsi, la première demeure des Conan Doyle est le prototype même de la maison victorienne, où les souvenirs de jeunesse de l'écrivain semblent se loger sans effort : *« He bought a decent-sized house in South Norwood, whose deep walled garden had room for a tennis ground. He put his grandfather's bust in the entrance hall and lodged his Arctic trophies on top of a bookcase »* (53). L'adjectif *« decent »* à la fois vague et connotant des valeurs partagées[2] entre *gentlemen*, le terrain de tennis, les métonymies de l'exploration coloniale et le buste d'un illustre ancêtre sont autant de signes extérieurs d'anglicité respectable. Mais, alors que la quête chevaleresque semble avoir été menée à bien, Barnes rappelle avec ironie qu'il n'est pas facile de reconstruire un château médiéval, ou bien même une *country house* victorienne, dans la banlieue de Londres :

> *If life was a chivalric quest, then he had rescued the fair Touie, he had conquered the city, and been rewarded with gold. But there were years to go before he was prepared to accept a role as wise elder to the tribe. What did a knight errant do when he came home to a wife and two children in South Norwood ?* (55)

La triste banlieue londonienne semble avoir gardé, dans la fiction de Barnes, la monotonie et le manque d'éclat qui faisaient horreur à Forster. La fin de la réflexion de Conan Doyle — *« a wife and two children in South Norwood »* — accentue la contemporanéité de la pensée de celui-ci (marié, deux enfants) et creuse d'autant plus le fossé existant entre sa situation et ses aspirations chevaleresques. Si la *country house* anglaise doit être perçue comme émanation de la terre anglaise,

1. *« Touie bore him a son, Alleyne Kingsley. He had always dreamed of filling a house up with his family »* (55).

2. Voir LANGFORD 137-174, pour une discussion de la notion de *« decency »*. Néanmoins, malgré les efforts de Langford, aucune définition claire du terme n'émerge. La *« decency »* n'est pas l'inverse du barbarisme, elle participe du *« fair play »*, de la bienséance et de la modestie, sans que l'on sache vraiment ce qui la rend unique.

ce n'est évidemment pas à Norwood qu'elle pourra être construite. Et, comme l'explique Mark Girouard, la demeure de maître était cependant le passage obligé de la réussite sociale : *« From the Middle Ages until the nineteenth century anyone who had made money by any means, and was ambitious for himself and his family, automatically invested in a country estate* [1]. »

C'est la maladie de Touie — que l'on découvre tuberculeuse — qui offre à Arthur l'occasion de construire sa maison, la *country house* qui fera le lien entre les rêves chevaleresques et le désir de réinvestir et reposséder un foyer familial pour exorciser la perte de l'enfance. C'est ainsi dans le Surrey, au cœur du *« South Country »* tel qu'il était chanté par Edward Thomas à la même époque [2], qu'Arthur choisit de construire sa demeure. Le lieu présente un mélange de tradition et de modernité parfaitement adapté à ce que recherche Doyle : *« He found four acres, wooded and secluded, where the ground dropped away into a small valley. Gibbet Hill and the Devil's Punchbowl were close at hand, Hankley Golf Course five miles away »* (69). Isolé, boisé, incliné vers une petite vallée, l'endroit semble une fois de plus faire partie de l'Angleterre mythique décrite par Thomas ou Forster : les lieux-dits de « Gibbet Hill » et « Devil's Punchbowl », pittoresques en diable, ajoutent au lieu un distinct parfum d'anglicité rappelant la découverte de « Mortimer's Pond » par Stevens. Néanmoins, ironiquement mis sur le même plan que le terrain de golf d'Hankley, ces éléments perdent leur authenticité et sont réduits au statut de *« period features »*, semblables aux nombreux « morceaux d'anglicité » pouvant être achetés sur l'île de Wight dans *England, England*.

En effet, la description de la future maison de famille, censée unir présent et passé, tradition et modernité, n'est pas sans rappeler le grandiose projet de Sir Jack Pitman dans *England, England* — résumé ainsi par un publicitaire : *« We must sell our past to other nations as their future ! »* (*England, England* 40) De même, Arthur n'hésite pas à « inventer une tradition » dans sa maison en juxtaposant son héritage familial et les technologies « modernes » :

> *The house must be impressive yet welcoming : a famous writer's house, but also a family house and an invalid's house. It must be full of light, and*

1. Mark GIROUARD, *Life in the English Country House : A Social and Architectural History*, New Haven, Yale U.P., 1979, p. 2.

2. Conan DOYLE s'installe à Undershaw en 1897, Edward Thomas écrit *The South Country* en 1906.

> *Touie's room must have the best view.* […] *It would be quite feasible for the house to have its own electricity plant ; and given that he had now attained a certain eminence, it would not be inappropriate to have his family arms in stained glass.* (70)

La demeure est destinée à marier les contraires : la succession des conjonctions de coordination (*« yet »*, *« but »*, *« and »*) scande les contradictions d'Arthur et remet en question la nature exacte du caractère anglais de la maison. On peut en effet faire le lien entre les qualités dont ce dernier désire doter sa demeure et la grandeur intangible que Stevens recherchait dans le paysage anglais (RD 28-29). Comme Ishiguro, Barnes reconnaît la dimension mythique des qualités associées à l'anglicité, que celle-ci soit située dans l'architecture d'une maison ou le paysage du West Country, mais il l'aborde sous un angle crucial : l'idée d'invention de la tradition. Lorsque les armes de la famille Doyle sont incrustées dans le vitrail ornant la maison, la véritable devise de la famille *« Fortitudine Vincit »* est changée en *« Patientia Vincit »* (70) afin d'encourager Touie à vaincre sa maladie. L'arbre généalogique est même amputé de sa branche la moins prestigieuse — celle de la mère d'Arthur[1] — afin d'inscrire physiquement dans la maison, non pas un héritage familial, mais bien une réinvention du passé destinée à s'intégrer harmonieusement à la vision qu'Arthur a du présent : un *gentleman*, auteur à succès qui plus est, se doit d'avoir des ancêtres correspondant à son rang en société. Comme le remarque Mark Girouard : *« Such houses conjured up images of old-style English gentlemen, dispensing hospitality in a great hall, with fires blazing in the great arched fireplaces, smoke rising from innumerable chimney stacks »* (Girouard, *Life in the English Country House* 272).

L'idée de « tradition inventée », visant à établir un lien avec un passé historique considéré comme approprié, est développée par le critique Eric Hobsbawm : *« They normally attempt to establish continuity with a suitable historic past*[2]*. »* Le concept est illustré de façon éclatante lorsque Arthur, à la fin du processus de construction, nomme sa demeure : *« He decided to call the house Undershaw, after the hanging grove of trees beneath which it lay. The name would give this modern construction a fine old Anglo-Saxon resonance »* (71). Afin de parfaire l'édifice, Arthur y appose un nom donnant une illusion de tradition.

1. Le fils dévoué semble ensuite être pris de regrets et rajoute un deuxième vitrail (beaucoup plus petit) afin de lui rendre hommage (71).

2. Eric HOBSBAWM & Terrence RANGER (éd.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, CUP, 1983, p. 1.

Une fois de plus, c'est dans la consonance anglaise que se loge l'idée de continuité et de tradition, une figuration linguistique du simulacre, où la connotation devient sens.

De même, lorsque Arthur, s'étant emparé de la défense de George Edalji, se rend chez le capitaine Anson, le statut de la *country house* en tant que marqueur du prestige social est évident :

> *So : 1820s, he guessed ; white stucco ; a pseudo-Greek facade ; a solid portico with two pairs of unfluted Ionic columns ; three windows on either side. Three storeys — and yet to his enquiring eye there was something suspicious about the third. Yes, he would bet Wood a forty-point start that there was not a single attic room behind that row of seven windows : a mere architectural trick to make the house taller and more impressive. Not that this fakery could be blamed on the current occupant* […] *What story did it all tell ? One of money, breeding, taste, history, power.* (261-262)

Contrairement à Undershaw, la *country house* du capitaine Anson n'a pas, à ce que l'on en sait, été construite par amour ou dévotion chevaleresque. Dans les yeux d'Arthur, qui s'improvise Sherlock Holmes pour un soir, s'impose alors la facticité de la construction. Un étrange chiasme — *white/stucco — pseudo/Greek* — fait s'entrechoquer le classicisme grec prisé dans l'architecture des *country houses* et le vocabulaire de la facticité. Loin de l'étrange poésie des fenêtres d'Howards End (*« Three bedrooms in a row there, and three attics in a row above — nine windows as you look up from the front garden », Howards End* 19) les deux rangées de trois fenêtres sont un indice de la dimension mythique, de la *country house*, dont le but est de « transformer le sens en forme » (*Mythologies* 204). Visant à impressionner, la maison n'est qu'une coquille vide, un signifiant mythique ; en effet, « le mythe est lu comme un système factuel alors qu'il n'est qu'un système sémiologique » (Barthes, *Mythologies* 204). Tout dans la maison est fait pour *signifier* la réussite sociale du propriétaire, par le biais d'un système de codes qui est d'ailleurs parfaitement reconnu par Arthur, qu'il s'agisse des fenêtres par rang de trois ou de la hauteur du bâtiment.

Ici s'impose le concept de simulacre baudrillardien — « substitution au réel des signes du réel[1] » — en particulier dans le détail frappant que constitue le troisième étage fantôme — « truc » architectural destiné à donner une impression de grandeur. Le terme *« fake »* est d'ailleurs employé, soulignant que l'architecture est mise au

1. Jean BAUDRILLARD, *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1985, p. 11.

service d'une anglicité sociale dont les composantes seraient l'argent, l'éducation, le goût, l'histoire, le pouvoir.

Utiliser le mythe, revisiter la demeure

Comme Conan Doyle, Ian McEwan a un rapport paradoxal et étrange à la *country house*. Il raconte ainsi que *The Go-Between*, le roman de L.P. Hartley mettant en scène la *country house* emblématique de Brandham Hall, fut une lecture marquante de son enfance :

> *In fact, one of the books I read at the age of 12 that in some way formed the seed of* Atonement *was* The Go-Between. *I was completely taken by that, partly because it was set in a country house and my boarding school was in a country house* [1].

McEwan transpose cette fascination de façon ironique dans son roman : comme dans *Arthur and George*, la première fonction de la demeure des Tallis dans *Atonement* est sociale. Construite afin d'offrir à la famille Tallis une demeure digne de leur fortune récemment acquise, Tallis House est avant tout la vitrine de la réussite sociale de ses propriétaires. Comme le rappelle Mark Girouard : *« a Gothic house stood for good principles as well as good cheer »* (Girouard, *Life in The English Country House* 273). L'architecture de Tallis House illustre l'abandon du classicisme prisé dans les dernières années du XIX^e^ siècle qui virent de nombreux propriétaires de manoirs développer ce que Mark Girouard nomme « l'éléphantiasis architectural » (Girouard, *Life in the English Country House* 272), c'est-à-dire la tendance à remodeler systématiquement les demeures de façon outrageusement gothique :

> *Morning sunlight, or any light, could not conceal the ugliness of the Tallis home — barely forty years old, bright orange brick, squat, lead-paned baronial Gothic, to be condemned one day in an article by Pevsner, or one of his team, as a tragedy of wasted chances, and by a younger writer of the modern school as « charmless to a fault ». An Adam-style house had stood here until destroyed by fire in the late 1880s. What remained was the artificial lake and island with its two stone bridges supporting the driveway, and, by the water's edge, a crumbling stuccoed temple.* (19)

Le manoir en lui-même présente une atemporalité étrange et ambiguë : la bâtisse se trouve égarée entre la magnifique demeure qui existait jadis, l'affreux manoir actuel et la demeure imposante qui aurait pu

1. Entretien avec D. WIEGAND, « Getting Rid of the Ghost », *San Francisco Chronicle*, 10 mars 2002, M.2., cité par INGERSOLL, p. 255.

exister. Néanmoins, la mention de Pevsner — un des premiers théoriciens modernes de l'anglicité — ne doit pas être considérée seulement comme un « effet de réel » ironique et érudit. Si, selon McEwan, les écoles architecturales se succèdent et décident de ce qui est anglais et ce qui ne l'est pas, le vocabulaire employé afin de décrire la maison souligne le fait que ce qui est (ou sera) considéré comme « essentiellement anglais », pour reprendre la terminologie de Barthes, est le produit d'une construction sociale. De façon similaire à la demeure des Anson évoquée dans *Arthur and George* les mots employés (*« stuccoed »* ou bien encore *« artificial »*) évoquent la facticité visible d'une caractéristique telle que l'anglicité.

Il est également intéressant de noter que, dès la conception de la demeure des Tallis, celle-ci est destinée à remplir une fonction, en adoptant tous les codes de la réussite sociale et de l'anglicité. Selon Mrs Tallis : *« her father-in-law's intention* […] *was to create an ambience of solidity and family tradition »* (145). Comme chez Barnes, s'impose rapidement l'idée que l'anglicité est une tradition inventée au sens de Hobsbawm. Le succès est ici total car, tel un simulacre baudrillardien, la copie a autant de succès que l'original : la demeure donne l'impression d'un calme intemporel (*« impression of timeless, unchanging calm »*, 19) alors qu'elle n'est âgée que de quelques dizaines d'années.

L'influence néfaste de l'architecture de la maison se retrouve également dans la projection anamorphique de celle-ci sur les espaces des sections deux et trois — recréant les structures spatiales propres à la maison des Tallis alors que la diégèse l'a abandonnée pour Londres et la France. Quand Briony — l'écrivaine — cherche à accomplir son expiation, de nombreux échos « spatiaux » apportent au roman une curieuse impression d'anamorphose. Pour n'en citer qu'un, évoquons la scène où Briony poursuit le violeur à travers le Parc dans la section un, pensant qu'elle poursuit Robbie. Cette poursuite est reflétée dans la scène de la section trois où, partie rendre visite à Cécilia et Robbie, Briony découvre la cérémonie de mariage de Paul Marshall et Lola. L'impression d'anamorphose est alors intensifiée par le fait que Briony, s'attendant à découvrir une grandiose cathédrale gothique (322) rappelant Tallis House, se trouve face à une église ressemblant plutôt à un temple grec (323) — lieu du viol de Lola.

En écrivant *Atonement*, McEwan a déclaré vouloir entamer une conversation avec le modernisme et la façon dont celui-ci a failli à ses devoirs (*« enter a conversation with modernism and its dereliction*

of duty[1] ») Nous évoquerons plus loin le traitement de l'intertexte moderniste dans le roman (à travers, en particulier, la lettre de Cyril Connolly à Briony), mais il est intéressant de remarquer que le dialogue avec la littérature de la période se fait également dans les références aux « demeures littéraires » qui fleurirent dans la première partie du XX^e^ siècle.

Dans une sorte de retour vers *Howards End* et *Brideshead Revisited*, le roman interroge l'existence d'un éventuel *genius loci* anglais habitant (ou hantant) le manoir des Tallis et évoque le troublant sentiment d'entre-deux ressenti au cœur d'un monde en mutation, pris dans l'étau des deux guerres. Dans le roman de Waugh, c'est la chapelle — construite par Lord Marchmain pour sa femme — qui figure le cœur de la demeure tout en lui étant étrangère. Alors que Brideshead, comme le maître de la demeure, se meurent d'un monde sans spiritualité (ici sans religion) la chapelle offre un point d'achoppement à la lente et irrémédiable érosion des valeurs en lesquelles croit Waugh. Comme le temple d'*Atonement*, la chapelle est à la fois ancienne et récente : *« rebuilt with the old stones behind the old walls; it was the last of the new house to come, the first to go »* (Waugh, *Brideshead Revisited* 318). Mais, une fois de plus, la relation qu'entretient McEwan avec l'intertexte relève de la subversion : alors que la chapelle de Brideshead était un symbole aidant Lady Marchmain à ne pas céder à l'amoralité de son mari, c'est à côté du temple que Lola est violée. Le passage de la chapelle catholique au temple païen signale ainsi le détachement qu'opère McEwan de la religion séculaire au profit d'un reliquat de spiritualité presque insignifiant. Le lecteur est poussé à ne pas avoir une vision nostalgique de l'anglicité, à ne pas interpréter l'apparence décatie du temple comme symptomatique de la « disparition des valeurs » chère à Waugh, mais plutôt comme une mise en accusation du mythe de l'anglicité.

En effet, le temple est d'emblée présenté comme factice, un point d'accroche esthétisant dans le paysage, sans signification particulière : *« [it] was intended as a point of interest, an eye-catching feature to enhance the pastoral ideal, and had of course no religious purpose at all »* (73). La critique de la juxtaposition futile des styles architecturaux semble se rapprocher de ce que Jameson définit comme l'« historicisme » en architecture — la cannibalisation des styles du passé recyclés sans

1. Entretien avec Michael SILVERBLATT, *Bookworm*, KCRW, 11 July 2002. www.kcrw.com/etc/programs/bw/bw020711ian/_mcewan/.

visée critique (*« the random cannibalisation of all the styles of the past »*, Jameson, *Postmodernism* 18). Cette tendance est d'ailleurs renforcée, à la fin du roman, par la transformation de Tallis House en une résidence hôtelière de luxe, agréable à celui qui n'a jamais connu la demeure originelle (*« not unpleasant in itself, if you did not know what had once been there »*, 363), une évolution qui souligne à nouveau la confusion évoquée par Jameson entre production esthétique et production commerciale : *« aesthetic production today has become integrated into commodity production generally »* (Jameson, *Postmodernism* 4). La vision de McEwan semble ainsi condamner les « vestiges du passé » à une exploitation commerciale sans âme, dépossédée de conscience historiographique. Comme une coquille vide, Tallis House à la fin du XX^e^ siècle n'est pas une hétérotopie ouvrant sur le passé mais une demeure fossilisée marquée par l'empreinte du révolu.

Néanmoins, ainsi que le commente McEwan dans un entretien accordé à Michael Silverblatt, le roman situé entre les deux guerres, s'il évoque la mort du sentiment religieux, ne postule pas totalement la disparition du spirituel dans la demeure, car le petit temple faisant face à la maison évoque les vestiges d'une spiritualité perdue : *« There is religion in the novel. You remember there is a little island temple*[1]*. »* À la manière de la dualité fondatrice d'Howards End, l'esprit du lieu est contenu dans l'étrange lien unissant la maison et le temple. Construit en même temps que la nouvelle et hideuse demeure, le temple était censé effectuer un rappel architectural de la demeure originale (*« embody references to the original Adam house »*, 73) et construire ainsi un lien éminemment artificiel entre passé et présent, figurant peut-être à nouveau un étrange *mémento mori* architectural rappelant aux visiteurs la disparition de la maison originelle.

L'approche de McEwan est pourtant bien plus sombre que celle de Forster : là où la dualité d'Howards End transcendait les catégorisations sexuelles et historiques afin d'enraciner l'identité dans la poésie de la terre et offrir une promesse de renouveau, c'est bien l'image antithétique de décomposition et de pourriture que McEwan associe à Tallis House et au temple :

> *Closer to, the temple had a sorrier look : moisture rising through a damaged damp course had caused chunks of stucco to fall away. Sometime in the late nineteenth century clumsy repairs were made with unpainted cement which had turned brown and gave the building a mottled, diseased appearance.*

1. Entretien avec Michael SILVERBLATT, *Bookworm*, KCRW, 11 July 2002.

> *Elsewhere, the exposed laths, themselves rotting away, showed through like the ribs of a starving animal.* (72)

Selon McEwan, l'âme de l'Angleterre est un cadavre en décomposition, une parodie de la vitalité pleine d'espoir chantée par Forster : le temple est souillé par l'humidité, la moisissure, les excréments de divers animaux ; ses fenêtres ont été détruites. La transition effectuée dans la description entre la moisissure végétale et la pourriture animale dresse le tableau d'une décomposition totale. La description du temple marque par ailleurs le premier des nombreux brouillages génériques observables au cours d'un roman où les bâtiments se changent en animaux, les buissons en couples d'« amoureux[1] » (164) signalant ainsi la liminalité du lieu et du moment, et la difficulté à interpréter les perceptions visuelles préfigure la confusion de Briony. La mort du temple souligne, pendant l'entre-deux-guerres, la disparition nécessaire d'une certaine conception de l'anglicité — proche du mythe tel que nous l'avons évoqué auparavant — et symbolisée par le temple, un lieu qui n'est, selon la phrase de Pierre Nora : « plus tout à fait la vie, pas tout à fait la mort, comme ces coquilles sur le rivage quand se retire la mer de la mémoire vivante » (Nora, « Entre Mémoire et Histoire » xxiv).

La description du temple ne s'inscrit cependant pas tout à fait dans le royaume du simulacre baudrillardien — copie parfaite donnant l'illusion du réel. McEwan accepte le fait que la perte, ici la perte de la maison originelle, dote l'édifice d'un étrange attrait nostalgique et donne naissance à un esprit du lieu ambivalent et mélancolique : *« The idea that the temple, wearing its own black band, grieved for the burned-down mansion, that it yearned for a grand and invisible presence, bestowed a faintly religious ambience. Tragedy had rescued the temple from being entirely a fake »* (73). Contrairement à la maison, le temple n'est pas que factice. Personnifié une fois de plus, celui-ci est présenté comme orphelin, aspirant à la présence protectrice de la maison originelle et de la stabilité des valeurs qui lui étaient associées. Même si le roman dépeint violement la mort d'une anglicité dont la pourriture physique reflète l'inadéquation sociale, il n'en reste pas moins que la disparition de celle-ci provoque un sentiment de perte irréparable, faisant vaciller les bases de l'identité collective. La dynamique du deuil et de

1. Le « buisson » que Briony croit observer est en fait Paul Marshall en train de violer Lola.

la perte resémiotisent le pastiche, éloignant le temple de la mécanique superficielle du simulacre.

À l'image de Tallis House, Darlington Hall ne s'inscrit pas dans la représentation nostalgique d'une *country house* rayonnante. Selon John Su, Ishiguro, en mettant en scène la *country house*, cherche à décrire la trahison par les élites de valeurs essentiellement anglaises : *« By contrasting memories of the estates in their glory with their present state of disrepair, Waugh and Ishiguro establish an "originary" set of national ideals whose betrayal is indicated by the condition of the estate »* (Su 122). Néanmoins, il semble plutôt que le roman d'Ishiguro cherche, comme *Atonement*, à démontrer que les idéaux sont un mythe collectif, une idée renforcée par la représentation très ambiguë de la *country house*.

Contrairement à ce que les somptueuses scènes du film de Merchant Ivory peuvent laisser penser, il n'y a que très peu de passages dans le roman décrivant Darlington Hall. Les souvenirs de Stevens, centrés sur les relations humaines, semblent être mis en scène dans un décor flou dont l'absence de détails visuels participe peut-être de l'universalité de propos chère à Ishiguro, permettant au lecteur de projeter dans le roman sa propre version de la demeure mythique : *« There's always a tension between the setting that you choose and the fact that you wanted to write about a universal metaphor* [1]. *»* On apprendra, au gré de la diégèse, que Darlington Hall possède, comme il se doit, un grand nombre de chambres (8), une riche bibliothèque (87) et un jardin où, à la faveur d'un buisson, Stevens surprend par mégarde Reginald Cardinal (92). Mais, contrairement à *Atonement*, les détails architecturaux importent peu à Ishiguro, et l'on ne saura pas si la demeure est d'inspiration palladienne ou gothique. La *country house* d'Ishiguro fonctionne en effet comme une structure sociale, et dans *The Remains of the Day*, elle représente une institution plus qu'un monument architectural.

On peut également envisager l'absence de détails architecturaux comme un signe (in)visible de la lente désagrégation de son influence sur la société anglaise. Ainsi, la mise en scène symbolique de la mort de la *country house* qu'effectue le roman n'est pas de l'ordre de l'accusation sarcastique que l'on peut trouver dans *England, England* par exemple ; mais plutôt de l'idée que ce mythe de l'Angleterre est désormais caduc. Rachetée par Mr Farraday — un « *gentleman*

1. « Kazuo Ishiguro in Conversation », Entretien avec Sean MATTHEWS, Liverpool Hope University, 2 juin 2007, retranscription personnelle.

américain » — la demeure ne peut conserver le standing qu'elle avait avant la guerre et certaines pièces doivent être condamnées. Darlington Hall se retrouve, comme le temple d'*Atonement*, dans un état suspendu entre vie et mort, où les draps tendus par Stevens au-dessus des meubles de la demeure filent la métaphore de l'endormissement et de la mort :

> *Almost all the attractive parts of the house could remain operative : the extensive servants' quarters — including the back corridor, the two still rooms and the old laundry — and the guest corridor up on the second floor would be dust-sheeted, leaving all the main ground-floor rooms and a generous number of guest rooms.* (8)

Alors que son « maître », Lord Darlington, est décédé après être tombé en disgrâce, Darlington Hall devient une coquille vide dont le sort n'est pas sans rappeler celui de Tallis House, transformé en hôtel pour des invités d'un soir voulant goûter aux plaisirs nostalgiques de l'anglicité. Du manoir, on ne veut en effet conserver que les parties « attrayantes », et la *country house* se trouve alors comme momifiée, sans vie mais visuellement intacte. Comme l'analyse Peter Mandler, *« [the country houses] became mere shells for modern uses, leaving behind a dim spectre of power departed »* (Mandler, *The Fall and Rise of the Stately Home* 259).

Alors que les « draps mortuaires », selon l'expression de Marc Porée [1], ont recouvert la demeure, seul Stevens a conscience de l'état de celle-ci — vide, pour la première fois depuis sa construction : *« I suppose I was very conscious of the fact that once I departed, Darlington Hall would stand empty for probably the first time this century — perhaps for the first time since the day it was built »* (23). L'utilisation du verbe *« stand »* associé plus communément à un être humain qu'à une maison, laisse une impression d'abandon qui n'est pas sans rappeler le statut « d'orphelin » du temple d'*Atonement*. Ici, c'est peut-être Stevens qui représente l'esprit du lieu, et, en quittant Darlington Hall pour la première fois, ce dernier scelle la mort symbolique de la demeure, coquille vide et *country house* à jamais vidée de son âme. Selon Marc Porée, la demeure — vidée de sa substance — devient une force délétère : *« Hollowed out to the point of appearing hollow, almost fraudulent, the country house is shown to exert the very opposite of a benign, civilizing influence »* (Porée, *Kazuo Ishiguro : The Remains of the Day* 129).

1. Marc Porée, « Retour à Darlington Hall : James Ivory traduit *The Remains of the Day* », *Études anglaises* 52 (1999) : p. 450.

Il est à cet égard frappant de remarquer que même si le projet de *The Remains of the Day* est, comme nous l'avons expliqué auparavant, éminemment anti-nostalgique, le recours systématique à la thématique du deuil et de la perte a pour effet de limiter, ou de nuancer, la portée de celui-ci, en tout cas dans les premières scènes du roman. Mais il faut néanmoins noter que la description de Darlington Hall telle un cadavre est située dans les toutes premières pages du roman, alors que le lecteur ne connaît pas encore la « réalité » de l'expérience de Stevens. Peut-être faut-il alors lire cette sensation de deuil nébuleux comme une métaphore de la vision d'Ishiguro : celle d'une société ayant la vague nostalgie de valeurs qu'elle n'a pas la lucidité d'analyser. Alors, le roman aurait également pour but de contrecarrer cette fausse sensation de deuil, en présentant la « mort » de Darlington Hall comme un phénomène libératoire qu'on ne saurait regretter. À la fin du roman, le lecteur n'est plus entièrement solidaire des sentiments de Stevens, et le processus de dissociation de « l'emprise du narrateur » contribue à mettre à distance ses sentiments.

Car si Stevens, en quittant Darlington Hall, doit faire le « deuil » d'une *country house* dans laquelle il a vécu et travaillé toute sa vie, le roman tend à s'éloigner de la conception anthropomorphique de la demeure pour la présenter, une fois de plus, comme un simulacre baudrillardien. De façon similaire aux romans évoqués précédemment, dans *The Remains of the Day*, l'entrée dans la période de l'après guerre marque la demeure au sceau du factice et de la parodie. L'arrivée d'un propriétaire et de visiteurs américains étrangers aux traditions anglaises opère également un processus de défamiliarisation au cœur du roman. Se superposent alors les scènes où Stevens, immergé dans la période de gloire de la *country house* tient sa splendeur pour acquise, et celles où, par le biais du regard des visiteurs américains, les idiosyncrasies anglaises sont mises en relief.

Lors de la visite de Mr et Mrs Wakefield à Darlington, la dimension jusque-là implicite du simulacre devient évidente aux yeux du lecteur. Loin d'observer la demeure avec les yeux émerveillés du novice, Mrs Wakefield scrute les moindres recoins du bâtiment à la recherche d'une éventuelle facticité. C'est finalement l'encadrement en pierre de la porte de la salle à manger qui arrête son regard : *« It's very beautiful. But it is probably a kind of mock period piece done only a few years ago. Isn't that right ? »* (129) Le mensonge de Stevens, refusant d'avouer qu'il travaillait auparavant pour Lord Darlington, renforce l'ambiguïté du passage. Comme un leitmotiv lancinant, l'idée de facticité est répétée

par Mrs Wakefield, mettant même en doute l'authenticité de Stevens : *« She kept asserting everything was "mock" this and "mock" that. She even thought you were "mock", Stevens »* (131). En contrepoint des doutes de Mrs Wakefield, l'insistance de Mr Farraday à s'assurer de l'authenticité de Darlington Hall et de son contenu (Stevens compris) semble renforcer le caractère arbitraire des notions de « vrai » et « faux » :

> *I mean to say, Stevens, this is a genuine grand old English house, isn't it ? That's what I paid for. And you're a genuine old-fashioned English butler, not just some waiter pretending to be one. You're the real thing, aren't you ? That's what I wanted, isn't that what I have ?* (131)

Dans cet extrait, le brouillage idéologique est reflété par le flou entourant le discours de Mr Farraday : la répétition de termes connotant l'authenticité, *« genuine »* (deux fois) et *« real »*, est mise en péril par l'utilisation systématique des *« question tags »* concluant les phrases (*« isn't it ? »*, *« aren't you ? »*, *« isn't that what I have ? »*). De plus, l'utilisation de termes vagues comme *« the real thing »* et *« grand old »* intensifie l'impression de flou, l'idée que le nouveau propriétaire, à la recherche d'une intangible anglicité, n'est pas sûr de l'avoir trouvée à Darlington Hall, et doit faire appel à Stevens afin d'être sûr de son fait. La réponse de ce dernier *« I venture to say you do, sir »* (131), proposée sous couvert de modestie, renforce l'impression que l'authenticité recherchée se rapproche du mythe barthésien est n'est en réalité que « parole » (Barthes, *Mythologies* 181), un discours justifiant sa propre existence.

La scène, située au centre du roman (pages 128-131 sur 259) met habilement en abyme la situation dans laquelle se trouve le lecteur par le biais de la métaphore architecturale. On peut en effet avancer que la position de Mrs Wakefield, familière des us et coutumes de la *country house* édouardienne (*« It was noticeable moreover, that the Wakefields — Mrs Wakefield in particular — were themselves by no means ignorant of the traditions of our country »*, 129) mais néanmoins fondamentalement étrangère à la demeure, est très proche de celle du lecteur du roman. Ne peut-on alors voir dans la figure de Mr Farraday, emmenant ses visiteurs dans chacune des pièces du manoir afin de leur montrer « ce qu'y faisaient les Lords anglais » (*« what the English lords used to do »*, 129), une mise en abyme de la relation entre Ishiguro et son lecteur, « visitant » le roman tout en soupçonnant que ce qu'il observe n'est en fait qu'un simulacre de *country house* habilement réalisé, mais faux ?

Ainsi que le remarque Mrs Wakefield : *« So we don't know for certain then. Still, it looks to me like it's mock. Very skilful, but mock »* (130).

Darlington Hall — demeure sociale et symbole de l'institution que fut la *country house* jusqu'à 1945 — ne présente pas, comme le Undershaw d'*Arthur and George* ou bien encore Tallis House, d'éléments architecturaux saillants trahissant son double statut. En plus de la fonction évidente de cadre à la diégèse, la *country house* a en effet dans tous les romans une dimension historiographique. Ainsi que l'écrit Linda Hutcheon : *« All must be used; all must also be put into question, as architecture "writes" history through its modern re-contextualizing of the forms of the past »* (Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism* 29) rejoignant ainsi idée de parodie au sens de Hutcheon, non pas imitation stérile d'une forme du passé mais réutilisation et recontextualisation de ce qui peuvent être des formes, mais aussi des notions ou des motifs empruntés à la tradition. La métaphore architecturale centrale au roman opère donc une double mise à distance du mythe de l'anglicité. Réécrire la *country house* c'est mettre en scène une construction architecturale directement liée à l'histoire de la société anglaise, afin d'en isoler certains traits et de mettre en question la dimension mythique de la demeure. Ainsi, la construction architecturale reflète la construction idéologique et la *country house* sociale est dénoncée comme simulacre.

3.2 Seuils de l'intime, interfaces de l'écriture

Nous avons jusqu'ici évoqué la dimension sociale des *country houses* dans *Atonement* et *The Remains of the Day*. Cependant, ces demeures littéraires n'ont pas pour seule fonction de figurer le caractère social de l'anglicité. Dans ces deux romans (et, dans une moindre mesure, dans *Arthur and George*), une fois posée la valeur symbolique de la maison en tant que réceptacle de valeurs mythiques liées à l'anglicité, se dessine une autre fonction de la *country house*. Celle-ci se lit alors en demeure de l'intime, un lieu où les tensions ne sont plus seulement d'ordre idéologique mais où vacillent des mythes sociaux et identitaires. On discerne ainsi dans les nombreux seuils, encadrements et fenêtres une métaphore du processus de réécriture amenant les narrateurs à réinvestir les lieux du passé afin de se confronter à la mémoire.

Espaces de l'intime

Une esthétique du clair-obscur

Le roman d'Ishiguro ne se limite donc pas à une dénonciation de la *country house* en tant que mythe social. Même si, après la guerre, après le déshonneur et la mort du maître des lieux, la *country house* dans *The Remains of the Day* se change en coquille creuse — simulacre désespéré de sa splendeur passée — Darlington Hall est, dans les années occupant la narration de Stevens, le centre de la vie intime et familiale du majordome. C'est à Darlington Hall que Stevens rencontre Miss Kenton et noue une amitié amoureuse avec cette dernière, que son père revient vivre et mourir — autant de souvenirs peuplant les murs de la demeure.

Néanmoins, il semble que l'intérieur de Darlington Hall ne soit jamais présenté comme une maison bachelardienne, une demeure rêvée qui « doit être, aussi large qu'en soit l'espace, une chaumière, un corps de colombe, un nid » (Bachelard, *Poétique de l'espace* 72). Alors que les images utilisées par Bachelard, coquille ou nid, tissent une phénoménologie du rond, du chaud liée à la plénitude de l'être (« Les images de la rondeur pleine nous aident à nous rassembler sur nous-mêmes […] à affirmer notre être intimement, par le dedans », Bachelard, *Poétique de l'espace* 210) c'est *a contrario* un espace vide et angulaire que semble dessiner la *country house* chez Ishiguro, laissant l'âme exsangue, déchirée entre devoir et intime.

Comme nous l'avons évoqué plus haut, les descriptions de l'architecture intérieure de la demeure sont rares dans le roman, et de ce fait, les quelques passages évoquant Darlington Hall n'en ont que plus de force. La description de la chambre de Stevens père est à cet égard frappante, tant son dénuement et son manque de chaleur semblent la rapprocher d'une cellule de prison :

> *I had rarely had reason to enter my father's room prior to this occasion and I was newly struck by the smallness and starkness of it. Indeed, I recall my impression at the time was of having stepped into a prison cell, but then this might have had as much to do with the pale early light as with the size of the room or the bareness of its walls.* (67)

L'image du vieil homme, seul dans sa chambre monacale, attendant, à l'inverse des autres êtres humains, non pas les *vestiges* mais le *lever* du jour, est poignante. Si la chambre représente vraiment, selon le mot de Bachelard « la topographie de notre intimité » (Bachelard, *Poétique*

de l'espace 18), il semble que les années de service de Stevens père l'aient dépouillé de toute vie intime et réduit à une fonction — celle de domestique au service de son maître. Le vocabulaire employé insiste sur le double champ lexical de la petitesse et du dénuement (*« smallness »*, *« starkness »*, *« size »*, *« bareness »*). Exempte de tout signe de personnalisation, la chambre ne semble pas habitée, mais seulement un espace creux représentant l'absence d'une vie intime pour un être dévoré par le devoir.

Pour le lecteur, un lien évident s'impose entre la « cellule » du père de Stevens et le bureau de son fils — deux expressions spatiales du sacerdoce que représente la domesticité. Néanmoins, Stevens semble une fois de plus aveugle à lui-même, et ce qu'il remarque avec regret dans la chambre de son père passe inaperçu lorsque il est lui-même concerné. La place du bureau du majordome est à cet égard cruciale : défini comme le quartier général de « l'armée des domestiques », le bureau remplit, selon Stevens, une fonction purement utilitaire et s'oppose de ce fait à l'expression de « l'être intime » :

> *The butler's pantry, as far as I am concerned, is a crucial office, the heart of the house's operations, not unlike a general's headquarters during a battle* […]
> *If operations are to be conducted in a smoothly co-ordinated way, it is surely obvious that the butler's pantry must be the one place in the house where privacy and solitude are guaranteed.* (173-174)

Comme Stevens lui-même, le bureau n'existe que pour remplir un but — celui de servir efficacement le fonctionnement de Darlington Hall. Isolé au centre de la maison, celui-ci est un espace de solitude figurant topographiquement la distance émotionnelle séparant le majordome du reste des habitants de la demeure. Seule Miss Kenton tente d'outrepasser la limite physique et symbolique que représente le bureau Stevens, et offre ainsi au lecteur une nouvelle perspective sur l'apparence de celui-ci : *« it seemed such a pity that your room should be so dark and cold when it's such bright sunshine outside »* (54). Loin des métaphores de chaleur et d'intimité, c'est à une prison qu'est implicitement comparé Darlington Hall tel que l'habite Stevens. Cette intrusion insupportable dans l'espace intime, aussi austère soit-il, du majordome est ensuite symboliquement « vengée » par le recours au symbole paternel. Stevens demande ainsi à la gouvernante de cesser d'appeler son père par son prénom — une marque d'infériorité hiérarchique, mais également d'intimité entre les personnes — et de le nommer à nouveau

« *Mister Stevens* » (55). En rétablissant la distance symbolique entre la jeune femme et son père — modèle avoué du majordome et double identitaire à bien des égards — Stevens lutte contre la douloureuse proximité physique et intime que lui a imposée Miss Kenton.

La première « intrusion » est néanmoins suivie d'une deuxième, où la gouvernante compare cette fois-ci explicitement le bureau à une cellule de prison :

> « *Mr Stevens, your room seems even less accommodating at night than it does in the day. The electric bulb is too dim, surely, for you to be reading by.* […] *Really Mr Stevens, this room resembles a prison cell. All one needs is a small bed in the corner and one could well imagine condemned men spending their last hours here.* » (174)

Comme le remarque Laurence Chamlou : « Stevens s'est créé une prison intérieure et extérieure. Les barrières lui donnent une vision fragmentée » (Chamlou, *Les Romans de Kazuo Ishiguro* 43). Cette seconde scène semble en effet fonctionner comme un écho de la première, le premier rapprochement physique — provoqué par l'irruption de Miss Kenton dans le bureau — est en fait prélude à un rapprochement émotionnel voyant celle-ci demander à connaître la nature du livre que Stevens est en train de lire. Dans un bureau présenté comme un quartier général militaire, l'approche de Miss Kenton telle qu'elle est perçue par Stevens semble tenir de la charge armée, rythmée par le verbe « *advance* » : « *I looked up to Miss Kenton advancing towards me* » (174), « *Miss Kenton was continuing to advance and I must say it was a little difficult to assess what my best course of action would be* » (175), « *"Please show me the volume you are holding, Mr Stevens," Miss Kenton said, continuing her advance* » (175). Car dans cet espace où le professionnel a chassé l'intime, le roman à l'eau de rose que lit Stevens semble se muer en point de passage entre les deux domaines, en une sorte de saillance hétérotopique, présentant, à la manière du lieu foucaldien « un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables » (Foucault, « Des espaces autres »). Le bureau de Stevens, lieu à la fois ouvert et fermé, cellule austère où le sentiment doit entrer en contrebande, peut donc, comme l'hétérotopie « juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles » (Foucault, « Des espaces autres »). Ainsi, la cellule de prison se transforme un instant en lieu de communication intime entre Stevens et Miss Kenton :

> *Then she was standing before me, and suddenly the atmosphere underwent a peculiar change — almost as though the two of us had been suddenly thrust on to some other plane of being altogether. I am afraid it is not easy to describe clearly what I mean here. All I can say is that everything around us suddenly became very still.* (175)

L'instant n'est plus celui de l'avancée menaçante, mettant en péril l'intégrité émotionnelle du majordome. Malgré les habituelles tergiversations langagières de ce dernier, l'expression « *to some other plane of being altogether* » souligne le fait que, dévêtu pour une fois des habits de sa fonction, Stevens laisse place à l'être habitant cet instant d'intimité.

Il est par ailleurs intéressant de noter que, dans les deux évocations du bureau, l'accent est mis sur le contraste entre la pénombre qui emplit la pièce et la clarté provenant du dehors. À travers les différentes descriptions des quartiers des domestiques de Darlington Hall se dessine alors un parallèle entre la pénombre qui domine les couloirs et les pièces, et l'étouffement de la vie intime qu'impose la condition de domestique. Ainsi, l'ampoule éclairant d'une lumière blafarde le bureau de Stevens peut être considérée comme une métaphore spatiale du roman qu'il est en train de lire : de la même façon que la lumière apporte un point lumineux dans la pièce, le roman à l'eau de rose représente un dérisoire foyer de sentiments dans une pièce entièrement vouée, comme son occupant, à la vie professionnelle.

Le roman souligne en effet en de nombreuses occasions le fait que la lumière ne pénètre que difficilement à l'intérieur des quartiers des domestiques :

> *The back corridor, which serves as a sort of backbone to the staffs quarters of Darlington Hall, was always a rather cheerless affair due to the lack of daylight penetrating its considerable length. Even on a fine day, the corridor could be so dark that the effect was like walking through a tunnel.* (82)

Il est intéressant de noter que, dans les diverses évocations de la topographie de la demeure, ce sont souvent les couloirs qui sont décrits comme d'obscurs lieux de passage entre deux mondes. Peut-être est-il d'ailleurs possible d'interpréter leur manque de luminosité comme une preuve supplémentaire de la rigidité de l'ordre établi, interdisant aux habitants de la maison de changer de rôle en passant d'un monde à l'autre.

La pénombre, présentée comme un état permanent de la demeure, semble ainsi prendre une teinte menaçante lorsqu'elle coïncide avec le

recul de l'intime sur le professionnel. Lors de la dernière grande scène racontée par Stevens — celle où Lord Darlington achève son processus de compromission avec les nazis alors qu'en parallèle, Miss Kenton se fiance avec Mr Bent — la pénombre de la cuisine est une métaphore évidente de la défaite émotionnelle de Stevens. Alors qu'une fois de plus l'échange entre le majordome et la gouvernante se fait sur le mode du non-dit, c'est la pénombre envahissant la cuisine qui signale au lecteur la détresse émotionnelle de Stevens : *« She made no reply, so I said again, as we were making our way across the darkened expanse of the kitchen floor : "I trust you had a pleasant evening, Miss Kenton" »* (228). Dans un écho de la scène du bureau évoquée plus haut, l'immobilité se fait autour de Stevens et Miss Kenton : *« She had not moved, and consequently she was obliged to raise her voice slightly in addressing me, so that it resonated rather oddly in the cavernous spaces of the dark and empty kitchen »* (229). L'accent est encore une fois mis sur la double thématique du vide et de l'obscurité envahissant la cuisine. Ce lieu de vie — habituellement le plus agité de la demeure — se retrouve réduit à l'état de caverne aux recoins inquiétants. Dans les deux extraits, l'espace ne peut être réduit à un espace (*« space »*) quotidien et protecteur : l'utilisation du synonyme *« expanse »* (du latin *expandere* « s'étendre ») mais également de la forme plurielle *« spaces »*, couplée à l'adjectif récurrent *« dark »* créent une sensation d'oppression due à l'avancée inexorable de l'obscurité.

Dans le contexte de la scène, l'obscurité a bien sûr une valeur métaphorique : c'est tout d'abord le signe du recul final de l'être intime de Stevens, étouffé par son devoir professionnel. La raison pour laquelle celui-ci ne peut pas, ou ne veut pas, écouter Miss Kenton, c'est la nécessité de servir Lord Darlington dans ce qui doit être une des soirées les plus cruciales de sa carrière de « diplomate amateur ». Et là se trouve d'ailleurs la deuxième valeur métaphorique de l'obscurité. Celle-ci est également associée à la compromission grandissante de Darlington avec les nazis et Ribbentrop en particulier. Alors que Stevens vit dans l'ombre de Lord Darlington[1], l'avancée finale de la pénombre signale le point de non-retour atteint par le domestique et son maître, tant au plan moral que personnel.

The Remains of the Day peut être considéré comme le récit de nombreuses occasions manquées, lorsque la soirée tire à sa fin, Stevens

1. Parfois littéralement, comme dans la scène où il fait sursauter un invité en se tenant trop loin de la table (75).

se voit ainsi offert une dernière chance de privilégier l'intime plutôt que le professionnel : *« For as I was making my way along the darkness of the corridor, the door to her parlour opened and she appeared at the threshold, illuminated by the light from within »* (236). À cet instant, la lumière illuminant Miss Kenton semble conférer à celle-ci une aura surnaturelle, comme si, en l'absence d'une source de lumière identifiable, la lumière émanait directement de la jeune femme. Par conséquent quand, quelques minutes après la conversation, la porte de Miss Kenton se referme, la lumière disparaît et le couloir — lieu de passage et de transition éventuelle — est à nouveau plongé dans l'obscurité : *« With that I hurried on, and it was not until I had all but reached the kitchen doors that the darkness falling again in the corridor told me Miss Kenton had closed her parlour door »* (237). Il est facile de lire dans la porte fermée une métaphore de la situation de Stevens : alors que le dialogue a été définitivement rompu, une page de l'histoire de Stevens se tourne, et la possibilité de dépasser sa fonction de majordome s'échappe à jamais.

Une poétique du désordre ?

Alors que l'espace de la demeure dans *The Remains of the Day* semble duel, gouverné par les dichotomies « espace des aristocrates »/« espace des domestiques », obscurité/lumière, dans *Atonement*, c'est un kaléidoscope spatial qui se projette devant les yeux du lecteur. Nous avons déjà évoqué la dimension sociale de la demeure, construite afin d'asseoir la réussite sociale des Tallis, et dont l'architecture néo-gothique trahissait une « tradition inventée » où seul le petit temple semblait conserver un reliquat d'âme. Néanmoins, comme dans *The Remains of the Day*, une deuxième topographie, que l'on pourrait qualifier de « topographie de l'intime » transparaît derrière la façade sociale de la demeure.

Dans la première section du roman, le lecteur parcourt ainsi une série d'espaces habités, bien souvent des chambres, trahissant la personnalité de leurs occupants. L'alternance des focalisations de la première section du roman donne ainsi tout à tour la « parole » à Briony, Mrs Tallis, Cecilia ou Robbie, un dispositif narratif reflétant la complexe structure spatiale de la demeure que le lecteur parcourt dans une série d'allers-retours entre l'intérieur de la maison, la fontaine, le jardin et le temple.

Dans le roman, le tressage des voix narratives est conçu comme une architecture qui transpose et recycle les motifs traditionnels liés à la

country house. Si le roman est, au sens d'Henry James, une « maison de fiction », il est possible de considérer la succession de focalisations comme autant de fenêtres que vient ouvrir la narration. Selon James :

> [*The windows*] *have this mark of their own that at each of them stands a figure with a pair of eyes, or at least with a field-glass, which forms, again and again, for observation, a unique instrument, insuring to the person making use of it an impression distinct from every other*[1].

À travers ces fenêtres sur la psyché, le lecteur peut ainsi apercevoir le kaléidoscope d'émotions sous-tendant le récit de Briony. Il existe par ailleurs, pour chacun des personnages sujets à la focalisation de la narration, une correspondance assez simple entre la caractérisation des personnages et la projection de la psyché de ces derniers sur la topographie de l'espace habité, en général de leur chambre. Ainsi, l'évocation de la chambre de Mrs Tallis expose de façon habile la grande distance psychologique la séparant de ses enfants et de ses neveux, alors que la migraine qui la poursuit semble dresser une barrière d'obscurité entre elle et ces derniers : *« She would soothe the household, which seemed to her, from the sickly dimness of the bedroom, like a troubled and sparsely populated continent from whose forested vastness competing elements made claims and counterclaims upon her restless attention »* (70). À la manière de Mrs Ramsay dans *To the Lighthouse* (1927), la mère représente le centre de la maison, se voulant une force protectrice veillant sur ses enfants et son mari tout en demeurant paradoxalement dans le roman de McEwan une présence désincarnée, impuissante à influencer le cours des événements. Protégée par la pénombre, son dernier geste dans cette scène — refuser d'ouvrir les rideaux et chausser ses lunettes de soleil — constitue une métaphore parlante de son éloignement émotionnel volontaire.

De même, l'évocation des chambres de Cecilia et Robbie est faite sur le mode de l'archéologie, alors que chacune des strates d'objets épars dans les chambres des deux jeunes gens semble figurer une époque de leurs vies. La chambre de Robbie permet à McEwan de représenter le passé de son personnage, par le biais des objets peuplant son espace intime. À travers l'équipement de randonnée (*« Piled in a corner, his hiking gear — boots, alpenstock, leather knapsack »*, 81), les ouvrages de médecine (« *Gray's Anatomy* was open by a folio pad of his own drawings », 82), ses romans et poèmes favoris (*« Beyond the compass were*

1. Henry JAMES, préface, *The Portrait of a Lady*, 1880, Harmondsworth, Penguin Classics, 2003, p. 46.

his copies of Auden's Poems *and Housman's* A Shropshire Lad », 82) et la machine à écrire (84). Le personnage de Robbie acquiert de ce fait un passé, une complexité que Forster qualifierait de « rondeur littéraire [1] ». Cependant, l'instantané presque photographique de la chambre n'est pas qu'une image du passé du jeune homme. On peut également trouver une dimension proleptique à la vision des vêtements épars autour du lit de Robbie : « *The unmade bed, the mess of discarded clothes, a towel on the floor, the room's equatorial warmth were disablingly sensual* » (81). Comment, en effet, ne pas reconnaître dans l'image des vêtements jetés au hasard dans la pièce, dans la chaleur et la sensualité émanant de cet ensemble, une annonce de la scène d'amour entre Robbie et Cecilia ?

Le personnage de Cecilia reçoit d'ailleurs un traitement fort similaire à celui de Robbie. La chambre de cette dernière rappelle en effet les années passées à Cambridge et l'irrésolution dominant son état d'esprit : « *Cecilia knew she could not go on wasting her days in the stews of her untidied room, lying on her bed in a haze of smoke, chin propped on her hand, pins and needles spreading up through her arm as she read her way through Richardson's* Clarissa » (21). De façon similaire à Robbie, la position de Cecilia dans sa chambre — espace de l'intime — est source d'informations sur le passé de celle-ci, mais figure également sa situation présente : les « fourmis » dans ses bras alors qu'elle lit semblent indiquer que celle-ci n'est pas faite pour une carrière intellectuelle, ou bien même l'existence passive d'une maîtresse de maison à l'image de sa mère, mais bien pour un rôle plus actif qui se réalisera dans son engagement en tant qu'infirmière pendant la guerre.

S'il existe un élément commun à chacune des descriptions évoquées précédemment, c'est sans nul doute le désordre régnant dans les chambres à coucher des différents protagonistes, qu'il s'agisse de Mrs Tallis, de Robbie ou bien de Cecilia. Il est frappant de constater que, dans l'esprit de Briony, l'ordre est associé à la dynamique ouverture/fermeture : il faut replacer les bouchons des parfums et du maquillage, refermer le tiroir, refaire le lit. En effet, contrairement à sa sœur, et à tous les autres membres de la maisonnée, Briony vit dans un espace totalement ordonné :

> *She was one of those children possessed by a desire to have the world just so. Whereas her big sister's room was a stew of unclosed books, unfolded clothes, unmade bed, unemptied ashtrays, Briony's was a shrine to her*

1. E.M. FORSTER, « Flat and round characters », *Aspects of the Novel*, 1927, Harmondsworth, Penguin Books, 1990, p. 73-81.

> *controlling demon.* […] *Her straight-backed dolls in their many-roomed mansion appeared to be under strict instructions not to touch the walls ; the various thumb-sized figures to be found standing about her dressing table — cowboys, deep-sea divers, humanoid mice — suggested by their even ranks and spacing a citizen's army awaiting orders.* (4-5)

Il est intéressant de remarquer que, dans les deux passages, lors la description de la chambre de Cecilia, l'accent est mis sur les préfixes privatifs. Pour la jeune fille, l'ordre est de plus associé à la rigidité : des poupées au dos « raide » obéissent à de « strictes » instructions à la manière d'une armée. Dès les premières pages du roman, il est clair pour le lecteur attentif que la relation qu'entretient la jeune fille avec l'ordre n'est pas anodine, l'utilisation du mot *« demon »* pouvant même être interprétée comme un détail proleptique annonçant sa faute à venir. En effet, selon Dominic Head : *« The young Briony's wish for a harmonious, organised world is a mark of her immature inability to accept contingency and the randomness of experience. This is also the source of her "crime" »* (Head, *Ian McEwan* 168). Car c'est paradoxalement l'attirance irrésistible que ressent Briony envers un monde « à son image », c'est-à-dire ordonné, qui provoque la catastrophe de la fausse accusation de Robbie. Comme l'explique Armelle Parey « la logique est ironiquement inversée puisque le chaos naît du goût de l'ordre, créé par le personnage-même [1] ».

Mais le désordre envahissant les diverses pièces de la maison peut également être interprété comme une métaphore du projet littéraire de Briony. Dans un entretien radiophonique, McEwan place le cœur de l'expiation littéraire de Briony dans sa capacité à « devenir » ceux à qui elle avait fait du tort (*« Her atonement, I suppose, in part, is to enter the mind of those she's wronged [2]. »*) Il est ainsi possible de réinterpréter la dichotomie ordre/désordre comme la difficulté à connaître l'autre, l'incapacité à faire preuve de la *« negative capability »* keatsienne, la faculté d'empathie, de se projeter en chaque personnage, doublée d'un renoncement à « connaître » l'ordre du monde. Le désordre envahissant de façon presque systématique chacune des chambres évoquées par Briony-l'auteur serait ainsi le symptôme d'un foisonnement de l'identité impossible à capter par le biais de l'écriture. Comme l'explique Lévinas :

1. Armelle PAREY, « Ordre et chaos dans *Atonement* d'Ian McEwan » *Cercles, Occasional Paper Series* (2007), p. 95.
2. Entretien avec Michael SILVERBLATT, *Bookworm*, KCRW, 11 July 2002.

> Une vie humaine, avec la naissance et la mort, peut être écrite par quelqu'un d'autre, par celui qui n'est pas mort justement, que vous appelez le survivant ou l'historien. Or chacun perçoit qu'il y a une différence irréductible entre le parcours de sa vie et ce qui en sera consigné ensuite dans sa succession chronologique des événements de l'histoire et du monde [1].

Ainsi, le kaléidoscope des chambres de Tallis House s'offre à travers un fascinant phénomène de réfraction. Sous l'effet de la vision de Briony-l'auteur, le lecteur découvre plusieurs facettes de chaque occupant car l'organisation des pièces réfracte la personnalité de ces derniers dans un double mouvement liant passé et futur. Mais le statut de Briony en tant qu'auteur, personnage et narrateur se réfracte également devant les yeux du lecteur, car l'image de l'espace intime trahit l'impuissance de l'auteur à contenir le fourmillement du moi.

Fenêtres sur la mémoire, seuils de la réécriture

Nous venons de le voir, l'espace tel qu'il est présenté dans chacun des romans met en jeu des problématiques liées aux notions de vision et de narration. Qu'il s'agisse du clair obscur comme symbole du déchirement de l'intime dans *The Remains of the Day*, ou du désordre représentant la difficulté de Briony à pénétrer l'esprit de ceux qu'elle a trahi, les visions de l'espace domestique informent la caractérisation des personnages évoluant dans le lieu, apportant également un éclairage oblique sur la place singulière du narrateur dans l'espace du roman. C'est pourquoi l'on peut considérer que le processus de réécriture lui-même est figuré par le recours incessant aux fenêtres, seuils et encadrements — métaphores métatextuelles de la vision, du retour et de la mémoire, un lien entre description et vision rappelant la célèbre définition de Barthes : « Toute description littéraire est une vue. On dirait que l'énonciation, avant de décrire, se pose à la fenêtre, non tellement pour bien voir, mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même : l'embrasure fait le spectacle [2]. » Pour décrire, un auteur place donc toujours un centre vide pour délimiter l'espace, transformer le « réel » en « objet peint ». Les romans « rétro-édouardiens » réécrivent ainsi ce *topos* pour le problématiser. Comme l'explique Philippe Hamon le miroir et la porte ne sont « que des variantes de la fenêtre qui encadre et introduit un paysage. On pourrait baptiser ces objets, en paraphra-

1. Emmanuel LÉVINAS, *Éthique et infini*, Paris, Le Livre de Poche, 1982, p. 73.
2. Roland BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 61.

sant les "zoèmes" de C. Levi-Strauss, "technèmes", objets techniques sollicitant un statut textuel particulier » (Hamon, *Du Descriptif* 175).

Dans *Arthur and George*, la première phrase du roman — *« A child wants to see. It always begins like this, and it began like this then. A child wanted to see »* (3) — met explicitement l'accent sur l'importance de la vision dans un roman où le témoignage oculaire joue un rôle crucial et où l'un des deux protagonistes (Conan Doyle) est lui-même ophtalmologiste. Comme Briony observant Cecilia et Robbie depuis la fenêtre de Tallis House, Arthur veut « voir » et accéder au monde des adultes. Mais le passage de l'innocence aveugle de l'enfance à la vision est aussi celui de la prise de conscience de la mort :

> *He did this with nothing that could be called a purpose, merely the instinctive tourism of infancy. A door was there to be pushed; he walked in, stopped, looked. There was nobody to observe him; he turned and walked away, carefully shutting the door behind him.* (3)

Loin de l'emphase habituellement associée à un moment aussi formateur, le vocabulaire employé semble minimiser l'importance de l'instant : le terme « tourisme » et la construction paratactique de la phrase atténuent la portée de la découverte. Celle-ci est d'ailleurs logée dans le creux du récit, invisible au lecteur : le choc est-il si grand qu'il ne peut être verbalisé ? Rien, en tous cas, ne filtre de la conscience du petit garçon au moment où il voit le corps sans vie de sa grand-mère. Cependant, l'instant ineffable où l'« enfant » devient « personne » est celui de l'étincelle identitaire pour Barnes, car il coïncide avec la naissance du premier souvenir d'Arthur :

> *What he saw there became his first memory. A small boy, a room, a bed, closed curtains leaking afternoon light. By the time he came to describe it publicly, sixty years had passed. How many internal retellings had smoothed and adjusted the plain words he finally used? Doubtless it still seemed as clear as on the day itself.* (3)

C'est ici le processus de mémoire qui est représenté : à l'utilisation d'un style à nouveau paratactique et sans verbe (*« A small boy, a room, a bed, closed curtains »*, 3) — matériau « brut » de la mémoire — succède une phrase à la construction élaborée (*« How many internal retellings had smoothed and adjusted the plain words he finally used? »*, 3) et un temps verbal complexe, soulignant l'élaboration du phénomène mémoriel. Comme le remarque Vanessa Guignery, le thème du « premier souvenir » n'est pas nouveau dans la fiction de Barnes : *« This echoes* England,

England, *which begins with a question — "What's your first memory*[1] *?" »* Posant la question trompeuse de l'origine de l'identité, le roman met en doute la « clarté » de la vision portée sur le passé. En mettant en scène, lors de l'ouverture du roman, le jeune écrivain pénétrant dans la pièce de son premier souvenir, Barnes offre une métaphore du dispositif du roman. Franchir le seuil de la pièce « comme un touriste » c'est s'exposer à la menace de la mort et accepter l'arbitraire du passé, la rencontre fortuite, déterminante et inexplicable. Réécrire le passé, c'est réinvestir la pièce que l'on a visitée il y a bien longtemps et mettre en mots ce qui n'était que le sentiment diffus de la perte de l'innocence et de la découverte de la mort. Dans la maison de la fiction selon Barnes, le langage n'est plus, pour reprendre le mot de Michel de Certeau « "maison de l'être" (Heidegger), mais le lieu d'une altération itinérante[2] », celle de la réécriture de l'histoire personnelle et collective qui transforme la mémoire en fiction.

Dans *Atonement*, l'altération itinérante du langage décrite par de Certeau est en effet reflétée par la mise en scène de l'espace et de sa perception. Au cours de la première section, le tissage des voix narratives achoppe ainsi sur plusieurs points de saillance spatiaux — la fontaine, la bibliothèque ou du parc — semblant attirer irrésistiblement le regard et l'écriture. Comme chez Barnes, l'espace de la demeure devient métaphore de l'écriture du roman. Ainsi que l'explique Terry Eagleton dans sa critique d'*Atonement* : *« If all seeing is partial seeing, if all perception is coloured by expectation, then any particular truth is a sort of fiction, and the result is the kind of tragedy of mutual misreadings that informs the novel*[3]*. »*

Seuils

La première section d'*Atonement* présente en effet un dispositif relevant presque de la tragédie : unité de temps (une journée), de lieu (Tallis House) et d'action, la première partie du roman est construite en une montée angoissante menant au viol de Lola et à l'accusation mensongère de Robbie. Pourtant, la linéarité apparente du récit n'est, en fait, qu'une illusion de surface. Le dispositif narratif, alternant entre les différents protagonistes, crée une sensation kaléidoscopique pour

1. Vanessa GUIGNERY, *The Fiction of Julian Barnes — A Reader's Guide to Essential Criticism*, Houndsmills, Palgrave Macmillan, 2006, p. 128.

2. Michel de CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2002, p. 377.

3. Terry EAGLETON, « A beautiful and elusive tale », *Lancet* 358.9299 (22 déc. 2001), p. 2177.

le lecteur, les mêmes événements étant vécus et décrits plusieurs fois. De plus, le retour sur certains lieux cruciaux les dote d'une intensité particulière. Ainsi, la bibliothèque de Tallis House, théâtre de la rencontre amoureuse entre Cecilia et Robbie, devient le lieu privilégié de la réécriture, alors que l'espace physique devient espace littéraire.

Si, dans *Arthur and George*, l'événement mémoriel était de l'ordre de l'ineffable, représenté dans le creux du texte, il semble dans le roman de McEwan relever de l'invisible. Ainsi, la rencontre de Cecilia et Robbie dans la bibliothèque est, lorsqu'elle est narrée à travers la focalisation interne de Robbie, vécue comme un appel vers la pénombre : *« He followed her across the hall into the library which was in darkness, and waited by the door while she searched for the switch of a desk lamp »* (132). La danse amoureuse de Robbie et Cecilia, où la jeune femme semble se dérober au regard de ce dernier, l'entraîne peu à peu au-delà de la lumière vers la pénombre et l'invisible : *« She moved beyond the light, down past the shelves. He stepped further into the room, not quite following her, but unwilling to let her out of close range »* (132). Avant que Robbie ne rejoigne finalement Cécilia, l'obscurité s'intensifie (*« deeper »*) et c'est dans un coin que le couple se rencontre : *« She was moving further away, toward the corner, into deeper shadow »* (132). Le choix du « coin » n'est pas anecdotique : il est, selon Bachelard « un refuge qui nous assure une première valeur de l'être : l'immobilité ». (Bachelard, *Poétique de l'espace* 131) Telle qu'elle est vécue par Cecilia et Robbie, la rencontre est un moment hors du temps, un peu à la manière de celle, beaucoup plus chaste, de Stevens et Miss Kenton.

Le coin accueillant la rencontre des deux amants est ainsi « une sorte de demi-boîte, moitié murs, moitié-porte » (Bachelard, *Poétique de l'espace* 131) reflétant la dichotomie lumière/pénombre évoquée auparavant. Il est facile de lire dans la plongée dans la pénombre un symbole de la découverte de la sexualité par le jeune couple, une phénoménologie de la sensation indicible se réalisant dans une poétique de l'obscurité sensuelle rappelant celle de D.H. Lawrence. Earl Ingersoll voit en effet la scène comme un pastiche du roman de Lawrence : *« The very same scene in the library,* […] *screened by Robbie's memory,* [*offers*] *one of the most powerful pastiches of Lawrence's erotic representation in recent fiction*[1]. » Cependant, si l'on garde à l'esprit que le « filtre de la mémoire » de Robbie demeure une émanation de Briony en tant que

1. Earl G. INGERSOLL, « Intertextuality in L.P. Hartley's *The Go-Between* and Ian McEwan's *Atonement* », *Forum for Modern Language Studies* 40.3 (July 2004), p. 250.

narratrice du roman, on peut également voir dans cette progression vers l'obscurité une autre facette du kaléidoscope littéraire de Briony — sa tentative de pénétrer l'esprit des autres personnages afin d'expier sa faute. Alors, la bibliothèque n'est plus seulement le lieu de la rencontre amoureuse de Robbie et Cecilia, mais fonctionne également comme une représentation du projet littéraire de Briony. Il s'agit de franchir le seuil et d'ouvrir la porte de la pièce pour revisiter afin de voir la « vérité » de l'autre, de tenter de dissiper l'obscurité de l'altérité. Lorsque Briony revisite la même scène à travers sa conscience de jeune fille, c'est également la pénombre qui, dans un premier temps, semble s'imposer. Le seuil est alors une variante de la fenêtre servant à encadrer la description :

> *At first, when she pushed open the door and stepped in, she saw nothing at all. The only light was from a single green-glass desk lamp which illuminated little more than the tooled leather surface on which it stood. When she took another few steps she saw them, dark shapes in the furthest corner.* (123)

Le franchissement du seuil de la pièce est loin de relever de l'épiphanie cognitive. Briony ne « voit rien », et cet aveuglement manifeste annonce peut-être son incapacité à voir l'agresseur de Lola, quelques heures plus tard, près du temple. En se rapprochant du coin de la pièce où se trouvent Cecilia et Robbie, le couple d'amants prend enfin forme devant ses yeux. Le refus du narrateur de les identifier par leurs prénoms et l'insistance sur des signifiants dénotant l'indéfinition (« *them* », « *dark shapes* ») souligne une fois de plus le manque de discernement (visuel et intellectuel) de Briony. Cette première vision[1] d'une des scènes fondatrices du roman est en effet prise dans le flou de l'illusion optique, comme si la découverte tenait de la scène primitive taboue :

> *The scene was so entirely a realization of her worst fears that she sensed that her overanxious imagination had projected the figures onto the packed spines of books. This illusion, or hope of one, was dispelled as her eyes adjusted to the gloom.* (123)

L'image évoquée — Robbie et Cecilia comme figures projetées sur des livres — est à la fois proleptique et métafictionnelle. Elle annonce en effet la découverte, à la fin du roman, du statut de Briony comme

1. Le lecteur prend en effet connaissance de la « vision » de Briony dans le chapitre 10 (123-124) avant celle d'être témoin de la scène à travers Robbie dans le chapitre 11 (131-139).

narrateur de tous les chapitres de la première section du roman et du fait que le couple d'amoureux n'est effectivement que la projection de la psyché de Briony. Ainsi, l'illusion s'exerce aux dépens du lecteur : alors que, comme la jeune Briony, il croit observer les deux figures dans la bibliothèque, il ne voit en fait que des avatars de la conscience littéraire de Briony, des créatures engendrées par le clair-obscur de la mémoire. Lorsque les silhouettes se sont matérialisées devant les yeux de Briony, le visage de sa sœur reste impénétrable, étranger à la compréhension de la jeune fille : *« Her face was expressionless, almost composed, and she looked right ahead to the door she was about to leave by »* (123). Le visage « sans expression » de Cecilia peut naturellement être interprété comme la stratégie qu'utilise McEwan afin de faire ressentir de manière empathique l'incompréhension de Briony. En ce sens, l'indéchiffrabilité du visage de la jeune femme permet de ménager le suspense du chapitre suivant, décrivant en détail la rencontre de cette dernière et Robbie du point de vue du jeune homme. Cependant, dans le visage impénétrable de Cecilia se lit, de façon plus cruciale, la marque de son altérité. Ainsi que l'explique Lévinas, c'est dans le rapport au visage que l'autre devient « absolument autre[1] ». Toutefois, « la résistance de l'Autre ne me fait pas violence, n'agit pas négativement, elle a une structure positive : éthique » (Lévinas, *Totalité et infini* 215). Au cœur de la bibliothèque, lieu de l'intime et figuration du dispositif littéraire mis en place par Briony afin d'expier sa faute, nombreuses sont les représentations de l'irréductible altérité de l'autre.

De même, dans *The Remains of the Day*, les personnages sont fréquemment représentés dans l'instant suspendu où ils passent d'un espace à l'autre. Le technème que représente la porte jouit d'une ubiquité évidente à travers le roman. Le majordome est fréquemment décrit en train d'ouvrir et de fermer des portes, ou bien encore, lors de la conférence de 1923, « d'écouter aux portes » alors qu'il se transforme en espion improvisé à la solde de Lord Darlington : *« When I put my ear to M. Dupont's door, I happened to hear Mr Lewis's voice, and though I cannot recall precisely the actual words I first heard, it was the tone of his voice that raised my suspicions »* (99). Dans un autre épisode à la tonalité également légère, le seuil et la porte de la salle de billard semblent représenter la matérialisation du conflit entre Stevens

1. Emmanuel LÉVINAS, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Paris, Livre de Poche, 1990, p. 215.

et Miss Kenton concernant les Chinois : alors que les deux domestiques disputent le véritable emplacement des Chinois dans la demeure, la porte, tour à tour ouverte ou fermée, matérialise la difficile communication entre les deux êtres. Miss Kenton est ainsi représentée montant la garde devant le seuil (« *Miss Kenton remained in the doorway observing me* », 60) ou surveillant les allées et venues du majordome derrière celle-ci (« *an occasional footstep or some other sound would serve to remind me she was still there outside the door* », 60), une tentative d'intrusion dans l'espace intime du majordome rappelant la scène du bureau. Alors que la gouvernante, telle une armée refusant de battre en retraite, « tient sa position », Stevens, en bon général des domestiques[1], décide après avoir envisagé de prendre l'ennemi à revers (« *I contemplated departure* via *the French windows* », 60), d'effectuer un passage en force :

> *I thus made my way as quietly as possible to a position from which I could execute such a march, and clutching my implements firmly about me, succeeded in propelling myself through the doorway and several paces down the corridor before a somewhat astonished Miss Kenton could recover her wits.* (61)

La force comique du passage, tenant en grande partie à l'utilisation d'un vocabulaire à la fois militaire et ampoulé, ne cache pas l'absurdité de la situation : comme l'embryon de romance entre Miss Kenton et Stevens, la bataille symbolique autour du point stratégique que constitue le seuil de la porte n'est pas menée à bien faute de combattants. Quoique éminemment comique, cette première confrontation entre les deux personnages donne le ton du reste du roman. Face à Miss Kenton, Stevens fuira, qu'il s'agisse de reconnaître la santé déclinante de son père ou de se confronter à ses sentiments.

Si la porte figure un conflit interpersonnel dans la saynète mettant aux prises Stevens et Miss Kenton, le technème peut également matérialiser le conflit moral déchirant la conscience du majordome. Lors de la cruciale soirée de clôture de la conférence à Darlington Hall en 1923, Stevens apprend que son père est à l'article de la mort. Une fois de plus partagé entre son devoir professionnel et son devoir filial, le majordome hésite à répondre à l'appel de Miss Kenton et à franchir le seuil d'une porte figurant le passage entre le professionnel et le personnel : « *I caught sight of Miss Kenton through the open doorway, sig-*

1. « *The butler's pantry, as far as I am concerned, is a crucial office, the heart of the house's operations; not unlike a general's headquarters during a battle* » (173).

nalling to me. I began to make my way towards the doors, but before I could reach them, M. Dupont touched my arm » (110). De façon plus frappante encore, l'hésitation de Stevens sur le seuil de la chambre de son père reflète de façon tragique son incapacité à abandonner, même pour un instant aussi douloureux, son rôle de majordome : *« For while it seemed undesirable that I leave my father in such a condition, I did not really have a moment more to spare. As I stood hesitating in the doorway* […] *»* (97). Apparemment paralysé par le dilemme que lui pose la situation, Stevens choisit tout de même de retourner remplir son rôle lors de la conférence en y voyant un hommage au dévouement professionnel de son père, un geste que le lecteur interprète *a contrario* comme la défaite du personnel et de l'intime dans la vie du majordome.

Mais l'exemple le plus parlant de ce conflit intime demeure le moment où Stevens hésite devant la porte de Miss Kenton. Cette scène fait l'objet d'un traitement particulier dans le roman : comme les instants cruciaux d'*Atonement*, elle est représentée deux fois et semble être un des moments cruciaux de l'existence de Stevens. Bien que ce dernier réfute l'existence de tournants dans sa vie (*« When* […] *one begins to search one's past for such "turning points", one is apt to start seeing them everywhere »*, 185), la valse-hésitation du majordome devant la porte de Miss Kenton opère une représentation emblématique de l'accumulation d'occasions manquées jalonnant son existence.

Lors de la première occurrence de la scène, Stevens attribue la cause des pleurs de Miss Kenton au décès de sa tante — seule famille de la jeune femme :

> *I paused out in the corridor, wondering if I should go back, knock and make good my omission. But then it occurred to me that if I were to do so, I might easily intrude upon her private grief. Indeed, it was not impossible that Miss Kenton, at that very moment, and only a few feet from me, was actually crying. The thought provoked a strange feeling to rise within me, causing me to stand there hovering in the corridor for some moments.*
>
> (186)

L'architecture du paragraphe recrée de façon admirable le fonctionnement intellectuel de Stevens. Au rythme heurté de la première phrase, où les verbes d'action, séparés par des virgules, sont autant de faux départs, succède la syntaxe tortueuse caractéristique de Stevens, ce que Marc Porée appelle la « maladresse » volontaire de Stevens dès la scène d'ouverture du roman (*« the awkwardness of this opening »*, Porée, *The Remains of the Day* 54). Le paragraphe glisse

ainsi imperceptiblement de l'action vers l'intention, alors que la structure binaire de la deuxième phrase semble matérialiser l'hésitation de Stevens, déchiré entre la tentation de frapper à la porte et la peur de l'émotion qu'il découvrirait. Alors qu'une « étrange sensation » submerge le majordome, celui-ci se trouve une fois de plus immobile devant la porte de la jeune femme avant de rebrousser chemin.

Tout d'abord détaché de son contexte, l'instant semble revêtir une importance symbolique pour Stevens : *« One memory in particular has preoccupied me all morning — or rather, a fragment of a memory, a moment that has for some reason remained with me vividly through the years »* (222). Comme un archétype mémoriel, le souvenir acquiert une qualité structurante.

> *It is a recollection of standing alone in the back corridor before the closed door of Miss Kenton's parlour; I was not actually facing the door, but standing with my person half turned towards it, transfixed by indecision as to whether or not I should knock; for at that moment, as I recall, I had been struck by the conviction that behind that very door, just a few yards from me, Miss Kenton was in fact crying.* (222)

De la même manière que le père de Stevens se tenait en biais devant la voiture de son maître, afin d'impressionner les *gentlemen* sans leur opposer frontalement sa présence physique impressionnante, l'attitude du majordome reflète une fois de plus son indécision intellectuelle et son refus de l'engagement. Le corps de Stevens dessine la diagonale reliant ses sentiments à la peur de faillir à son devoir professionnel, une stratégie de l'oblique où tout son être s'exprime dans l'évitement et le désengagement physique et idéologique. La ligne de fuite ainsi tracée n'a pas la fulgurance libératoire évoquée par Deleuze car c'est littéralement la *fuite* — tout d'abord physique mais également émotionnelle, qui est évoquée par la position de Stevens. Il n'est ainsi pas anodin que, dans toutes les représentations de cet instant crucial, les pleurs de Miss Kenton se trouvent « de l'autre côté de la porte » : expression physique de l'émotion, les larmes représentent l'obscène c'est-à-dire, selon Régis Debray « ob-scenus : ce qui reste d'un homme quand il ne se met plus en scène (*ob* : à la place, en échange de, quand s'exhibe ce que l'on doit cacher ou éviter[1]) ». L'émotion obscène que

1. Régis DEBRAY, *L'Obscénité démocratique*, Paris, Flammarion, 2007, p. 31.

Stevens essaie par deux fois de cacher[1] menace son identité et ne peut être affrontée.

À la suite du récit de la soirée de 1935 — où Lord Darlington fait se rencontrer le premier ministre britannique et Ribbentrop afin de favoriser une politique d'apaisement — le « fragment de mémoire » réapparaît pour la troisième fois :

> *As I approached Miss Kenton's door, I saw from the light seeping around its edges that she was still within. And that was the moment, I am now sure, that has remained so persistently lodged in my memory — that moment as I paused in the dimness of the corridor, the tray in my hands, an ever-growing conviction mounting within me that just a few yards away, on the other side of that door, Miss Kenton was at that moment crying.*
>
> (237)

Lors de la réécriture de cette scène cruciale, la véritable raison de la tristesse de la jeune femme transparaît. Ce n'était pas la perte de sa tante qui causait les pleurs de Miss Kenton mais bien l'indifférence de Stevens à l'annonce de son mariage. Plus encore que lors de la première évocation de ce passage, l'émotion est vécue comme une vague menaçant de submerger le majordome (*« an ever-growing conviction mounting within me »*). Se pose néanmoins la question du retour compulsif sur un point du passé : peut-on lire dans la réécriture de cette scène « l'expiation » de Stevens, qui à la manière de Briony, tenterait de réparer sa faute en donnant une voix fictionnelle au dilemme non résolu ? Chaque retour met en effet l'accent sur la distance séparant Stevens de Miss Kenton (*« just a few yards away »*, *« only a few feet from me »*), une distance évidemment impossible à combler sans trahir la « réalité » des souvenirs. On peut toutefois penser que le retour de Stevens sur cet instant a pour but d'opérer un rapprochement « émotionnel ». Revisiter le passé, se tenir encore un instant au cœur de la maison devant la porte de Miss Kenton, équivaudrait ainsi à revivre les instants marquants du passé en acceptant l'émotion qui avait alors été refoulée.

Cette scène puissamment évocatrice a par ailleurs une valeur métafictionnelle : la porte fermée ne peut-elle pas être rapprochée du dispositif littéraire mis en place par Ishiguro ? Il est en effet possible de voir dans cette scène une mise en abyme de la situation du roman

1. Cela se produit lors de la mort de son père pendant la conférence de 1923 (110), et de la scène finale sur la jetée de Weymouth (255). Dans ces deux instances, Stevens n'avoue pas qu'il pleure mais le laisse transparaître par le biais de son interlocuteur.

— revenant sur la démarcation entre devoir et sentiment, réécrivant l'instant crucial sans que jamais le lecteur ne sache avec certitude où se situe la vérité. Comme la porte derrière laquelle se situe Miss Kenton, le roman laisse deviner l'émotion sans jamais la dire, et c'est le lecteur qui se trouve dans la position de Stevens, immobile, à l'affût d'un « tournant » qui ne viendra jamais [1].

Fenêtres

The Remains of the Day et *Atonement* représentent tous deux la tentative du narrateur de revisiter le passé afin de se disculper d'une éventuelle faute et de réparer, au moins en mémoire, les erreurs commises. Pourtant, dans chacun des deux romans, la représentation mémorielle de l'autre semble fuyante et il est à cet égard frappant de remarquer à quel point les romans représentent fréquemment les personnages peuplant le passé comme des formes floues, silhouettes se dissolvant dans les sables de la mémoire.

Ainsi, nombreuses sont les occasions où Miss Kenton n'est qu'une silhouette difficile à identifier : *« On that particular occasion, had I not recognized Miss Kenton's footsteps on the boards as she came towards me, I would have been able to identify her only from her outline »* (82), comme si l'anamnèse de Stevens était impuissante à recréer les contours de la personne aimée. De même, dans *Atonement*, de nombreux passages soulignent la difficulté des protagonistes à reconnaître des personnes se tenant au loin : *« Staring at it dissolved its outlines, but within a few paces it had taken on a vaguely human form »* (93), *« Further off, Cecilia could just make out the two hatted figures sitting up on the bench behind Hardman »* (46) comme si, pour Briony de même que pour Stevens, l'effort mémoriel n'était jamais entièrement satisfaisant et que l'altérité de l'Autre demeurait indépassable. Cependant, en réponse à l'inévitable dissolution mémorielle provoquée par l'écoulement du temps sont figurés des instants de clarté, où loin d'avoir la nébulosité d'un souvenir à demi-effacé, la mémoire a l'éclat et la netteté d'un cliché photographique.

1. On peut d'ailleurs trouver une évocation similaire lors de la scène finale de *The Ghost Road*. Selon Jennifer Shaddock : *« The difficulty of Rivers's achieving some kind of moral reckoning about his participation in the war is manifest in the novel's culmination in the multiple screens that obstruct his view within the institutional halls of the Empire hospital »*, Jennifer SHADDOCK, « Dreams of Melanesia : Masculinity and the Exorcism of War in Pat Barker's *The Ghost Road* », *Modern Fiction Studies* 52.3 (Fall 2006), p. 669.

Afin de figurer le cadre matériel et métaphorique de la vision, la fenêtre demeure le dispositif privilégié : lieu de la vision par excellence, elle figure la limite « architecturale » entre familier et étranger à l'intérieur de la demeure. Dans *Atonement* et *The Remains of the Day*, la fenêtre est, à l'intérieur du roman, une représentation structurale du dispositif mémoriel et littéraire du retour sur le passé et de la vision de celui-ci.

La fenêtre dans le roman d'Ishiguro peut également apporter un cadre visuel à une éventuelle description à venir. Ainsi, dans l'exemple ci-dessous, la longue silhouette de Lord Darlington suggère ses origines aristocratiques et la solitude l'entourant à la fin de sa vie tout en figeant l'image par le biais du cadre de la fenêtre :

> *His lordship walked over rather wearily to a leather armchair, seated himself and sighed. From my vantage point up on my ladder, I could see practically the whole of his long figure caught in the winter sunshine pouring in through the French windows and streaking much of the room.* (207)

Ainsi que l'explique Paul Daniel Veyret : « L'*ekphrasis* sous forme de tableaux vivants d'un instant figé par la mémoire est une composante de l'art de la digression ishigurienne : le regard s'arrête et tente de décrire ce qui a un trop plein de signification » (Veyret 94). Le cadre que figure la fenêtre semble ainsi figer en un instant ekphrastique une image de Lord Darlington tenant à la fois de l'aristocrate archétypal, assis dans le fauteuil confortable de sa bibliothèque, et du vieil homme méditant sur l'échec de sa vie. Mais ici aussi, l'image n'est que partielle (*« I could see practically the whole »*) laissant entendre que Stevens ne comprend pas totalement la portée de ce qu'il voit, et la lumière zébrant la pièce accentue l'impression de clair-obscur si caractéristique du récit.

C'est ainsi tour à tour Lord Darlington, Reginald Cardinal (*« I happened to glance out of a window and spotted the figure of the young Mr Cardinal »*, 92) ou Miss Kenton, qui sont observés dans l'encadrement d'une fenêtre, en un instant photographique ayant pour but de fixer le souvenir. Dans un roman composé de plusieurs grands « tableaux » évoquant les moments marquants de son existence à Darlington Hall, la récurrence de ce qui pourrait être apparenté à des clichés photographiques a, ainsi que le note Barthes, pour but de dire : « ça a été [1] ». Les instantanés créés par Stevens, et matérialisés dans le

1. Roland BARTHES, « La Chambre claire », 1980, *Œuvres complètes V*, Paris, Seuil, 2002, p. 851.

texte par le motif récurrent de la fenêtre ont en effet le même double mouvement que la photographie selon Barthes : « [ce] n'est pas seulement l'absence de l'objet ; c'est aussi d'un même mouvement, à égalité, que cet objet a bien existé et qu'il a été là où je le vois » (Barthes, *La Chambre claire* 851). Ainsi, la représentation de Miss Kenton encadrée par la fenêtre a pour double but de figurer la disparition d'une présence chère à Stevens et d'affirmer sa réalité. Alors que le roman met en scène le vacillement de la mémoire, les nombreux « clichés photographiques » sont autant de tentatives d'ancrage d'une mémoire fluctuante dans la « réalité », d'affirmations d'un passé sans cesse fuyant et inaccessible. L'exemple le plus marquant est sans doute la scène (représentée dans l'affiche du film) où Miss Kenton appelle le majordome afin qu'ils observent tous deux le père de Stevens retraçant inlassablement ses pas dans le jardin en tentant de comprendre la raison de sa chute :

> *And as I made my way past those bedrooms, I had seen through a doorway Miss Kenton's figure, silhouetted against a window, turn and call softly : « Mr Stevens, if you have a moment. » As I entered, Miss Kenton had turned back to the window.* (52)

La position de Miss Kenton — représentée en train d'appeler Stevens — évoque de manière visuelle l'appel du passé et le désir de revenir en arrière, de revisiter les moments cruciaux de son existence. Mais l'image de la fenêtre peut être également considérée comme une représentation anamorphique du dispositif mis en place par le roman. À la manière de Stevens et Miss Kenton observant le père du majordome tenter en vain de comprendre pourquoi il a chuté, le lecteur est le témoin du retour mémoriel de Stevens sur son propre passé — retraçant compulsivement ses « pas » symboliques afin de comprendre où furent commises ses erreurs. Notons que l'affiche du film « trahit », dans une certaine mesure, l'image ishigurienne : alors que Miss Kenton tourne le dos à Stevens dans le roman afin de regarder son père, elle se rapproche de lui dans l'affiche, sans doute afin de représenter l'intimité que celle-ci recherche et que Stevens fuit, en victime de sa répression émotionnelle. Cet instant met en scène Stevens en train de regarder et, dans une certaine mesure, de voir, dans le présent de la diégèse mais également au cœur de l'*anamnèse* les événements l'ayant conduit à l'échec. Métaphore de la réécriture de l'histoire personnelle du majordome, la fenêtre est un espace poreux entre passé et présent, lucidité douloureuse et autofiction consolante.

Atonement met en scène une utilisation relativement similaire du motif de la fenêtre. Nous avons déjà évoqué la vision qu'a Briony de Cecilia et Robbie sur le seuil de la bibliothèque, et la problématique du déchiffrement de la vision mise en jeu. Dans une autre scène cruciale du roman — celle de la rencontre de Cecilia et Robbie près de la fontaine — la fenêtre à travers laquelle Briony observe les deux amoureux prend une place primordiale dans le dispositif narratif :

> *She had arrived at one of the nursery's wide-open windows and must have seen what lay before her some seconds before she registered it. It was a scene that could easily have accommodated, in the distance at least, a medieval castle. Some miles beyond the Tallises' land rose the Surrey Hills and their motionless crowds of thick crested oaks, their greens softened by a milky heat haze. Then, nearer, the estate's open parkland, which today had a dry and savage look, roasting like a savanna, where isolated trees threw harsh stumpy shadows and the long grass was already stalked by the leonine yellow of high summer. Closer, within the boundaries of the balustrade, were the rose gardens and, nearer still, the Triton fountain, and standing by the basin's retaining wall was her sister, and right before her was Robbie Turner.* (37-38)

La fenêtre sert tout d'abord de cadre à la description, « son "cadre" annonce et découpe le spectacle contemplé, à la fois sertissant et justifiant le "tableau" descriptif qui va suivre, et mettant le spectateur dans une pose et une posture de spectateur d'œuvre d'art » (Hamon, *Du Descriptif* 174). Ici, à la manière d'un zoom arrière, le regard de Briony passe progressivement d'un plan large sur la campagne anglaise à un cadrage de la fontaine, à la périphérie de laquelle se trouvent Cecilia et Robbie Turner. Ce faisant, la végétation alterne brutalement entre la douce verdure de la campagne anglaise, évoquant, comme nous l'avons vu plus haut un hypothétique calme ancestral, et l'étrange transformation du parc de la demeure en une savane brûlante et sauvage. De même, la présence des roses — symbole convenu de l'amour — semble indiquer que la rencontre entre Cecilia et Robbie sera de nature amoureuse. Il est néanmoins important de remarquer que le cadre à travers lequel Briony observe la scène est celui de la nursery et que c'est donc explicitement un regard d'enfant qui informe la vision de cet instant.

Il est toutefois possible de déceler dans cette scène la trace du « strabisme divergent » informant la narration du roman. Si Briony enfant est la source explicite du point de vue — ce que Philippe Hamon nomme « le personnage porte regard » (Hamon, *Du descriptif* 172) —

c'est Briony adulte qui détient en fait les clés de la narration. Ainsi, la scène est le symptôme de l'obsession de la jeune Briony pour l'ordre, présent dans la structuration rigide du paysage entre arrière et avant-plan et dans la disposition des deux protagonistes comme les personnages d'une scène de théâtre, rappelant la pièce que la jeune fille est en train de diriger, pièce dont l'intrigue (une jeune fille quitte la demeure familiale pour rejoindre son amant en subissant la désapprobation de ses parents) semble pouvoir être lue comme une prolepse parodique du sort de Cecilia. De même, on peut interpréter la présence des roses comme l'accessoire indispensable d'une scène d'amour théâtrale selon Briony. La scène de la fontaine a en effet lieu juste après la répétition de *The Trials of Arabella*, voyant les jumeaux se révéler de piètres acteurs et Lola s'arroger le rôle principal, stigmatisant l'incapacité de Briony à diriger sa propre création : *« And still there had been no proper rehearsal, and the twins could not act, or even speak, and Lola had stolen Briony's rightful role, and nothing could be managed, and it was hot, ludicrously hot »* (37). Aussi impuissante à diriger la scène qui se déroule près de la fontaine qu'elle l'était à contrôler les répétitions de sa pièce, Briony doit se résigner à voir, sans contrôler ou bien même comprendre. Alors que Cecilia plonge dans la fontaine pour récupérer le vase que Robbie a laissé échapper, l'accent est mis sur la simultanéité du désir de Briony à contrôler les événements et de son impuissance à le faire : *« The sequence was illogical — the drowning scene, followed by a rescue, should have preceded the marriage proposal. Such was Briony's last thought before she accepted that she did not understand, and that she must simply watch »* (39).

Cependant, il est également possible de détecter dans la narration des traces de Briony-l'auteur. La description de la pelouse (*« the long grass was already stalked by the leonine yellow of high summer »*) est un des seuls détails ayant survécu à la première fictionnalisation de la scène — la nouvelle *Two Figures by A Fountain* que celle-ci chercha à publier en 1939 — et au sujet de laquelle Cyril Connolly écrivit à Briony : *« There are some good images — I liked "the long grass stalked by the leonine yellow of high summer" »* (312). La conservation d'un détail narratif aussi original attire l'attention sur le statut fictionnel du récit, et peut permettre au lecteur attentif de soupçonner, lors de la lecture de la lettre de Cyril Connolly, l'identité du narrateur de la première section. Ainsi, le cadre de la fenêtre, en oblitérant partiellement la source du regard permet le brouillage de l'instance narrative, prise

dans l'écart entre le je-narré (la jeune Briony) et le je-narrant (Briony adulte). À la manière de la mise en abyme du tableau de Magritte intitulé *La Condition humaine* (1933), la fenêtre est ici un emblème du kaléidoscope des représentations littéraires de la rencontre entre Robbie et Cecilia transcendant les limites génériques et temporelles. Ainsi, à la fin de la scène, le statut de la fenêtre comme technème de la fiction est à nouveau souligné :

> *Briony leaned back against a wall and stared unseeingly down the nursery's length. It was a temptation for her to be magical and dramatic, and to regard what she had witnessed as a tableau mounted for her alone, a special moral for her wrapped in a mystery. But she knew very well that if she had not stood when she did, the scene would still have happened, for it was not about her at all. Only chance had brought her to the window.* (39)

Ici, la scène vue à travers la fenêtre de la nursery est explicitement comparée à un tableau, à la fois tableau vivant et peinture mystérieuse transformant la « réalité » en œuvre d'art. Le fait que celui-ci semble avoir été placé là « seulement pour elle » questionne la responsabilité éthique de l'écrivain lors de la fictionnalisation du réel. Après cet instant volé, il ne reste en effet rien de la scène si ce n'est la trace qu'elle laisse dans l'esprit de Briony, pantomime grotesque, inexplicable, qui va catalyser la faute : *« Now there was nothing left of the dumb show by the fountain beyond what survived in memory, in three separate and overlapping memories »* (41) et c'est donc à l'écrivain qu'incombe la responsabilité de faire revivre l'instant en (ré)écrivant l'histoire.

En ce sens, la position de Briony — désireuse de ne voir que le potentiel artistique dans la scène qu'elle observe — semble annoncer les critiques que McEwan adresse au modernisme et qui seront formulées plus clairement dans la troisième section du roman. Est-il possible de changer l'histoire en art, et, pour ce faire, de transformer le cadre de la fenêtre — interface en deux mondes — en tableau où l'image fugace du présent devient une œuvre dont la visée n'est qu'artistique ? Les conséquences tragiques du comportement de Briony appellent évidemment à répondre par la négative. Selon McEwan, la position de l'artiste ne peut être celle de Briony, transformant la « réalité » en essence artistique au risque de perdre toute implication éthique. La fenêtre doit bien être le lieu de circulation entre réel et art, nécessitant l'implication éthique de l'artiste tout autant que celui qui « voit » à ses cotés — le lecteur. Dans la dernière scène du roman, alors que Briony devenue âgée médite sur le statut de son roman en tant que

tentative d'expiation par l'écriture, le motif de la fenêtre réapparaît et semble superposer passé et présent :

> *I've been standing at the window, feeling waves of tiredness beat the remaining strength from my body. The floor seems to be undulating beneath my feet. I've been watching the first gray light bring into view the park and the bridges over the vanished lake. And the long narrow driveway down which they drove Robbie away, into the whiteness.* (371)

L'image finale renforce la sensation de flou visuel, et c'est Briony tout entière qui semble vibrer et onduler. Plus que jamais, la lumière du parc est grise, et la présence fantomatique de Robbie disparaissant dans la lumière blanche apparaît comme une réécriture de la fin de la première section où celui-ci était emmené par la police. Ainsi, le cadre que figure la fenêtre n'est jamais la limite nette entre « réalité » et fiction, mais acquiert la dimension vibratoire du fantasme rédempteur, oscillant entre faute et réécriture salvatrice.

Réécrire l'Angleterre de la première partie du XX^e^ siècle, c'est donc dans un premier temps revenir sur les lieux qui constituent le mythe. Ainsi, les romans « rétro-édouardiens » mettent en scène les plaines verdoyantes de Salisbury, ainsi que les fastueuses *country houses* afin de disséquer le mythe et de mettre au jour ses rouages. L'intégration de l'individu à la communauté semble toujours être prise dans la tension entre familier et étranger, alors que la réécriture de l'Angleterre fait émerger les marges jusque-là silencieuses de la société édouardienne.

Ainsi, ces *topoï* de l'anglicité acquièrent au fil de l'écriture des dimensions supplémentaires, en ce que la littérature contemporaine ne se contente pas de recontextualiser des motifs archétypaux en les confrontant à des territoires exogènes comme le champ de bataille mais font de l'architecture de la demeure anglaise une métaphore de la réécriture.

Ré-écrire l'identité anglaise

1 Classes : l'émergence des marges

Le retour du roman contemporain sur l'Angleterre de la première moitié du XX^e siècle se fait donc à travers les *topoï* géographiques que sont la campagne anglaise, ses villages et ses demeures, mais il s'opère également en représentant les structures qui régissent la société de l'époque. Selon David Cannadine, la société britannique peut être définie par trois grands modèles :

> *The first was hierarchical, which described society individualistically as an interlinked, finely layered and elaborately graded procession ; the second was triadic, which divided it into three collective constituencies, usually upper, middle and lower ; and the third was the dichotomous, which saw society as polarised between the two extremes of « patricians and plebs » or « them and us* [1] *».*

Les romans revisitant la première moitié du XX^e siècle semblent avoir intégré ces différents modèles et les utiliser, tantôt isolément, tantôt en jouant à les concilier, afin d'offrir une mise en perspective de la société anglaise, où l'on assistera à l'émergence des marges tout en considérant l'archétypal *gentleman* comme pivot chancelant d'une époque traversée par les remises en question identitaires.

Comme le note Christian Gutleben dans son ouvrage sur les romans « rétro-victoriens », le retour fictionnel sur le passé s'accompagne fréquemment de ce que l'on pourrait nommer « l'émergence des marges », c'est-à-dire de la volonté de mettre en scène des classes sociales « oubliées » par la littérature contemporaine de la période.

1. David CANNADINE, *Class in Britain*, 1998, Harmondsworth, Penguin Books, 2000, p. 164.

> *To regenerate the tradition they fictively continue, the retro-Victorian novels invert its priorities : the excluded becomes included, the unheard becomes voiced, the hidden becomes foregrounded, the marginal becomes central. To retrieve the forgotten of history and lend them a voice is the very principle of postmodern revisionism* [1].

En effet, le corps étranger, l'élément hétérogène venant mettre en crise la société édouardienne et bouleverser ses repères, est issu des marges de la société anglaise, qu'il s'agisse de femmes accédant à une indépendance nouvellement acquise, d'immigrés étant parfois plus anglais que les Anglais, ou de la classe ouvrière refusant le statut subalterne dans lequel elle avait jusque-là été repoussée.

Comme l'avoue Forster de manière candide dans *Howards End*, le spectre social que couvrent les romans contemporains de la période étudiée semble volontairement limité à la représentation des classes aisées : *« We are not concerned with the very poor. They are unthinkable, and only to be approached by the statistician or the poet »* (Forster, *Howards End* 58). En effet, de Forster à Waugh, des mémoires fictionnalisées de Sassoon sous le nom de George Sherston à la saga familiale de Galsworthy, rares sont les personnages non issus des élites anglaises à s'insinuer sur la scène littéraire. Ainsi que le note Patrick Parrinder :

> *Like many of their contemporaries, Waugh and Powell present English society on a deliberately limited scale, as a small upperclass clique living a virtually self-contained life in defiance of a wider, rapidly changing world.* (Parrinder 342)

Contrairement à la littérature victorienne voyant Dickens accorder un rôle central aux classes les plus défavorisées dans *Oliver Twist* (1838) ou *Great Expectations* (1860) et Mrs Gaskell placer une filature au cœur de l'action de *North and South* (1854), aucun des grands romanciers « édouardiens » ne consacre de roman à la peinture des classes ouvrières. Par conséquent l'intérêt pour celles-ci présent à la fin du XIX^e^ siècle [2] semble se tarir avec la fin de l'ère victorienne. À l'inverse, la littérature de la fin du XX^e^ siècle dépeint fréquemment l'ouvrier, le domestique et semble vouloir brosser un tableau plus complet de la société anglaise des siècles précédents.

1. Christian GUTLEBEN, *Nostalgic Postmodernism : the Victorian Tradition and the Contemporary British Novel*, Amsterdam, Rodopi, 2001, p. 124.

2. Comme l'explique Silvia MERGENTHAL : *« Hence, in late nineteenth century versions of "Englishness", the working-class "Other" becomes an object of intense scrutiny. It is predominantly seen in terms of manual labour »* (107).

1.1 Regards sur la société

La « Hayes Society » et les gentlemen's gentlemen

Peu de romanciers, si ce n'est Ivy Compton-Burnett dans son *Manservant and Maidservant* (1947), ont prêté attention au rôle crucial des domestiques dans la *country house* anglaise. À l'instar du roman neo-victorien, ayant fréquemment réécrit la période qu'elle revisite par le biais du renversement, du recadrage [1], la réécriture de la société édouardienne expose et interroge le rôle du « serviteur », du point de vue humain et éthique.

Dans *The Remains of the Day*, Ishiguro opère un renversement de la structure traditionnelle du roman édouardien — centré sur les aristocrates — afin de mettre en scène l'envers du décor de la *country house*, ce fameux microcosme des domestiques, ressemblant dans sa représentation *contemporaine* bien plus à une prison qu'à une enclave harmonieusement intégrée au sein d'une belle demeure. Ishiguro semble ainsi considérer son roman comme un « antidote » au mythe social de la *country house*, lieu de splendeur et de fastes pour des aristocrates riches de leur temps libre :

> *Yes, but I was surprised to find how little there was about servants written by servants, given that a sizable proportion of people in this country were employed in service right up until the Second World War. It was amazing that so few of them had thought their lives worth writing about. So most of the stuff in* The Remains of the Day *about the rituals of being a servant was made up. When Stevens talks of the « staff plan » that's made up* [2].

Le but n'est donc pas, ou pas seulement, pour Ishiguro, de recréer de façon fidèle une image du monde des domestiques pendant l'entre-deux-guerres. Ce n'est en tous cas certainement pas le souci documentaire qui anime l'auteur, qui avoue volontiers n'avoir fait aucune recherche poussée sur le métier de majordome lors de son travail préparatoire au roman. Le monde des domestiques sert au contraire de métonymie à la société anglaise dans sa globalité, en accord avec le souci d'universalité qui anime Ishiguro : *« It is this whole question*

1. On peut, entre autres exemples (*Jack Maggs* de Peter Carey, *The Observations* de Jane Harris, etc.) citer le *Mary Reilly* (1990) de Valerie Martin, un roman se construisant dans les interstices de l'histoire du D[r] Jekyll et de Mr Hyde, conté par Mary, la femme de chambre du D[r] Jekyll et réinjectant du féminin dans ce récit masculin.
2. « The Art of Fiction No. 196 », *The Paris Review*, Spring 2008.

about how to make a particular setting actually take off into the realm of metaphor so that people don't think it's just about Japan or Britain[1]. »

Selon Jean Vivies, « Darlington Hall est […] une Angleterre en miniature[2] » et l'on peut en effet lire dans le petit monde que représente la *country house* une représentation métonymique de la nation. Alors que Stevens se voit tour à tour dépeint en général de l'armée des domestiques, ou en aspirant à la noblesse ancillaire, les traditions et les idiosyncrasies caractéristiques de la société anglaise des années 1900-1945 sont ainsi mises en avant par le biais du déplacement métonymique.

Les pérégrinations intellectuelles de Stevens l'amènent, dès le début du roman, à évoquer la « Hayes Society », une association de domestiques fictionnelle regroupant les majordomes les plus réputés du pays. Le choix du terme *« society »* lui-même, préféré à *« group »* ou *« club »*, met l'accent sur le pastiche manifeste des sociétés de *gentlemen* et d'intellectuels comme la « Fabian Society », mais également sur la correspondance possible entre cette société de majordomes et la société britannique prise dans sa globalité. La « Hayes Society » représente dans le roman une parodie à peine voilée de l'aristocratie anglaise, de ses règles et de son snobisme, illustré par exemple par la sélectivité exercée à l'égard des membres potentiels.

Le passage par la communauté resserrée que représente la « Hayes Society » semble répondre à un besoin définitoire. Stevens l'évoque en effet fréquemment dans sa recherche de repères idéologiques, comme par exemple lorsqu'il essaie de préciser quelles sont les qualités nécessaires à qui voudrait devenir un « grand » majordome :

> *The only instance that comes to mind is the attempt of the Hayes Society to devise criteria for membership. You may not be aware of the Hayes Society, for few talk of it these days. But in the twenties and the early thirties, it exerted a considerable influence over much of London and the Home Counties. In fact, many felt its power had become too great and thought it no bad thing when it was forced to close, I believe in 1932 or 1933.* (32)

Le parallèle entre la Hayes Society et le petit groupe d'aristocrates gravitant autour de Lord Darlington est frappant. L'influence qu'est cen-

1. « An Interview with Kazuo Ishiguro », entretien avec Allan Vorda & Kim Herzinger, *Conversations With Kazuo Ishiguro* 75.

2. Jean VIVIÈS, « "L'empire du mal" : *The Remains of the Day* de Kazuo Ishiguro », *Le Banal dans le roman britannique contemporain*, *Les Annales du Monde Anglophone* 6, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 77.

sée exercer la société de majordomes sur Londres et les *« Home Counties »* semble faire écho au groupe que réunit Lord Darlington afin de favoriser la politique d'apaisement en Grande-Bretagne en négociant de façon occulte avec les politiciens britanniques : *« a broad alliance of figures who shared the conviction that the situation in Germany should not be allowed to persist »* (78). De plus, la date, « 1932 ou 1933 », ne peut manquer de rappeler celle de la prise de pouvoir d'Hitler en Allemagne : la Hayes Society disparaît donc au moment où l'action des amis de Lord Darlington lors de la politique d'*appeasement* apparaît clairement comme éthiquement et idéologiquement condamnable. L'ironie s'exerce cependant une fois de plus aux dépens de Stevens qui ne voit pas l'arbre qui cache la forêt : alors que ce dernier est prompt à stigmatiser l'influence de la Hayes Society sur le monde des domestiques, il est aveugle aux conséquences désastreuses de la politique que son maître veut imposer à la Grande-Bretagne. Ainsi, la transposition à une échelle réduite de la situation politique mondiale met en relief l'égarement moral de Lord Darlington et souligne de façon ironique l'aveuglement de Stevens. Ce dernier reconnaît en effet aisément l'influence exagérée d'une association de majordomes tout en ignorant la situation politique de la Grande-Bretagne et de l'Allemagne en Europe, et les amitiés malsaines du maître de Darlington Hall.

La mise en abyme de la société anglaise que représente la Hayes Society stigmatise également la structuration rigide de celle-ci en classes hermétiques les unes aux autres. Le nombre très limité de ses adhérents — *« Membership, it was said, never at any point rose above thirty and much of the time remained closer to nine or ten »* (32) — peut être perçu comme une réflexion ironique sur les élites anglaises (*« upper class »*), caste impossible à intégrer pour celui qui n'y serait pas né. Ainsi, le nom des majordomes les plus réputés (*« Mr Marshall of Charleville House and Mr Lane of Bridewood »*, ou bien *« Mr Henderson of Branbury Castle »*, 34) sonnent comme des pastiches de noms d'aristocrates et soulignent la fatuité de Stevens qui, ne pouvant se considérer l'égal d'un Darlington, cherche à recréer une microsociété régie par les même codes que celle qu'il côtoie.

Cependant, c'est la résistance de la société à toute tentative de définition de ses critères d'admission qui constitue le point le plus crucial du parallèle. Affichant une ambition élitiste, la Hayes Society n'admet que des majordomes du plus haut rang (*« The Hayes Society claimed to admit butlers of "only the very first rank" »*, 32) et refuse d'énoncer clairement ses critères d'admission : *« But one matter the Society resisted*

pronouncing on for some time was the question of its own criteria for membership » (32). Il est facile de déceler dans le flou et la rigidité entourant la question du « critère d'appartenance » une métaphore de la situation de l'aristocratie anglaise, de la condition même de *gentleman* et du snobisme qui est associé.

Les critères d'admission dans la Hayes Society semblent en effet aussi flous que ceux permettant de pénétrer le cercle très fermé des aristocrates. En guise de critère d'admission, le vague concept de « dignité » est mis en avant : *« the most crucial criterion is that the applicant be possessed of a dignity in keeping with his position »* (33). Le flou entourant la notion de dignité évoque une qualité innée mais intangible chez le majordome. Comme la noblesse pour l'aristocrate, la dignité représente l'impalpable, ce que l'on possède mais que l'on ne peut acquérir. En acceptant ce critère pour cette société en miniature, Stevens entérine la hiérarchie sociale dans laquelle il vit, primant l'*habitus* anglais, l'idéal intériorisé devenant le ciment idéologique figeant l'architecture de la société.

De même, la méfiance des majordomes de la Hayes Society envers les employeurs ayant fait fortune dans l'industrie ou les affaires est un écho ironique de la réticence des aristocrates britanniques à accepter les « nouveaux riches » au début du siècle : *« the Society did not regard the houses of businessmen or the "newly rich" as "distinguished" »* (33). L'irruption des « nouveaux riches » dans la société britannique, illustrée par Rex Mottram dans *Brideshead Revisited* ou Mr Wilcox dans *Howards End*, est systématiquement accueillie avec résistance par les élites anglaises alors qu'ironiquement, Lewis traite Stevens bien mieux que Lord Darlington ne l'a jamais fait. Le comportement de Stevens et sa relation aux critères de la « Hayes Society » métonymisent la pression que la structure hiérarchique de la société ancre en l'individu, trop profondément pour qu'il ne puisse s'en détacher, faisant de lui une victime de son *habitus*.

C'est en effet le jugement des « vrais » *gentlemen*, quels qu'ils soient, qui doit guider les choix professionnels du majordome : *« One had to be guided by the judgement of "the true ladies and gentlemen", argued the Society, or else "we may as well adopt the proprieties of Bolshevik Russia" »* (33). En comparant l'acceptation éventuelle des nouveaux riches britanniques à l'égalitarisme communiste, Ishiguro fait usage d'un procédé décrit par Philippe Hamon comme la *mimèse*, consistant à copier

« un discours que l'on veut disqualifier[1] », ici celui de l'aristocratie britannique. « Il s'agit là de mentionner, de renchérir sur, de "singer" et de "doubler" […] de faire écho à une phraséologie ou à un discours précédent » (Hamon, *L'Ironie littéraire* 23). La dénonciation de la rigidité antidémocratique de la société britannique se fait donc sur deux plans : Ishiguro a d'abord recours à des images fortes symbolisant le joug social, intellectuel et idéologique sous lequel se trouve Stevens (l'image de Lord Darlington, toujours perché sur son échelle un livre à la main lorsqu'il s'adresse à Stevens, est à cet égard une métaphore puissante de l'infériorité sociale et intellectuelle que le majordome ressent vis-à-vis de son maître). Mais il utilise également ce que Philippe Hamon nomme l'écriture oblique, c'est-à-dire l'ironie provoquée par la reprise et la mise à distance critique d'un discours que l'on veut discréditer : ici celui des élites britanniques de la première partie du XX^e^ siècle visant à perpétuer des structures inaliénables.

Cependant, de la même manière que le roman revisitant la période semble revenir sur le thème du gentleman sans arriver à le définir, Stevens ne peut se détacher de l'attirance que semblent exercer sur lui les critères rigides de la « Hayes Society », et y revient afin de justifier son choix d'employeur (l'Américain Mr Lewis) puisqu'il lui faut parvenir à démontrer qu'il dépasse la dichotomie aristocratie/nouveaux riches et juge ses employeurs à l'aune de leur valeur morale. La « nouvelle génération » de majordomes telle que la définit Stevens, serait donc celle qui fait passer l'éthique avant un snobisme suranné et s'inscrirait dans une dynamique de progrès animant la société anglaise :

> *In fact, a comparison of how I might interpret « a distinguished household » with what the Hayes Society understood by that term illuminates sharply, I believe, the fundamental difference between the values of our generation of butlers and those of the previous generation. When I say this, I am not merely drawing attention to the fact that our generation had a less snobbish attitude as regards which employers were landed gentry and which were « business ».* […] *Where our elders might have been concerned with whether or not an employer was titled, or otherwise from one of the « old » families, we tended to concern ourselves much more with the moral status of an employer.* (120)

L'ironie avec laquelle la casuistique anachronique de Stevens est mise en scène est évidente, même s'il ne s'agit plus de *mimèse* car il n'y a

1. Philippe HAMON, *L'Ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Université, 1996, p. 23.

pas d'imitation d'un discours dominant dans l'extra-diégétique. C'est dans le jeu entre ce que Philippe Hamon nomme le « local (échelle de la phrase) » (Hamon, *L'Ironie littéraire* 152) et « le global (échelle de l'œuvre) » (Hamon, *L'Ironie littéraire* 152) que se loge l'ironie, c'est-à-dire dans la contradiction entre l'affirmation « locale » de Stevens, vouloir servir son maître à cause de son irréprochable moralité, et la situation « globale », avoir, bon gré mal gré, été un instrument, quoique mineur, de la politique d'apaisement des nazis.

The Remains of the Day propose une représentation de la marge qui n'en est pas vraiment une tant le monde des domestiques selon Stevens est calqué sur celui des *gentlemen* qu'il sert. Métonymie de la haute société, celle-ci met en relief les mécanismes absurdes qui président à son fonctionnement.

Un regard étranger

Le roman de Barnes se distingue par sa volonté de faire passer sur le devant de la scène littéraire l'histoire d'une famille n'appartenant pas, comme les Tallis, Darlington, ou bien même Conan Doyle, à la classe dominante britannique. L'absence relative des immigrants arrivés en Grande-Bretagne avant l'effritement de l'empire britannique dans la littérature est en effet frappante [1]. Peut-être est-ce dû au nombre relativement faible d'Indiens en Grande-Bretagne avant 1947 (environ 70 000) et au fait que la plupart d'entre eux aient été employés en tant que marins. Selon Rosina Visram :

> *Whatever their profession and contribution to society, and despite their small numbers, their experiences of British society were in some respect similar. Racial prejudice, indifference and patronizing concern, or at times, grudging acceptance, as well as friendship characterised their presence.* […] *But, by their very presence in Britain, the heart of the empire, they posed a challenge to colonialism and struck a blow to its pervading ideology, which considered imperial citizens as inferior* [2].

Comme le père de George, Visram évoque la présence d'Indiens « au cœur de l'empire » et souligne la dimension iconoclaste d'une présence à rebours des clichés coloniaux. Il serait cependant exagéré de considérer que Barnes place les thèmes de la race et du racisme au centre

1. Le roman d'Andrea Levy, *Small Island*, présente justement l'arrivée des premiers immigrants en provenance de la Jamaïque à Londres en 1948.

2. Rozina VISRAM, *Asians in Britain : 400 years of History*, London, Pluto Press, 2002, p. 104.

du roman. Il semble plutôt que l'identité hybride de George offre au romancier un sujet plastique sur lequel faire reposer les nombreuses thématiques liées à l'identité et à la connaissance de l'autre. Comme l'explique David Womersley :

> *A lesser writer than Barnes might have seized on the story of the Great Wyrley Outrages and written in response to it nothing more than an anti-racist tract. Barnes's imagination is both more fair and more subtle than that. Racism in* Arthur & George *is not the book's end, but rather provides Barnes with a route to his true subject, which is that of prejudice considered more generally and almost under the rubric of epistemology* [1].

Plus qu'une caricature manichéenne, le roman propose donc une stratégie épistémologique. La première surprise du roman, c'est la mise en parallèle inattendue de la vie de deux protagonistes, Arthur et George, dont on ne connaît d'ordinaire que le premier en tant qu'auteur de Sherlock Holmes. La dissymétrie manifeste et assumée du dispositif narratif autorise Barnes, sous couvert de la fictionnalisation d'un fait divers historique, à rapprocher deux existences apparemment dissemblables. Outre la question de l'intégration de l'événement et du fait historique à la fiction, le procédé permet, dans une certaine mesure, de « tromper » le lecteur. L'évidente anglicité des prénoms des deux héros, et la description de leur enfance dans l'Angleterre profonde conduit le lecteur à considérer les deux personnages comme équivalents et apparemment, anglais [2].

Ainsi, le lecteur se trouve placé dans une position d'ignorance quant à la « différence » de George puisque la question raciale n'est abordée que tardivement, ignorance qui fait écho à celle du jeune garçon lui-même, qui ne peut, malgré sa couleur de peau, se considérer comme autrement qu'anglais. Le lecteur partage par conséquent l'incompréhension de George alors que celui-ci est pris à parti par ses camarades et moqué à cause de sa couleur de peau :

> *« Your're not a right sort. »*
> *George turns round. « How d'you do, my name's George, » he repeats.*
> (9)

1. David Womersley, « Arthur Conan Doyle and the Great Wyrley Outrages : *Arthur and George* — Julian Barnes ». www.socialaffairsunit.org.uk/blog/archives/001006.php/.

2. Même si les origines d'Arthur ne sont pas anglaises, Barnes met explicitement l'accent sur le fait que ce dernier se sent profondément anglais (23).

La politesse étonnée de George et son stoïcisme face à la grossièreté semblent paradoxalement faire de George un Anglais archétypal, alors que Wallie Sharp — le jeune garçon ayant harcelé George dans la cour d'école — paraît persécuter ce dernier sans raison apparente : *« After school, Wallie Sharp stands in George's path and as he steps round him says, "You're not a right sort." George rules out Wallie Sharp as a possible friend »* (12). On voit ici la stratégie d'adaptation de George, qui préfère s'isoler plutôt que lutter contre l'inévitable. Comme un leitmotiv, l'expression *« not a right sort »* rythme les relations de George avec ses camarades, et la réponse du jeune homme surprend le lecteur en raison de son décalage avec la situation, et de sa ressemblance à un stéréotype de l'anglicité. De même, dans les lettres anonymes que reçoit la famille Edalji, l'expression *« you're not a right sort »* semble revenir inlassablement : *« The people all said it must be you, because they do not think you are a right sort, and you would like to do them »* (83), *« No use trying to lay it on others. It is Edalji and it will be proven for he is not a right sort »* (245). L'expression réapparaît également dans la première confrontation entre George et le Lieutenant Campbell :

> *The Sergeant shakes his head. « Now what do you make of this phrase, towards the middle… they do not think you are a right sort ? »*
> *« What do you make of it yourself ? »*
> *« Well, you see, it's not anything that's ever been said to me. »*
> *« Very well, Inspector, what I "make" of it is that it is almost certainly a reference to the fact that my father is of Parsee origin. »* (85)

Le flou entourant l'expression *« right sort »* souligne, dès le début du roman, que l'antipathie, voire la haine provoquée par George Edalji n'est causée par rien de plus que l'impression diffuse que ce dernier n'appartient pas à la communauté des Anglais. De plus, la récurrence de la formule, semblant poursuivre George de son enfance jusqu'à l'âge adulte et rythmer son rapport à la communauté de Great Wyrley et à la société anglaise, crée un lien langagier entre les moqueries ordinaires de la cour d'école et la grave accusation dont il sera victime plus tard. Néanmoins, dans les premières pages du roman, le lecteur, ne pouvant identifier clairement les raisons pour lesquelles George semble rejeté par ses camarades, découvre celles-ci dans une scène dont la progression est soigneusement orchestrée. Alors que George a retrouvé les clés de l'école voisine sur le pas de la porte du presbytère, le sergent Upton « rend visite » à la famille Edalji afin de questionner le jeune homme :

> *Upton doesn't reply to this either. Instead, he takes out a notebook and pencil.*
> *« Name ? »*
> *« You know my name. »*
> *« Name, I said. »*
> *The Sergeant really could be more civil, George thinks.*
> *« George. »*
> *« Yes. Go on. »*
> *« Ernest. »*
> *« Go on. »*
> *« Thompson. »*
> *« Go on. »*
> *« You know my surname. It's the same as my father's. And my mother's. »*
> *« Go on, I say, you uppish little fellow. »*
> *« Edalji. »*
> *« Ah yes, » says the Sergeant. « Now I think you'd better spell that out for me. »* (26)

La symétrie entre ce dialogue et celui que lui imposait son père pendant son enfance est frappante : alors que Mr Edalji dialoguait avec son fils afin de construire son identité anglaise, le capitaine Anson tente, à l'inverse, de déconstruire l'identité de ce dernier. Le lent dévoilement des noms de George — signifiants transparents de l'identité — met à nu la composition hétérogène de celle-ci dans un questionnement évoquant la violation. La répétition lancinante de l'impératif *« Go on »* en fait un symbole fort de la coercition qu'Upton exerce sur George, le forçant à dévoiler une partie de son identité malgré lui. De plus, le fait que le sergent Upton affiche son ignorance quant à l'orthographe du nom des Edalji met en avant son refus de voir George comme ayant une identité légitimement anglaise. C'est en effet dans le langage que semble de prime abord se loger l'écart existant entre l'identité de George et sa perception par la société anglaise. Ainsi que le note David Womersley, la relative ignorance du lecteur quant aux origines de George accentue la sensation de surprise lors de la révélation du nom de famille de ce dernier :

> *It is a form which also allows Barnes to bring off the first big and important coup of this book, namely the controlling of the revelation that George is not (as in an act of casual racism every reader — except of course that handful with prior familiarity with the Great Wyrley Outrages — will assume) a white Anglo-Saxon.*
> (Womersley, « Arthur Conan Doyle and the Great Wyrley Outrages »)

Dans une autre scène, Upton réitère son refus de considérer George comme un membre de la société anglaise par le truchement du langage : (*« A so-li-ci-tor ? What a big word for a little mongrel like you »*, 30), le terme d'avocat — trop « grand(iose) » pour définir l'identité du jeune homme, entre en collision avec l'épithète raciste employée par Upton. L'effet est ensuite réutilisé un peu plus loin dans la scène, avec le retour du cliché darwinien : *« Well then, being a clever young monkey and intending to be a so-li-ci-tor »* (30). L'insistance sur la prononciation de chacune des syllabes du mot *« solicitor »* évoque la diction probablement soignée de George, mais a également pour effet de disloquer le langage, interdisant au jeune homme de s'approprier ce qu'il considère comme le cœur de son identité.

Le nom de George est en effet un élément crucial de son identité : la difficulté systématique que ressentent les différents membres du système judiciaire anglais à le prononcer offre un symbole puissant de l'embarras de la société anglaise à « catégoriser » le jeune homme. Même s'il corrige les policiers à plusieurs occasions[1], ces derniers refusent délibérément d'accepter la prononciation correcte (*A*ydlji) et utilisent ostensiblement la version « anglicisée » de dernier (Ee-*dal*-jee) dont le découpage en syllabes rappelle la façon dont le sergent Upton prononçait le terme *« solicitor »*. George perd ainsi symboliquement le contrôle sur sa propre identité, car les représentants de la justice anglaise refusent d'incorporer l'autre — la composante hétérogène métonymiquement contenue dans son nom indien — à une identité anglaise. L'Angleterre exerce un contrôle normatif sur ses sujets qui s'étend à la prononciation de leur nom et efface systématiquement tout signe d'hétérogénéité. Ainsi que le souligne l'avocat de George :

> *What I'm saying, George, is that we should acknowledge the court's right to decide a prisoner's name. It's not written down anywhere, but that's more or less the fact of the matter. What you call mispronouncing, I would call making you more English.* (120)

L'usage fait que George doit se plier à la volonté de la société anglaise et voir son nom déformé. Son droit à une identité hétérogène, hybride est nié, car cette dernière menacerait la supériorité cruciale d'une anglicité teintée de jingoisme, car elle représente non seulement la

1. *« "It is pronounced Aydlji. Not Ee-dal-ji". "Aydlji." The Inspector makes a rough stab and pulls a face. "If you don't mind, I'll settle for calling you Sir" »* (84).

norme, mais également un modèle indépassable défendu avec véhémence contre une éventuelle « impureté ». C'est en effet le refus idéologique de l'hybridité raciale qui justifie la cabale judiciaire contre George. Comme l'avoue Anson à Arthur lors de leur entrevue : *« When the blood is mixed, that is when the trouble starts »* (275). Il est ainsi évident que c'est dans la perception qu'ont les autres de George que se situe la source de son rejet par la société anglaise, parfois dans un aspect aussi évident que son nom de famille : l'apparence du jeune homme.

Ainsi le questionnement incessant des deux collègues de George dans l'étude où ce dernier travaille met en relief l'instabilité d'une identité au cœur d'une société qui exclut *de facto* les déviations de la norme. Les deux jeunes hommes plaisantant au sujet de l'apparence de George sont à la fois un écho de Wallie Sharp et une émanation d'un des stéréotypes de l'Anglais — opposé au *gentleman* — le *« lad »*, issu de la classe ouvrière, aimant plaisanter, et passant le plus clair de ses loisirs dans les pubs. Ceux-ci interrogent George au sujet de Dora, une petite amie que le jeune homme a inventée afin de faire taire leurs moqueries :

> *« I say, George, there's one question we have to ask you about Dora. Is she a darkie ? »*
> *« She's English, just like me. »*
> *« Just like you, George ? Just like you ? »*
> *« When can we meet her ? »*
> *« I bet she's a Bechuana girl. »* (57)

La remise en question de l'identité anglaise de George a d'autant plus de force qu'elle s'exerce de « l'intérieur ». Peu importe que George ait été élevé en Angleterre et se sente fondamentalement anglais, sa couleur de peau lui ôte toute possibilité d'être reconnu comme tel par ses pairs. Ainsi l'anadiplose transformant le *« just like me »* en *« just like you ? »*, assorti d'un point d'interrogation souligne la confrontation violente des deux perceptions de son identité. À l'affirmation sincère de son anglicité répond, non pas une négation pouvant dans une certaine mesure légitimer celle-ci, mais l'ironie découlant de ce qui est perçu comme une absurdité. De plus, le fait que la conversation tourne autour de la fiancée « imaginaire » de George déréalise d'autant plus sa propre identité : il semble que « George l'Anglais », tout comme Dora, n'existe pas.

Plus tard, un autre des échanges entre George et ses collègues réécrit de façon ironique le dialogue fondateur entre George et son père :

> *« George, where do you come from ? »*
> *« Great Wyrley. »*
> *« No, where do you really come from ? »*
> *George ponders this. « The Vicarage, » he replies, and the dogs laugh.*
> (56)

Alors que le dialogue précédent, provenant des marges géographiques de l'Empire à travers Shapurji Edalji, plaçait George au centre de l'Angleterre, la réécriture qu'en font des individus certains de leur appartenance au cœur de la nation en éloigne George. Le dialogue entre le centre et la marge de la société est profondément centrifuge, en ce qu'il repousse innocemment le jeune homme et lui interdit l'accès à une hypothétique « norme » anglaise. Une fois de plus, le sentiment d'appartenance ne semble pas relever de l'intégration géographique ou bien même sociale aux normes du pays, mais bien de la vision qu'a la communauté de l'individu, une vision qui prend à la fois un sens métaphorique et littéral.

Les descriptions physiques de George dans le roman sont en effet relativement rares, Barnes préférant mettre l'accent sur l'arbitraire présidant à son rejet par la communauté de Great Wyrley, plutôt que de justifier, dans une certaine mesure, celui-ci par une quelconque particularité physique. Il faut donc attendre la troisième section du roman et la rencontre entre Arthur et George, pour voir ce dernier à travers les yeux d'Arthur : *« So : preliminary inspection reveals that the man he is about to meet is small and slight, of Oriental origin, with hair parted on the left and cropped close ; he wears the well-cut, discreet clothing of a provincial solicitor »* (210). Tout dans l'apparence de George exprime le fait qu'il est paradoxalement un représentant emblématique de la norme anglaise : les cheveux sont coupés court et son costume se veut discret, soit les attributs de ce que l'on pourrait attendre d'un « Anglais officiel ».

Au-delà de sa couleur de peau, il existe cependant un élément frappant dans l'apparence du jeune homme qui le détache de la norme : ses yeux. Les yeux proéminents de George sont mentionnés à de nombreuses reprises dans le roman, par exemple lors de la scène évoquée précédemment :

> *George is startled by this first question. He takes a pair of spectacles from his top pocket and hands them over. Arthur examines them, then turns his*

> *attention to the eyes whose defects they correct. These bulge somewhat, and give the solicitor a slightly vacant, staring appearance. Sir Arthur assesses his man with the judgement of a former ophthalmologist; but he is also familiar with the false moral inferences the general public is inclined to draw from ocular singularity.* (211)

C'est l'œil qui fait symptôme, et vient questionner la construction du regard de l'Autre. La question du regard de George est cruciale à plusieurs points de vue : tout d'abord parce qu'elle fournit à Arthur la certitude que ce dernier est innocent (un homme atteint d'une telle myopie doit avoir une vision très diminuée la nuit et ne pourrait donc être l'auteur des mutilations de bétail). Ensuite parce que l'exophtalmie dont souffre George semble être la deuxième raison pour laquelle il est pris en inimitié par les habitants du village. C'est en tous cas le diagnostic que fait Arthur : *« And in Arthur's judgement, it all boiled down to that singular optical defect* […]. *Therein lay the moral certainty of George Edalji's innocence, and the reason why he should have become a scapegoat »* (234). Dans l'esprit des villageois, ce regard particulier semble être un signe de dégénérescence morale — une idée inspirée par les dérives du darwinisme et tout le discours de la fin de siècle victorienne sur la dégénérescence, et confirmée par les accusations du Capitaine Anson lors de sa conversation avec Arthur : *« Exophtalmus is commonly associated with an unhealthy degree of sexual desire »* (277). On voit ici la concentration de préjugés contradictoires à l'œuvre dans le mécanisme du racisme et du rejet de l'étranger. Il est en effet difficile de comprendre en quoi « un degré malsain de désir sexuel » pousserait un homme à aller dépecer des vaches au milieu de la nuit. Et c'est justement l'absurdité de l'empilement des préjugés envers George qui fait la force de l'attaque de Barnes. Pour un œil extérieur, en l'occurrence ceux des habitants du petit village de Great Wyrley, l'identité de George semble être contenue dans les deux traits marquants de son apparence — la couleur de sa peau et la proéminence de ses yeux :

> *But if you merely looked at him — looked at him, moreover, with the eye of an ill-educated farm-hand, a dimwit village policeman, a narrow-minded English juror, or a suspicious chairman of Quarter Sessions — you might not get beyond a brown skin and an ocular peculiarity. He would seem queer.* (234)

Le terme de *« queer »* évoque bien sûr en filigrane tout un autre champ de refoulement hantant l'Angleterre de la période : sans qu'il ne soit explicitement mentionné à cet endroit le fantôme de Wilde hante

le texte[1], emblème du brouillage troublant entre la perception de l'anglicité, et une hypothétique anglicité « essentielle ». C'est ici encore l'esprit de clocher caractéristique de Great Wyrley et de l'Angleterre en général qui est brocardé : chacun des membres « typiques » de la société anglaise, du plus « insignifiant » socialement (le garçon de ferme) au plus prestigieux (le président de la cour d'Assises[2]) en passant par le policier de village et le juré est critiqué en raison de sa médiocrité. *« Ill-educated »*, *« dimwit »*, *« narrow-minded »*, *« suspicious »* : les adjectifs s'accumulent, stigmatisant les limitations d'une société incapable de voir plus loin qu'une vague « tradition » et l'appartenance à une norme perpétuant l'étroitesse d'esprit. Le rapport du mythe à l'anglicité renvoie ici aux analyses qu'en fait René Girard, structurant la violence de la communauté autour du bouc émissaire :

> En l'absence de minorités ethniques ou de tout autre individu susceptible d'être désigné comme « étranger », l'agressivité de la communauté tend se polariser sur les êtres qui, pour une raison ou pour une autre, sont encore mal adaptés aux mœurs de la communauté, en particulier ceux qu'affecte une malformation ou une difformité physique, ou toute sorte d'infirmité : un bégaiement par exemple. En d'autres termes, quand il n'y a plus ou pas encore de signes culturels, l'anxiété et l'hostilité collectives, en quête de transfert, tendent à se fixer sur des signes physiques aussi évidents qu'insignifiants.
>
> (Girard, *La voix méconnue du réel* 59)

George semble cumuler les signes d'étrangeté, ou d'hétérogénéité, au sens de Girard : il est perçu comme culturellement différent, et possède également une particularité physique, la protubérance de ses yeux, qui le désigne aux yeux de la communauté comme un bouc émissaire, receptacle de la violence quasi mythique de la communauté. Le mythe de l'anglicité n'est plus seulement la construction idéologique stigmatisée par Barthes, il devient également le mécanisme de légitimation de la violence faite à celui qui est perçu comme étranger.

1. Son image semble ainsi être attachée à une liberté grandissante s'éloignant des codes rigides associés à l'anglicité, punie par un retour à la « norme » qui coïncida avec la guerre. L'inscription de Wilde se fait selon une dialectique de présence/absence : il n'est jamais directement représenté dans les romans de notre corpus revisitant la période, alors qu'il fut un contemporain de Doyle et que les analepses des romans de Barker ramènent le lecteur à la période où il vécut. Peut-être faut-il voir dans sa présence désincarnée, sous forme d'allusions, une autre des manifestations de la hantise, laissant le fantôme de l'emblème de la fin-de-siècle insouciante revenir hanter la période 1900-1945, en proie à la terrible désillusion de la guerre.

2. L'équivalent français le plus proche du *« chairman of Quarter Sessions »*.

1.2 Le paradoxe de la langue

Dans la plupart des romans qui nous occupent, l'interaction entre la haute société (ou la bourgeoisie) et la classe ouvrière joue une place centrale : Stevens, Billy Prior, Robbie Turner sont autant de représentants d'une classe que les romans revisitant la période 1900-1945 semblent vouloir placer au premier plan.

Au cœur de romans voulant « donner voix » à la classe ouvrière, la question du langage, et en particulier de l'accent, apparaît comme une évidence. Marqueur de classe par excellence en Grande-Bretagne, l'accent catégorise les individus de façon radicale. Dans *Atonement*, l'appartenance de Robbie à la haute société, plutôt qu'à la classe ouvrière dont il est issu, est soulignée par son irritation lorsque, bloqué à Dunkerque en attendant le bateau qui le ramènera en Angleterre, il entend l'accent du « West Country » de certains soldats : *« A group of soldiers came in looking for shelter and striking matches, just as he and Nettle had. He felt unfriendly toward them and irritated by their West Country accents »* (260). La reaction de Robbie semble d'ailleurs rejoindre le point de vue de McEwan — ce dernier affirmant ouvertement n'être pas intéressé par l'intégration d'une « voix » différente à l'intérieur de la narration : *« I could hurl a book across the room when I feel that the writer is hiding slack writing and clichés behind his characterization — writing badly because this is how a character speaks*[1]*. »* La déclaration est ambiguë : on peut comprendre la réticence de McEwan en tant que lecteur lorsque l'adoption de codes littéraires différents ne sert qu'à cacher les clichés et les défauts de l'écriture, mais il semble néanmoins étonnant d'écarter toute incursion hors des normes langagières sous prétexte que ce serait « mal écrire ». Tous les romans étudiés ici ne participent cependant pas de cette conception de la littérature, et, d'Ishiguro à Barker, on peut y percevoir diverses stratégies afin de « donner une voix à la marge ».

La voix de son maître

À l'intérieur de romans ayant pour ambition de donner la parole à une minorité jusque-là silencieuse, il est permis de se demander quelle sera la langue choisie : les idiomes seront-ils conservés, ou, au contraire, l'émergence d'une nouvelle voix sera-t-elle « gommée » par

1. Jon COOK, Sebastian GROES & Victor SAGE, « Journeys without Maps : an Interview with Ian McEwan », dans Sebastian GROES, *Ian McEwan*, London, Continuum Books, 2009, p. 133.

le recours à un anglais « officiel » — celui de la haute société et des élites intellectuelles ? Les stratégies employées par les auteurs, ainsi que les effets produits sont, comme nous allons le voir, divers.

On ne trouvera pas de trace d'une voix propre au monde des domestiques dans *The Remains of the Day*, c'est précisément l'inverse qui se produit. Au contraire d'un roman tel que *Mary Reilly* [1], où la syntaxe et les idiosyncrasies langagières de Mary — la servante du D^r^ Jekyll — ont été intégrées au récit, le roman d'Ishiguro semble vouloir effacer toute trace langagière de l'appartenance de Stevens au monde des domestiques. Celui-ci souligne ainsi à de nombreuses reprises le fait que son accent impeccable et sa maîtrise du langage, similaires à ceux des aristocrates, constituent le bagage nécessaire à un majordome digne de son « rang » : *« For all that, it has never been my position that good accent and command of language are not attractive attributes, and I always considered it my duty to develop them as best I could »* (176-167). Malgré le fait que Stevens considère ces attributs comme mineurs dans la panoplie du majordome (*« Goodness knows how much time and energy has gone into the practising of accent and command of language »*, 35) le vocabulaire, la grammaire et l'accent de ce dernier semblent en tout point comparables à ceux des aristocrates qu'il sert. Il existe à cet égard une différence entre les deux générations de Stevens : le père du majordome est, au contraire de son fils, évoqué comme quelqu'un qui ne maîtrise pas les codes de la langue des élites : *« I refer to things such as good accent and command of language, general knowledge on wide-ranging topics such as falconing or newt-mating — attributes none of which my father could have boasted »* (35). Cependant, la seule conversation entre Stevens et son père — ayant pour sujet des nouveaux arrangements de service à Darlington Hall après « l'accident » de Stevens père — ne semble pas laisser transparaître de particularités langagières et peut laisser penser que l'« infériorité » du père de Stevens relève avant tout du jugement que porte son fils sur lui [2].

1. Dans la postface de l'historien fictif censé avoir trouvé le journal de Mary, la volonté de conserver les traces de son origine sociale est explicite même si certaines des idiosyncrasies de la domestique ont été gommées : *« I have also taken great liberties with Mary's punctuation and spelling. All of these idiosyncrasies I have standardized for ease in reading. I have retained, for the most part, Mary's habitual misuse of the verb "to be" as it seems characteristic of her voice, as is her use of the dialect "mun" for "must" »* (180).

2. On peut toutefois remarquer que, dans la transposition à l'écran du roman par James Ivory, le père de Stevens se voit doté d'un accent marqué, sans doute destiné à souligner le mimétisme de son fils envers Lord Darlington plutôt qu'envers un père qu'il cherche pourtant à égaler.

L'identification langagière de Stevens à la haute société par le biais de l'appropriation de ses codes n'est toutefois pas parfaite. Lorsque que ce dernier rencontre un chauffeur ayant travaillé comme majordome dans le Dorset, la façon parler de l'employé de Darlington Hall laisse pendant quelques instants croire qu'il pourrait lui-même être un aristocrate, avant que ce dernier ne se trouve tout de même démasqué par le chauffeur : *« Now I got it. Couldn't make you out for a while, see, cause you talk almost like a gentleman »* (125).

À bien des égards, on pourrait considérer la façon dont parle Stevens comme une parodie du langage utilisé par les aristocrates britanniques. Les formules ampoulées, la syntaxe rigide et complexe à outrance que Stevens adopte afin de parler un anglais soigné sont une fois de plus une erreur d'interprétation du majordome. Alors que le Leonard Bast de Forster tentait de modeler sa voix sur celle de Ruskin, on apprend que c'est dans les romans à l'eau de rose que Stevens trouve ses modèles :

> *There was a simple reason for my having taken to perusing such works ; it was an extremely efficient way to maintain and develop one's command of the English language.* […] *it has never been my position that good accent and command of language are not attractive attributes, and I always considered it my duty to develop them as best I could. One straightforward means of going about this is simply to read a few pages of a well-written book during odd spare moments one may have.* (176-177)

L'ironie est ici double : en utilisant ces romans à l'eau de rose comme modèle, Stevens se trouve bien loin du style qu'il veut imiter — celui des *gentlemen* et des aristocrates. Pour Pevsner la langue anglaise en tant qu'expression de l'anglicité est éprise de simplicité et se méfie de la rhétorique (*« understatement, the aversion against fuss, the distrust of rhetoric*[1] *»*, Pevsner, *The Englishness of English Art* 17) et l'idéal du style anglais de conversation et d'expression est défini par la célèbre formule de Francis Bacon : *« Speech of a man's self ought to be seldom, and well chosen*[2]*. »* Pour Jane Austen, par la prédilection pour un style direct et sans fioritures, comme l'illustre, par exemple le personnage de Robert Martin dans *Emma* : *« He always speaks to the purpose ; open, straightforward and very well judging*[3]*. »* La phrase est frappante, tant

1. Autant de qualités rappelant irrésistiblement la définition du paysage anglais par Stevens.

2. Francis BACON, « Of Discourse », *The Essays or Counsels Civil and Moral*, Oxford : Oxford U.P., p. 77.

3. Jane AUSTEN, *Emma*, 1816, Harmondsworth, Penguin Books, 1996, p. 52.

elle semble représenter l'exact contraire du style de Stevens : alambiqué, parfois confus, dénotant, sur le fond, un manque certain de jugement alors que le discours de discours de Stevens est, pour en revenir à Bacon, systématiquement introspectif. Ainsi, la raison pour laquelle Stevens est si souvent démasqué est peut-être que son modèle est, en ce qui concerne le langage comme le comportement ou les idéaux, erroné : même si le lecteur est invité à percevoir le fait que Stevens met en avant la dimension « pédagogique » des romans à l'eau de rose afin de masquer leur véritable intérêt — apporter un peu de romance à une existence qui en est totalement dénuée — il est également possible d'y lire une figuration d'un dispositif empreint de facticité. L'analyse du roman d'Ishiguro révèle une fois de plus que son but n'est pas d'offrir une dissection détaillée de l'anglicité — ici d'un hypothétique « style anglais » — mais bien de mettre au jour les faux-semblants emplissant l'univers du majordome. Alors que celui-ci s'enorgueillit d'avoir perfectionné un art du langage digne des élites, il transparaît que sa façon de parler ne trompe pas même le chauffeur d'une petite demeure du Devon, et que le « style » de Stevens n'a rien de commun avec celui des aristocrates de son époque : Ishiguro force à dessein le trait d'une anglicité imaginée et nous sommes dans la parodie. Comme il l'avoue dans un entretien à Allan Vorda et Kim Herzinger à propos du roman, *« It's more English than English*[1]*. »* La phrase peut tout aussi bien être appliquée au roman qu'à l'anglais de Stevens.

La comparaison du style de Stevens avec celui des aristocrates représentés dans le roman révèle en effet une nette dissemblance. Ainsi le dialogue entre Lord Darlington et Stevens à propos de l'état de santé du père de ce dernier est loin de représenter en Darlington un modèle langagier auquel le majordome devrait se conformer :

> *« Your father feeling better now, Stevens ? »*
> *« I'm glad to say he has made a full recovery, sir. »*
> *« Jolly pleased to hear that. Jolly pleased. »*
> *« Thank you, sir. »*
> *« Look here, Stevens, have there been any — well — signs at all* […] *? Apart from this business of him falling, I mean. »*
> *« As I say, sir, my father appears to have made a full recovery and I believe he is still a person of considerable dependability. It is true one or two errors have been noticeable recently in the discharging of his duties, but these are in every case very trivial in nature. »*

1. « An Interview with Kazuo Ishiguro », entretien avec Allan VORDA & Kim HERZINGER, *Conversations With Kazuo Ishiguro*, p. 73.

> *« But none of us wish to see anything of that sort happen ever again, do we ? I mean, your father collapsing and all that. »* (64)

La scène ci-dessus est la première « apparition » de Lord Darlington dans le roman, et l'utilisation d'expressions immédiatement associées aux aristocrates dans la première moitié du XX^e^ siècle comme *« jolly* [1] » souligne son appartenance à la haute société anglaise. Ce long dialogue met de plus en avant la différence manifeste de registre et de style entre Stevens et son maître : contrairement à ce à quoi l'on pourrait s'attendre, c'est Stevens qui utilise des phrases complexes alors que Lord Darlington s'exprime à travers des phrases courtes, au registre relativement familier. Les expressions telles que *« this business of him falling »*, *« collapsing and all that »* offrent une impression ambiguë : elle soulignent tout d'abord, par contraste, la syntaxe polysyndétique de Stevens et son recours presque systématique à des périphrases alambiquées (*« of considerable dependability »* pour *« dependable »*, *« very trivial in nature »* pour *« unimportant »*). Mais, dans un deuxième temps, la vague familiarité du langage de Lord Darlington semble révéler à la fois son peu d'investissement affectif dans la vie d'un majordome qui le sert depuis un grand nombre d'années et sa difficulté manifeste à établir un échange avec Stevens sur le mode personnel plus que professionnel. La conclusion de la conversation, voyant Darlington s'assurer que la faillibilité de Stevens père n'aura pas d'incidence sur la conférence à venir, expose par le biais du langage la teneur exclusivement professionnelle d'une relation qui ne semble jamais être empathique.

Ainsi, la voix de Stevens n'a aucune des caractéristiques attendues et se trouve même dans un entre-deux équivoque entre pastiche et parodie. En représentant la voix des classes populaires comme adoptant (ouvertement) les codes de la haute société, Ishiguro veut-il figurer la dépossession langagière de ceux qui n'ont jamais eu de voix propre (*« The poor are unthought, and unspoken »* pourrait-on dire, pour imiter le mot de Forster) ? En représentant le langage maladroit et mal adapté de Stevens, qui passe pour un *gentleman* sans en être un et n'arrive jamais à nouer de contact humain tout comme il n'arrive jamais à trouver les mots pour conter sa vie, *The Remains of the Day* mettrait ainsi en scène la nécessité de rompre avec d'anciens codes littéraires, une tradition issue d'une période où, comme le disait Virginia Woolf, il fallait avoir de l'argent et une pièce à soi pour écrire.

1. On trouvera un marqueur similaire dans la façon de parler du Docteur Carlisle, que Stevens rencontre à Moscombe : *« Rotten bit of luck »* (201), *« old chap »* (202).

On peut donc ici néanmoins également interpréter le langage de Stevens comme relevant du pastiche, de l'appropriation des codes du passé sans visée critique mais afin de créer un *effet* — celui d'une Angleterre surannée, un peu à la manière des codes visuels utilisés par Merchant et Ivory pour mettre en images les romans d'Ishiguro et de Forster. Le langage serait alors, comme les vertes prairies du Devon ou les costumes d'époque, une marque du passé, un *effet de réel* ayant pour but de convaincre le lecteur de la « réalité » de la période représentée.

Écrire le Nord

« Impensable », « un autre monde », la classe ouvrière semble, au même titre que celle des domestiques, ne pas avoir de place dans le roman édouardien tel que le définit John Batchelor par exemple [1], et il faut attendre les premiers romans de D.H. Lawrence (*Sons and Lovers*, *The Rainbow*) ainsi que *The Road to Wigan Pier* [2] d'Orwell afin que le monde ouvrier s'inscrive à nouveau sur la carte littéraire et sociale de l'Angleterre. Orwell met en relief une caractéristique récurrente de la littérature britannique : il semble que dans la géographie sociale de l'Angleterre, l'émergence de la classe ouvrière dans la littérature aille fréquemment de pair avec la représentation du Nord du pays. Ce dernier attribue cette congruence au fait qu'il soit plus facile de « connaître » les représentants de la classe ouvrière dans le Nord : *« Undoubtedly it is easier in the North than it would be in the South to meet working-class people on approximately equal terms »* (Orwell, *The Road to Wigan Pier* 134). Le roman contemporain reproduit cette association : à travers le personnage de Billy Prior chez Barker apparaissent en effet en conjonction le nord de l'Angleterre, un milieu urbain jusqu'ici peu évoqué, et des personnages centraux issus de la classe ouvrière. Prior représente de ce fait un autre être issu des marges, venu comme George, mais pour d'autres raisons, perturber, mettre du jeu, dans la hiérarchie sociale.

À la différence d'Orwell, la connaissance qu'a Barker du Nord n'est pas celle d'un documentariste brillant : elle est en effet originaire de la classe ouvrière du Yorkshire. Cependant, au contraire de ses premiers romans, comme *Union Street* (1982) et *Blow your House Down*

1. Dans *The Edwardian Novel* (1982), ce dernier selectionne cinq auteurs, Joseph Conrad, Ford Madox Ford, H.G. Wells, Arnold Bennet, John Galsworthy et E.M. Forster, comme emblématiques de la littérature édouardienne.
2. L'ouvrage est écrit en 1936 publié en 1937.

(1984), qui se déroulaient dans le nord de l'Angleterre, la trilogie n'y consacre comparativement que peu d'espace, et se concentre sur Craiglockhart et Londres : seuls les passages où Prior, enquêtant sur le projet d'assassinat de Lloyd George par Hettie Roper et les objecteurs de conscience, retourne dans sa ville natale dans *The Eye in the Door* (89-118) se déroulent dans le nord de l'Angleterre. John Brannigan identifie cependant en Barker la figure du « revisiteur », qui, ayant été éloigné de la culture ouvrière en raison de ses études, tente d'y retourner par le biais de l'écriture :

> *Her education effectively secured her move away from working-class culture. It is a familiar phenomenon explored by an earlier generation of writers and academics, most notably by Richard Hoggart, who describes the educated and working-class man or woman as the revisitor, uprooted and uneasy.* (Brannigan, *Pat Barker* 6)

Ainsi peut-on tracer un parallèle entre Barker et son personnage — Billy Prior — tous deux pouvant être considérés comme des « revisiteurs » qui, éloignés du monde ouvrier par leur progression sociale le revisitent, littérairement ou littéralement. Autour du personnage de Prior se nouent en effet de nombreux enjeux liés à la notion de classe, soulignés par la perception qu'a l'entourage de Prior de son accent et de sa capacité à le masquer ou le mettre en avant pour arriver à ses fins. Ainsi, la première impression qu'a Rivers de la voix de Billy Prior dans *Regeneration*, lorsqu'il parvient à mettre fin à l'aphasie, est marquée par la description de son accent :

> *A Northern accent, not ungrammatical, but with the vowel sounds distinctly flattened, and the faintest trace of sibilance. Hearing Prior's voice for the first time had the curious effect of making him look different. Thinner, more defensive. And, at the same time, a lot tougher.* (R 49)

Alors que Rivers traitait le mutisme de Prior depuis quelques semaines, il lui découvre, au sens propre, une voix, c'est-à-dire un ton inhabituel, mais aussi un droit de réponse, puisque Prior est un outil de contestation de l'ordre établi, comme nous le verrons. Il est ainsi possible de lire dans l'œuvre de Barker et dans la figure de Prior — revenu muet de la guerre puis doté d'une voix par l'action de Rivers — une métaphore du roman, donnant une voix au Nord ouvrier, pendant et après la guerre.

Le cas de Prior est inhabituel, car, comme l'explique Rivers, les officiers ne souffrent habituellement pas de mutisme, une affection qui survient plutôt chez les soldats :

> *Mutism seems to spring from the conflict between wanting to say something, and knowing that if you do say it the consequences will be disastrous. So you resolve it by making it physically impossible for yourself to speak. And for the private soldier the consequences of speaking his mind are always to be far worse than they would be for an officer.* (R 96)

L'analyse de Rivers apporte un éclairage oblique sur les événements quotidiens survenant en France. En avouant, à demi-mot, que les soldats auraient des choses à redire à la façon dont ils sont traités, Rivers semble rejoindre son autre patient « fictionnel » — Sassoon — qui dans *« The General »* mettait en mots l'amertume des soldats envers le commandement militaire[1]. On peut également lire le constat de Rivers comme la métaphore de la situation de la classe ouvrière au début du XX^e^ siècle, dont les membres, opprimés, semblaient n'avoir d'autre choix que de se taire.

Il semble en effet que l'apparition du mutisme chez les soldats et/ou les officiers soit fortement liée à la notion de classe. Alors que Prior représente pour Rivers un cas paradoxal — un officier avec les symptômes d'un soldat — les deux hommes évoquent la question des rêves des soldats sur le front, plus « simples » que ceux des officiers. L'explication de Rivers dénote un certain snobisme :

> *« I suppose it's just a matter of officers having a more complex mental life. » Prior reacted as if he'd been stung. « Are you serious ? You honestly believe that that gaggle of noodle-brained half-wits down there has a complex mental life ? Oh, Rivers. »* (96-97)

Rejoignant le constat de Sassoon, Prior ne peut envisager que les hommes qui ont organisé l'offensive de la Somme et ses 20 000 morts en une seule journée, puissent être dotés d'une vie intérieure particulièrement complexe. L'interprétation de Rivers s'appuie sur ses préjugés et ses affinités instinctives avec les aristocrates. Ainsi, dans l'extrait évoqué plus haut, les premiers mots de Prior sont jugés à l'aune de son accent, un accent qui modifie la perception que le psychanalyste a du jeune homme et semble remettre en question son statut d'officier. Comme le remarque Karin Westman : *« When Rivers hears Prior's Northern accent he judges it in conjunction with his combative demeanor ; he cannot but peg Prior as a "little, sharp-boned alleycat[2]". »*

1. *« Now the soldiers he smiled at are most of'em dead,/ And we're cursing his staff for incompetent swine »* (*War Poems* 67).
2. Karin WESTMAN, *Pat Barker's Regeneration*, New York, Continuum, 2005, p. 164.

À l'inverse, lors de la première rencontre entre Sassoon et Rivers, l'accent n'est jamais mentionné, peut-être parce que ceui de Sassoon, pourtant éminemment aristocratique, est considéré pour Rivers comme « dans la norme » : *« The voice was slightly slurred, the flow of words, the flow of words sometimes hesitant, sometimes rushed »* (10). Alors qu'une relation triangulaire se tisse peu à peu entre Prior, Rivers, et Sassoon, on peut envisager Prior comme le « double » de Sassoon : doué de la même intelligence et placé dans les mêmes conditions inhumaines sur le front français, il réagit de manière antithétique (Sassoon publie un manifeste [1] alors que Prior devient muet), une dissymétrie qui souligne la fondamentale inégalité de leur rapport à la langue anglaise. De plus, ainsi que le remarque Karin Westman, le langage trahit à son tour Prior dans son rapport à Rivers en mettant en exergue la différence sociale entre les deux hommes : *« Second Lieutenant Sassoon soon becomes "Siegfried" while Second-Lieutenant Prior remains "Mr Prior" or "Prior" for the duration of his stay in Rivers's care »* (Westman 164). Néanmoins, contrairement à ce que ses premiers jours à Craiglockhart pourraient laisser penser, Prior est loin d'être une « victime » passive de sa classe sociale — un fils d'ouvrier échoué au milieu des aristocrates et trahi par son accent du Nord.

Prior joue en effet à de nombreuses reprises de son identité hétérogène : sa capacité à masquer son accent ou alors à justement le mettre en valeur témoigne de son contrôle sur sa propre identité. Notons, d'ailleurs, que dans l'adaptation filmique de *Regeneration*, Billy Prior, joué par Jonny Lee Miller, a un accent du Nord sans doute plus marqué que celui décrit dans le roman, soulignant le fait qu'il n'appartient pas à la même classe sociale que les autres officiers [2] mais gommant l'ambiguïté entourant son identité et sa capacité à brouiller la notion de classe. Un peu à la manière de George Edalji mais dans un autre registre, Prior est dans le roman issu de l'union hétérogène d'un père ouvrier et d'une mère visant à la « noblesse ouvrière » : *« Prior smiled, amused, recognizing his mother's speech, the accent of working class gentility »* (GR 5). Néanmoins, Billy Prior n'est pas, comme George dans le roman de Barnes, une victime de son hybridité dans un environnement s'obstinant à rejeter l'exogène. Il peut ainsi se mouvoir sur l'échelle sociale et adopter l'accent aristocrate de Sassoon et Rivers

1. *« A Soldier's Declaration »* que Barker place en ouverture du roman (R 3).

2. Le film ajoute même un face-à-face entre Prior et Sassoon — pendant lequel les deux hommes se toisent du regard, en silence, durant quelques secondes.

afin de moquer l'incompétence du commandement britannique sur le front :

> *Prior adopted a strangled version of the public school accent. « The pride of the British Army requires that absolute dominance must be maintained in No Man's Land at all times. » He dropped the accent.* (R 52)

L'utilisation que fait Prior d'un accent associé aux *public schools* souligne le rejet d'un discours perçu comme exogène conduisant des officiers aristocrates à envoyer sans remords des fils d'ouvriers à une mort certaine. L'imitation n'est néanmoins pas parfaite, et l'accent « étranglé » de Prior trahit sa difficulté à se glisser complètement dans le costume d'une aristocratie qu'il n'admire pas.

> *« Oh, we're supposed to leave them open so the CO* can *read them if he wants to, but it would be thought* frightfully bad form *if he did*[1]*. » Prior had slipped into his mock public school voice, very familiar to Rivers.* (131)

Le passage aux italiques souligne l'appropriation ironique que fait Prior du vocable des classes aisées : l'expression *« frightfully bad form »* rappelle l'anglais de Lord Darlington et semble être empruntée au monde des *public schools*, tandis que le ton de légèreté assumée détonne avec le cadre dans lequel elle est prononcée. Avec le recul provenant d'un regard extérieur, Prior met une fois de plus en question la légitimité des élites dirigeant la guerre. Contrairement à Stevens, empruntant le costume de Lord Darlington et ne dédaignant pas d'être pris pour un Lord, Prior refuse d'être totalement associé à la haute société, ce qui représenterait, peut-être, une trahison symbolique d'une partie de son identité. Il utilise néanmoins le « pouvoir » contenu dans l'accent châtié pour se différencier d'une jeune femme aux mœurs légères avec laquelle il « se promène » dans Hyde Park : *« Prior said in a clipped authoritative voice, "He was at the Front on Friday night." He heard the note of self-righteousness, and saw himself, fumbling with the fly buttons of middle-class morality »* (5). La capacité qu'a Prior de passer d'un accent à un autre est une des facettes d'une hybridité qui n'est pas subie comme celle de George, mais assumée et utilisée afin de parvenir à ses fins. Ainsi, quelques instants après avoir usé

1. La pièce de R.C. Sherrif : *Journey's End*, une des premières œuvres littéraires revenant sur la tragédie des tranchées, présente justement un officier lisant les lettres d'un autre officier et le jugement moral qui est porté sur lui : R.C. SHERRIF, *Journey's End*, Act 2, Scene 1, 1929, Harmondsworth, Penguin Books, 2000, p. 47-49.

d'un accent bien éduqué afin de pousser une jeune femme à avoir des rapports sexuels avec lui, Prior accentue les inflexions populaires dans sa voix afin de pousser le socialement très respectable Charles Manning à faire de même : *« He'd transformed himself into the sort of working-class boy Manning would think it was all right to fuck* […] *He roughened his accent. "A'right?" »* (ED 11). Ensuite, lorsque Manning conduit Prior jusqu'aux quartiers des domestiques, on observe la résurgence presque instinctive, moins maîtrisée, moins calculée, de l'accent du Nord de Prior : *« 'E would not take Oi into the bed where 'e 'ad deflowered 'is broide. Instead 'e went up and bloody up »* (12). Ici l'accent n'est pas utilisé afin de contenter Manning, mais il s'immisce au cœur d'une sorte de monologue intérieur de Prior, révélant la réapparition du complexe social au moment où l'on ne lui octroie qu'une chambre de domestique pour avoir des rapports sexuels. L'accent ouvrier est, à cet instant, l'émanation de l'identité de Prior, rejetant d'instinct le rôle archétypal qu'on lui attribue. Barker met ainsi en parallèle dualité sociale et ambiguïté sexuelle, deux manières de déconstruire les taxonomies rigides et le statut imposé par la naissance.

Le deuxième roman de la trilogie de Barker — *The Eye in the Door* — représente de façon centrale l'identité hétérogène de Prior, jusqu'à l'extrême que constituent ses pertes de mémoires et sa schizophrénie. Néanmoins, lorsque Prior retourne dans le village où il a grandi, son accent devient la preuve de sa trahison (une trahison qui n'est pas que métaphorique car c'est bien lui qui dénonce son ami d'enfance (Mac) aux autorités). Lors de la première rencontre entre Prior et Mac, ce dernier stigmatise un accent qui serait la preuve de sa compromission avec des élites autrefois méprisées (*« You with your commission and your posh accent, and your… »* ED 110). Ouvrier pour les aristocrates et aristocrate pour les ouvriers, l'accent de Prior se transforme en un signifiant mobile — révélant autant l'identité de ses interlocuteurs que la sienne.

Dans une des dernières scènes du roman, alors que Prior rend visite à Mac qui vient d'être arrêté par sa faute, l'accent devient une fois de plus la preuve audible de la trahison « sociale » de ce dernier : *« I'd like to look me straight in the eye, put on that phoney public school accent of yours, and say, yes I told the police where to find you, and I'm not ashamed of that. It was my duty »* (ED 265). Pourtant, Prior n'est pas capable d'assumer sa trahison et refuse de faire ce que Mac lui demande : *« I don't understand. I thought you'd finally worked out whose side you were on »* (265). La personnalité de Prior repose sur un

mécanisme plus complexe qu'un simple désir d'ascension sociale. Le brouillage entre les catégories et les classes, que l'on peut repérer dans les fluctuations de son accent ainsi que dans l'interprétation qu'en font ses interlocuteurs, est une facette d'une identité socialement hybride.

1.3 Brouillages

L'accent est ainsi un marqueur ostensible de la notion de classe et de ses fluctuations et brouillages dans les romans qui nous occupent. Il semble toutefois que même si « l'émergence des marges » est un phénomène notable dans la littérature revisitant l'Angleterre du début du XX^e^ siècle, en permettant à des personnages tels que Billy Prior ou Stevens d'occuper des rôles centraux, aucun des romans ayant pour but de réécrire l'histoire de l'Angleterre n'est exclusivement centré sur la classe ouvrière. Les héros mis en avant par Barker, McEwan ou même Barnes semblent plutôt être les emblèmes d'une porosité entre les classes remettant en question la hiérarchie rigide de la société édouardienne.

Ainsi, Billy Prior dans *Regeneration*, Robbie Turner dans *Atonement* ou même Arthur dans *Arthur and George* sont autant de représentations d'ascensions sociales. Celles-ci peuvent s'effectuer de la classe ouvrière vers le rang d'officier — voire le diplôme universitaire pour les deux premiers — et de la classe moyenne vers la bourgeoisie littéraire en ce qui concerne le troisième.

Loin de présenter la notion de classe comme une barrière infranchissable, les romans « rétro-édouardiens » mettent au contraire en scène des héros dépassant les limitations habituellement associées à leur origine sociale. Parmi les exemples les plus frappants se trouve Wilfred Owen, poète dont la renommée dépasse celle de Sassoon, peut-être également grâce à l'aura entourant sa mort tragique. Lors de la rencontre entre Owen et Sassoon telle que la représente Barker, le jeune poète est manifestement intimidé par la « classe » aristocratique de son aîné[1] : *« Everything about Sassoon intimidated him. His status as a published poet, his height, his good looks, the clipped aristocratic voice, sometimes halting, but always cold, the bored expression »* (R 81). En comparaison, Owen, vu à travers les yeux de Sassoon, n'est qu'une ombre dans l'embrasure de la porte : *« A short, dark-haired man sidled round*

1. Malgré le fait qu'Owen provienne lui-même de la noblesse anglaise, quoique ruinée. Voir Jon STALLWORTHY, *Wilfred Owen*, Oxford, Oxford U.P., 1988, p. 5-9, sur les conditions de la rencontre des parents d'Owen et leur situation financière.

the door, blinking in the sudden blaze of sunlight » (R 80). Il n'est pas difficile de lire dans l'éblouissement d'Owen une métaphore assez transparente de l'admiration du jeune homme pour le poète confirmé, ainsi que, peut-être, une figuration ironique de l'arrogance certaine de Sassoon. L'évidente dissymétrie des apparences des deux hommes est de plus soulignée par la robe de chambre en soie pourpre (dont la couleur peut évoquer les attributs royaux) que porte Sassoon et qui recouvre son uniforme, faisant ressortir son identité aristocratique plus que l'égalité théorique existant entre les officiers. La conclusion de ce premier entretien, voyant Sassoon s'échapper afin d'aller jouer au golf, contribue à renforcer le sentiment d'une dichotomie indépassable : « *"I'm going to be late for golf." Immediately Owen stood up* » (84). Le geste instinctif d'Owen, se levant devant Sassoon, évoque la déférence d'un subordonné devant un officier plus que la camaraderie existant entre deux hommes théoriquement égaux. La suite du roman présente cependant un nivellement de l'écart social qui semblait irrémédiable entre les deux hommes. Alors que la première scène présentait explicitement un Owen à la recherche — physique et intellectuelle — de Sassoon, c'est ensuite ce dernier qui se rend dans la chambre d'Owen : « *After dinner he went straight to Owen's room. "Do you mind?" he said. "I'm on the run from theosophy"* » (141). La dernière scène du roman les représente ainsi assis dans un coin du « Conservative Club » — le club de Rivers auquel il avait invité Sassoon. Dans ce lieu exclusivement destiné aux *gentlemen*, Sassoon donne une lettre d'introduction à Owen pour Robert Ross, devenant ainsi celui qui fait accéder Owen aux cercles fréquentés par les élites. L'image finale (deux verres de brandy vides posés côte à côte) peut être interprétée comme un symbole de leur statut de membres d'une sorte d'aristocratie littéraire et de leur amitié. Barker semble en effet quelque peu déformer la « réalité » historique, en accordant une importance à Owen qu'il ne semblait pas avoir dans l'esprit de Sassoon. Celui-ci ne mentionne en effet jamais Owen dans ses mémoires fictionnalisées (plus précisément dans le troisième tome — *Sherston's Progress*) alors que Rivers y occupe une place de choix — à moins qu'il ne s'agisse là d'une forme de non-dit, de refoulement, d'un silence symptomatique qui révèle *a contrario* une proximité que Sassoon préfère taire, mais dont Barker réinvente la cause. La fiction gomme ainsi la barrière sociale existant entre les deux hommes et fait entrer Owen parmi le cercle des *gentlemen*.

Nous avons déjà évoqué l'identité hybride de Prior, que trahissent sa façon de parler et son accent, et souligné l'ambiguïté sexuelle qui vient

redoubler l'incertitude sociale : alors que Prior joue de son accent et de son attitude, son identité semble déterminée par l'interlocuteur en face duquel il se trouve, ce qui est d'ailleurs conforme au constat que fait Barnes quant à la primauté du jugement de la société sur l'individu. La double nature de Prior trouve, de façon assez transparente, son origine dans les attitudes contradictoires de son père et de sa mère vis-à-vis de la notion de classe : alors que cette dernière veut que son fils n'emprunte pas le même chemin que son père, et se trouve satisfaite de la nouvelle condition d'officier de son fils, le père considère au contraire l'engagement de Billy comme une trahison de sa classe. Mr Prior est conscient de l'influence de sa femme sur l'ascension sociale de son fils (*« He's ambitious, you know, you mightn't think it to look at him, but he is. His mam drilled that into him. Schooled him in it. She was determined he was going to get on »*, R 56) et, contrairement à elle, n'est pas fier de son fils :

> *"I'm not proud. He should've stuck with his own. Except he can't, can he ? That's what she's done to him. He's neither fish nor fowl, and she's too bloody daft to see it. But I tell you one person who does see it." 'He pointed to the ceiling.* (R 57)

Au-delà de la trahison de Billy envers sa classe sociale, c'est bien l'hybridité de ce dernier qui dérange son père. L'expression *« neither fish nor fowl »* et la référence à Dieu semblent faire de Billy un monstre contre nature, instinctivement rejeté par son père, tout comme l'hybridité de George était la cause de son rejet par les villageois de Great Wyrley : dans les deux romans, la difficulté à catégoriser les individus paraît mener à leur exclusion sociale.

Sans aller jusqu'au rejet de l'hybridité de Prior, Rivers est également troublé par la difficulté qu'il éprouve à placer ce dernier sur l'échelle sociale. Ainsi, le psychiatre est surpris que Prior ait lu des ouvrages de psychiatrie ou d'anthropologie et éprouve un léger malaise lorsque Prior analyse son propre cas à la manière d'un psychiatre amateur :

> *« I see. A negative transference. Is that what you think we've got ? »*
> *« I hope not. » Rivers couldn't altogether conceal his surprise. « Where did you learn that term ? »*
> *« I can read. »*
> *« Well, yes, I know, but it's — »*
> *« Not popular science ? No, but then neither is this. »*
> *He reached for the book beside his bed and held it out to Rivers. Rivers found himself holding a copy of the Todas. He stared for a moment at his own name on the spine.* (65)

Dans cet extrait, Prior semble s'approprier les deux domaines d'expertise de Rivers — l'anthropologie et la psychiatrie — et déstabilise ainsi la relation hiérarchique médecin/patient. Prior remplit de ce fait une fonction narrative clef dans le roman, en s'arrogeant le droit de défier Rivers, représentant de l'autorité et de la morale victorienne.

On peut également déceler dans cet extrait la sensation de violation que ressent Rivers alors que Prior « pénètre » ses domaines d'expertise. Son nom inscrit sur la tranche de l'ouvrage semble le rendre vulnérable, comme s'il était littéralement tombé « entre les mains » de Prior. Le roman joue ici sur le contenu latent de la relation entre Prior et Rivers et rappelle d'autres scènes où Prior semble avoir détecté l'homosexualité réprimée de Rivers afin de s'en servir comme une arme contre lui. Chez Prior, la sexualité est en effet fréquemment utilisée comme un outil dans ce qui pourrait être assimilé à la « lutte des classes ». Comme le remarque Peter Hitchcock : *« While Prior's bisexuality is hardly novel, the infusion of class codes with sexuality is linked to social hierarchy*[1]*. »*

Cet aspect est particulièrement frappant lors de la rencontre entre Prior et Manning, dépeinte dans le deuxième volet de la trilogie. Nous avons déjà évoqué la façon dont Prior met en avant son identité ouvrière par le biais de l'accent afin de se conformer à ce que Manning recherche chez son amant. Malgré la facilité avec laquelle Prior se glisse dans cette identité, la violence sociale qui s'instaure entre les deux hommes reste très présente, poussant Prior à se décrire comme un « crachoir à semence » (*« seminal spittoon »*, ED 11). Manning exacerbe la sensation qu'a Prior d'être rabaissé socialement en l'amenant jusqu'au quartier des domestiques plutôt que dans la chambre conjugale où il dort habituellement. Le geste de Manning — fermant la porte de la chambre comme pour protéger sa femme de ce qu'il s'apprête à faire avec Prior — renforce le désir de « vengeance » de Prior qui trouve son exutoire dans l'acte sexuel : *« This movement of his hand had in it lust; resentment, of Manning's use of the room among other things »* (13).

La relation entre Manning et Prior représente indéniablement une prise de pouvoir de la classe ouvrière sur les classes aisées, le lieu où les deux hommes se retrouvent rappelant à Prior les souvenirs de sa mère, simple domestique : *« He remembered his mother telling him that,*

1. Peter HITCHOCK, « What is Prior ? : Working-Class Masculinity in Pat Barker's Trilogy », *Genders* 35, 2002. www.genders.org/g35/g35/_hitchcock.html/.

in the house where she'd worked, if a maid met a member of the family in the corridor she had to stand with her face turned to the wall » (ED 14). Décrite en termes crus, la pénétration vient donc enfreindre le tabou de jadis et jouer un rôle de compensation symbolique, comme pour se frayer un passage au sein d'une classe supérieure qui interdisait jusqu'au regard. Sharon Monteith évoque ainsi la caractérisation de Prior par Barker : « *Barker has said that Billy Prior was a way for the two worlds to confront one another, rather than abandoning one and concentrating entirely on the other'. In other words, Prior is the conduit between the classes* » (Monteith, *Pat Barker* 64-65). Il semble que dans certaines scènes de la trilogie, l'idée de Prior comme lien entre les classes sociales doive être comprise dans son acception la plus physique, l'hypersexualité de Prior représentant en effet un point de jonction entre les classes, voire les nations [1].

Dans *The Ghost Road*, la relation ambiguë entre les élites britanniques et la classe ouvrière est développée de façon plus détaillée : par l'entremise de Charles Manning, Prior est présenté au cercle des amis de Wilde. « *I shook* [*Ross's*] *hand and I thought I'm shaking the hand that.... Well, there is a connection with Wilde* » (109). L'humour osé de Prior offre une fois de plus une image explicite de sa relation aux élites anglaises. L'entourage de Ross comprend en effet des hommes dont le rapport à la classe ouvrière est un mélange d'attraction sexuelle et de mépris intellectuel :

> *But then — Birtwhistle. He's a don at Cambridge, very clever, apparently. Curiously, he actually prides himself on having a broader grasp of British society than the average person*, i.e. *he pokes working-class boy's bottom.* […] *And yet he spoke of his working class lover — his WC in tones of utter contempt. And he didn't succeed in placing me, or not accurately enough.* (109)

L'acronyme employé par Birtwhistle, « *WC* », offre un raccourci fulgurant de l'opinion de certains membres des classes supérieures sur la classe ouvrière, évoquant le sentiment de Prior de n'être qu'un « crachoir à semence » alors que la sexualité devient ici à la fois l'instrument et le symptôme de la domination sociale. Le roman revient ainsi

1. L'expression apparaît dans la scène où Prior a des rapports sexuels avec un jeune Français dont il comprend qu'il s'offrait auparavant aux Allemands : « […] *on the other side of that tight French sphincter, German spun. Not literally — they left a bit longer ago than that — but there nevertheless, the shadowy figures one used to glimpse through periscopes in the trenches, and my tongue reaching out for them* » (GR 248).

sur le cliché de l'homoérotisme de Cambridge pour mieux interroger la tension entre les comportements jugés acceptables et les comportements jugés condamnables, donc signes de déviance. Le sarcasme de Prior conteste la géographie qui se met en place au sein de la nation, avec ses exutoires ou au contraire ses lieux d'emprisonnement (le lien à Wilde fonctionne comme archétype de la stigmatisation). *« I played a rather cruel convoluted game with him afterwards. Which satisfied me a great deal at the time but now I feel contaminated »* (109). Une fois de plus, l'identité hybride de Prior le place dans une position ambiguë, car son désir de vengeance envers un représentant méprisant des élites intellectuelles est neutralisé par la sensation de dévalorisation inhérente qu'il éprouve en s'abaissant à cette vengeance.

C'est dans cette perspective de déplacements des discours dominants et des voix discordantes, que Barker choisit d'intégrer, de manière très frappante dans *The Ghost Road* le journal de Prior à la matière littéraire du roman. Par ce biais, la romancière donne littéralement voix à la classe ouvrière, ou en tout cas à l'un de ses représentants. Nous avons évoqué la fonction originelle du personnage de Prior dans *Regeneration* — destinée à faire ressortir des traits de la personnalité de Rivers que la seule interaction avec des *gentlemen* n'aurait pu mettre en valeur. Cependant, ce rôle de « faire-valoir », aussi brillant fût-il, semblait ancrer la subordination littéraire de la classe ouvrière aux classes plus aisées : Prior ne pouvait-il prendre vie littéraire que pour faire ressortir les préjugés et les secrets d'une caste supérieure ? Le troisième volet de la trilogie semble infirmer ce constat alors qu'à la moitié du roman, l'achat par le jeune homme d'un journal dans lequel noter ses pensées résonne comme une prise de pouvoir :

> *Bought this in a stationer's just off Fleet Street quite a long time ago. I've been carrying it round with me ever since unused, mainly because it's so grand. I bought it for the marbled covers and the thick creamy pages and ever since the thick creamy pages have been saying, Piss off, what could* you *possibly write on* us *that would be worth reading ?* (GR 107)

On peut lire dans cet extrait une figuration du dialogue entre le canon littéraire symbolisé par les pages blanches, qualifiées de « grandioses », et Billy, le fils d'ouvrier remettant de lui-même en doute sa légitimité en tant qu'auteur (*« what could you possibly write »*) et montrant, comme Stevens, qu'il a intégré la hiérarchie sociale à l'intérieur de laquelle il vit, et l'*habitus* qui le modèle. Peut-être peut-on y voir une forme de dialogisme de classe, pour reprendre les mots de Bakthine,

car il existe dans la voix de Prior l'écrivain « une part notable de paroles notoirement étrangère […] une interaction tendue, un conflit entre sa parole à soi et celle de l'autre, un processus de délimitation et d'éclairage dialogique mutuel[1] » où la voix ouvrière est constamment mise en critique par l'intériorisation de la conscience des élites. Il faut toutefois remarquer que si la trilogie commence, avant même de citer les poèmes, par la voix de Sassoon et l'intégration à l'incipit de sa déclaration, matrice dont découle tout le livre, elle se finit quasiment sur la voix de Prior[2] — écrivain désabusé d'une classe hybride sur le point de mourir au front. Le cas de Prior n'est pourtant pas isolé et l'on peut peut-être lire dans son geste une préfiguration quelque peu optimiste des années à venir : *« I keep tearing pages out of the back of this book and giving them to people »* (253). Après s'être saisi du carnet d'écriture, Prior en distribue des pages à ses camarades d'infortune, sans distinction de classe, dans un geste qui peut laisser entrevoir l'émergence d'une littérature des marges, transformant le carnage des tranchées en élan égalitaire.

L'ascension sociale que vit Robbie Turner dans *Atonement* est différente de celle de Billy Prior : plus que Prior, Robbie semble être adopté par la famille bourgeoise que représentent les Tallis. Puisqu'il a perdu son père, Mr Tallis lui sert de « père de substitution », non pas dans la dimension affective, mais dans le soin que ce dernier met à encourager l'éducation du jeune garçon. Ainsi, Robbie grandit parmi les enfants des Tallis, et profite, au même titre qu'eux, de leur éducation privilégiée : *« Robbie grew up with the run of the nursery and those other parts of the house the children were permitted, as well as the grounds. His tree-climbing pal was Leon, Cecilia was the little sister »* (88). Il semble néanmoins, qu'à la manière d'Eliza Doolittle dans le *Pygmalion* de Shaw, Robbie soit un « projet social » de Mr Tallis, destiné à démontrer la supériorité de l'éducation sur l'extraction. L'aisance avec laquelle Robbie évolue dans le monde des aristocrates aura tout de même comme récompense, toute relative, de lui apporter la considération des autres soldats :

1. Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, 1978, Paris, Gallimard, 2001, p. 172.

2. Peut-être est-il possible d'y voir une écho intertextuel final, éclairant le parallèle entre Prior et Sassoon : le dernier volume des mémoires de George Sherston se présente également sous la forme d'un journal des derniers jours de guerre de Sassoon en Palestine.

> *His education and age marked him down, but his past made up for that and no one gave him trouble. Instead, he was regarded as a wise old bird who knew the ways of « them, » and who was handy when it came to filling out a form.* (208)

Distanciées par la troisième personne (« *them* »), les classes aisées font partie d'un autre monde dans lequel Robbie semble pouvoir jouer le rôle de guide, avantage dérisoire, évoqué au même titre que la maîtrise de la lecture, et qui ne semble pas être d'une grande aide lors de la retraite vers Dunkerque.

En effet, l'investissement de Mr Tallis dans l'éducation de Robbie est avant tout perçu comme financier par ce dernier qui pense devoir rembourser le père de Cécilia :

> *« Look, I've agreed to pay your father back. That's the arrangement. » « That's not what I meant at all. » She was surprised that he should think she was raising the question of money. That was ungenerous of him.* (27)

Balayée d'un revers de la main par Cecilia, et cependant soulignée par le renversement que signale « *that was ungenerous of him* », la question de l'argent est pourtant bien réelle dans la relation qui unit Robbie aux Tallis. Le jeune homme signale d'ailleurs à Cecilia qu'il compte rembourser son père au moment où cette dernière mentionne la venue de Paul Marshall — le « millionnaire du chocolat » (26). Alors que Mrs Tallis considère que financer l'éducation du jeune homme revient à « spolier » ses propres enfants, Robbie lui-même envisage son acceptation dans la famille comme conditionnelle. Son choix de profession — médecin (27) plutôt qu'universitaire ou même jardinier — évoque les qualités humaines de Robbie, ainsi que son désir d'accéder à un prestige social qu'il n'acquerra jamais par l'entremise des Tallis. Robbie occupe en effet une position en marge de la famille — reflétée par l'emplacement de la petite maison qui a été donnée à sa mère un jour de Noël : tenue pour acquise, celle-ci fixe tout de même la différence de classe entre la famille habitant la *country house* et la mère et le fils — occupant sa dépendance.

L'intérêt de Mr Tallis envers Robbie n'est cependant pas partagé par toute la famille et son épouse reproche à son mari son « investissement » dans l'éducation du jeune homme :

> *But really, he was a hobby of Jack's, living proof of some leveling principle he had pursued through the years. When he spoke about Robbie, which wasn't often, it was with a touch of self-righteous vindication.* (151)

Le déterminant *« some »*, utilisé devant la notion de « principe égalitaire » chère à Mr Tallis, trahit le mépris de sa femme (issue de la noblesse) envers son entreprise : indéterminé au sens grammatical et idéologique du terme, le projet de Mr Tallis n'a pas de réalité pour elle, ainsi que le démontre son opposition. Les rapports des différents membres de la famille envers Robbie sont ainsi contrastés : alors que les enfants (ayant été élevés avec Robbie) le considèrent comme leur égal, les deux parents sont conscients, quoique de façon différente, de la différence sociale existant entre leurs enfants et le fils de Grace Turner — leur femme de chambre. Pour Mrs Tallis, la réussite de Robbie à Cambridge met en exergue l'échec relatif de Cecilia, un renversement de la hiérarchie sociale qui n'a pas lieu d'être :

> *Something had been established which Emily took to be a criticism of herself. She had opposed Jack when he proposed paying for the boy's education, which smacked of meddling to her, and unfair on Leon and the girls. She did not consider herself proved wrong simply because Robbie had come away from Cambridge with a first. In fact, it had made things harder for Cecilia with her third.* (151)

Ainsi s'instaure un premier renversement dans le foyer des Tallis : le fils de la domestique obtient la meilleure mention possible à Cambridge, au contraire de Cecilia, et la hiérarchie sociale semble déstabilisée, un bouleversement dont le coupable doit être puni. Peut-être est-il ainsi possible d'interpréter la relative indifférence de Mrs Tallis lorsque Robbie est arrêté pour viol comme un désir inconscient de vengeance, visant à ce que Robbie retrouve la place qui était la sienne, c'est-à-dire un individu socialement inférieur, que l'on peut ignorer. Sa conviction que Robbie est coupable est, bien sûr, en grande partie la faute de Briony, qui déclare l'avoir reconnu lorsqu'elle découvre Lola allongée près du temple. Mais la facilité avec laquelle Mrs Tallis accepte la culpabilité du jeune homme semble également relever de préjugés de classe qu'elle n'hésite pas à laisser transparaître lorsqu'elle parle avec la police : *« She belonged to a generation that treated policemen as menials, whatever their rank »* (178). De façon similaire, l'attitude de Paul Marshall envers les policiers souligne son sentiment de supériorité sociale, un rapport de classe qui semble lui éviter tout soupçon :

> *He walked up and down the terrace with them, one on each side, and on the turn offered them cigarettes from a gold case. When their conversation was over, he patted the senior man on the shoulder and seemed to send them on their way.* (175)

Loin d'éveiller les soupçons de la police, l'attitude hautaine de Mrs Tallis et celle, condescendante, de Paul Marshall semblent conformes à la hiérarchie sociale de la période et protègent ce dernier de tout soupçon. Le geste de Marshall — tapotant sur l'épaule du policier puis le « poussant dehors » — évoque le contrôle des classes dirigeantes sur les classes populaires et les préjugés de classe pouvant faire condamner un innocent, comme George l'était dans le roman de Barnes. Ce faisant, le roman dépeint les changements d'une société qui, à cause de la guerre, voit sa structure bouleversée et la notion de classe s'estomper.

Ces remarques semblent, dans une certaine mesure, s'appliquer à l'ensemble des romans revisitant la première moitié du XX^e^ siècle. À travers l'irruption d'éléments hétérogènes à la société anglaise traditionnelle, et de l'émergence littéraire de marges sociales longtemps restées sans voix, le roman contemporain dessine le tableau contrasté d'une société prise dans la tension entre tradition sclérosante et changement brutal. Comme l'explique Peter Kalliney : *« The English class system is a strange house in which everyone, even the departed, seems destined to live but no one wants to own »* (Kalliney 219). Mais le rapport de l'individu à la société anglaise, en raison de sa richesse protéiforme et de sa complexité, pose la question du modèle et de l'archétype, dont le plus évident est bien sûr le *gentleman*.

2 Portrait de l'Anglais en gentleman

> *I suppose what one should be asking is whether an ideal becomes invalid because the people who hold it are betrayed.* (GR 102)

Pour prendre toute la mesure de la réflexion au sujet des figures plus marginales que fait émerger la fiction contemporaine, il faut également analyser plus précisément le système normatif qui est mis à mal, tout le poids idéologique qu'il incarne et que les romans mettent en scène en démontant les rouages de l'idéalisation et de la sublimation. Face à un groupe tirant sa force de la norme qu'il prétend incarner, l'individu issu de la marge se trouve avant tout à la merci d'un autre mythe de l'anglicité : l'archétype que représente le *gentleman* et son code de conduite — emblème de la masculinité héritée de l'époque victorienne.

Selon Linda Colley, le concept de masculinité est en effet un des piliers de l'identité britannique, par opposition à une France perçue comme féminine :

> *There was a sense at this time — as perhaps there still is — in which the British conceived of themselves as an essentially « masculine » culture — bluff, forthright, rational, down-to-earth to the extent of being philistine — caught up in an eternal rivalry with an essentially « effeminate » France*[1].

Les valeurs masculines qu'évoque Colley (la rudesse, le bon sens, et la rationalité, s'opposant à la « féminité » française) sont incarnées par la figure emblématique du *gentleman* anglais, qui se doit aussi d'être plus raffiné, moins « philistin », concept qu'Arnold emprunta à Heine pour désigner l'autosatisfaction et l'absence de curiosité intellectuelle des classes moyennes ou supérieures. Le *gentleman* et son code de conduite représentent en effet les fondements de la masculinité au début du XX^e^ siècle. En revisitant la période, les romans contemporains mettent en scène un mythe perçu comme factice et dangereux, en particulier lorsque l'individu est confronté à la situation hors normes que représente la guerre. Cependant, privée du point de fixation que représentait un code de l'honneur communément admis, l'identité masculine se trouve souvent à la dérive et le sujet doit lutter afin de verbaliser une identité mise à mal par la guerre et la désintégration du modèle patriarcal. Certains romans semblent cependant tracer le chemin d'une régénération possible, dont les modalités et le succès diffèrent, s'inscrivant dans le comblement du vide entre expérience et langage, traumatisme et plénitude identitaire.

Le *gentleman* est donc une des images les plus communément associées à l'anglicité. Des romans de Jane Austen aux clichés d'hommes vêtus en complets noirs arpentant les rues de Londres et de la « City » en particulier, le stéréotype est profondément ancré culturellement. Historiquement, le *gentleman* est celui qui a le droit de porter des « armoiries » (soit le plus bas degré de noblesse). Cependant, vers le milieu du XIX^e^ siècle, le sens évolue pour désigner une norme de comportement dont les fondements veulent rester proches de la chevalerie, comme le rappelle Girouard : *« All gentlemen knew they must be brave, show no sign of panic or cowardice, be courteous and protective to women and children, be loyal to their comrades and meet death without flinch-*

1. Linda COLLEY, *Britons : Forging the Nation 1707-1837*, 1992, Yale, Yale University Press, 2005, p. 252.

ing[1]. » Une autre définition, donnée par le Cardinal Newman en 1852, souligne le lien entre *gentleman* et code de conduite : « *It is almost a definition of a gentleman to say he is one who never inflicts pain*[2]. » Là encore, cette qualité morale est aussi censée être transmise, inculquée, relever d'une éducation, de l'*habitus*, autant que de la nature intègre de ceux qui sont censés incarner le concept.

Dans l'ouvrage fondateur de Colls et Dodd, *Englishness : Politics and Culture*, l'accent est mis sur l'importance des *public schools* dans l'éducation des *gentlemen* et la formation d'une « masculinité anglaise » : « *Indeed one might go so far to argue that the core of the curriculum was masculinity* » (Colls & Dodd 5). De nombreux auteurs, comme Matthew Arnold ou, de manière beaucoup plus ironique, E.M. Forster, ont en effet souligné l'importance des *public schools* dans la formation d'un hypothétique « caractère national » anglais. En parallèle à l'essor des *public schools* dans le courant du XIX^e^ siècle, le sport prend une importance prépondérante dans l'éducation des jeunes *gentlemen* anglais. Son rôle est double, physique mais aussi éthique, imposant un code de conduite qui est censé donner des règles du jeu à venir, former les jeunes garçons à devenir les hommes de demain dont l'Empire a besoin : il permet tout d'abord d'adhérer à l'idéal de « *muscular christianity* » (terme qui apparaît pour la première fois en 1857 dans le cadre des *public schools*). Popularisé par Charles Kingsley, cet idéal est illustré dans les très populaires romans de Thomas Hughes, un proche de Kingsley, mettant en scène Tom Brown — élève de Rugby School. L'idéal de « *muscular christianity* » implique plus que l'adage demandant « un esprit sain dans un corps sain ». L'amélioration du corps est en effet vue comme vecteur de progrès moral : « *games conduce not merely to physical but to moral health*[3] », déclare Kingsley. Le sport est également considéré comme palliatif du désir sexuel et exutoire à l'énergie des jeunes Anglais et ainsi conforme à l'idée de pureté chevaleresque qui anime l'idéal du *gentleman* anglais.

Le *gentleman* se doit également, tant en sport que dans les affaires, d'être un amateur, fût-il éclairé. Être amateur, c'est s'opposer à la mercantilisation croissante de la société anglaise menaçant l'ordre établi. Rappelons qu'à partir du milieu du XIX^e^ siècle, le concept de

1. Mark GIROUARD, *The Return to Camelot : Chivalry and the English Gentleman*, New Haven, Yale U.P., 1981, p. 7.

2. John Henry NEWMAN, *The Idea of a University*, 1854, Washington, Regnery Gateway, 1999, p. 10.

3. Charles KINGSLEY, *Health and Education*, Plain Label Books, 1874, p. 35.

« *gentlemanliness* » est remis en question par l'émergence d'une *middle-class* marchande pour qui la condition de *gentleman* est avant tout synonyme de respectabilité et d'intégration. Ainsi, à partir du XX^e^ siècle de nombreux aristocrates épousent des jeunes filles dont les pères ont fait fortune dans le commerce, tendant de ce fait à gommer l'esprit de caste et le refus de la mésalliance de la définition du *gentleman* même si, comme le rappelle Girouard, être bien né « pouvait tout de même aider[1] ».

Dans l'ouvrage de Paul Langford consacré à l'histoire des caractéristiques de l'anglicité, le *gentleman* est décrit ainsi : « *The English gentleman's claim to fame, at least from the time of Addison, to that of Rousseau, was that he uniquely combined good nature with civilized manners* » (Langford 88). Le mélange unique, selon Langford, d'une bonté naturelle et de manières civilisées semble accréditer une vision essentialiste du *gentleman* — devant sa singularité à la nature de l'anglicité elle-même — ce que souligne d'ailleurs Christine Berberich :

> *The term gentleman is highly ambiguous and amorphous, and consequently almost impossible to pinpoint. At the beginning of the nineteenth century, Hazlitt wrote that « what it is that constitutes the look of a gentleman is more easily felt than described. We all know it when we see it; but we do not know how to account for it ».* (Berberich 4)

S'il est possible de retracer la montée en puissance du concept et son influence sur la société britannique, il est difficile de donner une définition exacte de ce que le *gentleman* et son code de conduite représentent. L'anglicité est essence, elle offre au chevalier édouardien une justification quasi ontologique rappelant la définition du *gentleman* que donnait Ruskin : « *a true gentleman has no need of self command; he simply feels rightly on all occasions*[2] ». Ainsi, de façon similaire au traitement du paysage dans le roman contemporain, c'est paradoxalement le flou entourant la notion qui en fait un matériau adapté à la discussion d'une identité postmoderne, hantée par la disparition d'un moi stable.

Il serait cependant erroné de penser que la critique du *gentleman* commence à la fin du XX^e^ siècle. Dans « *A Gentleman* » (*Collected Poems* 57), poème écrit au début du XX^e^ siècle, Edward Thomas utilise

1. « *Being a gentleman, most gentlemen devoutly believed, had nothing to do with money, nor, many of them would insist, did it necessarily have anything to do with birth (though of course birth helped)* » (GIROUARD, *The Return to Camelot* 252).

2. John RUSKIN, *Modern Painters, Vol. 5*, London, John Wiley, 1863, p. 281.

déjà le terme de façon ironique afin de décrire un homme ayant cambriolé deux clubs et fait tomber une jeune fille enceinte (et ne lui proposant ensuite qu'une demi-couronne en guise de dédommagement [1]). La conclusion acerbe du poème insiste sur la part prépondérante de l'apparence et des manières dans le rapport des classes ouvrières au *gentleman* : *« I pray God/ Save him from justice ! Nicer man never trod »* (Thomas, *Collected Poems* 57). Quelques années plus tard, P.G. Wodehouse bat en brèche le mythe en présentant le falot Bertie Wooster, sauvé d'innombrables situations périlleuses par l'intervention de son majordome Jeeves. Le rapport des romans contemporains au *gentleman* est cependant sensiblement différent : là où les auteurs édouardiens voyaient un stéréotype prêtant à la caricature et à la dérision, Ishiguro, Barker ou Barnes dénoncent l'emprise d'un mythe sclérosant, aux ramifications bien loin d'être anodines. La littérature contemporaine offre ainsi une fascinante galerie de portraits de *gentlemen* jamais tout à fait conformes au mythe qu'ils désirent incarner.

2.1 Des *gentlemen* officieux

Dès *England, England*, Barnes met en exergue l'arbitraire et le flou entourant la notion de *gentleman*, en superposant le concept à celui de pirate : *« When Cristina had said, in a moment of friendly teasing, "Francis Drake was a pirate", she had said No he wasn't, because she knew he was an English hero and a Sir and an Admiral and therefore a Gentleman »* (Barnes, *England, England* 7). En mettant en majuscule le terme *gentleman* et en le juxtaposant de façon ironique à divers titres que l'on pourrait qualifier d'« officiels » (aristocratiques et militaires), le concept devient lui-même un « titre », soit un signifiant autoréférentiel destiné à affirmer sa position dans la société.

Dans *Arthur and George*, Mrs Anson décrit en effet les attributs du *gentleman* comme étant la « nature et le port » (26) plutôt que la naissance, mettant ainsi en relation les deux pôles du concept — origine sociale et code de conduite. Alors qu'aucun des deux personnages principaux du roman n'est un Anglais « officiel » de par sa naissance (Arthur a des origines écossaises et irlandaises, George est à moitié parsi), le roman retrace l'évolution de leur identité à l'aune du marqueur flottant de l'anglicité que représente le concept de *gentleman*.

1. *« He went along with Carrie, and when she / Had a baby he paid up so readily / His half a crown. Just like him / A crown'd have been More like him. »* (THOMAS, *Collected Poems* 57).

Arthur and George met habilement en scène les trajectoires contrastées des deux hommes : alors que George veut affirmer son identité anglaise et accéder au titre de *gentleman*, Arthur — dont la naissance et l'éducation lui confèrent ce titre de droit — aspire à une identité iconoclaste, délivrée du carcan moraliste que lui suggère ce terme.

Cependant, malgré son désir d'une identité singulière, et malgré ses origines celtiques, Arthur est élevé en tant qu'Anglais, et revendique cet héritage avec fierté :

> *Irish by ancestry, Scottish by birth, instructed in the faith of Rome by Dutch Jesuits, Arthur became English. English history inspired him ; English freedoms made him proud ; English cricket made him patriotic. And the greatest epoch in English history — with many to choose from — was the fourteenth century : a time when the English archer commanded the field, and when both the French and the Scottish kings were prisoners in London.*
>
> (23)

Comme dans « The Soldier » de Rupert Brooke, l'identité se décline au gré de la répétition anaphorique, presque incantatoire, du mot-clé *« English »*. Alors qu'Arthur est formé au moule de l'anglicité à Stonyhurst, une *public school* jésuite renommée, c'est, plus encore que l'expérience des *public schools*, le monde de la chevalerie qui semble façonner son identité et faire de lui un *gentleman* anglais. Bien qu'il ne se voie pas comme un Anglais « officiel », Arthur vit selon les codes de la chevalerie adaptés à la réalité de l'Angleterre victorienne et transmis par la figure tutélaire de la mère. *« The Mam »*, comme l'appelle Arthur, est le repère à l'aune duquel le jeune homme, puis l'homme mûr — écrivain reconnu — juge ses actes et même ses pensées : *«* [*He*] *never forgot the tales heard while the porridge stick was raised. For Arthur the root of Englishness lay in the long gone, long-remembered, long-invented world of chivalry »* (23). Le rythme ternaire des adjectifs composés souligne les valeurs masculines de la chevalerie et l'adoration que l'homme, encore petit garçon, porte à sa mère quoique celles-ci soient évoquées ironiquement. Arthur cesse par exemple de croire au jugement dernier et à la damnation éternelle quand sa mère le lui conseille, et rajoute, pendant son enfance des commandements « chevaleresques » à ceux tirés de la Bible :

> *At home he learned extra commandments on top of the ten he knew from church. « Fearless to the strong ; humble to the weak », was one, and « Chivalry towards women, of high and low degree. » He felt them to*

> *be more important, since they came directly from the Mam; they also demanded practical implementation.* (5)

C'est ainsi le « Nom-de-la-Mère », pourrait-on dire en parodiant Lacan, *« Mam »*, qui forge ici le masculin, au sceau du rêve d'absolu. La défense de George doit être lue comme une « mise en pratique » du premier commandement tandis que le mariage avec Jean correspond au second. Cependant, malgré cette mise en œuvre performative des principes chevaleresques énoncés par la mère d'Arthur, il est clair que ces derniers « sonnent faux ». L'expression *« on top of the ten »* semble rajouter des contraintes supplémentaires à une liste déjà exagérément longue alors que la formulation lapidaire et résolument moyenâgeuse des maximes les assimile aux devises enfantines utilisées par un garçonnet « jouant au chevalier ».

D'ailleurs, comme le rappelle Arthur avec ironie, il est difficile d'être un chevalier au cœur d'une nation en voie d'industrialisation et de modernisation : *« What did a knight errant do when he came home to a wife and two children in South Norwood? »* (55) Si l'Angleterre rêvait de ressusciter le tournoi moyenâgeux au milieu du XIX^e^ siècle[1], la dimension chevaleresque du code de conduite du *gentleman* subsiste, au début des années 1900, principalement à travers un autre medium : celui de l'émergence des sports.

Le sport est en effet l'un des protocoles de construction du corps et de l'identité (individuelle et nationale). Fidèle au modèle du *gentleman* anglais, Arthur pratique dès l'enfance de nombreux sports, et a pour ambition, non pas de devenir un écrivain reconnu, mais d'être capitaine de l'équipe d'Angleterre de cricket. Durant ses années de formation, c'est le *Wisden Cricketer Almanach* qui remplace à la fois les revues pornographiques et la Bible, plaçant le sport au centre de son monde — exutoire à ses désirs et vecteur du code de l'honneur. Barnes égrène avec une admiration teintée d'ironie les nombreux sports que pratique Conan Doyle, de l'invention du ski dans les Alpes suisses, au golf dominical, en passant par les parties de billard avec son majordome. Ainsi le sport peut tour à tour devenir un exutoire (*« Arthur*

1. En particulier lors du tournoi d'Eglinton en 1839 — destiné à recréer un tournoi moyenâgeux. De nombreux aristocrates se prirent au jeu, et des armures, des costumes d'époque et des décors fastueux furent commandés. Le tournoi devait voir l'affrontement de 19 chevaliers en armure devant des milliers d'invités. Malheureusement, un violent orage survint à trois heures de l'après-midi le jour du tournoi, ponctuant d'une fin piteuse un projet qui se voulait grandiose. Pour un compte-rendu détaillé du tournoi, voir GIROUARD, *The Return to Camelot* 87-110.

was irritated by the brittle air ; but soothed by billiards, tennis and golf », 69) ou sa source d'inspiration en tant qu'écrivain (« [*his*] *ideas come to* [*him*] *at all manner of times — when out walking, cricketing, tricycling, or playing tennis* », 54).

Il s'agit bien là de l'*hexis* corporelle définie par Pierre Bourdieu [1], qui replace le don (sportif, artistique) dans le cadre du goût cultivé par la société ; si le sport peut avoir une valeur éducative utopiste, il fait également partie du capital culturel, des pratiques rituelles des dispositifs inculquant l'*habitus*, sous la forme de schèmes corporels et de schèmes mentaux. Dépositaire d'un patrimoine, le sport est pour Bourdieu une manière d'incorporer la conscience de classe, et c'est tout particulièrement vrai en Angleterre :

> Un sport a d'autant plus de chance d'être adopté par les membres d'une classe sociale qu'il ne contredit pas le rapport au corps dans ce qu'il a de plus profond et de plus profondément inconscient, c'est-à-dire le schéma corporel en tant qu'il est dépositaire de toute une vision du monde social, de toute une philosophie de la personne et du corps propre [2].

C'est bien en ce sens qu'à cette époque, le sport anglais devient l'émanation de la conscience nationale et que les valeurs sportives se voient appliquées au code de conduite du *gentleman*. Ce sont les années où l'expression *« play the game »* se popularise et où la notion de *fair play* anglais se développe, illustrée dans le roman par la réaction d'un public outré par le traitement injuste infligé à George (*« The public's attitude, as far as he could gauge it, was that he never once had fair play »*, 316). La sportivité (*« sportsmanship »*) devient le critère essentiel pour juger les individus. Cependant, même pour le fervent défenseur de l'activité sportive que constitue Arthur, la dérive du code de l'honneur dégradé en pure « sportivité » est regrettable :

> *In this modern world of Birmingham factories and billycock hats the notion of chivalry often seemed to have declined into one of mere sportsmanship. But Arthur practised the code wherever possible. He was a man of his word ; he succoured the poor ; he kept his guard against baser emotions ; he treated women respectfully.* (23)

1. « L'*hexis* corporelle est la mythologie politique réalisée, *incorporée*, devenue disposition permanente, manière durable de se tenir, de parler, de marcher, et, par là, de *sentir* et de *penser* », Pierre BOURDIEU, *Le Sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, p. 117.

2. Pierre BOURDIEU, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 240.

L'usage de l'archaïque *« succour »* et la parataxe soulignent le caractère désuet d'un code appliqué à la lettre. La défense du code de l'honneur par Arthur est d'ailleurs équivoque : l'énumération des préceptes à suivre semble l'apparenter à une « recette » protégeant l'individu contre le déshonneur de façon presque automatique, sans réflexion sur son propre comportement. Faute de mieux, c'est pourtant bien à l'aune du sport qu'Arthur juge les hommes et par exemple son beau frère Willy Hornung qui sait apparemment adapter au tennis — sport de *gentlemen* par excellence — le comportement attendu envers les femmes : *« He noted the way Hornung did not give her easy points, but at the same time held back from a full weight of shot. He approved : that was how a man ought to play a girl »* (60).

La dimension toxique du mythe ne tarde pourtant pas à être révélée : ce qui pourrait passer pour un intérêt quelque peu excessif, quoique inoffensif, pour le sport acquiert une connotation beaucoup plus inquiétante lorsque le Capitaine Anson — chef de la police de Great Wyrley — s'en sert afin de légitimer la fausse accusation envers George. Lors de la discussion entre ce dernier et Arthur, venu exposer l'innocence de George, le capitaine fait explicitement le lien entre pratique des sports anglais et identité anglaise : *« He does not engage in sporting activities either. Had you noticed that ? The great manly English games — cricket, football, golf, tennis, boxing — are quite foreign to him »* (60). Le concept de *« muscular christianity »* est ici poussé jusqu'à la plus extrême des conclusions : ne pas pratiquer les sports, c'est donc refuser d'être anglais (on note l'emploi de l'adjectif *« foreign »*), et légitimer les suspicions, l'anglicité étant considérée par le capitaine Anson et dans une moindre mesure par Sir Arthur comme une vertu ontologique, rempart inaliénable contre la barbarie (*« What Englishman* […] *would take a blade to a horse, a cow, a sheep ? »*, 275).

À travers la remise en question de la notion de code de l'honneur et de l'importance des sports dans l'échelle des valeurs anglaises, le concept de *gentleman* anglais, marqueur flottant de l'anglicité ne cesse d'être déplacé et détourné : le roman interroge ainsi la notion d'anglicité dès les premières pages. Comme nous l'avons déjà évoqué, George subit l'éducation médiocre de l'école de son village et c'est aux côtés de son père — pasteur de la paroisse — que ce dernier « apprend » l'anglicité. Le dialogue fondateur entre George et son père, déjà envisagé à travers la dichotomie de la marge et du centre prend également une dimension didactique, en cela qu'il a la fonction, presque performative, d'intégrer le jeune garçon à l'Angleterre :

« George, where do you live ? »
« The Vicarage, Great Wyrley. »
« And where is that ? »
« Staffordshire, Father. »
« And where is that ? »
« The centre of England. »
« And what is England, George ? »
« England is the beating heart of the Empire, Father. »
« Good. And what is the blood that flows through the arteries and veins of the Empire to reach its farthest shore ? »
« The Church of England. »
« Good, George. » (17)

Il ne s'agit pas ici d'une bienveillante maïeutique de l'histoire anglaise qui verrait George prendre progressivement conscience de son héritage et son identité, mais bien d'un « catéchisme de l'anglicité [1] » que ce dernier doit apprendre et maîtriser, afin de répondre mécaniquement aux questions de son père. On peut d'ailleurs entendre dans cet échange un écho du discours des missionnaires anglais en Inde, tellement efficace que c'est maintenant le colonisé/l'indigène — Shapurji Edalji — qui répand celui-ci depuis l'Angleterre elle-même. Dans le cas de George, l'identité anglaise doit être inculquée, comme si celle-ci n'était pas naturellement présente chez le jeune homme. L'apprentissage porte néanmoins ses fruits et, lorsque l'anglicité de George est remise en question par la persécution raciste des Edalji, le discours du père réapparaît dans la bouche de son fils dans un mouvement de reflux imitant en miroir ses paroles originelles :

> *« But I am not a Parsee, Father. » In George's head the words come back : the centre of England, the beating heart of the British Empire, the flowing bloodline that is the Church of England. He is English, he is a student of the laws of England, and one day, God willing, he will marry according to the rites and ceremonies of the Church of England.* (43)

La métaphore de l'âme de l'Angleterre, pulsation sanguine insufflant vie au paysage, n'est pas nouvelle. On peut la retrouver chez Shakespeare, ou chez Forster dans *Howards End* (178). C'est néanmoins à contre-pied que Barnes prend cette définition d'une anglicité émanant de la terre du pays. Selon Barnes, celle-ci relève en effet totalement de la notion de mythe barthésien car elle est « parole » : « le mythe

1. Le mot est d'ailleurs employé plus loin : *« "The centre of England," George responds, as if in bedroom catechism »* (42).

est une parole définie par son intention […] beaucoup plus que par sa lettre […] ; et pourtant l'intention y est en quelque sorte figée, purifiée, éternisée, *absentée* par la lettre » (Barthes, *Mythologies* 197). Ainsi le discours de l'Angleterre, repris par Shapurji Edalji et inculqué à George, vaut par son intention — insuffler le patriotisme dans le cœur de ses sujets — et par sa lettre — la construction de l'empire autour de cercles centrés sur le « cœur de l'Angleterre ». L'accumulation de raisons pour lesquelles George devrait être considéré comme anglais — son éducation, ses études dans le domaine de la loi et sa foi en la religion du pays — contribue ainsi à exacerber le fait que, malgré tout cela, George n'est *pas* considéré comme anglais. L'insistance du roman sur le corps et le « sang » de l'Angleterre souligne ironiquement le fait que c'est précisément là — dans l'apparence physique et le sang de ses sujets — que se loge l'anglicité, tout le reste n'étant qu'une construction verbale destinée à légitimer le sentiment d'appartenance à l'empire et donc la loyauté des sujets du royaume.

La perception de l'anglicité comme signifiant flottant est renforcée par la discussion qu'ont Arthur et le capitaine Anson à propos de la « nature » de George. Le duel intellectuel des deux hommes est ainsi centré sur la culpabilité de George et son appartenance (ou non) au cercle fermé des *gentlemen* anglais : *« We are talking, Anson, not of some butcher's boy, but of a professional Englishman, a solicitor in his late twenties, already known as the author of a book on railway law »* (268). Le double sens possible de *« professional Englishman »* (Anglais exerçant une profession, Anglais « professionnel »), laisse entendre que George, malgré ses origines indiennes, est peut-être l'Anglais « le plus anglais » du roman, ainsi que l'illustrent ses propres paroles : *« I was brought up as an Englishman. I went to school, I studied the law, I did my articles, I became a solicitor »* (215). Pourtant, lorsque Arthur réfute les accusations d'Anson, se fondant sur la réputation pacifique des parsis, le système de catégorisation est pris en défaut : *« You cannot have him a professional Englishman one moment and a Parsee the next, just as it suits you »* (271). Promu Sir Arthur, Conan Doyle peut éventuellement se prévaloir d'une identité qu'il qualifie de non officielle (quoique Anson — représentant de la morale victorienne — n'est guère convaincu par cette posture soi-disant subversive [1]), mais il n'en est pas question pour George, dont l'identité hybride est cause de suspicion. En miroir à la

1. *« "I pride myself on being an unofficial Englishman." The phrase — which struck Anson as self satisfied — wafted between them like a skein of cigar smoke »* (269).

situation de George se trouve donc ironiquement celle d'Arthur, qui, bien qu'affectant ne pas être un Anglais officiel, est perçu par tous comme tel, et en premier lieu par George :

> *« You and I, George, you and I, we are… unofficial Englishmen. »*
> *George is taken aback by this remark. He regards Sir Arthur as a very official Englishman indeed : his name, his manner, his fame, his air of being absolutely at ease in this grand London hotel, even down to the time he kept George waiting. If Sir Arthur had not appeared to be part of official England, George would probably not have written to him in the first place. But it seems impolite to question a man's categorization of himself.*
> (217)

Comme le démontre le vocabulaire lié à l'apparence dans le passage (*« air »*, *« manner »*, *« fame »*, *« appear »*), faire partie, ou pas, de l'anglicité « officielle » relève avant tout de la perception que la communauté renvoie de soi. L'« anglicité officielle » est présentée comme relevant du malentendu ontologique : alors qu'Arthur croit trouver en George un complice en compagnie duquel il pourra joyeusement détourner les règles de l'anglicité, ce dernier reconnaît précisément en Arthur ce que l'écrivain refuse d'être. De plus, en établissant le degré d'aisance sociale dont font preuve chacun des deux protagonistes dans un hôtel chic londonien, comme critère d'appartenance à la communauté des Anglais, la notion de classe est une fois de plus mise en avant. Il semble que l'anglicité soit une valeur partagée par les aristocrates et les élites — fondée sur la notion superficielle de « manières » — un vernis de bienséance permettant d'être reconnu comme *gentleman* en société. La notion ainsi présentée est une construction bien plus qu'un héritage. L'anglicité « essentielle » n'est donc que la manifestation au cœur de la société d'un besoin de structures, une invention collective donnant des repères communs et tissant une grille de lecture à travers laquelle la hiérarchie sociale peut être lue. Comme l'explique Christine Berberich, la figure du *gentleman* offre un symbole mouvant permettant aux auteurs du XX^e^ siècle de discuter les fondements de l'identité moderne :

> *While nineteenth-century writing used the trope of the gentleman mainly as a tool for the moral edification of its readers, twentieth-century writing is much more likely to contrast the ideal to other notions of masculinity, or to problematize its values. Crucially, it also depicts the literary gentleman as a much more subjectivized tool, in order to portray the personal beliefs of the author.* (Berberich 42)

En dressant les portraits contrastés de deux *gentlemen* qualifiés d'« officieux », Barnes interroge dialectiquement la notion de *gentleman*. Arthur et George sont à la fois des *gentlemen* « non officiels » et des *gentlemen* « très officiels » selon la perception que l'on a du concept. L'anglicité se trouve ainsi neutralisée par son ubiquité et sa mouvance et rappelle de ce fait le concept d'invention de la tradition tel qu'Hobsbawm le définit :

> *« Invented tradition » is taken to mean a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past. In fact. where possible, they normally attempt to establish continuity with a suitable historic past* [1].

En mettant en scène une conception du *gentleman* relevant de la « tradition inventée », Barnes s'inscrit contre l'établissement d'une continuité artificielle avec le passé historique, justifiant une définition limitée, et limitante, de l'identité anglaise. L'impalpabilité qui entoure le concept lui interdit de devenir un objet de nostalgie, car c'est un mythe destiné à être utilisé, dans le meilleur des cas, pour mettre en valeur l'identité iconoclaste de Conan Doyle, et dans le pire, afin de justifier les accusations racistes envers George.

Le brouillage des identités dans le roman ne se fait cependant pas seulement à travers le prisme du *gentleman*. Le roman met en effet en scène le trouble provoqué par une identité s'éloignant progressivement de l'ancrage que semble offrir l'éthos du *gentleman*, semblant dériver vers l'impossibilité d'avoir une identité fixe, alors que la sensation du « soi » est toujours présentée comme fuyante et subordonnée à la perception de l'autre. Si le lecteur connaît probablement Conan Doyle — figure historique emblématique de l'Angleterre victorienne — le roman s'attache à décrire la personnalité d'Arthur, l'homme dont les doutes et les hésitations sentimentales font écho de façon plus évidente à la sensibilité contemporaine du lecteur. Barnes insiste sur la schize entre la *persona* de l'auteur et le moi intérieur, confusion accentuée par le présent de narration et les allitérations ludiques (*« fine fettle »*), même s'il refuse de réduire son personnage à la simple dichotomie entre personnage public et vie privée :

> *In Lasker's Chess Magazine he reads of a position called Zugzwang, in which the player is unable to move any piece in any direction to any square*

1. Eric HOBSBAWM & Terrence RANGER (éd.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge U.P., 1983, p. 1.

> *without making his already imperilled state worse. This is what Arthur's life feels like.*
> *Sir Arthur's life, on the other hand, which is all most people see, is in royal shape.* […] *Then there is Conan Doyle's life, which is also in fine fettle.* […] *Then there is his fourth life, the one where he is neither Arthur, nor Sir Arthur, nor Dr Conan Doyle ; the life in which name is irrelevant, as is wealth and rank and outward display and bodily carapace ; the world of the spirit.* (197-198)

Bien que l'image reconnue de Conan Doyle appartienne à l'ère victorienne (une période où la notion d'identité était relativement stable), bien que la période décrite dans le roman soit celle de l'apparition de la conception freudienne de l'identité (établissant l'opposition conscient/ inconscient), la caractérisation du personnage dans le roman est résolument postmoderne, refusant les certitudes, tout autant que les méandres de l'inconscient. Comme l'explique Barnes dans un entretien radiophonique :

> Il était fier de ces attitudes chevaleresques. C'était un homme assez compliqué, moi je dirais qu'il était divisé en trois : il avait ce côté sentimental, chevaleresque, moral, qui se trouvait dans le XIVe siècle et en même temps c'était un homme de son époque, il adorait les inventions scientifiques et technologiques [1].

L'accent est mis sur la multiplicité des identités, qui, loin d'offrir de l'espace à l'être, semble être un facteur d'a-centration et de trouble. Dans cette étrange multiplication des identités, il est peut-être possible de lire une trace de la *« Spaltung »* lacanienne présentant le sujet déchiré par un langage qui est la seule façon de verbaliser son identité mais aussi fondamentalement inadapté à en donner une représentation totalisante.

Le lien ambigu entre identité et langage est accentué dans le cas du personnage de George. Le roman se joue ainsi de la frontière entre « réalité » et fiction et met en scène le miroir textuel qu'il tend au lecteur, l'incitant à s'interroger sur la définition de seconde main, la projection ou reconstruction dont le roman entier fait bien sûr partie. Déstabilisé par l'image que lui renvoient les médias, la justice, et la société britannique pendant son procès, le jeune homme est fréquemment à la recherche de points d'ancrage, ou, pour revenir à la terminologie lacanienne, d'une « image en miroir » reflétant ce qui, ou celui qu'il veut devenir. Pendant le procès, au moment où son identité

1. « Entretien », *Tout arrive*, France Culture, 8 février 2007.

est examinée et remise en cause par la justice et la société anglaise, le jeune homme essaie de s'identifier aux descriptions qu'il lit dans les journaux :

> *« And I am stolid, » George continued, looking down at the Gazette again. « Isn't that a good thing to be ? Isn't stolid what a typical solicitor is meant to be ? And yet I am not a typical solicitor. I am a typical Oriental, whatever that means. Whatever I am, I am typical, isn't that it ? If I were excitable, I would still be a typical Oriental, wouldn't I ? »* (114)

La répétition de l'adjectif « typique » remet en question les stéréotypes identitaires tels qu'ils sont pensés au début du XX^e^ siècle, tandis que la démarche de Barnes rappelle la description sarcastique de la sinité de Barthes évoquée auparavant[1]. La description de George en tant qu'Oriental typique évoque également la notion d'« orientalisme » telle qu'elle est définie par Said :

> *Orientalism is a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction made between « the Orient » and (most of the time) « the Occident ». Thus a very large mass of writers, among whom are poets, novelists, philosophers, political theorists, economists, and imperial administrators, have accepted the basic distinction between East and West as the starting point for elaborate theories, epics, novels, social descriptions, and political accounts concerning the Orient, its people, customs, « mind », destiny, and so on.* (Said 2-3)

Il semble que la recherche d'une quelconque « typicité » chez George relève de la pensée orientaliste, ce qui est d'autant plus absurde que les journaux anglais recherchent l'orientalisme d'un personnage se pensant comme fondamentalement anglais. Dans la préface, écrite en 2003, à la réédition de son ouvrage Said critique ainsi la tendance moderne à regrouper les identités sous des « rubriques » inventant de ce fait des identités collectives factices (« *the terrible reductive conflicts that herd people under falsely unifying rubrics like "America", "the West", or "Islam"* », Said xviii), critique qui semble particulièrement pertinente dans le cas de George et de son hypothétique « orientalisme » mais qui peut également être adressée à la notion d'« anglicité », regroupant sous un terme général une variété d'identités disparates.

Il faut cependant signaler que l'ambiguïté identitaire réside dans le plaisir que George peut parfois trouver à certaines de ces descriptions :

1. « Pour ce mélange spécial de clochettes, de pousse-pousse et de fumeries d'opium, pas d'autre mot possible que celui de sinité » (BARTHES, *Mythologies* 193).

> *« He stepped briskly round from the dock and faced the crowded court with perfect composure. » This was what George read the next day in the Birmingham Daily Post, and it was a sentence which would always make him feel proud.* (132)

Dans les deux cas l'adjectif évoqué — la caractéristique que George désire avoir — connote l'équilibre et la stabilité : *« stolid »*, *« perfect composure »*, stoïcisme dont George se sent doté, mais qui rappelle la dignité fondamentalement anglaise « à la Stevens » lors de sa méditation sur l'essence du majordome (RD 43-44). Cependant, les clichés se superposent ici ironiquement : ce que George veut lire comme la reconnaissance d'une dignité fondamentalement anglaise est sans doute, du point de vue du journaliste, la manifestation d'une impassibilité toute orientale.

Le roman tend ici d'ailleurs à brouiller la distinction entre « identité ressentie » et « identité fictionnelle » en insérant les descriptions journalistiques de façon plus discrète, sans que l'instantané textuel que fournit l'article de journal soit remis en question ou commenté, montrant toute la complexité du phénomène d'interpellation à l'œuvre.

Quand George découvre ce que l'on pourrait nommer le compte rendu « final » de l'affaire — l'article écrit par Sir Arthur — la sensation de multiplicité identitaire est ainsi renforcée plutôt que neutralisée par l'image que lui renvoie la description de son défenseur :

> *It was most disconcerting to see oneself described not by some provincial penny-a-liner but by the most famous writer of the day. It made him feel like several overlapping people at the same time : a victim seeking redress ; a solicitor facing the highest tribunal in the country ; and a character in a novel.* (297)

Malgré la relative proximité, touchant à de l'amitié, qui semble lier les deux hommes, c'est l'altérité absolue d'un être à l'autre qui se voit confortée. Mais le passage amène aussi à remettre en question le lien entre biographie et fiction — si central pour un roman se construisant à la frontière des deux genres. L'identité de George oscille en effet entre vision subjective — George comme victime en quête de justice — et une composante « objective » et vérifiable — celle d'un avocat ayant vécu en Angleterre de 1876 à 1953 — les deux étant inextricablement présentes dans la caractérisation de Barnes.

Le compte rendu de Conan Doyle peut ainsi être perçu comme une mise en abyme du roman. Dès lors, la critique qu'émet George

— blâmant le détective fictionnel pour les erreurs de l'écrivain (*« It was all the fault of Mr Sherlock Holmes »*, 305) — peut être considérée comme le commentaire ironique de Barnes sur le statut de son roman — œuvre hybride mêlant fiction et faits historiques, soit une « méta-fiction historiographique » au sens de Hutcheon. À l'intérieur de la diégèse, Arthur est en effet souvent traité comme s'il était Sherlock Holmes, car Barnes brouille délibérément la frontière entre le maître et sa « créature ». L'écrivain-détective s'attend à ce qu'un cas judiciaire « réel » — celui de George — puisse être résolu à la manière d'une des enquêtes de Sherlock Holmes : *« It's not meant to happen like this.* […] *It's meant to be utterly insoluble right up until the end. And then you unravel the knot with one glorious piece of deduction »* (293). Le roman opère alors une mise en abyme de la place du lecteur dans le roman, ce que Vanessa Guignery définit comme le brouillage des frontières entre la fiction et la réalité (*« the blurring of ontological frontiers between fiction and non—fiction »*, Guignery, *The Fiction of Julian Barnes* 41) que met à nu le fonctionnement du roman policier et moque un public voulant lui aussi voir l'enquête résolue. Le roman frustre ainsi les attentes du lecteur en refusant de lui donner une quelconque clé du mystère, fût-elle fictionnelle. Peut-être doit-on y voir la volonté d'accepter une fondamentale impossibilité de connaître l'autre. Ainsi que l'explique Lévinas dans *Éthique et Infini* :

> Une vie humaine, avec la naissance et la mort, peut être écrite par quelqu'un d'autre, par celui qui n'est pas mort justement, que vous appelez le survivant ou l'historien. Or chacun perçoit qu'il y a une différence irréductible entre le parcours de sa vie et ce qui en sera consigné ensuite dans sa succession chronologique des événements de l'histoire et du monde. Ma vie et l'histoire ne forment donc pas une totalité[1] ?

De même qu'est refusée une vision totalisante des deux versants de l'identité de George que seraient son orientalisme et son anglicité, le roman refuse d'envisager une totalité historique aux identités d'Arthur et de George et offre une image postmoderne de l'identité où l'insaisissable multiplicité de l'être est constamment réaffirmée.

1. Emmanuel LÉVINAS, *Éthique et infini*, Paris, Le Livre de Poche, 1982, p. 73.

2.2 Le *gentleman* amateur et son double

Le roman d'Ishiguro s'intéresse, comme celui de Barnes, à la notion de *gentleman* et à ses dévoiements. Mais là où Barnes jouait sur les faux-semblants et mettait en scène des esquisses de *gentlemen*, images flottantes d'un concept sans cesse voué à la redéfinition, Ishiguro choisit de représenter plus délibérément une image de *gentleman* relevant du simulacre.

Le stéréotype du *gentleman* anglais est ambivalent et si chez Barnes le concept prêtait parfois à sourire, dans *The Remains of the Day*, la dérision est plus forte, puisqu'il met ses protagonistes dans des situations où la rigidité du code de conduite prête à rire (par exemple lorsque Stevens se débat avec la discussion prénuptiale qu'on lui demande d'avoir avec Reginald Cardinal, 87). Le stéréotype acquiert cependant une dimension infiniment plus inquiétante, puisqu'il est à l'origine de la trahison intellectuelle et éthique de Darlington.

Nous avons déjà évoqué le langage de Darlington, un marqueur fort de sa classe sociale dont l'ambiguïté dénote la remise en question de l'emprise des aristocrates sur la classe ouvrière. Ishiguro dote néanmoins le « maître » de Stevens de tous les attributs d'un *gentleman* de la première moitié du XX^e^ siècle. Son apparence aristocratique correspond au stéréotype du *gentleman* anglais : grand, mince, comme si sa rectitude intellectuelle se reflétait dans la posture physique, de sorte que, lorsque les années et la disgrâce dans laquelle Darlington est tombé voûtent sa silhouette, on peut lire dans cette posture un signe de sa déchéance morale : *« His hair had greyed entirely and his tall slender figure already bore signs of the stoop that was to become so pronounced in his last years »* (64). Durant sa jeunesse, à l'instar d'Arthur Conan Doyle, Darlington pratique les sports des *gentlemen* et rapporte de nombreux trophées que Stevens astique consciencieusement (*« I was in the billiard room attending to Lord Darlington's sporting trophies »*, 59). Le portrait de Lord Darlington en *gentleman* exemplaire se doit d'inclure également une dimension morale. Stevens décrit donc ce dernier comme timide et modeste (*« Lord Darlington's essentially shy and modest nature »*, 63) et comme un homme bon, ce qui semble faire de lui un *gentleman* accompli : *« I can declare that he was a truly good man at heart, a gentleman through and through »* (64). Ce portrait en trompe-l'œil, si conforme au stéréotype du *gentleman*, se double d'un attachement viscéral aux valeurs liées au concept telles que le *fair play*, et le sens de l'honneur.

En Lord Darlington se retrouvent toutes les caractéristiques de la tradition du *gentleman* anglais, et c'est bien là le problème. Sa trahison crée une ligne de faille, précisément parce qu'il incarne les valeurs anglaises plus que la traîtrise.

C'est dans l'amitié avec Herr Bremann, un aristocrate allemand rencontré pendant la Grande Guerre, que s'exprime le plus clairement le code de conduite du *gentleman* qu'est Lord Darlington. Malgré le fait qu'ils ont combattu l'un contre l'autre pendant la première guerre mondiale, les deux hommes semblent être de très bons amis (*« Herr Bremann first visited Darlington Hall very shortly after the war while still in his officer's uniform, and it was evident to any observer that he and Lord Darlington had struck up a close friendship »*, 74). Si l'on songe à l'horreur de la guerre telle qu'elle est décrite dans la trilogie de Barker, la présence d'un officier allemand en uniforme à l'intérieur de Darlington Hall pourrait sembler étrange. La vision d'Ishiguro apparaît cependant comme plausible ; ne vit-on pas, en 1914, des soldats anglais, allemands et français célébrer Noël ensemble, tandis que les poèmes de Wilfred Owen, par exemple, font de l'Allemand mort ou vivant un compagnon d'infortune, alors que le véritable ennemi, c'est l'état-major ? De façon similaire, Sebastian Faulks offre comme image finale de *Birdsong* la vision du protagoniste, Stephen Wraysford, et d'un soldat allemand tombant dans les bras l'un de l'autre à la fin de la guerre : *« He felt his lower lip begin to tremble and the hot tears filling his eyes. He laid his head against Levi's chest and sobbed »* (485). Néanmoins, Ishiguro ne se contente pas de présenter l'amitié entre Lord Darlington et Herr Bremann comme l'empathie somme toute naturelle de deux hommes ayant combattu durant une même guerre absurde. Plus que les millions de morts et la souffrance partagée sur le champ de bataille, c'est le désaccord avec l'issue de la guerre qu'il met en avant, un règlement ayant contraint l'Allemagne à verser des réparations financières énormes aux pays vainqueur et ne correspondant pas, selon Darlington, aux principes du *fair play* devant régir les victoires [1] ainsi que les défaites anglaises : *« It does us great discredit to treat a defeated foe like this. A complete break with the traditions of this country »* (74). L'analyse ne manque pas de justesse (écraser l'Allemagne financièrement c'est

1. De façon intéressante, seuls les Allemands doivent être traités avec respect, alors que les Français, alliés de la victoire, sont évoqués avec dégoût : *« He folded* The Times *with some disgust : "Frenchmen. Really, I mean to say, Stevens. Frenchmen" »* (79).

bien fomenter une nouvelle guerre qui ne tardera pas à éclater) mais elle est couchée en termes sportifs, singulièrement déplacés, plus que politiques.

Ainsi, l'attitude de Lord Darlington envers son « ami » semble quelque peu incongrue, voulant imposer un code de conduite traditionnel à une situation ayant tout d'exceptionnel :

> *« He was my enemy, » he was saying, « but he always behaved like a gentleman. » We treated each other decently over six months of shelling each other. He was a gentleman doing his job and I bore him no malice. I said to him : « Look here, we're enemies now and I'll fight you with all I've got. But when this wretched business is over, we shan't have to be enemies any more and we'll have a drink together. » Wretched thing is, this treaty is making a liar out of me. « I mean to say, I told him we wouldn't be enemies once it was all over. But how can I look him in the face and tell him that's turned out to be true ? »* (76)

La répétition du terme *gentleman* dans la bouche Darlington souligne le fait que le code de l'honneur est l'étalon de valeur à l'aune duquel tout comportement est jugé. Mais le choix des termes de Lord Darlington apporte une étrange dissonance. Dans le discours de ce dernier on entend une fois de plus l'idiome des *public schools* anglaises, où « jouer le jeu » est un critère crucial d'appartenance. L'expression est en effet popularisée par le poème d'Henry Newbolt « Vitaï Lampada » (1898) développant un parallèle entre un match de cricket et le comportement des soldats pendant la guerre[1] : *« Play up ! play up ! and play the game*[2] *! »*

Bien loin des descriptions crues du champ de bataille par Barker et Faulks, dans *The Remains of the Day* la Grande Guerre est vue à travers le prisme du code de conduite élitiste — déréalisant la souffrance et les morts pour n'en faire que les dommages collatéraux d'une guerre de *gentlemen*. C'est en effet la mort de son ami qui pousse Darlington à tenter de mettre en œuvre la politique d'apaisement en Angleterre : *« It is my belief that even without this tragic news, Lord Darlington would have set upon the course he took ; his desire to see an end to injustice and suffering was too deeply ingrained in his nature for him to have done oth-*

1. Le poème fut d'ailleurs utilisé à des fins de propagande pendant la Grande Guerre.

2. Henry NEWBOLT, « Vitaï Lampada », *The Island Race*, 1898, Charleston, BiblioBazaar LLC, 2008, p. 81. Le poème semble s'accorder en tous points avec la conception de la guerre selon Darlington — un grand match de cricket entre *gentlemen* où les enjeux majeurs sont la fidélité à son capitaine et, avant tout, « jouer le jeu ».

erwise » (77). La phrase de Stevens semble être à double sens car elle disculpe et accuse Lord Darlington : celui-ci apparaît comme une « victime » de son *habitus*, incapable de penser hors du champ tracé par le code de conduite du *gentleman*. Mais son désir de « rétablir » la justice semble déformé de façon grotesque : le sort tragique d'une personne — Herr Bremann — justifierait donc l'apaisement avec l'Allemagne et par conséquent le soutien, à mesure que le temps passe, d'une politique raciste et antisémite destinée à tuer des millions d'innocents.

Comme nous venons de le voir, l'engouement de Darlington pour la politique anglaise naît de ses sentiments envers son « vieil ami », Herr Bremann, et de son désir de voir les règles qui gouvernent le code de conduite des *gentlemen* respectées. L'intervention de Darlington dans le règlement du conflit européen n'est ainsi pas un engagement politique, mais le simple prolongement de ses activités de *gentlemen*, un sport parmi les autres en somme, dans lequel il s'inscrit en amateur éclairé. Nous avons déjà évoqué les racines médiévales du concept de *gentleman* : sens de l'honneur, chasteté, pureté. Il faut y rajouter l'idée que le *gentleman* se construit dans l'amateurisme. Vamplew Wray, dans son ouvrage sur le passage des sports anglais au professionalisme, cite ainsi un journal anglais présentant une défense passionnée de l'amateurisme : *« It is far better that England, which has always been the recognized champion of pure amateurism, should be the last in every contest than we should descend to the commercialisation of our amateur sport*[1]*. »* Pevsner considère quant à lui l'amateurisme comme une composante essentielle de l'anglicité : *« The amateur is altogether characteristic of England, and not the specialist »* (Pevsner, *The Englishness of English Art* 80). Quelques dizaines d'années plus tard, l'historien Marcus Collins offre un contrepoint bien plus incisif à la vision pour le moins flatteuse de l'anglicité développée par Pevsner et tente d'apporter une explication à l'insistance mise sur la notion d'amateur :

> *Gentlemen were amateurs. Amateurism afforded them a disinterestedness, an easygoing generosity, a horror of the small-minded and the mean spirited, a certain sang-froid which contrasted favourably to the « obstreperousness » of the Americans and the « untiring, laborious diligence » of the Germans. It entailed a preference for « character » over « brains », a disdain for materialism and an anti-work ethic opposed to the more ruthless and competitive aspects of professionalism.* (Collins 93)

1. 30 August 1913, Vamplew WRAY, *Pay Up and Play the Game : Professional Sport in Britain* 1875-1914, 1988, Cambridge, Cambridge U.P., 2004, p. 1.

On en revient ici à une anglicité essentialisée — *« character over brains »* — supposant que le *gentleman* est ontologiquement fait de telle façon qu'il est naturellement prédisposé à faire le bien et à ne pas travailler. Ainsi l'intervention de Darlington dans les relations politiques entre l'Angleterre, l'Allemagne et la France afin de favoriser la politique d'apaisement est considérée comme le prolongement naturel d'un code de conduite visant à rétablir les valeurs qui sous-tendent la société anglaise.

Mais l'amateurisme, pilier du code de conduite du *gentleman*, est battu en brèche lors du discours de Lewis — l'émissaire américain — à la fin de la conférence de 1926 :

> *You gentlemen here, forgive me, but you are just a bunch of naïve dreamers. And if you didn't insist on meddling in large affairs that affect the globe you would actually be charming. Let's take our good host here. What is he ? He is a gentleman. No one here, I trust, would care to disagree. A classic English gentleman. Decent, honest, well-meaning. But his lordship here is an amateur.* (106)

Les adjectifs employés par Lewis pour dépeindre Darlington — *« charming »*, *« good »*, *« classic »* — mettent l'accent sur le caractère suranné de ses valeurs. La décence, l'honnêteté, vouloir bien faire : tout cela ne représente que bien peu, dans un monde où les règles du jeu ont changé et où le *fair play* n'est plus le critère régissant les échanges humains. L'expression *« classic English gentleman »* semble déréaliser le personnage de Darlington et le faire passer au statut de pièce de musée — impuissante à s'intégrer dans le nouveau monde que présente Lewis. C'est donc à travers l'œil de l'étranger qu'Ishiguro opère une première mise à distance du mythe, avertissant le lecteur du danger représenté par le « charme » du *gentleman*. En utilisant une figure de la tradition anglaise afin de la critiquer de façon ironique, le roman s'inscrit ici dans la notion de parodie selon Hutcheon et semble suggérer que les États-Unis vont bientôt prendre le pas sur la vieille Angleterre comme maîtres du monde.

La défense à la fois pompeuse et maladroite de Lord Darlington (*« What you describe as "amateurism", sir, is what I think most of us here still prefer to call "honour" »*, 107) est une tentative désespérée de se raccrocher à un ensemble de valeurs communes au « cercle des *gentlemen* ». Le terme *« prefer »* utilisé de façon ironique par Darlington, évoque une interprétation du code de conduite comme cadre arbitraire de valeurs ne pouvant être décodé par l'étranger au système

que représente Lewis. Entre amateurisme au sens péjoratif du terme et « honneur », il n'y a qu'un pas que le roman franchit en dénonçant la nocivité de l'anglicité comme « tableau d'essences » (Barthes, *Mythologies* 216).

Lors du dernier passage mettant en scène Lord Darlington, le dévoiement de l'idéal de conduite du *gentleman* qui est décrit par Reginald Cardinal apparaît clairement aux yeux du lecteur, comme plus proche de la vérité que les détours langagiers de Stevens :

> *His lordship is a gentleman. That's what's at the root of it. He's a gentleman, and he fought a war with the Germans, and it's his instinct to offer generosity and friendship to a defeated foe. It's his instinct.*
> *Because he's a gentleman, a true old English gentleman* […] *The way they've used it, manipulated it, turned something fine and noble into something else — something they can use for their own foul ends ?* (234)

La confusion du public et du privé, l'adéquation du singulier (la mort d'un ami) au destin d'une nation, la logique métonymique qui aveugle sont éminemment dangereuses. L'obstination de Darlington à vouloir réparer le « tort » qui a été fait à son ami Herr Bremann en favorisant la politique d'apaisement est devenue une arme précieuse dans les mains des nazis. Le code de conduite est ainsi présenté comme une coquille vide, un ensemble de règles arbitraires sans fondement moral. La rigidité de l'éthos du *gentleman* le transforme alors en un outil de propagande des valeurs fascistes, des valeurs allant précisément à l'encontre du *fair play* et de la défense des plus faibles informant le code de conduite des *gentlemen*. Lorsque Oswald Mosley, chef de file des « chemises noires » et avocat du fascisme en Angleterre, rend visite à Darlington, il n'est pour Stevens qu'un *gentleman* parmi les autres : *« Sir Oswald Mosley, the gentleman who led the "blackshirts", was a visitor at Darlington Hall on, I would say, three occasions at the most »* (146). Les mots *gentleman* et *« blackshirts »* semblent sémantiquement s'entrechoquer et vider le concept du sens que Stevens veut y voir : une garantie de probité morale. Est-il possible d'être *gentleman* et fasciste ? Apparemment oui, si tant est que l'on se comporte en société avec les manières qui siéent à un *gentleman*. Notons enfin qu'une fois de plus, le récit de Stevens cache et révèle : remarquer que Mosley ne vint à Darlington Hall « que » trois fois, c'est y confirmer la présence du représentant d'un mouvement fasciste dont l'antisémitisme était déjà affirmé en 1934 : *« there was already a pronounced anti-semitic*

influence within the BUF which from the autumn of 1934 onwards was officially condoned by the leadership[1] ».

Pour Mary Griffiths, la juxtaposition du code de l'honneur du *gentleman* à une société qui a connu l'horreur des tranchées souligne, pour le lecteur, l'inadéquation des valeurs qui lui sont associées dans un monde moderne :

> *It is this inappropriate language of « good breeding etiquette » applied to the charnel house of the trenches which powerfully undercuts for the reader the logic of the codes by which Darlington and Stevens live, highlighting the fallacy at the heart of the lives of both men*[2].

C'est la nature même du code de conduite, *habitus* tel que Bourdieu le décrit, qui s'exprime là, une « histoire incorporée faite nature, et par là oubliée en tant que telle, l'*habitus* est la présence agissante de tout le passé dont il est le produit » (Bourdieu 94), qui fait de lui une arme redoutable. Sa rigidité lui offre une emprise totale sur la société, et désamorce toute tentative de remise en question. L'illustration la plus flagrante de la perversion de l'idéal de « service envers la société » du *gentleman* réside dans la décision de Darlington, à la veille de la seconde guerre mondiale, de licencier ses femmes de chambre juives afin de ne pas « incommoder » ses invités : *« It is regrettable Stevens, but we have no choice. There's the safety and well-being of my guests to consider. I've looked into this matter and thought it through thoroughly. It's all in our best interest »* (155). L'ironie est mordante et elle s'exerce aux dépens de celui qui n'inspirait jusqu'alors que respect — le *« decent gentleman »* : le code de conduite ne serait-il qu'un outil de contrôle mis au point par des *gentlemen* pour les *gentlemen* ? La conclusion de Darlington (*« it's all in our best interest »*) résonne comme une mise en accusation où le *« our »* évoque une communauté de *gentlemen* qui n'est pas sans rappeler le *« one of us »* de Conrad dans *Lord Jim*. Si l'idéal du *gentleman* était autrefois la protection du plus faible, il n'est maintenant plus qu'une coquille vide, une hyperréalité au sens de Baudrillard, où le vrai (le code de l'honneur) est remplacé par les signes de son existence et n'a d'autre but que de consolider l'emprise de la classe dirigeante sur la société en la dédouanant de considérations éthiques.

1. Richard THURLOW, *Fascism in Britain*, 1987, London, I.B. Tauris, 2006, p. 73.
2. Mary GRIFFITH, « Great English Houses/New Homes in England ? Memory and Identity in Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day* and V. S. Naipaul's *The Enigma of Arrival* » *SPAN* 36, oct. 1993, p. 491.

En recontextualisant la figure du *gentleman* anglais dans la période de l'entre-deux guerres et en dressant un portrait ironique de l'influence néfaste du code de conduite, Ishiguro opère une première mise à distance du mythe à travers ce que l'on pourrait appeler, pour parodier Barnes, un *gentleman* « officiel », et place l'Angleterre face à son passé, donnant de ce fait une dimension postmoderne au roman dans sa remise en question du métarécit que constituent l'anglicité et le code de conduite du *gentleman*. Mais le roman double cette parodie d'une représentation de Stevens en tant qu'« aspirant-*gentleman* ». Ce portrait d'un *gentleman* « officieux » est le premier auquel le lecteur est confronté, alors que le majordome envisage, au moment d'entreprendre son voyage vers Miss Kenton, de revêtir le costume qui sied à son rôle :

> *I am in the possession of a number of splendid suits, kindly passed on to me over the years by Lord Darlington himself, and by various guests who have stayed in this house and have reason to be pleased with the standard of service here. Many of these suits are, perhaps, too formal for the purposes of the proposed trip, or else rather old-fashioned. But then there is one lounge suit, passed on to me in 1931 or 1932 by Sir Edward Blair — practically brand new and almost a perfect fit.* (11)

L'ironie, quoique discrète, est ici bien présente : le costume est « pratiquement neuf », il est « presque parfaitement ajusté » à Stevens. Le roman met l'accent sur l'écart révélateur, l'indicible « je ne sais quoi » qui marque la différence des classes et trahit l'appartenance sociale de Stevens. En revêtant le costume de Sir Edward Blair, Stevens devient un *gentleman* de « seconde main », à la fois extrêmement ressemblant au modèle, et cependant fondamentalement différent dans son rapport aux élites.

Nous avons déjà évoqué la mésaventure de Stevens près de Mortimer's Pond, lorsqu'il est démasqué par le chauffeur de la maison où il s'arrête afin de remplir son réservoir d'eau (124). Le constat du chauffeur met en lumière l'hybridité de l'identité du majordome : *« I thought at first, here's a really posh geezer. And so you are, guv. Really posh, I mean. I never learnt any of that myself, you see. I'm just a plain old batman gone civvy »* (125). Il semble que le vœu de Stevens — désireux d'appartenir à l'aristocratie des majordomes telle qu'elle est définie par la Hayes Society — ait été exaucé. Parmi les domestiques, il fait désormais partie de l'élite et se trouve reconnu comme tel. Néanmoins, malgré son apparence « chic » il ne peut être pris pour un *gentleman* et

se trouve réduit, comme l'exprime l'expression anglaise, à la condition de *« gentleman's gentleman »* (un valet, ou majordome).

Lors de la soirée de Stevens à Moscombe la situation semble être renversée lorsque le majordome accepte à demi-mot d'être pris pour un Lord et ne dévoile jamais sa véritable identité. Les échanges des villageois avec Stevens, persuadés d'avoir affaire à un aristocrate, se concentrent alors sur la discussion de la notion de *gentleman*. Ils évoquent un ancien habitant du village — Mr Lindsay — doté selon eux des moyens financiers dont dispose un *gentleman* sans en posséder aucune des qualités :

> *« He was no gentleman, » Mr Taylor said quietly.*
> *« He was no gentleman, that Mr Lindsay. »*
> *« That's right, sir, » Mr Harry Smith said. « You could tell just watching him he was no gentleman. »* (193)

La répétition épiphorique lancinante des mots *« no gentleman »* semble jeter le discrédit sur Mr Lindsay sans raison précise comme si, pour les villageois, il était une fois de plus possible de reconnaître un *gentleman* au premier regard. Néanmoins, dès les premières phrases du dialogue entre Stevens et les villageois, l'ironie transparait à travers leurs échanges. Les villageois sont bien mal inspirés, en effet, d'afficher une confiance en leur capacité de discernement fondée sur le fait que Mr Lindsay n'était clairement pas un *gentleman* alors que Stevens en est véritablement un. Point d'orgue de la scène, l'hôtesse adresse un définitif : *« "You're very kind, sir," Mrs Smith said. "That's the way a real gentleman is" »* (193).

C'est sur le mode de la reconnaissance visuelle que semble en effet s'opérer la distinction entre les « vrais » et les « faux » *gentlemen*, une dichotomie pouvant rappeler le rejet de George Edalji, exclu de la classe des *gentlemen* sur la base de son apparence. Les villageois multiplient en effet les références à la classe (dans les deux sens du terme) visible de Stevens, imposant sa condition de *gentleman* aux yeux de tous : *« There's something else that marks you out as a gentleman. Hard to put your finger on it, but it's plain for all to see that's got eyes »* (194). L'ironie est à son comble quand un des habitants de Moscombe explique que ce qui dénote l'appartenance de Stevens au monde des *gentlemen* n'est pas son accent chic ou ses vêtements : *« You can tell a true gentleman from a false one that's just dressed in finery. Take yourself, sir. It's not just the cut of your clothes, nor is it even the fine way you've got of speaking »* (194). Le renversement est ici spectaculaire car ce sont

précisément les signes extérieurs de richesse entourant Stevens — son accent, son costume de *gentleman* et la voiture cossue qu'il conduit — qui le désignent comme le *gentleman* qu'il n'est pas. On est ici très proche de la notion de simulacre, où les signes extérieurs du réel remplacent le réel lui-même.

Il faut également noter qu'alors que Stevens était démasqué une première fois par un de ses « semblables » — le chauffeur à Mortimer's Pond — c'est ici un représentant des classes aisées — le D^r^ Carlisle — qui met au jour la véritable identité du majordome. Tandis que le médecin raccompagne Stevens à sa voiture, la vérité apparaît :

> *Then he said quite abruptly :*
> *« I say, I hope you don't think me very rude. But you aren't a manservant of some sort, are you ? »*
> *I must confess, my overwhelming feeling on hearing this was one of relief.*
> *« I am indeed, sir. In fact, I am the butler of Darlington Hall, near Oxford. »*
> […] *« It wasn't my intention to deceive anyone, sir. However… »*
> *« Oh, no need to explain, old fellow. I can quite see how it happened. I mean to say, you are a pretty impressive specimen. The likes of the people here, they're bound to take you for at least a lord or a duke. » The doctor gave a hearty laugh. « It must do one good to be mistaken for a lord every now and then. »* (218)

Nous avons déjà évoqué la langue de Stevens comme une imitation presque parfaite de celle qu'il attribue aux *gentlemen*. Pourtant, dès qu'il est démasqué, la répétition presque compulsive du terme *« sir »* semble vouloir rétablir la relation hiérarchique « normale » entre les deux hommes et interrompre la série de *« old boy »*, *« old chap »* qui ponctuaient le discours de Carlisle comme une forme de connivence sociale. Notons également la double humiliation que vit Stevens : alors que le D^r^ Carlisle a découvert que ce dernier n'était pas un *gentleman*, il classe Stevens parmi les « valets » (*« manservant »*), forme de service inférieure au majordome selon Stevens : *« It is sometimes said that butlers only truly exist in England. Other countries, whatever title is actually used, have only manservants »* (44). Le terme de *« man/servant »*, ici, fonctionne sur le mode de l'interpellation tel que Lecercle le décrit à la suite de Butler et d'Althusser. Comme une armure vide, privé de son statut d'homme pour n'être plus que *« servant »*, Stevens est privé d'être, voué à l'imposture :

> *The word « deception » — translated from the French imposture, which seems to me more appropriate in that it raises the status of deception, increases the consequent feeling of guilt, and centres the deception on the*

> *question of being* […] *the structure here described is that of the individual who « does not exist » into a subject necessarily artificial.*
> (Lecercle, *Pragmatics* 99)

Disciple de son maître, Stevens ne saurait être qu'un faux semblant, un être dont la facticité est révélée dans son rapport aux autres. De la même manière qu'un homme possédant une belle voiture doit être un *gentleman*, un domestique est obligatoirement un « genre de valet » pour le docteur Carlisle. Stevens n'est plus que la métonymie d'une taxonomie sociale — un « spécimen impressionnant » — c'est-à-dire un pendant à la caractérisation de Lord Darlington en *« classic English gentleman »* qui place les deux hommes dans des catégories sociales archétypales. Notant qu'il doit être agréable d'être pris pour un Lord de temps en temps, le Docteur Carlisle conclut la conversation par une remarque à la fois empathique et cruelle : sous couvert de camaraderie avec le majordome, le médecin perce à jour le comportement de ce dernier. La phrase est en effet la dernière de la conversation, suivie par un silence cachant l'embarras du majordome (*« We travelled on in silence for a few moments »*, 218).

Revenons enfin sur le fait que c'est vêtu du costume d'un *gentleman* que le majordome s'arroge enfin le droit de prendre la parole, entre monologue et journal intime : de Darlington Hall à Salisbury, de Taunton à Little Compton, il revêt le costume de l'aristocrate pour raconter ses années de service et (ré)écrire son histoire. Peut-être est-il possible de lire dans cet acte une tentative de prise de contrôle de Stevens sur une existence qui semble lui avoir échappé. En effet, Lord Darlington, en suivant ce qui lui semblait être le code de conduite du *gentleman* n'a pas trahi que lui-même et les élites qu'il croyait servir : de même que le *gentleman* est le descendant direct du chevalier médiéval, le majordome partage les valeurs de l'écuyer. Sens du devoir, obéissance à son maître, et confiance absolue dans les décisions de celui-ci ont guidé l'existence du majordome. De façon significative, lorsque le roman se clôt, ce n'est pas sur Miss Kenton mais sur Lord Darlington que Stevens pleure : *« You see I trusted. I trusted in his lordship's wisdom. All those years I served him. I trusted I was doing something worthwhile »* (255-256). Plus que la trahison amoureuse, c'est la trahison idéologique, martelée par la répétition de *« trusted »*, que Stevens regrette et la perte de confiance en un maître censé être garant d'un système de valeurs auquel Stevens croyait. Comme le rappelle Ishiguro : *«* […] *a lot of the crises often come from not being able to hold a centre in our sense of our*

own identities[1] ». De même, privé du repère que constituait le code de conduite personnifié par Lord Darlington, Stevens voit s'effondrer le « centre de son identité » et bascule dans un monde nouveau, où l'éthos du *gentleman* n'a plus de valeur, où Suez n'est plus britannique et où le maître de Darlington Hall est un industriel américain amoureux des vieilles pierres, un autre type de vacillement de l'identité, faisant écho à celui évoqué dans *Arthur and George*.

De plus, on peut lire dans les opinions de Harry Smith — un des villageois de Moscombe — la critique du code de conduite du *gentleman* fondé sur la dignité, ce concept si volatil qui sous-tend tout le système de valeurs de Stevens. Pressé par les villageois de donner son opinion sur la nature du *gentleman*, Stevens est piégé par ses réflexions et trahi par le langage. Sa réponse révèle à la fois ses aspirations en tant qu'aristocrate parmi les domestiques et sa tentative de se faire passer pour un *gentleman* :

> *It is hardly for me to pronounce upon qualities I may or may not possess. However, as far as this particular question is concerned, one would suspect that the quality being referred to might be most usefully termed « dignity ».* (195)

L'ambiguïté découle ici de la *persona* que Stevens adopte afin de répondre à la question des villageois de Moscombe. Est-ce Stevens le majordome qui parle ici, saisissant l'occasion d'exprimer ses théories sur l'importance centrale de la dignité dans le « code de conduite du majordome » ? Ou la réponse fait-elle partie de la comédie à laquelle Stevens se livre, voyant la dignité comme élément central du code de conduite des *gentlemen* ? Même s'il semble que la première version soit la bonne, et que les villageois représentent un public conquis d'avance aux théories de Stevens, son mensonge par omission se retourne contre lui et l'un des villageois — Harry Smith — interprète sa réponse comme l'expression d'un préjugé de classe attribuant aux seuls *gentlemen* le privilège de la dignité. La réponse de ce dernier sonne en effet comme une mise en accusation des théories de Stevens sur la dignité :

> *Dignity's something every man and woman in this country can strive for and get. You'll excuse me, sir, but like I said before, we don't stand on ceremony here when it comes to expressing opinions. And that's my opinion for what it's worth. Dignity's not just something for gentlemen.* (195)

1. « Interview », par François Gallix, Vanessa Guignery & Paul Veyret, *Études britanniques contemporaines* 27, 2004, p. 4.

L'opinion d'Harry Smith sur la dignité et le rapport des *gentlemen* envers le reste de la société semble être précisément l'inverse de celle de Stevens. Alors que le majordome ne conçoit la dignité qu'en rapport avec la notion de *gentleman*, de façon directe ou indirecte, Harry Smith semble y reconnaître la notion de responsabilité individuelle. La fin des remarques du villageois met d'ailleurs l'accent sur l'importance de l'effort personnel indispensable à la démocratie :

> *For the likes of yourself, it's always been easy to exert your influence. You can count the most powerful in the land as your friends.* […] *That's why I work so hard at the campaigning. Whether people agree or disagree — and I know there's not one soul in this room now who'd agree with everything I say — at least I'll get them thinking. At least I'll remind them of their duty. This is a democratic country we're living in. We fought for it. We've all got to play our part.* (199)

Contrairement à Stevens, qui plaçait explicitement ses (non) choix politiques sous la coupe de Lord Darlington et se condamnait à une passivité choisie, Harry Smith souligne l'importance d'une pensée contradictoire à l'intérieur de la démocratie. De façon intéressante, le montage textuel permet un flashback qui lie explicitement la scène à celle évoquée auparavant, où Stevens était ridiculisé par les amis de Darlington en raison de son ignorance (volontaire ou pas) des questions de politique internationale, amenant un des invités à déclarer son mépris envers le système parlementaire : *« Is it any wonder, saddled as we are with our present parliamentary system, that we are unable to find any solution to our many difficulties ? »* (206). L'éloge de la responsabilité civique d'Harry Smith oblige Stevens à relire son comportement passé de façon critique. En plaçant son libre arbitre intellectuel entièrement sous la coupe de Lord Darlington, Stevens ne se privait pas seulement d'une des libertés que lui apporte la démocratie, il devenait de fait complice du dangereux rapprochement de son maître avec l'idéologie totalitaire des nazis et de Mosley. Comme l'explique Marc Porée :

> *By virtue of this one truly confrontational scene, Ishiguro asks and answers one of the « Big Questions » spotted out by Salman Rushdie in his review of RD. « What then is our true relationship to power ? Are we its servants or its possessors ? »* (Porée, *The Remains of the Day* 143)

De plus, cette réminiscence précède la dernière scène du roman située dans le Darlington Hall de l'avant-guerre, alors que Reginald Cardinal décide de mettre Darlington en garde contre les dangers de la

politique d'apaisement. Ce dernier a en effet décidé de faire se rencontrer le premier ministre britannique et Ribbentrop, l'ambassadeur d'Allemagne (232). Lors de cette conversation, les frontières sociales semblent quelque peu s'effacer, comme en témoigne la suggestion de Reginald Cardinal, proposant à Stevens de boire un verre avec lui (*« Won't you care to join me in a little drink »*, 231), ce que ce dernier refuse évidemment. Cependant, cette tentative de rapprochement amical lui permet de poser à Stevens des questions jusque-là restées dans le domaine du non-dit. Ainsi s'instaure un dispositif où, à chacune des interrogations légitimes de Cardinal à propos de la curiosité éventuelle de Stevens quant au rôle politique de Lord Darlington, ce dernier répond par une négation polie, de sorte que le dialogue échoue à devenir maïeutique :

> *« Do you know, Stevens, what is going on here ? »*
> *« I'm afraid not, sir. »* (232)

> *« Aren't you at all curious ? »*
> *« It is not my place to be curious about such matters, sir. »* (232)

Alors que Stevens refuse obstinément d'avouer un intérêt quelconque pour la position politique de Lord Darlington, les questions de Cardinal se font plus précises, et pointent le rôle exact du maître de Stevens dans le rapprochement avec l'Allemagne nazie. Le lecteur s'identifie alors à la position de Reginald Cardinal, personnage « porte-voix », posant des questions cruciales à Stevens :

> *« Haven't you even had a suspicion ? The smallest suspicion that Herr Hitler, through our dear friend Herr Ribbentrop, has been manoeuvring his lordship like a pawn, just as easily as he manœuvres any of his other pawns back in Berlin ? »*
> *« I'm sorry, sir, I'm afraid I have not noticed any such development. »* (233-234)

> *« Tell me, Stevens, aren't you struck by even the remote possibility that I am correct ? Are you not, at least, curious about what I am saying ? »*
> *« I'm sorry, sir, but I have to say that I have every trust in his lordship's good judgement. »* (236)

Le rôle de la conversation est double : elle confirme tout d'abord les soupçons que le lecteur a pu développer au long du roman quant à l'engagement de Darlington envers les nazis, mais elle met également en exergue de façon puissante le désengagement moral et éthique de Stevens lui-même. Alors que ce dernier portait le costume du *gentleman* avec aisance devant les villageois de Moscombe, son choix de

se restreindre à la position de majordome est un aveu, non pas d'impuissance, mais de lâcheté. La répétition mécanique de phrases stéréotypées dénonce sa position : caché derrière l'uniforme du majordome, Stevens n'a pas le sens de la dignité telle qu'elle est évoquée par Harry Smith — consistant à penser par soi-même. La confiance réitérée à Lord Darlington ne trompe plus le lecteur et l'on pourrait également ajouter qu'elle ne trompe pas non plus Stevens. L'organisation du récit, plaçant cette scène après celle à Moscombe et avant celle sur la jetée de Weymouth, met en effet en exergue les craquellements du masque de dignité du majordome.

L'image de Darlington, portant un costume de *gentleman* amateur en politique qui semble trop grand pour lui, et celle de Stevens, n'arrivant pas à « remplir » sa fonction de *gentleman*, semblent se rejoindre à la fin du roman, afin de dénoncer les manquements éthiques des deux individus. Si l'aristocrate est évidemment coupable d'agissements malavisés et éthiquement condamnables, Ishiguro souligne le fait que la passivité de Stevens, voulant profiter du prestige du costume du *gentleman* sans en endosser les responsabilités, est également répréhensible moralement.

2.3 L'officier : un *gentleman* parmi les autres ?

Dans son ouvrage consacré à l'évolution de la figure du *gentleman* dans la littérature du XX^e^ siècle, Christine Berberich envisage la Grande Guerre comme un moment charnière de la conception du *gentleman* :

> *But does the First World War really mark the metaphorical death of the English gentleman? Or did he merely grow up, from eternal boyhood into responsible manhood?*
> *The image of the gentleman was increasingly used for nostalgic regression, in a concerted effort to look at the past through rose—tinted glasses.*
> (Berberich 23)

Berberich semble envisager la figure du *gentleman* après la guerre comme un vecteur de nostalgie, permettant le retour à une anglicité mythique et perdue. Or dans les romans qui nous occupent, la mise en scène des militaires et de leur code de conduite rejoint celle des *gentlemen* et semble présenter l'officier comme l'apogée de l'éthos du *gentleman*. Malgré l'utilisation de cette figure comme vecteur du retour vers le passé de l'Angleterre, le *gentleman* n'est pourtant pas un outil

de régression mélancolique : les romans dénoncent en effet la calcification d'un mythe dont la toxicité éthique et sociale est particulièrement prononcée pendant la guerre.

Gentleman*, chevalier, et soldat*

C'est en effet sur le champ de bataille que les valeurs chevaleresques acquièrent une importance cruciale, alors que le respect de celles-ci devient une question de vie ou de mort. Les valeurs associées à la figure du *gentleman* (code de conduite irréprochable, *fair play*, combat pour les justes causes) semblent faire de l'officier le prolongement naturel de ce dernier. Ainsi, le stéréotype du *gentleman* anglais se fige fréquemment sous les traits de l'officier de l'armée anglaise. Dans *Les Silences du Colonel Bramble* (1921) — récit semi-autobiographique des années qu'André Maurois passa comme traducteur pour l'armée anglaise combattant en France pendant la Grande Guerre — le stéréotype de l'officier fournit matière à de nombreuses scènes comiques et à des jugements illustrant le mythe du *gentleman* anglais vu par un œil étranger. Le major Parker décrit par exemple ainsi ses goûts en matière de pêche :

> Je ne pêche jamais le brochet, dit le major, ce n'est pas un *gentleman*. Quand il se voit pris, tout est fini ; le saumon combat jusqu'au bout, même sans espoir. Avec un *fellow* de trente livres, il faut parfois lutter deux heures : c'est beau, n'est-ce pas ? (46)

Les considérations anthropomorphiques du major Parker à propos du brochet et du saumon mettent en avant l'obsession anglaise envers les valeurs sportives liées à l'éthos du *gentleman*. Dans le court roman de Maurois, l'attirance envers la guerre est avant tout représentée comme une des nombreuses bizarreries des *gentlemen* anglais avec lesquels Maurois vit le quotidien du front. Cependant, le contraste que l'officier esquisse entre une existence anglaise tranquille et quelque peu monotone et la vie sur le front est symptomatique d'une partie de l'opinion anglaise qui voyait dans le conflit l'occasion pour une nouvelle génération de *gentlemen* anglais de faire leurs preuves et d'affirmer leur anglicité. Selon Samuel Hynes, la guerre devait en effet effacer la corruption « étrangère » ayant envahi la société anglaise : *« Some foreign pestilence had infected English life, English values, the English character over the past decades, and had deflected the nation from its proper course. The war had been sent to put England right »* (Hynes, *A War Imagined* 57). C'est en effet la guerre qui constitue le critère à l'aune duquel

le *gentleman* sera jugé. Dans son retour vers la première moitié du XX^e^ siècle, la littérature contemporaine met en scène la superposition de l'éthos du *gentleman* aux conditions exceptionnelles que représente le conflit.

Cependant, seul *Arthur and George* offre une représentation de la guerre congruente avec les valeurs chevaleresques telles que Mark Girouard les décrit :

> *The ideals of chivalry worked with one accord in favour of war. During the nineteenth century the upper and much of the middle classes had been increasingly encouraged to believe the fight in a just cause was one of the most desirable and honourable activities open to man, and that there was no more glorious fate than to die fighting for one's country.*
> (Girouard, *The Return to Camelot* 276)

L'emprise de l'archétype est telle que même *The Remains of the Day*, qui se déroule dans les années n'ayant pas connu la guerre, offre une représentation de Stevens, le « presque-gentleman », en aspirant officier. Nous avons déjà évoqué la Hayes Society et sa figuration ironique d'une élite de majordomes ; à l'intérieur même de la demeure, c'est en général que Stevens préfère se penser. Ainsi, la préparation de la conférence de 1923 fait l'objet d'un « plan de bataille » minutieux, au centre duquel se trouve naturellement Stevens :

> *I thus set about preparing for the days ahead as, I imagine, a general might prepare for a battle : I devised with utmost care a special staff plan anticipating all sorts of eventualities ; I analysed where our weakest points lay and set about making contingency plans to fall back upon in the event of these points giving way ; I even gave the staff a military-style « pep-talk ».* […] *« History could well be made under this roof, » I told them. And they, knowing me to be one not prone to exaggerated statements, well understood that something of an extraordinary nature was impending.* (81)

La répétition lancinante du pronom *« I »* dans la première partie du passage met en exergue le fait que la comparaison avec un général flatte avant tout l'ego de Stevens. On peut toutefois observer que le passage repose à nouveau sur la *mimèse* ou ironie de l'écho telle que la définit Philippe Hamon. Celle-ci s'exprime tout d'abord par l'application d'un langage grandiloquent à l'organisation de tâches autrement perçues comme « mineures » (le service à table et l'argenterie par exemple). Ainsi le discours logistique de l'armée est transposé à l'organisation de la conférence et les paroles de Stevens — *« History could well be made under this roof »* — offrent au lecteur contemporain un écho supplé-

mentaire : celui des classiques du film de guerre (en particulier de la seconde guerre mondiale). Loin d'admettre que la métaphore militaire dote d'une emphase comiquement inhabituelle les tâches ménagères auxquelles il est dévoué, Stevens déclare n'être pas enclin à l'exagération : *« knowing me to be one not prone to exaggerated statements »*. De l'écho « intra-textuel » jaillit l'ironie et la rhétorique du majordome semble simultanément construire et déconstruire son propos et sa crédibilité en tant que narrateur.

De même, le bureau de Stevens, lieu crucial de la *country house* envisagé plus haut à la lumière du conflit entre l'intime et le professionnel, se trouve ici comparé à un quartier général en temps de guerre :

> *The butler's pantry, as far as I am concerned, is a crucial office, the heart of the house's operations, not unlike a general's headquarters during a battle and it is imperative that all things in it are ordered — and left ordered — in precisely the way I wish them to be.* […] *If operations are to be conducted in a smoothly co-ordinated way, it is surely obvious that the butler's pantry must be the one place in the house where privacy and solitude are guaranteed.* (173-174)

Dans cet extrait l'accent est mis sur l'ordre dégagé par la discipline militaire émanant du bureau de Stevens. En se plaçant dans le rôle du général conduisant la bataille, Stevens exprime également un désir de contrôle sur une existence vouée au service : la possession de son bureau semble signaler le désir de possession d'un espace qui serait sien, à l'intérieur d'une demeure appartenant à Lord Darlington et sur laquelle il n'a, au sens propre et figuré, qu'une influence superficielle (le rôle du domestique est en général d'agir sur les surfaces, qu'il s'agisse de les polir ou de les dépoussiérer).

Notons également que la métaphore militaire est doublement tournée en dérision par Miss Kenton à la fin du roman. Peinée par l'indifférence de Stevens à l'annonce de ses fiançailles, cette dernière raille la propension du majordome à entamer des discours de motivation aux accents militaires : *« He's also rather fond of your staff "pep-talks". I must say, I've become quite expert in recreating them. I only have to do a few lines to have the pair of us in stitches »* (230). La fin du roman voit ainsi Miss Kenton apposer un qualificatif ironique (*« pep-talks »*) à ce qui était au début du récit une des fiertés professionnelles de Stevens : sa capacité à se comporter dans la demeure comme un général sur le champ de bataille, menant ses subordonnés au front avec l'aplomb d'un officier, une comparaison qui sera, nous le verrons plus

tard, déstabilisée par la blessure idéologique que représente la Grande Guerre au cœur de la première moitié du XX^e siècle.

Les différentes comparaisons qu'effectue Stevens entre sa profession et celle d'un général prêtent à sourire : l'ironie provoquée par le rapprochement entre la fonction de majordome et la pompe de l'armée peut sembler, à première vue, ne relever que de la satisfaction égotiste d'un homme en manque de considération. Mais la récurrence du motif militaire semble pointer dans une autre direction — celle de l'incapacité de Stevens à choisir des modèles adéquats. Ce qui était vrai pour le paysage l'est également pour la société : le majordome se heurte inlassablement aux miroirs que lui renvoient les différents mythes de l'anglicité, de la campagne au *gentleman*, et se choisit toujours des modèles qui trahiront ses propres travers. Ainsi Ishiguro, après avoir dressé le portrait du majordome en aristocrate, l'affuble d'un costume de général domestique dont la splendeur attire l'œil du lecteur vers les imperfections de celui qui le porte.

Dans *Arthur and George*, la participation à la guerre est également présentée comme le prolongement de l'éthos du *gentleman* — fondé sur l'activité physique et le code de l'honneur/conduite. Barnes accentue le brouillage entre les deux domaines en représentant l'équipage du bateau d'Arthur, parti en Afrique du Sud pour faire la guerre des Boers, profitant des escales du navire pour organiser des matches de cricket :

> *When the Oriental docks to take on coal at Cape de Verde, the Middlesex Yeomanry instantly organizes a cricket match on the first piece of flattened ground they can find. Arthur watches the game — against the staff of the telegraph station — with joy in his heart. There are rules for pleasure and rules for work. Rules, orders given and received, and a clear purpose. That is what he has come for.* (184-185)

L'empressement des soldats à organiser une rencontre de cricket plutôt qu'un éventuel entraînement militaire souligne de façon comique l'obsession anglaise pour le sport dont nous parlions plus haut, formation métonymique dont la logique doit se reproduire à l'échelle de conflits militaires, comme le souligne John Fowles : « *Baseball* [*is*] *a beautiful and highly stylized medieval war substitute, chess made flesh, a mixture of proud chivalry and base — in both senses — greed*[1]. » L'ordre existant à la fois dans le cricket et la vie militaire semble rendre ces

1. John FOWLES, « A Pitch for Cricket », *Sports Illustrated*, cité dans David L. VANDERWERKEN & Spencer K. WERTZ, *Sport Inside Out : Readings in Literature and Philosophy*, Fort Worth, Texas Christian U.P., 1985, p. 660.

derniers également désirables aux yeux d'Arthur, alors que la rigidité du code de conduite est ici présentée comme un aspect positif. On peut incidemment s'interroger sur la répétition fréquente du nom du navire emprunté par Arthur — *The Oriental* — en tant que préfiguration de l'expression péjorative systématiquement accolée à George : « l'Oriental », un bateau rempli de britanniques jouant au cricket sur les côtes du Cap Vert, semble offrir un éclairage ironique sur le rapport entre lieu, nationalité et identité alors que la difficulté à définir des limites et des critères à l'anglicité est de mise.

Le contact qu'a Arthur avec la guerre des Boers semble cependant assez limité et se résume, dans le roman, à la découverte du corps d'un soldat, isolé loin de sa terre natale (185). L'image d'un soldat britannique mort sur un champ de bataille loin de l'Angleterre se fait le contrepoint de Rupert Brooke et de son poème « The Soldier » où un soldat fait de son corps inanimé sur le champ de bataille une enclave ressuscitant l'Angleterre : *« There shall be / In that rich earth a richer dust concealed ; / A dust whom England bore, shaped, made aware »* (Brooke, *Collected Poems* 115).

L'élément le plus frappant de l'épisode se trouve cependant dans la réaction d'Arthur à la vue du soldat décédé : *« Arthur has seen all kinds of death in South Africa, but this is the one he will always remember. A fair fight, open air, and a great cause — he can imagine no better death »* (185). Le décalage entre la description de la condition du soldat (ce dernier s'est vidé de son sang après une blessure à l'estomac) et l'interprétation qu'en fait Arthur peut rappeler l'écart surprenant entre le paysage anglais tel qu'il est « réellement » décrit et les sentiments qu'il inspire à Stevens dans *The Remains of the Day*. Dans les deux cas, la « réalité » de la vision n'est rien par rapport aux valeurs que l'observateur y projette. C'est l'inadéquation patente entre l'objet de la vision d'Arthur et les sentiments qu'il provoque qui souligne la force du mythe du *gentleman* et de son code de conduite. Dans un roman ne représentant pas la Grande Guerre car se déroulant (en majorité) dans les années qui la précèdent, les quelques pages dédiées à la guerre des Boers peuvent être interprétées comme la préfiguration de l'effritement de l'influence de l'éthos du *gentleman* pendant la guerre, et la prémonition des conséquences désastreuses de l'enthousiasme que l'Angleterre ressentit en 1914 à l'approche du conflit, menant vers une désillusion cruelle, consacrant, selon Paul Fussell, l'ironie comme le mode dominant toute description de guerre à l'avenir : *« I am saying that there seems to be one dominating form of modern understanding ; that*

it is essentially ironic ; and that it originates largely in the application of mind and memory to the events of the Great War » (Fussell 35).

Mais l'ironie se loge également dans l'inadéquation entre le code de conduite idéal du « *gentleman*-officier » et son rapport à la vie quotidienne et à la guerre. L'*ethos* du *gentleman* et les valeurs chevaleresques sont pensés, à la fin du XIX^e^ siècle, comme une préparation idéale pour la guerre et ce sont les *public schools*, institutions éminemment anglaises dont nous avons déjà évoqué le rôle-clef, qui perpétuent le modèle du « *gentleman*-officier ». Selon Mark Girouard, ces écoles prestigieuses ancrent dans la société anglaise le mélange de sportivité, de code de l'honneur et de *fair play* caractéristiques du *gentleman* au début du XX^e^ siècle en créant ce qu'on pourrait qualifier, pour moduler le concept de Bourdieu, d'*habitus* du *gentleman* :

> [*Warre and Luxmoore*[1]] *helped to establish the Eton of the years around 1900 in which the Lyttleton mixture of sport and public service seemed to epitomize the ideal of the English gentleman ; patriotism was virtually exalted into a religion ; and to die for one's country was the supreme sacrifice.* (Girouard, *The Return to Camelot* 176)

Ce sont en effet les *public schools* qui réintroduisent dans l'éthos du *gentleman* un appétit pour la guerre et le combat chevaleresque. C'est là l'héritage de l'ère victorienne, dans les années 1860, lorsque Edmond Warre, le directeur d'Eton, crée les « Eton Volunteer Corps » (Girouard, *The Return to Camelot* 176), des cours d'instruction militaire intégrés à l'enseignement dans l'école qui inspirèrent une généralisation de ce système dans les *public schools* et les universités les plus prestigieuses en 1900 et menèrent à la création des « Officer Training Corps[2] ». Ainsi, l'élite ayant été éduquée dans les *public schools* vers le début des années 1900 était nourrie de l'idéologie du « *gentleman*-officier » et de la conviction qu'une guerre menée par l'Angleterre représenterait nécessairement une entreprise noble et juste. C'est pourquoi il n'est pas étonnant de retrouver ce cliché hantant les images de propagande, comme dans celle où le soldat se transforme en preux avatar de St George. Fussell voit dans cette relation si particulière entre les soldats et leur officier la raison pour laquelle il n'y eut que très peu de

1. Les deux directeurs d'Eton au tournant du siècle.

2. Ils étaient destinés à palier, en particulier, la pénurie d'officiers pendant la guerre des Boers.

mutineries dans l'armée anglaise contrairement à l'armée française[1] (165) et décrit ainsi la dévotion des soldats à l'égard de leur officier :

> *The men trusted their officer not to just safeguard their lives if he could but to deal with them decently when out of danger. They responded with wry admiration and affection, as to an odd twenty-year old « father ».* […] *This very English* comitatus *relation — suggestive even of that between older and younger boys at public school — will have an ending, either through death or demobilization.* (Fussell 164)

Cet *habitus* du *gentleman*, et la souffrance morale (et bien sûr physique) qu'il causa aux officiers et aux soldats sous leur commandement, est mis en exergue dans la trilogie de Barker, où la trace du mythe reste présente, ainsi que l'on peut l'observer dans une conversation où Robert Graves essaie de convaincre Sassoon de retourner au front :

> *You agreed to serve, and you want the respect of the kind of people you're trying to influence — the Bobbies and Tommies — you've got to be seen to keep your word. They won't understand if you turn round in the middle of the war and say « I'm sorry, I've changed my mind. » To them that's just bad form. They'll say you're not behaving like a gentleman — and that's the worst thing they can say about anybody.* (R 198)

Barker présente ici l'influence de la notion de *gentleman* sur les rapports entre les classes. Graves semble à cet effet incarner la tradition anglaise et un idéal de conduite hérité de l'époque victorienne dans lequel le *gentleman* se doit, par son comportement, de montrer l'exemple aux classes sociales moins aisées, et de toujours tenir parole, comme si l'hécatombe était une simple affaire de mots. L'idée selon laquelle la pire remise en question serait de ne plus être qualifié de *gentleman* apparaît comme comiquement archaïque, rappelant l'acharnement de Lord Darlington à préserver une certaine forme d'honneur, fût-ce aux dépens de ses femmes de chambre juives. La critique se fait parfois plus acerbe et explicite au fil du roman, dans un extrait que nous avons déjà évoqué à la lumière de la distinction entre classes sociales, Prior remet en cause l'influence des *public schools* sur les élites britanniques :

1. Dans *The Girl at the Lion d'Or*, Sebastian Faulks dépeint les conséquences des mutineries de l'armée française sur les enfants des soldats ayant fait acte de rébellion : la fille d'un soldat ayant pris part aux mutineries connaît ainsi le déshonneur et est contrainte à l'exil.

> *« You honestly believe that that gaggle of noodle-brained half-wits down there has a complex mental life ? Oh, Rivers. »*
> *« I'm not saying it is universally true, only that it's generally true. Simply as a result of officers receiving a different and, for the most part, more prolonged education. »*
> *« The public schools. »*
> *« Yes. The public schools. »* (97)

Au contraire de la doctrine de Kingsley mettant l'accent sur l'importance du corps afin d'atteindre un haut degré de pureté intellectuelle, Prior laisse entendre que les *public schools* produisent des élites dont la valeur physique n'a d'égale que la stupidité intellectuelle. À cet égard, la description de la formation militaire de Prior offre un exemple parlant de la transposition de l'éthos des *public schools* à l'armée :

> *Oh, and then there's the seat. The Seat. You know, they sent me on a course once. You have to ride round and round this bloody ring with your hands clasped behind your head. No saddle. No stirrups. It was amazing. Do you know, for the first time I realized that somewhere at the back of their… tiny tiny minds they really do believe the whole thing's going to end in one big glorious cavalry charge. « Stormed at with shot and shell, / Boldly they rode and well, / Into the jaws of death, / Into the mouth of hell… » And all. That. Rubbish.* (66)

La frappante différence stylistique entre le vers épique de Tennyson et la remarque froidement paratactique de Prior met ironiquement en lumière l'inadaptation des valeurs chevaleresques et de leur expression poétique à la guerre telle que les officiers la vivent en 1916. La position dans laquelle l'officier se doit de chevaucher offre une métaphore évidente de l'inadéquation du code de conduite du *gentleman* aux ravages d'une guerre moderne. Son seul but réside dans la formation d'un officier répondant à des critères rigides et somme toute, inutiles. La reprise de « The Charge of the Light Brigade », le cliché de l'héroïsme, mettent ainsi explicitement l'accent sur le lien entre l'éthos des officiers et la dimension victorienne et chevaleresque du code de conduite, mais aussi sur l'hypocrisie implicite de cette idéologie, puisque cette charge était elle-même suicidaire et que la Grande Guerre ne fait, en un sens, que magnifier ce processus.

Produits de l'éducation des *public schools* les officiers ne semblent pouvoir penser qu'à l'intérieur du cadre que leur offre leur éducation de *gentlemen*. On apprend ainsi (l'épisode est également mentionné chez Fussell) que lors de la bataille de la Somme, un officier enjoi-

gnit à son bataillon d'avancer vers l'ennemi en poussant un ballon de football :

> *« You remember that story ? The Suffolk's kicking a football across No Man's Land when the whistle blew on the Somme ? Bloody mad. »*
> *« No, the battle was mad. The football was sane. »* (GR 102)

La valeur équivoque du code de conduite et des sports apparaît ici : jouer au football au milieu d'une bataille meurtrière relève de la folie absurde, mais le sport et ses valeurs représentent néanmoins un lien indispensable avec la société civile et l'Angleterre, le monde « normal » avec lequel on doit rester en contact sous peine de sombrer dans la folie.

Alors, le code de conduite du *gentleman* est réduit à un dressage mécanique, formant des pantins obéissants prêts à devenir de la chair à canon sur les champs de la Somme : *« The hoop's there, you jump through it. If you question it, you've failed. If it's taken away from you, you've failed »* (R 210). La note de regret détectable dans les paroles de Prior témoigne néanmoins de la difficulté à s'extraire du cadre. Bien qu'il soit parfaitement conscient du mécanisme à l'œuvre, Prior ne peut se juger qu'à l'aune de celui-ci et ressent son rapatriement vers l'hôpital militaire comme un échec.

Rivers repère également une des causes de la désillusion causée par la guerre dans l'éducation donnée aux *gentlemen* anglais :

> *And the Great Adventure — the real life equivalent of all the adventure stories they'd devoured as boys — consisted of crouching in a dugout, waiting to be killed. The war that promised so much in the way of « manly » activity had actually delivered « feminine » passivity.* (R 108-109)

Ainsi, l'« idéal » du *gentleman*, la grande aventure que la littérature de jeunesse à l'usage des garçons promettait, est dévoyé par la réalité du combat : alors que les jeunes hommes attendent une joute chevaleresque exaltant les valeurs masculines de Kingsley, l'immobilité et la passivité les renvoient à une condition somme toute féminine, en tous cas selon les stéréotypes de l'époque. Greg Harris lit en effet cet extrait comme une démystification des valeurs masculines dominant l'éthos du *gentleman* :

> *The « Great Adventure » — young men stepping out of boyhood fantasy to pursue the war hero way of life that they had romantically played out in boyhood games, glamorized war stories they were fed and in turn*

> *« devoured » as children — becomes, in reality, a demystified « mobilization into holes ». Also demystified are the notions of their actions as being « manly » activities. The masculine itself, like the romanticized life of a soldier, becomes a myth.* (300)

L'idéologie absorbée dans les livres d'aventure et participant activement à la construction mentale de la masculinité se retourne ainsi contre l'individu et devient un facteur de la dégradation psychologique causée par l'impossibilité d'être à la hauteur d'un modèle de comportement aberrant. L'analyse qu'en fait Barker semble être influencée par l'étude que fait Elaine Showalter du travail de W.H.R. Rivers dans *The Female Malady* :

> *When all signs of physical fear were judged as weakness and where alternatives to combat — pacifism, conscientious objection, even suicide — were viewed as unmanly, men were silenced and immobilized and forced, like women, to express their conflicts through the body. Placed in intolerable circumstances of stress, and expected to react with unnatural « courage, » thousands of soldiers reacted instead with the symptoms of hysteria.* (171)

Le conflit intérieur déchirant les soldats, entre instinct de survie et impossibilité de fuir afin de préserver leur honneur, est suggéré par le constat ironique de Prior dans sa dernière lettre à Rivers : *« My nerves are in perfect working order. By which I mean that in my present situation the only sane thing to do is to run away, and I will not do it »* (GR 254). Le choc post-traumatique des soldats, cette « hystérie masculine » gagnant les rangs des combattants de la Somme, pourrait donc être lu comme le négatif du code de conduite du *gentleman*. Se démarquant du récit jugé typiquement féminin de l'émergence des femmes dans la société britannique à la faveur de la guerre, Barker choisit de présenter l'apparition d'une part de féminité mythique dans la condition masculine. Ainsi, la démystification du code de conduite du *gentleman* ne se fait pas seulement en fonction de son inadéquation à un monde et à une guerre moderne : c'est le postulat d'une dichotomie masculin/féminin indépassable qui est également remis en cause.

La Grande Guerre : fabrique du mythe ?

La première guerre mondiale occupe une place cruciale dans les romans contemporains revisitant l'Angleterre édouardienne : élément central de la trilogie de Barker, elle est également la raison pour

laquelle Darlington favorise la politique d'apaisement et la cause « officielle » de la disparition du père de Robbie dans *Atonement* (*« Did he avoid serving in the Great War, or did he die somewhere near here under another name ? »*, 241). Il semble cependant que l'influence de la Grande Guerre dépasse le statut d'événement historique incontournable et fournisse un modèle pour le traitement littéraire du « *gentleman*-officier » lors de la seconde guerre mondiale par exemple. Alors que Barker démonte le mythe, expression de l'inconscient collectif au sens de Durand [1], et son fonctionnement durant la Grande Guerre. Celui-ci, exsangue, ne disparaît pas totalement des représentations littéraires de la guerre mais réapparaît, tel un archétype, dans la mise en fiction de la seconde guerre mondiale, par exemple dans la description de la retraite vers Dunkerque dans *Atonement*.

L'idée de la trahison des soldats par les élites est cruciale dans *Regeneration*. La trilogie s'ouvre en effet par la reproduction de « A Soldier's Declaration » — le pamphlet de Sassoon dénonçant le comportement selon lui immoral des élites militaires et politiques dans la conduite de la guerre : *« I have seen and endured the sufferings of the troops, and I can no longer be a party to prolong these sufferings for ends which I believe evil and unjust »* (R 3). Les conversations de Sassoon avec Rivers évoquent d'ailleurs fréquemment l'indifférence du commandement militaire (ainsi que celle des civils en Angleterre) quant au sort des soldats sur le front :

> *« He wasn't old enough to enlist. And nobody gives a damn. »*
> *« Of course they do. »*
> *« Oh, come on, it doesn't even put them off their sausages ! »* (R 69)

Le *« they »* — reprenant le référent indifférencié *« nobody »* — donne un ton délibérément vague à l'accusation. L'image d'un confort coupable alors que les soldats meurent de faim sur le front peut aussi bien être appliquée aux civils qu'aux officiers (supérieurs) dont les conditions de vie étaient beaucoup plus supportables. De la même manière, Charles Manning évoque son mépris pour l'anglicité et les

1. « L'inconscient social n'est pas enfermé dans une attitude unique comme peut l'être l'inconscient d'un individu. L'inconscient social est diffus, il n'est jamais enfermé dans un corps, dans un système nerveux, dans une histoire bien localisée et courte comme peut l'être la vie d'un homme. Il varie au stade le plus large des millénaires. » Gilbert DURAND, *Introduction à la mythodologie : mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 144.

valeurs qu'elle charrie à la fin de la guerre : *« I used to find a certain kind of Englishness engaging. I don't anymore »* (GR 175).

À cet effet, Barker choisit de mêler les accusations fictionnelles et les témoignages historiques quant à la trahison du commandement militaire. L'apparition du personnage de Sassoon dans le roman est en effet rapidement suivie de l'intégration de trois de ses poèmes à la diégèse (une première version de « The Rear Guard », « The General » et « To the Warmongers »). De ces trois poèmes, le second — « The General » — capte le mieux le sentiment de trahison ressenti par les hommes au front :

> *« Good morning; good morning ! » the General said*
> *When we met him last week on our way to the line.*
> *Now the soldiers he smiled at are most of 'em dead,*
> *And we're cursing his staff for incompetent swine.*
> *« He's a cheery old card, » grunted Harry to Jack*
> *As they slogged up to Arras with rifle and pack.*
> *...*
> *But he did for them both by his plan of attack.* (R 24-25)

La composition du poème, marquée par la coupure des trois points de suspension, sorte de cicatrice typographique, qui vient matérialiser l'indicible — la mort dans les tranchées — recrée le sentiment d'espoir et de désillusion ressenti par les soldats. Les premières lignes présentent un général encourageant les soldats d'un mécanique *« Good morning »* bien peu utile pour la bataille à venir. Après une ellipse peut-être censée représenter l'insignifiance de la mort des soldats, les deux lignes suivantes, écrites en miroir, transforment le bonjour soi-disant cordial en une insulte et la politesse indifférente du commandement en la rage désespérée des soldats sur le front. Figure d'autorité, *gentleman* parmi les *gentlemen*, le général n'est plus qu'un « vieux clown » dans la bouche de deux soldats [1] destinés à mourir par ses ordres. Ainsi la trahison des élites remet en question le respect que les soldats doivent au *gentleman* alors que l'illusion du devoir de protection qu'avait ce dernier envers ses troupes s'effondre. Simon Featherstone évoque ainsi le thème du poème :

> *The failure of political and military elites to fulfil their duty to the individuals under their command leads to the senseless destruction of those individuals. Such poems are not strictly « anti-war » poems at all; rather,*

1. Comme dans *Atonement* et *Regeneration*, l'appartenance des soldats à la classe ouvrière semble être figurée par la simplicité de leurs prénoms « Harry » et « Jack ».

> *they are political poems which criticize the betrayal of the individual by the state* [1].

Peut-être est-il possible de reconnaître dans le portrait du général de Sassoon l'image du Maréchal Haig, surnommé le « boucher de la Somme » et incarnant à lui seul l'aveuglement criminel du commandement militaire. Dans le roman, Sassoon fait ainsi référence à la tactique désastreuse de Haig, en laissant entendre qu'un des patients de Craiglockhart est plus sain d'esprit que lui (R 70).

La remise en question du commandement militaire n'est pas nouvelle, ni la dialectique de la déraison qui se tramait déjà au cœur de *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf par exemple. Ce qui diffère ici, c'est la manière dont Barker s'attache à ressusciter et à disséquer la mise en crise de repères idéologiques, l'ébranlement des concepts plus que la simple souffrance telle qu'elle était racontée dans les poèmes de Sassoon et d'Owen. Ainsi Barker, dans les dernières scènes de *The Ghost Road*, met en scène la bataille de l'Ancre à laquelle Prior et Owen, retournés depuis peu en France, participent. Dans son journal, Prior évoque les deux options offertes à l'armée britannique avant une des dernières offensives : *« It's a choice between Passchaendale and the Somme. Only a miniature version of each, but then that's not much consolation. It only takes one bullet per man »* (GR 252). Il semble que deux ans après ces batailles meurtrières, aucune leçon n'ait été tirée par le commandement militaire. La mort probable des deux hommes prend alors une connotation ironique, son inévitabilité étant à la mesure de son inutilité, comme le démontrent les exemples de Passchaendale et de la Somme. Plus loin dans son analyse, Prior évoque à nouveau l'absurdité d'une offensive qui ne peut réussir :

> [*The Marshal*] *said his men stand no chance of getting up the slope with machine—guns still intact above them and no cover. Building a bridge in the open under the sort of fire we're likely to encounter is* impossible. *The whole operation's* insane. *The chances of success are* zero. (252)

Il semble ici que le code de conduite du *gentleman* ait été transformé en une caricature morbide : le noble combat de l'officier pour sa patrie, fût-il sans espoir, s'est changé en une indifférence totale du commandement militaire envers les vies des soldats que l'on peut froidement envoyer à la mort. Le sacrifice, qui tirait sa valeur de sa

1. Simon FEATHERSTONE, *War Poetry : an Introductory Reader*, Abingdon, Routledge, 1995, p. 58.

singularité chevaleresque est donc devenu automatique et absurde. L'emploi des italiques martèle efficacement l'indécence de la situation : au confluent de trois voix, celle de l'officier critiquant la tactique qu'on lui impose, celle de Prior soulignant sarcastiquement l'absence d'une issue favorable et celle, implicite, de Barker, remettant en contexte le jugement contemporain sur les tactiques de la guerre, se trouve une critique violente de l'éthos d'une guerre ne pouvant être menée par des *gentlemen*. La notion est en effet par trop liée à la vie anglaise, polie et mesurée, pour être transférable à l'enfer des tranchées tandis que les élites anglaises ne peuvent plus assurer la protection des soldats.

L'analyse de Prior suit ici la tradition du « *donkey myth* » stigmatisant l'incompétence du commandement de l'armée britannique et développée dans un ouvrage publié en 1961 par Alan Clark : *The Donkeys*. L'historien militaire Dan Todman évoque ainsi cette théorie : « *Perhaps the best known is the book's title and epitaph taken from the supposed* […] *comment that the British soldiers fought like lions but were led by donkeys* » (Todman 99). Selon Todman, l'ouvrage de Clark concentra tous les griefs envers les généraux anglais et la conduite de la guerre :

> *Clark's criticism of the generals — that they were foolish, strategically and tactically blind and corrupt — were not created from scratch. Instead they were an elaboration of beliefs that had long been present in British popular culture.* (Todman 103)

Même si Todman tend à minimiser l'acuité de la vision de Clark, il est indéniable que le « *donkey myth* » influe sur la peinture que les romans anglais contemporains brossent du commandement de l'armée. On peut également noter, sans parti pris idéologique, que les 20 000 morts en un jour de la bataille de la Somme ont marqué les esprits de l'époque de façon indélébile et mis en doute la valeur qu'accordaient les généraux britanniques à la vie humaine. Il semble ainsi que dans les divers romans revisitant la période 1900-1945, marquée par trois guerres (la guerre des Boers, la Grande Guerre et la seconde guerre mondiale) la vision des officiers soit directement inspirée du « donkey myth » tel qu'il est décrit par Clark et Todman, un stéréotype ensuite repris par Barker ou Sebastian Faulks.

Il est à cet égard frappant de remarquer les similitudes existant entre la description du comportement du général ayant causé la mort du frère de Stevens dans *The Remains of the Day*, celle du major ordonnant une attaque dans *Atonement*, et le stéréotype émanant de la Grande

Guerre. Le comportement irresponsable du général ayant causé la mort du frère de Stevens lors de la guerre des Boers dans *The Remains of the Day* semble ainsi être un reflet littéraire des « ânes » stigmatisés durant la première guerre :

> *My elder brother, Leonard, was killed during the Southern African War while I was still a boy. Naturally, my father would have felt this loss keenly ; but to make matters worse the usual comfort a father has in these situations — that is, the notion that his son gave his life gloriously for king and country — was sullied by the fact that my brother had perished in a particularly infamous manœuvre. Not only was it alleged that the manœuvre had been a most un-British attack on civilian Boer settlements, overwhelming evidence emerged that it had been irresponsibly commanded with several floutings of elementary military precautions, so that the men who had died — my brother among them — had died quite needlessly.* (41)

Le passage recrée la tension existant entre valeurs chevaleresques et irresponsabilité du commandement emblématique de la Grande Guerre. Alors que le père de Stevens voudrait penser que la mort de son fils aîné était conforme aux valeurs patriotiques évoquées précédemment, le frère de Stevens est mort en vain, par la faute d'un général irresponsable qui rappelle étrangement celui qu'évoquait Sassoon dans le poème du même nom. Ici encore, le général ne semble pas représenter le plus accompli des *gentlemen* mais bien un homme abusant du pouvoir qu'il tire de sa position dans la hiérarchie sociale et militaire. Le qualificatif *« un-British »* qui, dans la bouche de Stevens, résonne comme une accusation suprême, apparaît comme un bien ironique prélude à la première guerre durant laquelle les morts « inutiles » seront légion. Selon Ishiguro, la faillite du concept de *gentleman* ne débute pas en 1916 avec la bataille de la Somme car elle peut déjà être décelée dans la guerre des Boers : elle provient de la confiance envers la notion d'anglicité plus que des circonstances du conflit.

De même, dans *Atonement*, le major que croise Robbie semble être un avatar du général emblématisé par Sassoon. Pendant la retraite vers Dunkerque, Robbie et les deux autres soldats qui l'accompagnent rencontrent un major des « Buffs » (c'est-à-dire le « Royal East Kent Regiment ») nettement inspiré du *« donkey myth »*. Alors que les bombes allemandes pleuvent sur des soldats anglais dont la seule issue semble être la retraite, le major décide de tendre une embuscade aux troupes allemandes :

The major had a little toothbrush moustache overhanging small, tight lips that clipped his words briskly. « We've got Jerry trapped in the woods over there. He must be an advance party. But he's well dug in with a couple of machine guns. We're going to get in there and flush him out. »
Turner felt the horror chill and weaken his legs. He showed the major his empty palms.
« What with, sir ? »
« With cunning and a bit of teamwork. »
How was the fool to be resisted ? Turner was too tired to think, though he knew he wasn't going.
« Now, I've got the remains of two platoons halfway up the eastern... »
« Remains » was the word that told the story, and prompted Mace, with all his barrack-room skill, to interrupt.
« Beg pardon, sir. Permission to speak. »
« Not granted, Corporal. » (220-221)

La description parodique d'un major de la vieille école, a pour premier but d'apporter un instant de détente comique contrastant avec la tension des scènes précédentes. Pourtant, la conclusion humoristique de la scène, voyant ce dernier refuser la parole à un subordonné, semble ironiquement similaire à la caricature des officiers de la Grande Guerre. Le major a en effet tout d'un stéréotype : son apparence physique, son accent aristocratique, la façon dont il décrit son plan d'attaque des Allemands comme s'il s'agissait d'une forme sophistiquée de chasse à courre (*« well dug »*, *« flush him out »*), tout son comportement semble suranné et inspiré par les caricatures d'officiers de la Grande Guerre.

L'ironie glaçante de la situation s'impose au lecteur et le geste de Robbie — tendant les paumes de ses mains vers le major comme s'il faisait pénitence — souligne la vulnérabilité de sa condition de soldat abandonné sur une route française à la merci d'un commandement incompétent, confortant son refus de se conformer au mythe de l'héroïsme britannique en temps de guerre. Quand Robbie rétorque au major que les soldats n'ont aucune arme à leur disposition, ce dernier leur propose des armes « typiquement » anglaises — la ruse et le travail d'équipe — terriblement dérisoires face à la puissance meurtrière de l'armée allemande qui les a forcés à la retraite en premier lieu.

McEwan interroge ainsi la validité d'un autre mythe britannique, le fameux « esprit de Dunkerque », désastre que le travail de mémoire et la réécriture historique (qualifié de *« spinning Dunkirk »* par l'histo-

rien Duncan Anderson[1]) ont transformé en une démonstration triomphante de la bravoure anglaise jetant le voile sur les milliers de victimes que connut l'armée britannique lors de cette piteuse retraite. Tout en acceptant l'importance du mythe, McEwan le recontextualise en le représentant face à la violence dévastatrice de la guerre, en dotant son roman d'une dimension postmoderne, où les formes du passé sont réutilisées à des fins critiques. Même si le récit s'avère par la suite moins un témoignage qu'une reconstruction, fiction censée avoir été produite par Briony, la force de la démystification de l'histoire de Dunkerque demeure.

La figure du *gentleman* est un des éléments les plus saillants du concept d'anglicité, son omniprésence semble hanter la littérature contemporaine et la pousser inlassablement à vouloir en capter l'indéfinissable reflet pour mieux le contrer. Le flou conceptuel entourant la notion de *gentleman* en fait un matériau unique qui incite sans cesse à retravailler le mythe. Contrairement au paysage anglais, ou à la *country house*, c'est ici dans l'humain que s'incarne le mythe : du « *gentleman*-amateur » en passant par le « *gentleman* officieux » et le « *gentleman*-officier » (archétype fondateur de la littérature de la guerre) cet « idéal du moi » dévoyé cristallise la mise en crise de la masculinité dans le roman contemporain et met en doute la notion même de modèle.

3 Les règles du « je »

Les romans contemporains dénoncent un idéal néfaste culminant dans la forme la plus « aboutie » de l'éthos du *gentleman* : le « *gentleman*-officier » combattant pour l'Angleterre. Mais le code de conduite du *gentleman* n'est pas uniquement lié à la guerre, et les conflits mondiaux ne sont pas la seule source du malaise identitaire déstabilisant les protagonistes des romans qui nous occupent : ceux-ci mettent en effet en scène l'archétypale répression des sentiments associée à l'anglicité et ses conséquences désastreuses sur l'individu, conséquences qui affectent les personnages en temps de paix comme de guerre.

1. Duncan Anderson, « Spinning Dunkirk », BBC, 6 Feb. 2004, 20 août 2008.

3.1 Le *gentleman* amoureux

Dans l'imaginaire collectif, anglais comme étranger, le stéréotype de l'Anglais est étroitement associé à la répression des sentiments. Selon Emil Reich, celle-ci est une réalité découlant de l'éducation si singulière des jeunes garçons dans les *public schools* : *« From the very earliest childhood the English boy is subjected to methodical will culture ; he is soon trained to suppress to the uttermost all external signs of emotion*[1]*. »* C'est donc lors de son enfance que le *gentleman* apprend à ne jamais montrer ses sentiments, une capacité qui devient ensuite essentielle lorsqu'il est adulte. Brian Doyle souligne également ce refoulement : *« "The Professional Gentleman" embodied an ideal of unemotional, rational "asexual" maleness which was insulated against any tendencies towards emotional degeneration »* (Doyle 70). Être un gentleman c'est donc ne pas trahir ses sentiments et, dans une certaine mesure, ne rien ressentir.

Nous avons évoqué l'importance du code de conduite du *gentleman* dans l'éducation de Conan Doyle, et la forte influence des valeurs chevaleresques sur celui-ci. L'éthos du *gentleman* trouve ainsi son aboutissement sur le champ de bataille de même qu'à travers un attrait marqué pour les sports : l'éthique sportive est alors transposée à divers domaines de la vie du *gentleman*. Mais ce dernier doit également se comporter avec les femmes de façon chevaleresque et adopter ce que Mark Girouard nomme « l'amour courtois moderne », où la notion de pureté médiévale est adaptée à la société de la fin du XIX^e^ siècle :

> *If Victorian emphasis on purity was a graft onto earlier concepts of chivalrous love, devotion, tenderness, courtesy and protection were essential parts of the original codes which the Victorians could take over without qualms. The accepted symbol of medieval courtly love was the knight kneeling at the feet of his mistress, as a superior and adored being. According to early Victorian practice the image was acceptable in courtship but not after marriage ; the husband was expected to be tender, reverent and protective, but he was also undoubtedly superior.*
>
> (Girouard, *The Return to Camelot*, 199)

De Walter Scott à Tennyson en passant par Kenelm Digby et son influent *The Broad Stone of Honour* (1822) — œuvre fleuve exposant sa conception du *gentleman* anglais comme descendant du chevalier médiéval — la légende arthurienne informe l'idéal chevaleresque du

1. Cité dans John RUTHERFORD, *Forever England : Reflections on Masculinity and Empire* 22.

gentleman. La figure la plus importante en est Lancelot. De sa légende, la société victorienne ne garde que l'idéal d'amour impossible, et expurge la relation coupable avec Guenièvre — reine adultère — pour en faire le symbole même d'un amour pur et non consommé. Le *gentleman* victorien est fidèle à sa femme, comme Lancelot à Guenièvre (du moins dans les versions expurgées que Baden-Powell distribuait à ses scouts). Ainsi, à l'aube du XX^e^ siècle, le rapport chevaleresque aux femmes s'inscrit dans l'interstice entre amour courtois — demandant la soumission du chevalier à sa bien-aimée — et domination de la société patriarcale — faisant de l'homme le chef de famille incontesté, l'un étant l'alibi de l'autre. Dans le roman de Barnes, la maxime *« Chivalry towards women, of high and low degree »* (5) — partie intégrante du code de conduite du *gentleman* tel qu'il est transmis de la *« Mam »* à Arthur — dicte le comportement du jeune homme.

Arthur cristallise ainsi un idéal familial victorien fondé sur la notion de patriarcat. Il se rêve en *pater familias* bienveillant, subvenant aux besoins de sa mère et de ses sœurs, réparant ainsi l'échec de son père illustrateur alcoolique (*« Arthur's father had failed in his chivalric duty to the Mam ; now the task had devolved upon his son »*, 24). Le premier mariage d'Arthur avec Louise Hawkins, surnommée Touie, est ainsi une des premières illustrations de la fascination que les valeurs chevaleresques exercent sur le jeune homme. Après avoir soigné le frère mourant de Touie, Arthur se sent investi d'un devoir de protection envers la jeune femme et finit par l'épouser (*« Arthur's chivalrous feelings were aroused by the black clad mother and sister, now alone in an unfamiliar town with no male support »*, 27). Proche du cliché, l'image du *gentleman* venant en aide à une veuve et sa famille souligne également la dimension misogyne de l'idéal chevaleresque, considérant que deux femmes seules ont nécessairement besoin de la présence d'un homme.

Mais il ne s'agit point là d'amour et quelques années plus tard, alors que Touie se meurt de phtisie, Arthur tombe amoureux de Jean Leckie, et la narration du roman se modifie afin de refléter ce bouleversement. Alors que la jeunesse de Conan Doyle était contée au passé simple par Barnes, se pliant aux règles de la biographie, le récit policé et régulier, « victorien », se dérobe quand il s'agit de l'histoire d'amour entre Jean et Arthur, narrée au présent. Conan Doyle devient alors véritablement Arthur, dont l'existence parallèle à celle de « George » est également contée au présent. Ainsi que l'explique Barnes :

> Et puis à un certain moment, quand Arthur tombe amoureux de Jean, il change du passé au présent. C'est parce que l'amour est toujours au présent. Je n'ai pas voulu insister là-dessus. J'ai voulu que cela ait de l'effet sur le lecteur sans qu'il soit trop conscient de ce qu'il se passe [1].

Contrairement au mariage d'Arthur et de Touie, présenté comme une tentative de transposition des valeurs chevaleresques à une époque où se fait la transition vers une modernité plus désabusée, l'union avec Jean est placée sous le signe d'une modernité relative, car l'indépendance d'esprit de la jeune femme est affirmée : *« She is so different from Touie : direct, frank, open-minded. She has treated him from the start as an equal. And she is an equal in terms of their love, of course »* (168). Comme Miss Kenton dans *The Remains of the Day* ou Cecilia dans *Atonement*, le roman met en avant une figure féminine proche de la vision contemporaine des femmes, accentuant de ce fait l'ambiguïté d'une réécriture qui n'est pas marquée au sceau de la vraissemblance.

Le code de l'honneur du *gentleman* achoppe en effet sur la rencontre de Jean et d'Arthur, prenant en défaut l'idéal de fidélité du chevalier à sa dame ainsi que les normes victoriennes en matière de mariage. La nature factice du code transparaît alors qu'Arthur « adopte » un nouveau code de l'honneur, fondé sur le postulat que Touie ne peut pas souffrir d'une situation qu'elle ne connaît pas (*« If Touie knew, then he was destroyed »*). Il sait se convaincre que Touie ne savait rien, ne pouvait rien savoir de son amour secret, il reste certain qu'il a agi « pour le mieux » et conservé son honneur : *« Each of the three parties has his or her honour, even if Touie does not know hers is being considered* in absentia. *For that is an essential condition : Touie must not know »* (168). Conforme au stéréotype de la femme victorienne, Touie est représentée comme essentiellement passive, une victime dont l'honneur doit être protégé sans qu'elle ne sache quoi que ce soit de ce qu'il se passe. L'idéal chevaleresque est ainsi tourné en dérision : respecter l'honneur de sa femme consiste à la tromper sans qu'elle le sache. La frontière floue entre honneur et déshonneur neutralise l'hypothétique évidence des normes victoriennes : *« It sometimes seems that honour and dishonour lie so close together, closer than I ever imagined »* (190) déclare Arthur à sa mère, recherchant le réconfort familier de son enfance. La contradiction morale inhérente à sa situation le conduit ainsi à appliquer l'énergie habituelle du *gentleman* à une situation allant contre ses prin-

1. « Entretien », *Tout arrive*, France Culture, 08 fév. 2007.

cipes : *« You stifled a groan, you lied about your love, you deceived your legal wife, and all in the name of honour »* (220). La phrase figure le dialogue intérieur qui anime Arthur, pris dans la contradiction entre désir et sens de l'honneur.

À l'intérieur de la diégèse, la société, représentée par sa sœur Connie et son beau-frère Willy Hornung, impose son jugement. Le déshonneur que constitue sa relation avec Jean, fût-elle platonique, lui est renvoyé par le refus du couple d'assister au tournoi de cricket auquel Arthur participe, car Jean sera également présente. Nous avons déjà évoqué le statut particulier du cricket dans la culture anglaise et le roman. En refusant de participer à ce qui est essentiellement une métaphore de la vie du *gentleman*, Connie et Willie Hornung dépossèdent Arthur de son statut social et donnent un nouveau sens, plus sombre cette fois-ci à l'expression *« unofficial gentleman »*. Extra-textuellement, c'est la postface de Julian Barnes qui remet tout en question. Après la clôture du roman, se concluant sur la réunion spiritiste organisée pour célébrer la mort de Sir Arthur, Julian Barnes, en biographe « consciencieux », offre au lecteur la fin du parcours de ses personnages, où l'on apprend, entre autres, que Willy Hornung mourut à St Jean de Luz en 1921 ou que George vécut avec sa sœur jusqu'à la fin de sa vie en 1956. Mais les derniers mots sont réservés à Mary, la fille d'Arthur, et l'on découvre que Touie ne s'était pas contentée de prévoir le remariage d'Arthur : elle avait aussi désigné Jean Leckie comme sa future femme. De ce fait, toute la vie d'Arthur est remise en question, alors que la facticité de son code de l'honneur est mise en lumière par le roman.

L'artificialité hypocrite du code de l'honneur, dénoncée par le roman, a également pour effet de provoquer ce que l'on pourrait appeler une « schize identitaire » chez Arthur et Jean. À la fois conscients de la dimension incontournable des valeurs victoriennes et des sentiments qui les animent, ceux-ci ressentent avec force les contradictions inhérentes à leur situation : *« He remains utterly dutiful towards Touie, utterly in love with Jean »* (182). Comme le souligne l'adverbe *« utterly »*, l'existence d'Arthur se trouve placée sous le signe du paradoxe et voit ce dernier tenter d'habiter pleinement deux existences apparemment incompatibles. Le *gentleman* édouardien semble déchiré entre devoir et amour, honneur et refoulement de ses sentiments : *« How it is a torment never to be able to show their love in front of others »* (175). Et c'est dans le sport, monde idéalisé, qu'Arthur reconnaît la vie telle qu'elle devrait être :

> *You can thrash the other side's bowlers to all quarters, then pitch short into their batsmen's ribs ; you can take a driver and punish a golf ball into the farthest distance. You cannot keep the thoughts at bay for ever ; always the same thoughts, and the same repellent paradoxes. An active man doomed to inactivity ; lovers forbidden to love ; death which you fear and are ashamed to beckon.* (173)

La réapparition de la métaphore sportive semble dessiner l'écart existant entre le monde idéalisé et simplifié que constituent le cricket ou le golf, et la « réalité ». À la fois exutoire physique et vision en miniature l'univers des sports anglais est, comme dans le cas de George, évoqué en tant qu'antithèse au trouble des sentiments. Mais l'idée est immédiatement repoussée : si le sport peut offrir, dans une certaine mesure, un moyen de brûler son trop plein d'énergie, il n'est d'aucune utilité dans l'apaisement de ses sentiments. Doyle semble alors en proie à la schize qui, selon Lacan, divise l'être entre vision — paradigme de la topique de l'imaginaire (ici un code de conduite fondé sur les valeurs chevaleresques) — et regard — objet de la pulsion qui présentifie le réel (la réalité et la corporéité de son amour pour Jean).

Alors que l'amour d'Arthur pour Touie était fondé sur la quête d'une pureté factice, la corporéité de la passion qui l'entraîne vers Jean est ainsi évidente. En introduisant une vision assez crue du désir de l'homme mûr pour la jeune femme, Barnes bat en brèche l'illusion, ou le simulacre, que représente le code de conduite du *gentleman* :

> *She is an angel, he thinks, her look so pure, her complexion so fair, but she has taken his movement as a sign that he intends to kiss her, and so is trustingly offering her face to his, and as a gentleman he cannot slight her, and as a man he cannot help himself from kissing her. Being no Lothario or seducer but a burly, honourable man in early middle age leaning awkwardly across a sofa, he tries to think of nothing but love and chivalry as her lips reach towards his moustache and inexpertly seek the mouth beneath it ; still holding, but now beginning to crush the hand he has held since the moment he arrived, he becomes aware of a vast and violent leakage taking place inside his trousers.* (167)

Le passage est placé sous le signe de l'opposition entre homme et *gentleman*, présentés comme deux pôles irréconciliables, des avatars de Jekyll et Hyde, où, au contraire du roman victorien, le double caché ne serait pas le monstre meurtrier mais bien l'homme d'âge mûr, en proie à une passion somme toute assez raisonnable. On peut presque lire l'intrusion du grotesque, tel qu'il est décrit par Bakhtine, c'est-à-dire dans

son rapport au corps : « Le *corps grotesque* est un *corps en mouvement*. Il n'est jamais *prêt* ni *achevé* : il est toujours en état de *construction*, de *création*[1]. » Le preux chevalier, faisant sa cour à sa dame se trouve victime de son corps. L'introduction d'une corporéité grotesque dans l'extrait fracture l'effet de réel littéraire pouvant donner l'illusion d'un roman contemporain à la période.

C'est en effet dans l'écart existant entre mythe et réalité que peut se déceler la dimension postmoderne du roman :

> *It is the suddenness which has undone him; also, the gap between dream and reality. In chivalric romance, the knight loves an impossible object — the wife of his lord, for instance — and performs courageous actions in her name; his valour is matched by his purity. But Jean is less than an impossible object, and Arthur is no obscure gallant or unattached knight.* (167)

Ici encore la disparition du mythe est un facteur de libération de l'être mais également de perte de repères identitaires. Le dilemme bute sur un paradoxe insoluble : jamais Arthur ne pourra satisfaire aux critères de chasteté et d'honneur des chevaliers moyenâgeux en vivant une existence bien « réelle » partagée entre sa femme et sa maîtresse. Le roman met ainsi en scène de façon ironique, mais également empathique, les tourments de l'homme mûr déchiré entre devoir et amour.

3.2 L'émotion, aux interstices du langage

Dans *Arthur and George*, le traitement de l'émotion et du refoulement se fait majoritairement dans le rapport à l'amour et aux femmes. *The Remains of the Day* fait de Stevens le réceptacle d'une émotion qu'il n'arrive pas à contrôler et de ce fait à écrire. Le roman d'Ishiguro, ainsi qu'*Atonement* et la trilogie de Barker dessinent un jeu complexe de dévoilement et de réticence où l'identité mouvante est révélée par l'écriture.

L'émotion trahie par le langage

Le stéréotype du majordome, que l'on peut retrouver sous une forme positive dans les romans ludiques de P.G. Wodehouse, mais également à l'écran sous les traits inquiétants de Dirk Bogarde dans *The Servant*

1. Mikhaïl BAKHTINE, *L'œuvre de Francois Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 315.

(1963) de Joseph Losey est un être fondamentalement opaque. Qu'il cache une ironie affectueuse ou la volonté de contrôler son employeur, le majordome se doit de présenter au monde, ainsi que le souligne Stevens, un « masque de professionnalisme ». Il est donc naturel de voir dans le majordome une fonction ayant une affinité particulière avec le stéréotype de l'Anglais, dont le « flegme » et le sens des apparences lui commandent de dissimuler ses émotions. Il incarne de ce fait pour Ishiguro la quintessence de l'anglicité et de la réserve :

> *From then on I became obsessed with the butler as a metaphor* [*for two things*]. *One is a certain kind of emotional frostiness. The English butler has to be terribly reserved and not have any personal reaction to anything that happens around him. It seemed to be a good way of getting into not just Englishness but the universal part of us that is afraid of getting involved emotionally. The other is the butler as an emblem of someone who leaves the big political decisions to somebody else* [1].

Ishiguro semble donc considérer le majordome comme un archétype et l'utiliser afin d'explorer des universaux du comportement. Le passage par la figure du majordome, mais également celle du *gentleman* anglais, est donc un outil de cognition mettant à profit des connaissances partagées afin d'explorer à la fois des universaux humains et des idiosyncrasies nationales. Cependant, si le refoulement des émotions représente une des « compétences » professionnelles du majordome, il est également un des fondements du stéréotype du *gentleman*. Maître et domestique se rejoignent ainsi dans le partage d'une frigidité émotionnelle colorant leurs rapports. Heather Dubrow commente d'ailleurs ainsi l'utilisation des émotions de Stevens à des fins « professionnelles » :

> *« I gave a small laugh, » he reports at several junctures* […] *suggesting that even his emotions serve social ends (« gave ») and that even the most apparently spontaneous emotional outburst and physical reactions are planned.*
> (Dubrow 81-82)

Le stéréotype est ainsi mis à profit dans une scène déjà évoquée du point de vue stylistique, où Lord Darlington « convoque » Stevens afin d'aborder le douloureux sujet des responsabilités de son père dans la demeure :

1. « The Art of Fiction No. 196 », *The Paris Review* 184, Spring 2008 : www.theparisreview.org/viewmedia.php/prmMID/5829/.

> *In Lord Darlington's days, there stood at that spot a bookshelf containing many volumes of encyclopedia, including a complete set of the* Britannica. *It was a ploy of Lord Darlington's to stand at this shelf studying the spines of the encyclopedias as I came down the staircase, and sometimes, to increase the effect of an accidental meeting, he would actually pull out a volume and pretend to be engrossed as I completed my descent. Then, as I passed him, he would say : « Oh, Stevens, there was something I meant to say to you. » And with that, he would wander back into his study, to all appearances still thoroughly engrossed in the volume held open in his hands. It was invariably embarrassment at what he was about to impart which made Lord Darlington adopt such an approach, and even once the study door was closed behind us, he would often stand by the window and make a show of consulting the encyclopedia throughout our conversation.*
>
> (63)

C'est la posture de deux hommes qui nous intéresse ici. Alors que dans *Arthur and George*, le factice se logeait dans la conception de l'honneur, il semble que dans le roman d'Ishiguro, ce soit l'émotion et l'intime qui doivent être alternativement camouflés et théâtralisés. Malgré son statut de *gentleman*, et d'employeur, Darlington ne semble pas oser s'adresser franchement à Stevens. La posture de ce dernier inverse étrangement la hiérarchie sociale puisque Darlington attend en bas de l'escalier que Stevens descende. Rythmée par le fréquentatif *« would »*, la scène fige le comportement caricatural de l'aristocrate. En outre, dans ce passage le vocabulaire du faux et de la tricherie est particulièrement présent : *« ploy »*, *« pretend »*, *« accidental »*, *« appearance »*. Tous ces termes mettent en relief l'étrangeté d'un rapport où l'oblique semble être de mise. Le jeu des regards et des déplacements souligne en effet l'impossibilité pour Darlington d'affronter Stevens au sens propre du terme, et de lui faire face : son regard fuit d'abord le majordome pour réfugier dans l'encyclopédie. Il ne regarde ensuite Stevens que lorsque ce dernier lui a tourné le dos avant de s'éloigner afin que le majordome le suive. L'insistance de Darlington à vouloir consulter une encyclopédie peut être interprétée comme un commentaire ironique sur l'incompétence « sociale » du Lord, cherchant dans le livre un mode d'emploi aux rapports humains, tandis que la bien nommée *Britannica* connote l'anglicité mais fonctionne comme écran interposé entre le maître des lieux et son personnel. Le geste est en effet répété alors que Darlington prononce les mots fatidiques qui résonneront à travers le roman, remettant en question les capacités professionnelles du père de Stevens : *« And it was then, I believe, that*

his lordship said as he looked down again into his volume and awkwardly fingered an entry : "These errors may be trivial in themselves but you must yourself realize their larger significance" » (65). Ici aussi, le livre matérialise l'écran derrière lequel Darlington cache ses sentiments et son embarras social, ainsi qu'en témoigne le geste nerveux de sa main, et l'on peut d'ailleurs voir dans le récit de Stevens lui-même une transposition de ce dispositif, alors que le majordome cache ses émotions derrière le paravent que lui tend l'écriture de soi.

Cependant, comme nous l'avons évoqué auparavant, la position de Stevens en tant que narrateur de cet épisode peut amener le lecteur à douter de la réalité de la gêne de Darlington. On peut en effet interpréter l'attitude du Lord comme une indifférence réelle à la situation du père de Stevens, et ne voir dans sa gêne qu'une transposition du trouble que ressent le majordome face à la situation de son père. Il est également possible d'y lire une ultime tentative de défendre l'attitude de Darlington, avant que le poids émotionnel des événements n'ouvre des brèches dans le récit policé de Stevens.

L'émotion que ressent le majordome à l'idée de la vieillesse de son père ne peut en effet être avouée ouvertement, Stevens se devant d'arborer un masque de professionnalisme. Lors d'une des premières scènes du roman, alors que Stevens essaie, de définir son métier et la notion de grandeur, la métaphore vestimentaire, dans la tradition du *Sartor Resartus* de Carlyle, revient en effet fréquemment, assimilant le code de conduite et le « costume de professionnalisme » que le majordome se doit d'afficher en public : *« They wear their professionalism as a decent gentleman will wear his suit : he will not let ruffians or circumstances tear it off in the public gaze ; he will discard it when, and only when, he wills to do so, and this will invariably be when he is entirely alone »* (44). L'utilisation de la métaphore filée du costume est doublement connotée : alors que le professionnalisme est une attitude que l'on choisit d'exposer en public, il agit également comme une protection entre soi et l'extérieur. Car ce ne sont pas seulement les voyous qui menacent l'intégrité morale du majordome, mais aussi cette vague menace nommée « circonstances ». Le costume peut alors être perçu comme une camisole étouffant la voix intérieure, ainsi que l'explique Marc Porée : *« It ties in with an overall representation of England* […] *as imprisoned by its own self-appointed straightjacket »* (Porée, *The Remains of the Day* 134).

Néanmoins, si la dignité — la décence du *gentleman* — se trouve menacée par les voyous et les circonstances, elle peut toujours, selon

Stevens, s'appuyer sur son fondement inaliénable — l'identité anglaise. Car, sans ostentation, l'âme du majordome, tournée vers le service, tire son essence de l'anglicité.

> *It is sometimes said that butlers only truly exist in England. Other countries, whatever title is actually used, have only manservants. I tend to believe this is true. Continentals are unable to be butlers because they are as a breed incapable of the emotional restraint which only the English race is capable of. Continentals — and by and large the Celts, as you will no doubt agree — are as a rule unable to control themselves in moments of strong emotion, and are thus unable to maintain a professional demeanour other than in the least challenging of situations. If I may return to my earlier metaphor — you will excuse my putting it so coarsely — they are like a man who will at the slightest provocation, tear off his suit and his shirt and go about screaming.* (RD 44)

Ce qui différencie les Anglais des « continentaux », français ou allemands, c'est leur capacité à masquer leurs émotions, à ne pas déchirer leur costume d'impassibilité et à construire ainsi un rempart protecteur entre soi et le monde. L'amalgame incongru que fait Stevens entre les Continentaux et les Celtes, ponctuée d'une de ces formules récurrentes impliquant l'assentiment du lecteur (*« as you will no doubt agree »*), fait d'autant plus sourire le lecteur qu'elle puise ses racines dans un vieux débat, privilégiant l'anglicité et l'origine saxonne par opposition à l'apport impur du sang celte (notamment irlandais). On perçoit, en filigrane, une opinion anglaise à propos de la France qui semble découler du rejet de la révolution française par les élites britanniques depuis Edmund Burke et ensuite les guerres napoléoniennes. Comme l'explique Linda Colley : *« Imagining the French as their vile opposites, as Hyde to their Jekyll, became a way for Britons* […] *to contrive for themselves a converse and flattering identity »* (368). Être « décent », c'est rester professionnel et ne pas se dévêtir en public, l'émotion ne pouvant être partagée et encore moins assumée.

Pourtant, ce que se refuse à faire Stevens, c'est précisément ce qu'accomplit le roman (ôter à Stevens son habit de décence) et par deux fois le masque de professionnalisme du majordome se craquelle pour laisser apparaître une émotion réprimée car considérée comme indécente. Le texte vient ainsi faire violence à l'idéal de refoulement qui caractérise le narrateur homodiégétique. Les deux scènes correspondent aux deux moments clefs de l'engagement de Lord Darlington en faveur de la politique d'*appeasement* : la grande conférence de 1926, où des dignitaires allemands sont invités à Darlington Hall afin de

rencontrer des membres de la noblesse britannique sympathisants, et la soirée, une dizaine d'années plus tard, où Lord Darlington invite le premier ministre anglais (Chamberlain), le ministre des affaires étrangères, et Ribbentrop — l'ambassadeur d'Allemagne — afin d'organiser en Allemagne une rencontre entre Edouard VIII et Hitler.

La première des deux scènes voit Stevens servir des digestifs au groupe d'invités, alors que son père est en train de mourir dans les quartiers des domestiques et c'est par le biais du dialogue que le lecteur est témoin de la fissuration du masque d'impassibilité du majordome :

> *« I say, Stevens, are you sure you're all right there ? »*
> *« Perfectly all right, thank you, sir. »*
> *« Not feeling unwell, are you ? »*
> *« Not at all sir. Please excuse me. »*
> *I proceeded to serve port to some other guests.* […] *I felt something touch my elbow and turned to find Lord Darlington.*
> *« Stevens, are you all right ? »*
> *« Yes, sir. Perfectly. »*
> *« You look as though you're crying. »*
> *I laughed and taking out a handkerchief, quickly wiped my face. « I'm very sorry, sir. The strains of a hard day. »* (109-110)

La scène, construite comme un échange rythmé par les questions que Reginald Cardinal et Lord Darlington posent à Stevens, organise le dévoilement progressif de l'émotion. Après trois questions relativement vagues, la phrase *« You look as though you're crying »* crée la surprise au cœur d'une narration cultivant le secret des sentiments. Même lorsqu'elle est présente, l'émotion reste honteuse et ne peut être reconnue : notons à ce propos que la remarque sur les pleurs de Stevens est prononcée par Darlington et que jamais Stevens ne se représente ouvertement en train de confesser ses larmes. De plus, le fait que les souvenirs de Stevens soient racontés rétrospectivement, quelque trente années plus tard, confère à la scène une tonalité plus ambiguë. Elle est bien sûr pour l'auteur un moyen astucieux d'offrir au lecteur un point de vue décalé sur les sentiments de Stevens (qui s'obstine à décrire cette soirée comme un « triomphe » professionnel (115)). Mais elle constitue également une forme d'aveu rédempteur, quoique voilé, où le majordome fait le choix narratif de laisser transparaître l'émotion, à défaut de l'accepter.

Cela est encore plus marquant dans la scène où, lors de la rencontre à Darlington Hall en 1936, Stevens est écartelé entre son devoir,

et ses sentiments envers Miss Kenton qui vient de lui annoncer ses fiançailles :

> *It was, then, only a few minutes after my short encounter with Miss Kenton that I found myself walking down the corridor again on my return journey, this time bearing a tray. As I approached Miss Kenton's door, I saw from the light seeping around its edges that she was still within. And that was the moment, I am now sure, that has remained so persistently lodged in my memory — that moment as I paused in the dimness of the corridor, the tray in my hands, an ever-growing conviction mounting within me that just a few yards away, on the other side of the door, Miss Kenton was at that moment crying.* (237)

Cette scène est un des points focaux du récit de Stevens, maintes fois retravaillée et revécue. Elle tient à la fois du souvenir poignant et du fantasme de remémoration — du désir de définir dans son passé le moment où tout a basculé. Et c'est une fois de plus la notion de choix qui rend l'instant crucial. Si l'on considère les larmes comme un symbole transparent, « physique », de la connexion entre l'homme et ses émotions (et du passage de l'intériorité à l'extériorité des sentiments) en se rapprochant de la porte (matérialisation de la limite entre intime et professionnel), le lecteur pressent que Stevens pourrait presque affronter la réalité de ses émotions. Mais le tiret, la reprise anaphorique de « moment », dilatent l'instant pour le figer à jamais, seuil de l'action, de la prise de conscience qui ne parvient pas à s'effectuer.

Le rythme du récit et de la prise de conscience s'accélère alors, et quelques pages plus loin, lorsque Stevens a enfin rejoint Miss Kenton, celle-ci efface la honte du non-dit (*« I get to thinking about a life I might have had with you Mr Stevens »*, 251) entraînant pour la première fois un aveu de la part du majordome : *« Indeed, why should I not admit it ? — at that moment my heart was breaking »* (252). On peut cependant remarquer que, même quand Stevens avoue que « son cœur se brise », cédant à un sentiment jugé indécent, la limite intériorisée structurant sa psyché réaffirme indirectement cet « Idéal du moi » freudien qui dicte ses préceptes (« tu dois être ainsi (comme le père) » tout en le vouant à l'interdiction « tu n'as pas le droit de faire tout ce qu'il fait[1] »), limite que trahit l'interro-négative *« why should I not admit it »*, impliquant irrésistiblement son contraire latent, *« I shouldn't admit it »*.

Ainsi, lorsque les vestiges du jour s'offrent à lui sur la jetée de Weymouth, et qu'il s'avoue que sa vie fut un « triste gâchis » (211)

1. Sigmund FREUD, *Essais de psychanalyse*, 1920, Paris, Payot, 1992, p. 247.

c'est à nouveau l'intervention d'un tiers — le retraité avec qui il discute — qui fait découvrir au lecteur les pleurs de Stevens : *« Oh dear, mate. Here, you want a hankie ? »* (255). La familiarité avec laquelle le passant s'adresse à Stevens semble être le coup d'estocade, quoique humoristique et affectueux, porté au masque de dignité du majordome. Comme lors de la conférence de 1923, la réponse de Stevens ne fait pas état de ses larmes et met son émotion sur le compte de la difficulté de la journée, ce qui est, dans une certaine mesure, vrai : *« Oh dear, no, thank you, it's quite all right. I'm very sorry, I'm afraid the travelling has tired me. I'm very sorry »* (255). Alors que Stevens justifie sa fatigue par une référence à son voyage « physique », on peut également y voir la conséquence de son voyage mémoriel — l'*anamnèse* qui le mène dans les méandres de ses souvenirs jusqu'à Miss Kenton et Lord Darlington.

L'autobiographie fictionnelle semble donc être écrite contre le postulat de Philippe Lejeune dans le *Pacte autobiographique*, selon lequel l'auteur s'engage à se montrer tel qu'il est, à la manière de Rousseau, dans « toute la vérité de la nature[1] ». Naturellement, une autobiographie fictionnelle ne saurait répondre aux mêmes critères qu'une autobiographie réelle, même si l'autobiographie est un genre toujours instable, comme le rappelle Michel Onfray : « toute autobiographie suppose le roman écrit pour l'accueillir comme dans un écrin, car je sais qu'il n'existe pas de vérité absolue sur un être[2] ». Le récit de Stevens serait donc l'image en miroir du dispositif décrit par Onfray, une « autobiographie fictionnelle », où le roman postule l'autobiographie tout en conservant le mystère de l'être.

Malgré l'écart semblant séparer le traitement de l'émotion et du refoulement des sentiments dans *Atonement* et dans *The Remains of the Day*, la similarité des dispositifs narratifs, voyant deux narrateurs homodiégétiques[3] revenir sur les événements de leur passé afin d'exorciser leur culpabilité les rapproche cependant. Remarquons tout de même que la culpabilité de Briony et celle de Stevens sont de natures opposées : Briony regrette les lourdes conséquences de ses agissements malavisés alors que le majordome de *The Remains of the Day*

1. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Confessions*, 1782, Paris, Gallimard Folio, 2009, préambule.

2. Michel ONFRAY, *L'archipel des comètes : journal hédoniste, tome 3*, Paris, Grasset, 2001, premier chapitre publié à www.edition-grasset.fr/chapitres/ch/_onfray2.htm/.

3. Même si le cas de Briony est plus complexe, la narration n'étant pas faite à la première personne durant la majorité du roman. La terminologie de Genette ne propose pas de terme pour ce cas limite, empreint de l'instabilité narrative caractéristique du postmodernisme.

regrette précisément de ne pas avoir agi. Comme chez Ishiguro, le langage vient trahir l'émotion, mais c'est sous une forme plus explicite, quoique tout aussi involontaire. L'acte manqué par excellence, c'est bien sûr la lettre que Robbie écrit à Cecilia — nœud de l'intrigue et cause des événements de la soirée à venir. Alors que Robbie, troublé par sa rencontre avec la jeune femme au bord de la fontaine (durant laquelle elle s'est déshabillée afin de plonger récupérer le vase brisé), prend conscience de ses sentiments envers elle, l'enjeu psychologique de la rencontre s'impose à lui, au même titre que la référence à Freud :

> *What might Freud say ? How about : she hid the unconscious desire to expose herself to him behind a show of temper. Pathetic hope ! It was an emasculation, a sentence, and this — what he was feeling now — this torture was his punishment for breaking her ridiculous vase. He should never see her again. He had to see her tonight.* (81)

Un peu à la manière des hésitations d'Arthur dans le roman de Barnes, l'amour est ici vécu comme un conflit entre le désir individuel et le cadre que la société impose aux sentiments. La contradiction évidente entre les deux dernières phrases met en exergue ce conflit entre l'intime et le social : alors que le modal « *should* » semble rappeler un commandement, une structure à la fois sociale et identitaire proche du « nom du père » lacanien, l'expression à valeur modale « *have to* » dénote un besoin impérieux, de l'ordre de la pulsion. Ainsi, la référence à Freud, que Robbie utilise afin d'« analyser » Cecilia semble fonctionner en oblique et offrir un éclairage sur son propre désir, irrépressible et néanmoins symboliquement interdit.

C'est l'*habitus* qui joue ici : Robbie interprète la scène au gré des modèles imposés par son éducation, de Freud à Pétrarque, modèles antithétiques et pourtant également valables qui structurent son esprit. Alors qu'il tente de mettre en mots ses sentiments, c'est toute la littérature de l'amour courtois qui semble peser sur ses épaules : « *Surely Freud had something to say about that in* Three Essays on Sexuality. *And so did Keats, Shakespeare and Petrarch, and all the rest, and it was in* The Romaunt of the Rose » (84). McEwan accumule ici les jalons littéraires tout en étant conscient de leur statut de clichés. En raison du jeu entre l'affinité naturelle d'un esprit formé à l'aune de la tradition littéraire, et la conscience aiguë de leur valeur stéréotypée, McEwan dote la valse-hésitation de Robbie d'une valeur métafictionnelle remettant en cause l'utilisation de l'intertexte dans son roman.

Il est néanmoins permis de se demander si l'évocation de Keats et de Petrarque relève de l'intertextualité ou de la simple allusion. La

lettre de Robbie doit-elle être interprétée dans la perspective de cette tradition littéraire ? Le ton désinvolte de la remarque rappelle qu'à la fin de ses études à Cambridge, Robbie juge la littérature superflue, plutôt qu'essentielle à son existence [1] : *« Despite his first, the study of English literature seemed in retrospect an absorbing parlor game, and reading books and having opinions about them, the desirable adjunct to a civilized existence »* (91). Ainsi, la littérature passe au second plan, simple vernis de culture par opposition à la médecine (*« For this was the point, surely : he would be a better doctor for having read literature »*, 93) mais elle permet cependant de ressentir, alors que l'intellect nie l'affect. Malgré lui, Robbie retrouve des accents shakespeariens afin d'évoquer son amour pour Cecilia : *« he languished in his lady's scorn »* (84), une expression rappelant *mutatis mutandis* les paroles de Gloucester dans *Richard III* : *« Teach not thy lip such scorn, for it was made/ For kissing, lady, not for such contempt. »* (« Acte I, Scène 2 », Shakespeare, *The Complete Works* 102) Le roman évoque ainsi la difficulté d'écrire « hors des modèles littéraires », alors que la tradition littéraire semble ici figurer un cadre auquel il est impossible d'échapper.

Mais loin de la métaphore courtoise que représente la rose, c'est le souvenir du corps de Cecilia qui hante l'esprit de Robbie : *« And the body he had seen, the moles, the pallor, the strawberry mark, would be concealed inside her clothes. »* Si la *Britannica* — métonymie de l'Angleterre — permettait à Darlington de mettre à distance l'émotion et de se réfugier dans l'indifférence quant au sort du père de Stevens, l'ouvrage d'anatomie est, *a contrario*, le catalyseur d'un désir physique devant également être réprimé. Les divers essais de Robbie rédigés afin de trouver la formulation la plus adaptée relèvent ainsi du « frôlage » : « Toute activité de discours vient relever discrètement, indirectement, un signifié unique, qui est "je te désire" et le libère, le ramifie, le fait exploser » (Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* 103). Conformément à la position intellectuelle récente de McEwan, privilégiant la tradition scientifique [2] plutôt que littéraire c'est finalement l'ouvrage

1. Un motif que l'on peut retrouver dans *Saturday*, dans lequel le héros — Henry Perowne — se trouve insensible à la littérature : *« It interests him less to have the world reinvented, he wants it explained »*, 66). Néanmoins comme dans *Atonement*, le rejet ostensible de la littérature par le héros n'est pas nécessairement cautionné par le roman. Dans *Saturday*, la scène finale voit en effet la famille de Perowne, menacée chez elle par un sociopathe avant d'être sauvée par la fille Perowne — Daisy — qui subjugue le malfaiteur en lui récitant « Dover Beach » de Matthew Arnold, *Saturday*, 2005, London, Vintage, 2006, p. 221.

2. *« And I hope one day a publisher will make a science library that is about the literature, the poetry of science writing, because it's certainly there and is a marvellous tradition. »*

d'anatomie médicale — *Gray's Anatomy* — qui a l'influence décisive sur l'écriture de la lettre de Robbie. Avant d'écrire la lettre qui sera finalement envoyée à Cecilia, Robbie inscrit un « x » sur la page, signifiant éminemment « scientifique » offrant, en transparence, un symbole de l'obscénité littéraire : « *He turned the drum and typed an* x » (85). Présenté comme intellectuellement stable, la foi en la science, qu'il s'agisse du livre de médecine ou du « x » apposé sur la page blanche trahit, au même titre que la tradition littéraire anglaise, le désir refoulé en comblant inconsciemment l'écart entre le non-dit et le dit.

La réalité du désir de Robbie pour Cecilia, rendue en anglais par le double sens du terme « *graphic* », se tranpose alors d'une expression littéraire de l'intime dans la tradition courtoise (Shakespeare, Pétrarque) qui paraît inadéquate, vers la force d'un mot interdit. Le livre ouvert devant Robbie lui offre en effet l'immédiateté de ses schémas anatomiques : « Gray's Anatomy *was open by a folio pad of his own drawing* » (82). Dans une époque où la répression sexuelle est encore de mise, le livre d'anatomie offre un support au fantasme de Robbie, une image sur laquelle projeter son désir pour Cecilia :

> *Then, after a few moments' reverie, tilted back on his chair, during which time he thought about the page at which his* Anatomy *tended to fall open these days, he dropped forward and typed before he could stop himself, « In my dreams I kiss your cunt, your sweet wet cunt. In my thoughts I make love to you all day long. »* (86)

On peut ainsi voir dans l'ouvrage une projection de la part pulsionnelle de Robbie. Comme doué de vie, le livre d'anatomie s'obstine à s'ouvrir à la même page, trahissant les pensées qui préoccupent le jeune homme. Ainsi l'obscène (littéralement « ce qui est au delà de la scène » et doit donc rester caché) fait irruption dans la lettre comme un centre caché voué à être révélé par le biais de l'écriture. La violence du terme utilisé par Robbie introduit une dimension de corporéité absolue dans le désir de ce dernier, tranchant avec la valeur métaphorique qu'il revêtait dans la tradition littéraire. Pendant un bref instant, les frontières sociales disparaissent et l'être intime de Robbie semble se répandre dans son écriture, loin du style guindé présent dans les autres lettres (85). De la version finale de la lettre destinée à être envoyée, écrite à la main plutôt qu'à la machine, le lecteur ne saura rien, si ce n'est que Robbie y avait mis une touche personnelle (détail pour le

David Lynn, « *A conversation with Ian McEwan* », *Kenyon Review* 29.3, Summer 2007, p. 46.

moins ironique si l'on considère à quel point la lettre que Cecilia reçoit est « personnelle »). Mais la lettre ne reste pas au stade de fantasme littéraire inavoué, et Robbie envoie la version typographiée plutôt que la chaste déclaration d'amour conforme à la morale édouardienne :

> *The handwritten letter he had rested on the open copy of* Gray's Anatomy, *Splanchnology section, page 1546, the vagina. The typed page, left by him near the typewriter, was the one he had taken and folded into the envelope. No need for Freudian smart-aleckry — the explanation was simple and mechanical — the innocuous letter was lying across figure 1236, with its bold spread and rakish crown of pubic hair, while his obscene draft was on the table, within easy reach.* (94)

Le rejet de l'acte manqué freudien doit-il être pris au sérieux ? La définition de celui-ci semble pourtant éminemment congruente avec ce que vient de faire Robbie. L'étrange chiasme visuel — la lettre obscène est déposée sur le bureau inoffensif alors que la lettre polie repose sur l'image obscène — semble interroger les limites entre les deux notions et la position de Robbie. Le geste de ce dernier est si proche de l'acte manqué qu'il est difficile ne pas faire le lien, à la différence que « l'acte manqué » ou « symptomatique » freudien suppose que celui qui le commet ignore le désir qui l'habite, alors que Robbie est représenté comme parfaitement conscient de son amour pour Cecilia. Peut-être est-il alors possible d'interpréter cette mise en garde contre une analyse freudienne de l'acte manqué comme un avertissement de McEwan, voulant déjouer une interprétation par trop facile, un peu à la manière de Barnes dans *England, England*, mettant en scène une littérature postmoderniste éminemment consciente de ses propres mécanismes.

La force du langage, et du mot employé par Robbie, s'impose davantage au lecteur lorsque Briony lit la lettre qui ne lui était pas destinée. Durant les quelques pages décrivant la réaction de la jeune fille, McEwan se livre à un brillant exercice de style où, à l'inverse de la vision obscène de Robbie c'est le passage par l'oblique et le non-dit qui met en exergue la force du mot. Au premier regard, les quelques lignes de la lettre semblent s'effacer pour laisser place au mot obscène et à sa répétition (111). Alors que l'écriture servait de medium au refoulement identitaire, un phénomène symétrique se produit lorsque Briony lit la lettre, l'écriture prend vie et les symboles typographiques dansent sous les yeux de la jeune fille :

> *The word : she tried to prevent it sounding in her thoughts, and yet it danced through them obscenely, a typographical demon, juggling vague, insinuating anagrams — an uncle and a nut, the Latin for next, an Old English king attempting to turn back the tide. Rhyming words took their form from children's books — the smallest pig in the litter, the hounds pursuing the fox, the flat-bottomed boats on the Cam by Grantchester meadow.*
>
> (114)

Il semble être nécessaire de lire cette scène en miroir de celle où la lettre était écrite. Alors que la tradition littéraire était convoquée puis écartée par Robbie, celui-ci préférant se reconnaître dans de nouveaux modèles, un foisonnement de symboles de l'anglicité revient hanter la lettre, qui voit son sens échapper à son auteur dans un fourmillement de références révélant le mot interdit. On observe ainsi l'intrusion de l'obscène dans la tradition anglaise, car le mot indicible semble étrangement rimer avec de nombreux éléments participant de l'anglicité : le roi Kanute (un des premiers rois d'Angleterre), *« tunc »* en latin, un petit cochon (*« runt »*), la chasse à courre (*« hunt »*), et bien sûr le « Granchester » de Rupert Brooke, près de la Cam où naviguent les barques à fond plat (*« punt »*). La force du mot est ensuite mise à distance, quand Briony ne peut se résoudre à l'épeler à sa cousine et se trouve forcée d'en égrener les lettres à l'envers (*« Rather than say the word out loud, which was unthinkable, she spelled it out for her, backward »*, 119).

La polymorphie, et la polysémie du mot — signifiant changeant et mystérieux, catalyseur d'événements menant inéluctablement vers la mort de Robbie à Dunkerque — semblent pointer vers l'irréductible mystère du langage. Les stratégies d'évitement de Briony et la fascination de Robbie semblent en effet s'entrechoquer sans parvenir à circonscrire son pouvoir et évoquent l'obscurité fondamentale contenue dans la lettre (*« With the letter, something elemental, brutal, perhaps even criminal had been introduced, some principle of darkness »*, 113). Peut-être est-il possible de lire dans cette découverte d'un « principe d'obscurité », une référence à Conrad, à *Heart of Darkness* bien sûr, mais également à *Lord Jim*, où l'identité lumineuse de Jim — emblème du *gentleman* anglais — recèle en son cœur une part d'obscurité incompressible et inexplicable qui fascine Marlow, un peu de la façon dont Robbie fascine Briony et la pousse à en faire l'objet de son roman. Mais dans ce cas, la zone d'ombre renvoie à l'intégrité du désir, tandis que

Briony, confrontée au moment du choix éthique, se trompe comme Jim de direction.

Le processus d'écriture de la lettre se donne sans doute à lire comme une métaphore de l'écriture du roman avec son enchâssement de voix narratives, alors que l'image du bureau confère à la scène une dimension métafictionnelle : *« He surveyed his desk as one might a life »* (81). La lettre devient ainsi une métaphore du roman et Robbie tente d'appréhender la surface de son bureau un peu de la même manière que Briony veut capter par l'écriture les existences qu'elle a gâchées. Les différentes versions de la lettre peuvent en ce sens être considérées comme une mise en abyme des différentes versions de l'histoire de Robbie et de Cecilia que Briony écrit avant que le roman ne devienne la version « finale » : au récit policé, relevant de la tradition littéraire anglaise que représente *« Two Figures by a Fountain »* succède ainsi le compte-rendu beaucoup plus réaliste de la première partie tandis que la scène d'amour dans la librairie peut être lue comme le double de la lettre obscène. De même, s'il est possible de voir en Robbie une métaphore de l'écrivain essayant de mettre en mots l'identité et l'émotion, comment ne pas déceler en Briony une figure du lecteur, lisant un texte qui ne lui est pas explicitement destiné et amenant ses propres émotions et son système de lecture au décodage de la lettre, au risque d'une mauvaise interprétation. Le roman appelle ainsi une réponse éthique du lecteur, se déprenant du récit fictionnel afin de porter un jugement moral sur les faits lui étant présentés.

(Ré)écrire l'aporie

Comme *Atonement*, la trilogie de Barker met en scène la difficulté à exprimer des émotions et l'accès problématique à l'écriture et au langage. Mais si les années 1920 et 1930 furent une période de libération des mœurs, où, sous l'influence du *Bloomsbury Group*, de nombreuses théories conceptualisant la structuration de la psyché, notamment freudiennes, émergèrent, la période décrite par Barker est à l'inverse celle du refoulement des pulsions et des balbutiements de la psychanalyse en Angleterre. La présence centrale de Rivers, personnage polyvalent assez extraordinaire, à la fois ethnologue et psychanalyste, fait bien sûr de la définition de l'identité (en particulier de l'identité masculine) un thème crucial des trois romans. Comme dans *The Remains of the Day* et *Arthur and George*, le texte s'attache à explorer les conséquences du refoulement des sentiments et des pulsions, et

la mise en crise par le traumatisme du code de conduite du *gentleman* anglais, toujours impassible. Ainsi que l'explique Elaine Showalter, c'est bien cet Idéal qui est brisé par la guerre et se traduit par un effondrement psychologique qui brouille les frontières sexuées :

> *The Great War was a crisis in masculinity and a trial of the Victorian masculine ideal. In a sense, the long-term repression of signs of fear that led to shell-shock in war was only an exaggeration of the male sex-role expectations, the self-control and emotional disguise in civilian life.*
> (Showalter 171)

La blessure est donc idéologique autant que psychique et physique. Le refoulement des emotions peut certes faciliter le depart vers le Front, ainsi que le remarque Sassoon : *« You know, Rivers, it's no good encouraging people to know themselves and... face up to their emotions, because out there they're better off not having any »* (231). Malgré cela Sassoon reconnaît la difficulté qu'il y a à ne jamais exprimer ses émotions, comme lorsqu'il ne peut s'empêcher de communiquer avec son insupportable camarade de chambre : *« I can't keep it in all the time »* (187). Conscient de cet état de fait, Rivers relie le traumatisme à l'essence de la masculinité édouardienne et au refoulement des émotions en reproduisant par ventriloquie le discours narratif de la répression scandant de très brèves phrases nominales les insultes visant à produire l'*interpellatio*, connotant le mépris et l'homophobie :

> *They'd been trained to identify emotional repression as the essence of manliness. Men who broke down, or cried, or admitted to feeling fear were sissies. Weaklings. Failures. Not men. And yet he himself was a product of the same system, even perhaps a rather extreme product. Certainly the rigorous repression of emotion had been the constant theme of his adult life.* (48)

Malgré (ou à cause) de son rôle de psychanalyste, Rivers se sent tout aussi victime de la négation des émotions symptomatique de son époque et qui se trouve exacerbée sur le champ de bataille. Barker semble d'ailleurs avoir puisé cet aspect de son personnage dans le Rivers « historique » tel qu'elle le décrit dans un entretien : *« He was a typical bachelor don, with very repressed emotions — very much the stiff upper-lip, public school Englishman* [1]*. »* Ainsi, lorsque le Rivers du roman est pris d'une grande frayeur après avoir volé en compagnie d'un de

1. « Resourcing Regeneration by Pat Barker », tiré d'un entretien pour *The English and Media Centre*.

ses patients sujet à des pertes d'attention, sa « condition » de *gentleman* prend le dessus et lui interdit de ressentir une peur légitime :

> *« Are you all right ? »*
> *« No, I seem to suffer from terminal stiff upper lip. You know the way I go on about not repressing fear ? What did I do ? » He spread his hands.*
> *« It's the Public School Factor, Will. We're all too well trained. »*
> (ED 66)

Bien loin de l'expression de la supériorité intrinsèque de l'identité anglaise que défendait Stevens, le légendaire flegme britannique, la capacité à rester calme en toutes situations (*« stiff upper lip »*) est ici présenté comme une maladie affectant les Anglais. Barker reprend l'analyse ironique de Forster, notant que les Anglais semblent avoir une étrange capacité à ressentir les émotions avec un décalage, après les avoir refoulées tant que le danger était présent : *« When a disaster comes, the English instinct is to do what can be done first, and to postpone the feeling as long as possible. Hence they are splendid at emergencies.* […] *And when the action is over, then the Englishman can feel »* (Forster, *Abinger Harvest* 7-8). Forster et Barker s'accordent également sur la cause de cette incapacité à ressentir si caractéristique de l'identité anglaise. Les *public schools* — fabriques de *gentlemen* — enseignent aux jeunes hommes à ne pas dévoiler leurs sentiments et à porter en tous lieux ce que Wilde nommait un masque de bienséance (*« shallow mask of manners*[1] *»*). La métaphore du masque est en effet présente dans la trilogie, stigmatisant l'*habitus* anglais comme un carcan étouffant :

> *Nothing changed in England. And I don't know why. I think partly just the sheer force of other people's expectations. You know you're walking around with a mask on, and you desperately want to take it off and you can't because everybody else thinks it's your face.'* (R 242)

On revient ici à l'anglicité comme simulacre identitaire car le sujet est soumis à la domination du faux, sans possibilité d'exister autrement que sous le masque d'anglicité qu'impose la société.

Les *public schools* mettent également l'accent sur la fraternité entre les hommes, dont on a vu auparavant qu'elle faisait un lien entre l'école et le champ de bataille : comme il devait respect et admiration au préfet de sa « maison » à Eton ou Harrow, l'officier issu du

1. Oscar WILDE, *The Importance of Being Earnest*, Act II, *The Importance of Being Earnest and Four Other Plays*, 1895, New York, Barnes & Noble Classics, 2003, p. 66.

système, si jeune soit-il, est prêt à assumer la responsabilité et le courage, afin que le soldat puisse toujours voir en lui un exemple à suivre. Ainsi, la dimension affective des rapports entre hommes est encouragée, parfois aux dépens de la relation aux femmes. Comme le remarque une des amies de Sarah Lumb, l'existence du *gentleman* édouardien est majoritairement passée en compagnie d'autres hommes :

> *Goes to school, no lasses. Goes to university — no lasses. Time he finally claps eyes on me, it's too late, isn't it ? It's gelled. And even the ones that aren't like that, they take one look at the Missus and bugger off round the Club.' Madge strutted along the basement corridor with a finger held below her nose, saying in a strangled, public school accent, « I shall be dining at the Club tonight, m'dear. Don't bother to wait up. » Then he staggers in at two o'clock and flops out on bed in dressing room. Beats me how they breed.'* (R 200)

Comme dans les exemples cités précédemment, la satire des élites se fait par le biais des idiosyncrasies langagières et de l'accent. L'imitation se moque de l'homoérotisme implicite avec des termes à connotation sexuelle : le club — institution éminemment britannique — est ironiquement présenté comme un havre de paix dans lequel les hommes peuvent éviter des contacts trop poussés avec la gent féminine. Les membres de la bonne société sont perçus comme asexués, évitant tout contact intime avec leur épouse au profit de la compagnie des autres *gentlemen*. Christine Berberich voit dans cette importance des relations entre hommes et cette forme d'amitié amoureuse (on pense au *Maurice* de Forster) une caractéristique de l'identité anglaise :

> *Emily Eells has coined an important term for this close male-male relationship, not necessarily homosexual but still more than a mere friendship. She calls it Anglosexuality and describes it as « fus*[*ing*] *and confus*[*ing*] *the eroticism and aesthetization of same-sex desire ».* (Berberich 40)

L'autre caractéristique du legs de la public school, c'est qu'il dure et son emprise sur la société britannique est si intense que des hommes d'âge mûr jugent encore leur vie adulte à l'aune de leurs années passées à Eton ou Harrow. Dans les dernières pages de *The Eye in the Door*, Prior et Charles Manning évoquent l'affaire Pemberton-Billing, au cours de laquelle Winston Churchill et Edward Marsh s'adonnèrent à de troubles activités :

> *« What conclusion did they reach ? »*
> *« I think they both thought they'd had worse beatings at school. »*

> *Prior nodded, glanced round to make sure they were unobserved, then took hold of Manning's pudgy cheeks and chucked them. « There'll always be an England, » he told him and ran, laughing, down the steps.* (276)

L'épisode met en lumière l'ambiguïté de la relation entre Churchill et Marsh, mais également celle qui unit Manning et Prior. Délibérément iconoclaste, l'image présente aussi une caricature féroce de l'éducation dans les *public schools* où les châtiments corporels étaient relativement courants [1]. La conclusion de Prior, empruntée à une chanson patriotique bien connue (*« There'll always be an England/ While there's a country lane,/ Wherever there's a cottage small/ Beside a field of grain »*) semble renvoyer deux clichés dos à dos, celui de l'homosexualité anglaise et celui du mythe pastoral de la campagne [2].

Les relations homosexuelles entre hommes n'ont cependant pas toujours la légèreté que laisse transparaître la conclusion du roman et, comme en témoigne la liste dressée par Pemberton-Billing, la Grande Guerre fut une époque de resserrement des normes sexuelles. Rivers note l'ambivalence régissant une société qui réprime l'homosexualité tout en enjoignant des soldats à mourir pour leur officier :

> *After all, in war, you've got this enormous emphasis on love between men — comradeship — and everybody approves. But at the same time there's always this little niggle of anxiety. Is this the right kind of love ? Well, one of the ways you make sure it's the right kind is to make it crystal clear what the penalties for the other kind are.* (204)

Les paroles de Rivers — *« is this the right kind of love ? »* rappellent étrangement le harcèlement de George dans la cour d'école sous prétexte que, lui non plus, ne faisait pas partie du bon « type » de personne. Le croisement de ces deux exemples met en lumière la dénonciation de la normativité étouffante de la société édouardienne où le code de conduite est à la fois perçu comme la cause et le symptôme de l'anglicité : on n'est pas le bon type de personne si l'on n'apparaît pas comme anglais, et si l'on est anglais on doit se comporter comme le bon type de personne. Comme dans *Arthur and George*, où la critique de la xéno-

1. Les classes ouvrières n'étaient cependant pas épargnées. Barker laisse entendre que le rapport ambigu de Prior à la sexualité prit naissance dans les abus que lui a fait subir le père Mackenzie dans son enfance (ED 253).

2. On peut de plus lire dans le geste de Prior, pinçant les joues de Manning (si l'on pense au double sens de *« cheeks »* en anglais), une allusion grivoise à sa relation avec celui-ci validant ironiquement le stéréotype.

phobie disqualifiait la nostalgie envers une époque de « traditions », Barker met en exergue l'homophobie de la société anglaise poussant Sassoon, tout héros de guerre qu'il soit, à cacher une partie de son identité : *« My intimate details disqualify me from military service »* (70).

Bégaiements

Dans la trilogie, à la croisée du langage et de l'émotion se trouve un symptôme fort du trouble identitaire dans le roman : le bégaiement. Nombreux sont les personnages qui bégaient : Sassoon [1], Owen et Prior souffrent en effet tous deux de troubles de la parole quand ils arrivent à Craiglockhart. Le bégaiement est présenté comme une disjonction de la parole et de la pensée, dont la cause peut être sociale ou bien traumatique. C'est un symptôme qui apparaît avant la première guerre mondiale et frappe des figures emblématiques de l'ère victorienne. En « recyclant » la biographie du Rivers « historique », en particulier ses rencontres avec Lewis Carroll/Dodgson, Barker a ainsi l'occasion de mettre en scène un personnage profondément ancré dans le XIX^e^ siècle, avec une touche d'iconoclasme.

Le bégaiement de Rivers est un des thèmes récurrents de la trilogie de Barker : évoqué pour la première fois par Prior dans *Regeneration*, sa cause est ensuite discutée dans *The Eye in the Door*, avant que dans *The Ghost Road* Rivers puisse enfin se souvenir du traumatisme. Ainsi, la recherche de la cause du bégaiement de Rivers peut rappeler, par certains aspects, la cure psychanalytique de ses patients. C'est d'ailleurs le plus perspicace d'entre eux — Billy Prior — qui met le doigt sur cet étrange point commun entre le psychiatre et ses patients. Lors d'une séance avec Rivers, ce dernier retourne le diagnostic vers le praticien :

> *« We-ell. It's interesting that you were mute and that you're one of the very few people in the hospital who doesn't stammer. »*
> *« It's even more interesting that you do. » Rivers was taken aback. « That's d-different. »* (97)

Le retour immédiat du bégaiement de Rivers est un symptôme évident de son émotion. Alors qu'Ishiguro passait par un tiers — un passant rencontré sur la jetée de Weymouth ou bien Lord Darlington — afin de signifier au lecteur l'émotion envahissant Stevens, Barker privilégie, pour le personnage de Rivers, la marque qu'appose le bégaiement

1. Ainsi que le détecte Rivers lorsqu'il voit Sassoon pour la première fois : *« A disguised stammer, perhaps, but a life-long stammer »* (R 10).

sur le langage. Cependant, alors que le parallèle entre Rivers et ses patients est évident, ce dernier refuse de considérer leurs causes comme similaires et décrit son propre bégaiement comme résultant d'un facteur « inconnu » :

> *« It's usually thought that neurasthenic stammers arise from the same kind of conflict as mutism, a conflict between wanting to speak and knowing that w-what you've got to say is not acceptable. Lifelong stammers ? Well. Nobody really knows. It may even be genetic. »*
> *Prior smiled. « Now that is lucky, isn't it ? Lucky for you, I mean. Because if your stammer was the same as theirs — you might actually have to sit down and work out what it is you've spent fifty years trying not to say. »*
> (R 97)

Peut-être est-il possible d'interpréter le refus de Rivers comme une preuve supplémentaire de la dimension répressive du refoulement. En effet, à la manière de Prior refusant de se souvenir des événements ayant déclenché son mutisme sur le front, le psychanalyste neutralise la valeur psychologique de son propre bégaiement en le déclarant idiosyncrasique. Cependant, dans un mouvement croisé, de la même façon que Rivers n'était pas dupe du refus de Prior, ce dernier ne peut croire en l'impossibilité pour Rivers de se souvenir de l'événement traumatisant : *« You destroyed your visual memory. You put your mind's eye out. Is that what happened, or isn't it ? »* (ED 139).

C'est la sœur de Rivers qui découvre par hasard l'origine de la « tache aveugle » dans la mémoire du psychanalyste, provenant étrangement d'un portrait de son arrière-grand-oncle, un officier ayant combattu pendant les guerres napoléoniennes. Ce dernier, un ami de Lord Nelson, représente le parfait *gentleman* jusqu'à la caricature, et ne laisse par exemple rien paraître de ses émotions et de sa douleur lorsqu'on l'ampute d'une jambe : *« Throughout the whole ordeal — family legend again — he had not cried out »* (GR 94). Dans ce « petit récit[1] » — dépeignant le comportement héroïque de William Rivers, on peut observer la fabrique du mythe à l'œuvre, transformant l'histoire personnelle en légende, ou selon le mot de Barthes :

> Cette sollicitation incessante, infatigable ; cette exigence insidieuse et inflexible, qui veut que tous les hommes se reconnaissent dans cette

1. « Le "petit récit" reste la forme par excellence que prend l'invention imaginative » dans Jean-François LYOTARD, *La Condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1978, p. 98.

> image éternelle et pourtant datée qu'on a construite d'eux un jour comme si ce dût être pour tous les temps.
>
> (Barthes, *Mythologies* 230)

L'homonymie rapprochant l'officier napoléonien de W.H.R. Rivers accentue la dimension étouffante du mythe du *gentleman* anglais tel que le personnifie William Rivers l'ancêtre. Le combattant glorieux est en effet un modèle inaccessible pour son petit neveu. Symbole d'un comportement idéal refoulant les émotions et ne laissant rien transparaître d'une douleur éventuelle, ce dernier peut être considéré comme la personnification du code de conduite anglais dont la présence à travers le tableau suspendu dans la demeure des Rivers souligne l'influence à la charnière entre le XIX^e^ et le XX^e^ siècle. Le bégaiement est le symbole du refus du code de la masculinité, bifurcation qui brise la linéarité du discours s'opposant à la hiérarchie par la répétition gratuite, que Deleuze qualifierait de rhizomatique.

Mais l'épisode ne s'arrête pas là. Le portrait de l'ancêtre est en effet intimement lié au bégaiement de Rivers, à travers un épisode de son enfance durant lequel le petit garçon pleure parce qu'on lui coupe les cheveux pour la première fois :

> *And he was crying. Yes, it was all coming back. He'd embarrassed his father in the barber's shop by howling his head off. Bits of him were being cut off, bits of him were dropping to the floor.*
> *His father shushed him, and when that didn't work, slapped his leg. He gasped with shock, filled his lungs with air, and howled louder. So being shown the picture was a lesson? You don't behave like* that*, you behave like* this. « He didn't cry, » *his father had said, holding him up.* « He didn't make a sound. »
> *And I've been stammering ever since, Rivers thought.* (GR 95)

La scène a une forte dimension symbolique — jouant sur la valeur psychologique de la détresse du jeune Rivers lorsqu'on lui coupe les cheveux et les nombreux échos existant entre la douleur du garçonnet et le sort des soldats durant la guerre. Comme fréquemment chez Barker les italiques sont utilisés pour mettre en valeur un point saillant du discours direct, auquel cette dernière accorde une attention particulière.

Le contraste paralysant existant entre William Rivers — le modèle irréprochable — et le petit garçon auquel on a donné le même nom est insoutenable pour l'enfant. L'opposition entre *« this »* et *« that »* ainsi que la répétition du pronom *« he »* soulignent le flou référentiel

dans lequel se trouve le code de conduite. Le modèle à suivre, le stéréotype positif consiste donc à ne pas parler, à ne pas exprimer ses émotions et à refouler l'angoisse que ressent le petit garçon lorsqu'il voit tomber ses cheveux — soit un morceau de lui-même. Face à cette image miroir, pour utiliser la terminologie lacanienne, d'un individu au nom similaire représentant une fiction d'identité idéale, le petit garçon n'a d'autre choix que de refouler de façon définitive des sentiments qui n'en restent pas moins présents en profondeur et provoqueront un bégaiement durable.

Mukherjee voit dans le bégaiement un symptôme du déséquilibre langagier structurant la relation entre le même et l'autre :

> *The metonymic excess in every stutter structures the logic of the self-same with something else, something more, and that aporetic void of unknowing becomes stricto sensu the absent cause — the regenerative lack — of the symbolic order and a positive condition of our subjectivity (in language*[1]*).*

Mutatis mutandis, on peut lire cette scène comme une forme atténuée de la situation des soldats pendant la guerre, les cheveux coupés figurant les nombreuses amputations se déroulant sur le champ de bataille ou dans les hôpitaux attenants. La figure de William Rivers ne serait alors plus seulement le glorieux ancêtre intimant à son jeune neveu de ne pas pleurer, mais bien la figuration d'un code de conduite enjoignant à tous les soldats de ne pas crier (le mot « *cry* » présente une ambiguïté riche en sens), de ne pas parler. Comme dans le cas de Sassoon, l'obligation presque impossible de refouler des sentiments aussi naturels que la peur de la douleur et de la mort trouve une issue dans le bégaiement alors que le langage, zone de contact entre l'identité et l'émotion, ne remplit plus son rôle. Pour en revenir à Rivers, alors que nous avons évoqué la recherche de la cause de son bégaiement comme fil conducteur de la trilogie, il n'est pourtant pas question de « guérison » ici, et le souvenir enfin retrouvé ne provoque pas, à la manière d'une cure psychanalytique, la résolution de la schize identitaire. Peut-être est-il trop tard pour Rivers qui décide de ne voir que la dimension comique de l'événement (« [*he was*] *inclined to see the funny side* », GR 95) ou peut-être l'étrange symétrie existant entre le psychanalyste et ses patients ne doit-elle pas être considérée comme une faiblesse, ainsi que Prior tend à la voir (et l'exploiter), mais bien une richesse permettant une empathie accrue envers eux.

1. Ankhi MUKHERJEE, « Stammering to Story : Neurosis and Narration in Pat Barker's *Regeneration* », *Critique* 43.1, Fall 2001, p. 58.

Schize

Nous avons déjà évoqué la dimension sociale du langage dans la trilogie de Barker, marquant l'appartenance des personnages à leur classe, et soulignant la nature hybride de l'identité sociale de Prior, à mi-chemin entre les ouvriers et les gens du monde. Cependant, pour Prior ainsi que pour Rivers, la dimension émotionnelle du langage est primordiale et fait l'objet de sa thérapie. Le travail de Rivers consiste en effet à mettre au jour l'émotion enfouie afin de briser les obstacles paralysant l'identité : *« Rivers tries to break down the detachment, to get to the emotion, and against himself, the analysand "dredge* [*s*] *up the horrors"* […] *Remember*[*s*] *the deaths »* (Mukerjhee 54).

Lorsque Prior arrive à Craiglockhart, son mutisme est un symptôme évident du traumatisme de la guerre. Refusant même de tenter de parler au psychanalyste, Prior communique par le biais de messages écrits en lettres majuscules : *« I DON'T REMEMBER »* (R 41). Alors que ce dernier se trouve dépossédé de sa voix, il ré-affirme celle-ci à l'écrit par des majuscules semblant figurer un cri. Bien que son arrivée à Craiglockhart soit en partie due à son incapacité à se souvenir, il semble paradoxalement revendiquer son amnésie lors de sa première rencontre avec son psychanalyste. Le premier contact entre Rivers et Prior apparaît alors éminemment improductif : alors que le but de la psychanalyse (*« the talking cure »* en anglais) est d'utiliser le langage afin de verbaliser le contenu latent de l'identité et donc le traumatisme, tout l'être de Prior semble refuser de parler. À la fin de la scène, la position physique de Prior et son message scellent l'impossibilité de communiquer : *« A long silence. At last Prior scribbled something, then turned over on his side to face the wall. Rivers leant across and picked the pad up. Prior had written : "NO MORE WORDS" »* (R 43).

C'est en effet le fondement de la cure, le pouvoir actualisant du langage qui est remis en question par Prior, ainsi qu'en atteste cet échange se déroulant lors de la deuxième séance entre ce dernier et Rivers :

> *«* No. *I don't think talking* helps. *It just churns things up and makes them seem more real. »*
> *« But they are real. »* (51)

C'est ici la valeur référentielle du langage qui est mise en question : en l'absence du souvenir conscient, l'événement traumatique semble actualisé et passe dans le domaine du réel, mais sans apporter de *catharsis*. Rivers prend alors Prior à son propre jeu et lui oppose, à

son tour, un refus de parler : *« Rivers spread his hands. "You can't refuse to talk to me" »* (51) établissant par le biais du mutisme la connivence que la parole semble échouer à établir.

Au même titre que le bégaiement, la schize identitaire — phénomène constitutif de l'identité selon Lacan — semble être exacerbée chez les officiers étant traités à Craiglockhart. Burns apparaît ainsi comme un homme fondamentalement divisé : *« It wasn't true of his patients, and it certainly wasn't true of Burns, in whom a prematurely aged man and a fossilized schoolboy seemed to exist side by side »* (R 169). Dans cet extrait, l'écolier, *gentleman* en devenir, est représenté comme une calcification identitaire (*« fossilized »*). Déchiré entre l'écolier et le vieil homme, Burns ne semble pas avoir de présent et demeure condamné à vivre dans un entre-deux aporétique où le langage ne peut jamais verbaliser le traumatisme. De même, Sassoon, lors de sa première entrevue avec Rivers, évoque cette identité morcelée si caractéristique des soldats revenant du front :

> *« I mean, there was the riding, hunting, cricketing me, and then there was the… the other side… that was interested in poetry and music, and things like that. And I didn't seem able to… »* He laced his fingers. *« Knot them together. »*
> *« And the third ? »*
> *« I'm sorry ? »*
> *« You said three. »* (35)

La troisième identité, celle sur laquelle Sassoon ne peut pas mettre de nom alors qu'il sent confusément qu'elle existe, c'est peut-être « Mad Jack » — le soldat sanguinaire ne connaissant pas la peur qui semble cohabiter avec le *gentleman* au cœur de son inconscient, la partie de son identité voulant tuer tout autant qu'être tué : *« In the end I didn't know whether I was trying to kill them, or just giving them plenty of opportunities to kill me »* (R 11). Cette part de l'identité qui affleure par le langage sans s'inscrire pleinement dans la conscience peut être interprétée comme le lieu de la schize, qui, chez Prior provoque la scission de l'identité telle qu'elle est décrite dans *The Eye in the Door*.

Explicitement placé sous le signe de l'intertextualité avec l'allusion au roman de Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), *The Eye in the Door* met en scène l'éclatement de l'identité de Prior. C'est d'ailleurs lui qui fait référence au roman de Stevenson au moment d'évoquer son état avec Rivers :

> *« You've read Jekyll and Hyde ? »*
> *« Yes. » Rivers had been waiting for the reference. Patients who suffered from fugue states invariably referred to the dissociated state — jocularly, but not without fear — as « Hyde ». « In real life, you know, the fugue state is » — well, I was going to say « never », but, in fact, there is one case — is almost never the darker side of the personality.* (ED 134)

Il semble pourtant que Rivers ait tort dans ce cas car le double de Prior se révèle être le côté obscur de sa personnalité, trahissant ses amis d'enfance et menaçant Rivers lui-même. Il faut cependant noter que le double « obscur » apparaît comme la conséquence du passage de Prior sur le front et du traumatisme psychologique qui en résulte. À Rivers qui lui demande des informations sur son père, Prior réplique que ce sont les tranchées qui l'ont engendré : *« Prior's expression hardened. "I was born two years ago. In a shell-hole in France. I have no father" »* (240). Tout en brisant le lien filial, mais aussi en se détachant du système symbolique patriarcal, le double remplit ainsi un besoin vital de Prior, ne pouvant plus supporter la douleur d'une blessure : *« He was wounded. Not badly, but it hurt. He knew he had to go on. And he couldn't. So I came »* (241). Le fait de dénoncer Mac au gouvernement ne représente ainsi pas une simple volonté de nuire, comme c'est le cas pour Hyde, mais bien la haine d'un soldat pour les objecteurs de conscience étant restés en Angleterre pendant la guerre. Comme dans le cas de Burns, le double est représenté comme l'inclusion d'une deuxième identité à l'intérieur de la psyché :

> *But Prior had created a state whose freedom from fear and pain was persistent, encapsulated, inaccessible to normal consciousness. Almost as if his mind had created a warrior double, a creature formed out of Flanders clay, as his dream suggested. And he had brought it home with him.*
> (ED 245)

Au traumatisme du champ de bataille neutralisant la vocation référentielle du langage répond donc la calcification d'une identité qui, quoique inaccessible à la conscience, resurgit par moments. Alors que Prior, dans son état « normal » ne peut avoir recours au langage et se trouve face à l'aporie, cette identité met en mots les affects refoulés d'un homme et d'une société, comme le remarque Patricia Johnson : *« Like Billy Prior's response, "What am I to do with this gob-stopper ?" the words of both the soldiers and Rivers are incommensurate with experience,*

underlining the failure of Western language in face of cultural destruction » (318).

Prise dans le double mouvement de l'effritement du mythe du *gentleman* anglais et de l'irruption de la guerre, l'identité masculine se trouve déstabilisée, amputée d'une partie d'elle-même et incapable de s'incarner dans le langage. Ainsi, le sentiment de perte irréversible peut également être décelé dans la dissolution de la notion de paternité et du sentiment de filiation. Alors que l'idée du *gentleman* semble caduque, l'idéal du moi que figurait le « *gentleman*-officier » — figure paternelle symbolique — s'efface, laissant place à un vide identitaire difficile à combler.

3.3 Pères

Associé à l'ordre symbolique, le père est ainsi habituellement perçu comme la personnification de l'idéal du moi freudien, « une formation interpsychique relativement autonome qui sert au Moi de référence pour apprécier ses réalisations effectives [1] ». Mais, de Sassoon à Prior, de Robbie Turner à Arthur Conan Doyle, les romans revisitant [2] la première partie du XX^e^ siècle sont marqués par le motif récurrent du père absent, ou inadéquat, ne procurant pas à l'identité le modèle par lequel la masculinité est traditionnellement transmise, de génération en génération.

Dans *The Remains of the Day*, la tentative de Stevens de recréer un monde de *gentlemen* parmi les domestiques en se référant aux préceptes édictés par la Hayes Society peut également être lue comme un abandon, et même un meurtre symbolique, de son père réel au profit de son père idéal « Lord Darlington ». Dominique Vinet repère dans *The Remains of the Day* le spectacle de la « dégradation du mythe paternel [3] » dans la psyché chancelante de Stevens. En suivant aveuglé-

1. Jean LAPLANCHE et J.-B. PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p. 185.

2. Il semble que le motif soit déjà présent dans les romans contemporains de la période : les romans de Forster, mais aussi le *England, My England* de D.H. Lawrence dépeignent une masculinité semblant ne plus se reconnaître dans les valeurs traditionnelles de la paternité. La tendance n'est cependant pas aussi marquée, et l'on peut trouver des modèles de paternité forte dans le roman de l'époque comme Soames Forsythe dans *A Man of Property* de Galsworthy. Notons cependant que l'effritement de l'image paternelle n'est pas un phénomène propre à la littérature édouardienne : dans *Great Expectations*, Pip est un orphelin à la recherche d'un modèle masculin auquel s'identifier.

3. Dominique VINET, *Romanesque britannique et Psyché : Étude du signifiant dans le roman anglais*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 191.

ment le comportement de Lord Darlington, Stevens serait ainsi fidèle à son père spirituel, cet idéal du moi que le petit garçon identifie dans son modèle de comportement. La trahison de Lord Darlington est alors d'autant plus douloureuse qu'elle invalide les fondements de l'identité du majordome. Après avoir été obligé par son maître, Lord Darlington, de retirer à son père les tâches auxquelles il était particulièrement attaché (68), Stevens se voit à son tour trahi par celui qu'il avait choisi comme modèle. Le roman se lit donc comme une mise en garde envers les choix de l'individu en termes de modèles, où le *gentleman* et le stéréotype de la figure paternelle ne sont censés ne faire qu'un.

Dans *Arthur and George*, l'absence du père est fréquemment soulignée, mais elle devient le moteur de la réussite sociale de Conan Doyle. Nous avons déjà évoqué la quête d'une demeure pouvant devenir le symbole du succès de l'écrivain et visant également à offrir à sa mère la maison qu'elle ne pouvait posséder. Le père d'Arthur est en effet présenté comme incapable de jouer son rôle de soutien de famille : « *their father was good at engendering children — there were another two who had not survived — but less good at providing for them* » (8).

La notion de *gentleman*, pourtant toute puissante dans l'échelle des valeurs du jeune homme, est ainsi distordue, et le père, de *gentleman*, devient « *gentle failure of a man* » (8). Et, un peu à la manière de Stevens redéfinissant les tâches de son père à Darlington Hall, c'est un meurtre plus que symbolique que commet Arthur alors qu'il laisse son père mourir dans un asile d'aliénés sans lui rendre visite : « *While the son was enjoying the embrace of fame and society, his abandoned father knew only the occasional embrace of the straitjacket. Arthur felt no guilt — just the beginnings of filial compassion* » (63). Malgré l'apparent désintérêt de son fils, le geste d'Arthur n'est pas anodin, et son attrait vers l'occulte semble par la suite être intimement lié à la mort du père : « *A month after his father's death, Arthur applied to join the Society for Psychical Research* » (64). Le rapport d'Arthur au père absent n'est pas le même que celui de Robbie ou de Prior : loin de réinventer une identité libérée du poids symbolique du père, Arthur semble précisément construire une existence vouée à remplir le vide ontologique laissé par ce dernier. En voulant offrir une maison luxueuse à sa mère, ou en épousant une jeune femme « en détresse » ce dernier prend symboliquement la place de son père. La défense de George, acte apparemment désintéressé, peut être obscurément rapprochée d'un événement survenu dans la jeunesse d'Arthur. Alors que ce dernier avait gagné une bourse d'études pour l'université d'Edinbourg, celle-ci lui est enlevée par erreur provoquant un sentiment d'injustice qu'il se trouve seul

à affronter (*« It was his first experience of rank injustice »*, 21). Peut-être est-il possible de lire dans la défense de George, privé de la protection de son père, une tentative de réparer une injustice à travers la lutte contre une autre.

La disparition de la figure paternelle, quoique souhaitée, n'est pas sans conséquence sur l'identité et l'être se trouve hanté par les figures du passé : la trace laissée par le modèle dominant que représentait le père amène une libération symbolique, mais au creux de l'identité se lisent encore les traces de l'idéal repoussé. Un peu à la manière des œuvres de Parmigianni décrites par Didi-Huberman dans *Génie du non-lieu*, les pères absents représentent « l[es] ombre[s] survivante[s] » de figures brûlées[1].

Les romans revisitant la période contemporaine ne se contentent pas de mettre en scène la disparition symbolique du père, c'est tout l'ordre symbolique qui est remis en question à travers la défaillance systématique des figures paternelles. *The Ghost Road* développe ainsi le thème de l'émasculation, dans une société qui a brisé le lien filial. À Craiglockhart, le major Telford est ainsi persuadé qu'une infirmière a coupé son pénis. Rivers, relativement amusé, reformule son cas par les mots suivants : *« You were in hospital after a riding accident* […] *And while you were there, one of the nurses cut your penis off and put it in a jar of formaldehyde in the basement »* (GR 54). Il est naturellement possible de tracer un lien entre cette scène et l'importance grandissante des femmes dans la société édouardienne, rappelant la citation évoquée plus haut selon laquelle le rôle des hommes se trouve diminué à la fin de la guerre (*« They seemed to have changed so much during the war, to have expanded in all kinds of ways, whereas men over the same period had shrunk into smaller and smaller space »*, R 90). À cet égard, on peut également lire dans la mention de la cave, un écho ironique des théories féministes, en particulier de Gilbert et Grubar et leur « folle du grenier » (*The Madwoman in the Attic*). Alors que la folie de la femme est exilée dans le grenier d'une maison figurant l'identité, celle de l'homme en proie à une psychose d'émasculation est envoyée dans la cave. Cette interprétation est d'ailleurs renforcée par la conclusion de Rivers, avec l'inaltérable politesse qui le caractérise : *« I wonder if it would help if we talked a little about women »* (GR 55).

1. Georges DIDI-HUBERMAN, *Génie du non-lieu*, Paris, Éditions de Minuit, 2001, p. 22.

Dans la trilogie de Barker la « stérilité » de la société anglaise est mise en correspondance avec celle de la société mélanésienne où un esprit — Ange Mate — semble personnifier la phobie de l'émasculation du major Telford : *« When Ange Mate came upon a man sleeping she forced him to have sex with her »* (GR 32). Des rapports sexuels avec cet esprit maléfique conduisent l'homme à l'impuissance : *« He suffered a long list of complains, not the least of which was a disappearing penis »* (GR 132). Dans les deux sociétés, l'émasculation fantasmée figure la rupture de la transmission générationnelle : chez les Mélanésiens, les anciens ne peuvent plus enseigner aux jeunes hommes leur tradition, car le gouvernement britannique leur interdit de couper des têtes. En Grande-Bretagne, dans *The Ghost Road*, la rupture du lien paternel est évoquée à travers la référence à Abraham. Représentant la force de la civilisation interdisant le sacrifice du fils, la figure d'Abraham, peinte sur l'autel de l'église où officiait le père de Rivers, s'impose à celui-ci alors qu'il réfléchit aux sacrifices rituels en Mélanésie :

> *Perhaps, Rivers thought, watching Prior's head bob along behind the hedge and disappear from view, it was because he'd been thinking so much about father and sons recently that the memory of the two sacrifices had returned, but he wished this particular memory had chosen another moment to surface.* (GR 104)

Alors que Rivers a aidé Prior à retourner sur le champ de bataille comme il avait convaincu Sassoon de faire de même, le psychiatre ressent de façon aiguë la culpabilité d'un père participant au sacrifice de son fils. En Billy Prior, Barker dessine l'image d'un homme sans père, tel que se revendique son *alter ego* affirmant être né sur les champs de la Somme. Notons que le thème n'est pas spécifique à Barker : dans *Birdsong* de Sebastian Faulks, l'image de la filiation brisée réapparaît également lorsque le père de Weir refuse d'accepter l'importance du sacrifice de son fils et d'entendre son témoignage. En s'obstinant à comparer le sort des hommes restés en Angleterre et celui des soldats sur le front, ce dernier semble entériner le sacrifice de la nouvelle génération par l'ancienne :

> *« It's been terrible, » said Weir. « I've got to tell you, it's been — »*
> *« We've read about it in the paper. We all wish it would hurry up and finish. »*
> *« No, it's been worse. I mean, you can't imagine. »*
> *« Worse than what ? Worse than it says ? More casualties, are there ? »*
> *« No it's not that. It's... I don't know. »*

> *« You want to take it easy. Don't get yourself upset. Everyone's doing their bit, you know. We all want it to end, but we just have to get on with things in the meantime. »* (Faulks, *Birdsong* 289)

En refusant à son fils le droit d'exprimer l'horreur des tranchées, le père de Weir nie une souffrance légitime et se conforme au stéréotype anglais du *gentleman* flegmatique en toutes occasions, souligné par le cliché *« everyone's doing their bit »*.

Mais le personnage de Rivers donne à Barker un angle d'approche très particulier. Prior est quant à lui doublement trahi ; par son père biologique tout d'abord, et ensuite par le père de substitution que constitue Rivers. La trahison symbolique de Rivers succède en effet au traumatisme bien réel causé par son père biologique, l'ayant battu alors qu'il était petit : *« Once his parents were having a row and he went downstairs and tried to get between them, and his father picked him up and threw him on the sofa. Only, being a bit the worse for wear, he missed the sofa and hit the wall »* (ED 241). Ainsi, la première fissure de l'identité est causée par la violence physique du père de Prior, menant ce dernier, pour la première fois, à dissocier sa psyché entre l'ici et l'ailleurs : *« So he fixed his eyes on the barometer and blotted everything out »* (241). La trilogie met en scène la corrélation entre traumatisme personnel et traumatisme à grande échelle, lié à l'effondrement du code de conduite métonymique et à la formidable pulsion de mort qui envahit toutes les figures paternelles, qu'elles le veuillent ou non.

À un degré moindre, *Atonement* offre une vision de la dissolution du modèle paternel assez proche de celle de Barker. Nous avons déjà évoqué les ressemblances entre Prior et Robbie Turner, tous deux issus de la classe ouvrière mais ayant accédé à la haute société. Dans la première section du roman, McEwan établit un parallèle entre la désintégration progressive de l'anglicité victorienne — telle qu'elle était symbolisée par le petit temple — et l'absence manifeste de Mr Tallis — le patriarche de la famille et l'homme censé représenter les valeurs masculines associées à l'anglicité et à son code de conduite. Ce dernier est en effet absent pour l'arrivée des cousins des Tallis, et de façon plus marquante, lors du viol de Lola par Paul Marshall menant à l'arrestation de Robbie. Mr Tallis manque en cela à la fois à son devoir de protection de ses hôtes mais également à son rôle de père de substitution pour Robbie.

L'absence de figure paternelle est en effet particulièrement marquante en ce qui concerne Robbie. Tout comme dans la trilogie de Barker, le départ du père de Robbie entraîne un manque d'ordre psy-

chologique, que ce dernier tente de remplacer par le biais de divers exutoires : *« Landscape gardening was no more than a bohemian fantasy, as well as a lame ambition — so he had analyzed it with the help of Freud — to replace or surpass his absent father »* (91). Abandonné par son vrai père, Robbie se choisit un père de substitution en Mr Tallis, qui, malgré son soutien financier au jeune homme, ne semble pas fournir un modèle identitaire à ce dernier : *« Robbie Turner, only son of a humble cleaning lady and of no known father, Robbie who had been subsidized by Briony's father through school and university, had wanted to be a landscape gardener, and now wanted to take up medicine »* (38). Le jeune homme se trouve alors dans une position un peu similaire à celle de Stevens dans *The Remains of the Day*, où deux pères potentiels se révèlent inadéquats. De son père biologique, Robbie n'a conservé qu'une photo :

> *His father wore a collarless shirt. The neck scarf and the rope belt around his flannel trousers may have been playful Romany touches. His head and face were round, but the effect was not exactly jovial, for his smile for the camera was not wholehearted enough to part his lips, and rather than hold the hand of his young bride, he had folded his arms.* (83)

Les nombreux détails que relève le jeune homme — le sourire qui ne semble pas totalement franc ou les bras croisés dans un geste de rejet — inscrivent dans la photographie la trace de la trahison à venir. Ainsi que l'explique Barthes, la photographie est frappée au sceau du noème « Ça a été » (Barthes, *La Chambre claire* 852), attestant irrémédiablement la présence d'un objet maintenant perdu. L'image du père (au sens propre et figuré du terme) est donc marquée par la dichotomie présence/absence, et la photographie semble participer du phénomène de hantise, marquant les contours d'un père qui n'a jamais été là, comme si la douleur de la perte se suffisait à elle-même sans se substituer au confort de la présence. Il faut également souligner que la disparition du père de Robbie est liée à la Grande Guerre, même si l'on ne sait si ce dernier s'est engagé ou pas :

> *His missing father had left few memories. A knotted neck scarf, a certain smell, the vaguest outline of a brooding, irritable presence. Did he avoid serving in the Great War, or did he die somewhere near here under another name ? Perhaps he survived. Grace was certain he was too cowardly, too shifty, to join up, but she had her own reason to be bitter. Nearly every man here had a father who remembered northern France, or was buried in it. He wanted such a father, dead or alive.* (241)

Dans cet extrait, le rôle du père en tant qu'idéal du moi du jeune garçon rencontre le mythe de la Grande Guerre. Malgré la dénonciation qu'en fait McEwan, le mythe du *gentleman* combattant semble encore bien présent dans la mémoire collective en tant qu'idéal de comportement masculin. Pour affirmer son sentiment de masculinité et de filiation, Robbie a besoin d'un père qui ait participé aux batailles de la Somme et fait son devoir. Cependant, l'incertitude quant à l'engagement de son père le prive de l'ancrage identitaire que constituerait cette présence, et Robbie se trouve, un peu à la façon de Prior dans la trilogie de Barker, dépossédé de la transmission générationnelle masculine. On peut ainsi interpréter la décision que prend Robbie d'aller combattre en France comme une tentative d'exorciser la lâcheté probable de son père. C'est en effet alors qu'il est en France que le manque se fait ressentir de la façon la plus aiguë.

> *Long ago, before the war, before Wandsworth, he used to revel in his freedom to make his own life, devise his own story with only the distant help of Jack Tallis. Now he understood how conceited a delusion this was. Rootless, therefore futile. He wanted a father, and for the same reason, he wanted to be a father. It was common enough, to see so much death and want a child. Common, therefore human, and he wanted it all the more. When the wounded were screaming, you dreamed of sharing a little house somewhere, of an ordinary life, a family line, connection.* (241)

Ici se mêlent le mythe du *gentleman* combattant pour son pays, la thématique de l'absence du père et l'attrait nostalgique pour l'Angleterre « traditionnelle » évoqué auparavant. Dans *Atonement* l'absence du père semble donc représenter à la fois la rupture du lien filial et, en superposition l'héritage équivoque de la Grande Guerre, mais aussi de l'anglicité elle-même. Comme chez Barnes, la défaillance individuelle du père s'inscrit dans la faillite plus large de l'ordre symbolique du système patriarcal et social.

Vers une régénération ?

Le roman de Barker est le seul qui propose l'esquisse d'une régénération de la masculinité symbolique : il semble que celle-ci passe, dans une certaine mesure, par le brouillage des catégories sexuelles. Rivers occupe fréquemment le rôle de père de substitution pour ses patients, en particulier pour Sassoon qui prend conscience de l'importance du psychanalyste dans sa vie alors que ce dernier s'absente pour quelques jours de repos. S'impose alors à Sassoon l'image du miroir

dans lequel il se regarde, comme il se regardait le jour où son père est parti : *« Another glass* […] *a dark, oval mirror, perhaps »* (R 145). Comment ne pas lire dans le miroir une métaphore de l'« idéal du moi », cette projection du moi en général sur le père, nécessaire à la construction de l'identité ? Ravivant l'affect d'abandon, l'image de Sassoon voyant dans le miroir l'image du petit garçon qu'il était quand son père est parti, semble substituer au stade du miroir lacanien l'inquiétante étrangeté freudienne, la déchirure originelle que Rivers peut en partie exorciser :

> *He'd joked once or twice to Rivers about his being his father confessor, but only now, faced with his second abandonment, did he realize how completely Rivers had come to take his father's place. Well, that didn't matter, did it ? After all, if it came to substitute fathers, he might do a lot worse.*
> (R 144)

Le vide psychique laissé par le départ du père de Sassoon est ainsi comblé par la rencontre du jeune officier avec Rivers. De « père confesseur », image évoquant à la fois le thérapeute et la religion, Rivers devient « père de substitution ». Le roman dépeint ainsi une nouvelle sorte de filiation : alors que la transmission biologique a été mise en échec (le père de Sassoon est parti sans explications et sans possibilité de retour) c'est une filiation *choisie* que propose *Regeneration*. Si l'ordre symbolique du Nom-du-Père s'effondre avec un gouvernement et un état-major avide de destruction, médecins et officiers recréent une filiation potentiellement salvatrice. Le père ne serait plus alors celui qui nous engendre mais celui en lequel on se reconnaît, créant ainsi une communauté de valeurs et de pensée s'opposant à la Grande Guerre et à son arbitraire meurtrier. De même, Prior abandonne son père biologique afin d'évoluer dans une autre communauté, celle des intellectuels de Londres. Remarquons cependant que si Prior perd un père, il n'en trouve pas nécessairement un autre, ou en tout cas pas à la manière de Sassoon. À la fin du roman, le mélange d'affection et d'agacement avec lequel Prior regarde le thérapeute dénote cependant un lien paternel qu'il n'a jamais connu avec son père « biologique » :

> [*Prior*] *looked at Rivers, a cool, amused, mocking, affectionate, highly intelligent stare. « Probably why I never wanted you to be Daddy. I'd got you lined up for a worse fate. » Rivers, remembering the nanny goat, smiled.*
> (R 210)

Prior réfute ainsi le lien père/fils qui semble s'établir entre les deux hommes, et insiste sur l'ambiguïté du rôle dans lequel il perçoit Rivers,

une ambiguïté qui n'est pas sans rappeler celle de Prior lui-même. À l'identité hybride de Prior semble en effet répondre une renégociation de l'opposition masculin/féminin. Le comportement de Sassoon et des autres officiers sur le front, prenant soin de leurs soldats en vérifiant qu'ils sont bien chaussés et (autant que possible) bien nourris, relève de l'attention maternelle autant que de l'héroïsme masculin. Nous avons évoqué le sort paradoxal des soldats dans les tranchées — condamnés à une passivité « féminine » contrastant avec les attentes de dynamisme et d'action liées au mythe du *gentleman*. Ce brouillage des stéréotypes sexuels se réverbère également dans la société anglaise et pousse à la redéfinition des rôles traditionnels. Ainsi Rivers — père à part entière lorsqu'il est perçu par Sassoon — devient à la fois père et mère aux yeux de Prior. Alors que ce dernier se remémore une séance de thérapie avec le jeune homme, des paroles marquantes de ce dernier réapparaissent à la surface de sa mémoire : *« What was it he'd said ? "I don't see you as a father you know." Looking up from the rug in front of the fire. Laughing. "More a sort of... male mother" »* (R 107). Rivers semble ainsi incarner une identité protéiforme, de façon conforme au phénomène de projection courant en psychanalyse : il est le père absent dont a besoin Sassoon, et l'être hybride, entre père et mère, qui vise à combler le manque identitaire de Prior en échappant aux taxonomies sociales mortifères de la sexuation. Néanmoins, l'idée d'une « mère masculine » ne convient pas au psychanalyste :

> *He disliked the term « male mother ». He thought he could remember disliking it even at the time. He distrusted the implication that nurturing, even when done by a man, remains female, as if the ability were in some way borrowed, or even stolen, from women — a sort of moral equivalent of the couvade. If that were true, then there was really very little hope.*
>
> (R 107)

À travers les considérations de Rivers, Barker semble évoquer une redéfinition de la masculinité, allant à l'encontre de l'éthos du *gentleman* et d'un code de conduite excluant par nature l'idée d'un homme maternant. Tout comme les femmes dans la trilogie semblent s'approprier des caractéristiques présumées masculines telles que l'indépendance et la force de caractère[1], la masculinité proposée par Barker inclut

1. On pense par exemple à Lizzie dans *The Ghost Road* qui, ayant perdu son mari à la guerre, découvre le goût de la liberté : *« Do you know what happened on August 4th 1914 ?* […] *I'll tell you what happened. Peace broke out. The only little bit of peace I've ever had. No, I don't want him back »* (110).

des valeurs traditionnellement féminines. Barker semble ainsi évoquer l'émergence de ressources affectives occultées par l'emprise du code de conduite masculin hérité des *public schools*. Ce n'est donc pas l'hybridité que célèbre le roman, comme en témoigne l'image incongrue de la chèvre, mais bien une masculinité redéfinie et libérée du carcan idéologique qui faisait du *gentleman* le seul modèle valable. Ainsi que le conclut Margaretta Jolly : *« Barker's maternal plotting through men's relationship with each other across class and sexuality, posits her greatest vision of national regeneration »* (248). S'il est certain que *Regeneration* présente les modalités d'une renégociation du masculin et d'une régénération de l'identité anglaise, la tonalité de la fin de la trilogie semble plus pessimiste. Lorsque *The Ghost Road* se clôt, la seule personne restant en vie est Rivers, un homme d'âge mûr, sans enfants, dont la transmission semble être neutralisée par la mort de ses fils spirituels sur le front dans les dernières pages. Peut-être Barker veut-elle ainsi attirer l'attention sur la persistance, bien au-delà de la Grande Guerre, d'une conception de la masculinité héritée du *gentleman*. D'Ishiguro à Barker, le roman s'inscrit ainsi dans la tension entre régénération potentielle et *habitus* paralysant, esquissant des voies salvatrices qui ne sont toutefois pas empruntées par les protagonistes.

Le roman contemporain revisite ainsi les stéréotypes comportementaux associés à l'anglicité, et en particulier le refoulement émotionnel qui semble être au cœur de l'identité anglaise. Conformément à la vision forstérienne, les Anglais sont représentés comme des êtres au « cœur atrophié » ressentant l'émotion de façon différée. Les auteurs contemporains, tout en jouant, parfois de façon humoristique, parfois avec gravité avec ce constat, le replacent cependant dans le contexte historique afin d'établir un lien entre les événements ayant marqué la première moitié du XX^{e} siècle, en particulier les deux guerres mondiales, et la difficulté à ressentir.

À la question de la régénération psychique des soldats se superpose le problème d'une masculinité mise à mal par la Grande Guerre. Comme *The Remains of the Day*, les romans de Barker ne semblent pas vouloir reconstruire cette masculinité mais plutôt esquisser l'éventualité de modèles alternatifs. L'éthos du *gentleman* étant fréquemment dénoncé, il n'est pas question, comme dans *Arthur and George*, de voir une quelconque quête chevaleresque rétablir, ne serait-ce que pour un personnage, un code de conduite battu en brèche. Tout en plongeant plus directement au cœur de l'horreur, la trilogie n'est cependant pas aussi pessimiste que le roman d'Ishiguro quant à la possibilité

de régénération(s). Bien que l'on ne puisse oublier la fin du premier et du troisième volume — l'agonie des soldats durant une guerre stigmatisée comme inutile — il est possible de déceler au cours de la trilogie des embryons de régénération de l'identité masculine.

En mettant en scène la figure du *gentleman*, les romans revisitant l'Angleterre édouardienne recyclent donc ce qui est peut-être le stéréotype le plus répandu de l'anglicité. Néanmoins, celui-ci est présenté comme un mythe protéiforme et inquiétant, dont la plasticité en fait un matériau attractif et fuyant du retour littéraire sur la période. En plaçant au centre de ces représentations les déchirements identitaires de sujets malades du mythe, les auteurs postmodernes opèrent la jonction entre Histoire et société, événement et individu : c'est ainsi au miroir des deux guerres que s'écrit la dissolution d'un sujet stable, emporté par la perte des modèles. Les romans « rétro-édouardiens » envisagent toutefois la possibilité d'un renouveau identitaire passant par la transmission artistique et un rapport empathique à des individus brisés par la guerre.

Mais se pose également la question, au-delà de la possibilité ou non d'un salut individuel, de la question plus vaste de la transmission de l'histoire à travers le roman, et des modalités de la réécriture d'un passé souvent perçu comme fuyant et néanmoins crucial.

Enjeux du retour

1 L'histoire : médium de démystification de l'anglicité ?

La campagne anglaise, le petit village et sa société en miniature, la figure du *gentleman* sont autant de symboles que l'on pourrait qualifier de « génériques » de l'anglicité. C'est donc une réflexion sur l'Histoire, et la façon dont les mythes identitaires s'inscrivent, s'effacent et ressurgissent que proposent les romans revisitant la première moitié du XX^e^ siècle, à la jonction de dynamiques spatiales, sociétales et de l'historiographie. Ces romans font ainsi œuvre de recréation afin d'interroger les modalités même du processus d'écriture de l'Histoire.

La littérature revisitant l'Angleterre de la première partie du XX^e^ siècle intègre des événements historiques, met en scène des personnages réels, et établit un rapport privilégié à la littérature contemporaine de la période. Comment catégoriser une écriture empruntant des motifs et des techniques à la période qu'elle représente tout en envisageant un rapport critique avec celle-ci ? La critique de Parrinder, pour qui la mise en fiction de l'histoire et du mythe de l'anglicité équivaut à un simple effet de réel nostalgique est-elle en partie justifiée, malgré le rapport critique à l'Histoire qu'affichent les romans ?

> *A novel like* Atonement *which revisits the English country house and the events of May 1940 is to a certain extent complicit in Patrick Wright's description of « National Heritage » as « the extraction of history — of the idea of historical significance and potential — from a denigrated everyday life and its restaging or display in certain sanctioned sites, events, images and conceptions*[1] *».*

1. Patrick WRIGHT, *On Living in an Old Country : The National Past in Contemporary Britain*, London, Verso, 1985, p. 69 (cité dans PARRINDER 409).

C'est le problème des enjeux du retour vers l'Histoire qui est posé : le roman contemporain peut-il, lors de sa représentation du passé, trouver une forme dialectique lui permettant à la fois de représenter l'événement historique et son rapport au présent ? Les romanciers affirment-ils leur appartenance à une deuxième phase du postmodernisme lorsque le retour empathique vers l'Histoire délaisse le jeu métafictionnel afin de souligner la visée éthique de la réécriture ?

« Trace, document, question, forment ainsi le trépied de base de la connaissance historique » (Ricœur, *La mémoire* 225) : comme l'explique Ricœur, le passé peut être recouvré par le biais de la trace, qu'il s'agisse de celle que laisse l'événement dans les mémoires humaines, des documents fixant l'Histoire en une représentation consultable par les générations futures, ou des questions subsistant lorsque le passé fait place au présent. Dans les romans intégrant des événements ou des personnages historiques se pose ainsi le problème du traitement des faits et du mélange entre réalité historique et fiction, c'est-à-dire du passage de la trace à la réécriture. Loin de présenter une cohérence de traitement, les romans revisitant la première partie du XX^e^ siècle semblent se répartir entre deux conceptions distinctes, mais pas nécessairement irréconciliables, de l'intégration de l'Histoire au roman. L'Histoire peut être perçue comme faisant avant tout partie du contexte du roman, et les détails historiques être mis en scène de façon assez proche de l'effet de réel selon Barthes. Mais elle peut aussi devenir horizon du roman, lorsque représentation du fait historique et écriture de l'Histoire deviennent aussi des thèmes centraux — les enjeux, de fait, du retour fictionnel sur le passé.

1.1 Effet de réel, effet de structure : histoire et mythe national

Dans *The Remains of the Day*, un nombre très réduit de personnages ou d'événements historiques se trouvent représentés et le roman ne semble pas prétendre à outrance à la vérisimilitude historique. Un lecteur ignorant l'histoire de la Grande Guerre ou de la société britannique pendant l'entre-deux-guerres n'y trouverait pas une peinture détaillée des événements historiques s'étant déroulés entre 1918 et 1945. On pourrait, en première approche, décrire l'arrière-plan historique du roman comme relevant de l'effet de réel au sens de Barthes :

> Supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le « réel » y revient à titre de signifié de connotation ; car, dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel,

> ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier ; le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : nous sommes le réel [1].

Les mentions des dignitaires allemands dans le roman d'Ishiguro fonctionnent effectivement comme toile de fond pour le roman, où la mention de « la Somme » suffit à effectuer la mise en place historique du passé des personnages.

On peut d'ailleurs se demander si *The Remains of the Day* traite aussi de l'histoire comme « costume ». Comme dans ses autres romans, le rapport d'Ishiguro à l'histoire et au fait historique se joue en effet dans l'oblique. Dans ses différents entretiens, l'auteur revendique une utilisation de l'Histoire comme toile de fond du récit de l'intime : *« A lot of the times I feel I've used history* […] *There are writers who feel the need to bear witness* […] *To some extent I've gone to history for the drama effect* [2]. » En 1989, il réaffirme son utilisation de la période comme décor : *« I chose these settings for a particular reason : they are potent for my themes. I tend to be attracted to pre-war and post-war settings because I'm interested in this business of values and ideals being tested* [3]. » Utiliser des faits relevant d'un patrimoine mémoriel commun semble alors participer de l'effet de réel : point n'est besoin de retracer l'histoire de la Shoah lorsque Darlington renvoie les femmes de chambres juives : son égarement moral est immédiatement mis en exergue. De même, situer le récit de Stevens en 1956 permet au lecteur un accès immédiat à une période désabusée de reconstruction sociale en Angleterre, pour laquelle les années 1920 et 1930 sont comparativement perçues comme un paradis perdu. Paul Veyret voit dans l'absence « frappante » de la mention de Suez une stratégie narrative évoquant l'aveuglement du pays à sa propre histoire : « Ishiguro traite ainsi, sur le mode du détour, de la fin de mondes qui ne se voient pas mourir. Ses narrateurs désorientés vivent sans la voir la fin d'une histoire et un moment de rupture idéologique » (Veyret 87).

Même si le roman n'a pas une visée explicitement documentaire, le rapport entre histoire personnelle et histoire collective, récit de soi et récit de la nation est discuté et mis en perspective quand Ishi-

1. Roland BARTHES, *Le Bruissement de la langue — Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 186.

2. « Kazuo Ishiguro in Conversation », entretien avec Sean MATTHEWS, Liverpool Hope University : 2 juin 2007.

3. « Shorts : Kazuo Ishiguro », entretien avec Graham SWIFT, *Conversations With Kazuo Ishiguro* 36.

guro s'intéresse au mythe de l'Angleterre pour écrire *The Remains of the Day* :

> *It's always puzzled me that serious writers have not to a greater extent tried to rework that myth because it seems to me a nation's myth is the way a country dreams. It is part of the country's fabulized memory and it seems to me a very valid task for the artists to try to figure out what that myth is and if they should actually rework or undermine that myth*[1].

Cette définition du mythe national, qui s'applique à son roman mais également aux autres œuvres revisitant la période, semble pointer l'ambiguïté du projet d'Ishiguro. L'histoire du pays n'est-elle pas un pan crucial du mythe national ? On semble ainsi toucher à une contradiction du projet d'Ishiguro : est-il possible de retravailler un mythe national sans s'intéresser aux signifiants historiques autrement que pour leur capacité à créer un effet de réel ? Le roman semble flotter entre le désir de réécrire le mythe et la volonté de concevoir une « métaphore universelle[2] » non ancrée dans une histoire spécifique.

Malgré la distance affichée par Ishiguro, il ne faut cependant pas négliger la recherche contextuelle et historique qu'il effectue pour ses romans : *« The actual writing of the words, I can do under a year, but the background work takes a long time*[3]*. » The Remains of the Day* ne fait pas exception et l'on peut déceler, dans l'utilisation des dates, une réflexion sur l'ancrage historique de la période. Stevens raconte son histoire en 1956 — l'année de la crise de Suez, faisant entrer en résonance la chute de Lord Darlington, le *gentleman* modèle, et celle de la Grande-Bretagne et de son empire. C'est donc toute la narration qui est placée sous le signe d'une histoire désabusée face au mythe chancelant d'une Grande-Bretagne ayant perdu ses certitudes quant à légitimité de celui-ci. On peut également ajouter que le roman lui-même est publié en 1989, la chute de l'Empire britannique pouvant être lue à la lumière de celle du bloc communiste, thème qui reviendra

1. « An Interview with Kazuo Ishiguro », entretien avec Allan VORDA & Kim HERZINGER, *Conversations With Kazuo Ishiguro* 74.

2. *« There's always a tension between the setting that you choose and the fact that you wanted to write about a universal metaphor »*, « Kazuo Ishiguro in Conversation », entretien avec Sean MATTHEWS, Liverpool Hope University, 2 juin 2007.

3. « Shorts : Kazuo Ishiguro » entretien avec Graham SWIFT, *Conversations With Kazuo Ishiguro* 40.

occuper la fiction d'Ishiguro, par exemple dans la première nouvelle de *Nocturnes*, « Crooner[1]. »

Malgré cela, 1956 semble être la seule date importante du roman, les autres événements du récit de Stevens se déroulant à des dates apparemment peu distinctives de l'histoire du pays. Ainsi, la première conférence à Darlington Hall prend place en 1923, une année n'étant associée à aucun fait historiquement marquant, même si le lecteur attentif peut noter que la conférence se déroule un an après l'annexion de la Ruhr. Ishiguro place ainsi son roman dans les coulisses de l'histoire officielle, et figure, en transparence, un contexte historique marquant. De même, la visite de Ribbentrop à Darlington Hall n'est pas précisément datée, laissant le lecteur deviner qu'elle se passe probablement en 1936. Reginald Cardinal mentionne néanmoins la sympathie du roi pour les nazis, un fait historique suffisamment imprégné dans l'imaginaire collectif anglais pour provoquer chez le lecteur le soubresaut idéologique que l'on attend, en vain, chez Stevens : *« It's hardly a secret our new king has always been an enthusiast for the Nazis »* (236). Lors de la même tentative de convaincre Stevens, Cardinal évoque deux autres événements célèbres : les rallyes de Nüremberg, et les Jeux olympiques de 1936 (235), dont les images ont marqué la conscience historique collective. Face à un contexte historique aussi explicite, le lecteur est invité à juger sans appel la lâcheté idéologique du majordome.

On peut donc lire ainsi dans ce flou entourant les dates une trace de l'amnésie volontaire de Stevens : en « effaçant » de ses mémoires une année aussi fortement connotée que 1936, ce dernier masque, dans une certaine mesure, le caractère impardonnable des agissements de Lord Darlington. S'il est possible de comprendre la politique d'apaisement au début des années 1920, il en va différemment en 1936, ce que Reginald Cardinal fait remarquer à Stevens : *« No one with good judgement could persist in believing anything Herr Hitler says after the Rhineland, Stevens »* (236). Comme la véritable nature des sentiments de Stevens envers Miss Kenton, le contexte historique subit un dévoilement progressif. Sans être explicitement annoncées au lecteur dans les premiers chapitres, les dates marquantes de l'histoire de

1. Dans une nouvelle où le narrateur, issu d'un des pays de l'ex-bloc communiste, se voit fréquemment stigmatisé pour son incapacité à comprendre le monde occidental : *« My friend, you come from a communist country. That's why you don't realise how these things work », Nocturnes : Five Stories of Music and Nightfall*, London, Faber and Faber, 2009, p. 16.

la Grande-Bretagne autour desquelles se construit le roman sont présentes en transparence, avant de s'imposer lors de la dernière scène dévoilant l'échec sentimental, moral et idéologique de Stevens.

De même, les personnages historiques, relativement peu nombreux, figurent autant de rappels historiques composant un fléchage elliptique : l'absence de personnages marquants de la période fait également sens, un peu à la manière dont les villageois de Moscombe s'interrogent sur la présence (ou non) de Churchill. Ainsi, lorsque Lady Astor fait un commentaire élogieux au sujet de l'argenterie (*« I recall Lady Astor remarking, not without a certain bitterness, that our silver "was probably unrivalled" »*, 143) le discours de Stevens se retourne contre lui et dévoile ce qui aurait dû rester caché : la présence de membres du Cliveden Set et de Mosley en tant que visiteurs réguliers à Darlington Hall. Comme un indice subliminal, l'anecdote concernant Lady Astor précède d'ailleurs la première apparition de Ribbentrop à Darlington Hall, l'ambassadeur allemand ayant tenté de pousser la Grande-Bretagne à faire alliance avec les nazis.

La présence d'Oswald Mosley, le leader du mouvement fasciste des « chemises noires », est à cet égard troublante (146). En défendant un maître qui n'a rencontré Mosley « que » trois fois, Stevens le dénonce, pour ainsi dire, au lecteur et confirme sa présence à Darlington Hall. Notons également que, dans le traitement de ce personnage emblématique du dévoiement d'une partie de l'aristocratie anglaise, Ishiguro mélange faits historiques et personnages fictionnels :

> *Mrs Barnet, the widow of Mr Charles Barnet, was at that point in her forties — a very handsome, some might say glamorous lady.* […] *But she was too, of course, a member of Sir Oswald Mosley's « blackshirts » organization, and the very little contact his lordship ever had with Sir Oswald occurred during those few weeks of that summer.* (154)

Le passage par un personnage fictionnel n'est ici pas anodin : Stevens aurait pu se contenter de noter les accointances coupables de Darlington avec Mosley et les « chemises noires ». En rajoutant le personnage de Mrs Barnet, celui-ci instille le soupçon dans l'esprit du lecteur : Darlington n'aurait-il connu Mosley que pour plaire à une veuve séduisante ? Il semble que oui, car l'implication de ce dernier cesse en même temps que son « amitié » avec celle-ci. Ici également, l'aveu rédempteur de Stevens accuse son maître : loin de blanchir Darlington, celui-ci paraît d'autant plus falot et lâche, le nom de la tentatrice semblant être le mélange composite de l'interdiction (*« bar »*) et du filet (*« net »*).

Le renvoi des femmes de chambre juives n'aurait-il eu pour seul but que de plaire à Mrs Barnet ?

Au-delà de la représentation de personnages et d'événements historiques de l'époque, le roman offre également une mise en perspective de la situation politique et diplomatique du pays pendant l'entre-deux-guerres. Comment ne pas lire la représentation du rapport de force entre les Européens et Lewis — le diplomate américain — comme emblématique de l'évolution du rapport de force entre l'Europe et les États-Unis pendant l'entre-deux-guerres ? On peut assurément considérer le personnage de Lewis comme une personnification de l'attitude ambiguë des États-Unis après la première guerre — inquiets des paiements de la dette tout en veillant à garder des rapports cordiaux avec l'Europe :

> *However, Mr Lewis's engagingly informal manner, and his statement at dinner that the United States « would always stand on the side of justice and didn't mind admitting mistakes had been made at Versailles » seemed to do much to win the confidence of his lordship's « home team ».*
>
> (89)

La peinture de la conférence de 1923 offre ainsi lecteur une image de la situation politique de l'Europe de l'entre-deux-guerres, avec ses tractations et ses trahisons, et modalise un accès fictionnel à l'histoire.

On peut analyser de façon similaire la rencontre de 1936 entre le premier ministre et l'ambassadeur d'Allemagne à Darlington Hall. Dans une scène d'une importance politique cruciale, Ishiguro mêle histoire collective et histoire personnelle en mettant en scène l'échec sentimental de Stevens en parallèle avec la tentative éthiquement répréhensible de Lord Darlington de favoriser le rapprochement entre la Grande-Bretagne et l'Allemagne nazie. La présence, lors d'une soirée aussi importante, du premier ministre et de Ribbentrop n'est pourtant pas soulignée par le majordome, qui feint d'ignorer, vingt ans après les événements, l'identité exacte des visiteurs :

> *At almost precisely eight thirty, there came the sound of motor cars pulling up in the courtyard. I opened the door to a chauffeur, and past his shoulder I could see some police constables dispersing to various points of the grounds. The next moment, I was showing in two very distinguished gentlemen, who were met by his lordship in the hall and ushered quickly into the drawing room. Ten minutes or so later came the sound of another car and I opened the door to Herr Ribbentrop, the German Ambassador, by now no stranger to Darlington Hall. His lordship emerged to meet him and the*

> *two gentlemen appeared to exchange complicit glances before disappearing together into the drawing room.* (228)

Il est naturellement possible, et nécessaire, de lire dans la volonté de non-dévoilement de l'identité des visiteurs une stratégie narrative préservant la surprise du lecteur lors de la scène suivante, où Reginald Cardinal confronte Stevens et tente de le mettre face à ses contradictions. Mais l'on peut également y voir un symbole intéressant du traitement de l'histoire par Ishiguro, où les personnages essentiels de la période, quoique présents, sont réduits à des silhouettes dans le clair-obscur de la mémoire. Comme Mr Lewis (*« an American gentleman »*), Reginald Cardinal (*« the young gentleman »*) ou M. Dupont (*« the French gentleman »*) les acteurs principaux de l'histoire sont désignés par le terme générique de *gentleman*. Tout en reconnaissant leur présence, le roman refuse de les placer au premier plan du récit et, dans un étrange mouvement d'inversion, les acteurs principaux de l'histoire nationale deviennent les seconds rôles de l'histoire personnelle de Stevens. Le coup de théâtre est assourdi, car c'est une fois de plus le tiers qui révèle :

> *« That's better, » Mr Cardinal said. « Now, Stevens, I don't suppose the Prime Minister is presently in the drawing room, is he ? »*
> *« The Prime Minister, sir ? »*
> *« Oh, it's all right, you don't have to tell me. »* (231)

Désireux de conserver, jusqu'à la fin de son récit, la discrétion professionnelle qui fait sa fierté, Stevens ne confirme pas la présence du premier ministre avec Ribbentrop, évitant ainsi de mettre en cause son maître. Cependant, de la même manière que l'émotion réprimée était trahie par l'écriture, le fait historique semble échapper au contrôle narratif de Stevens. Les « révélations » se font ainsi dans un non-dit participant de la démystification de l'histoire collective. Malgré ses allégations à Moscombe, Stevens se contente d'être spectateur d'une histoire dont les protagonistes sont, en sa présence, immanquablement silencieux :

> *In the drawing room, the air was thick with tobacco smoke. Indeed, the distinguished gentlemen continued to smoke their cigars, solemn expressions on their faces, not uttering a word, while his lordship instructed me to bring up a certain exceptionally fine bottle of port from the cellar.* (236)

En mettant en scène cette poétique du non-dit, Ishiguro apporte un éclairage sur les silences de l'Histoire. On peut en effet déceler dans

la présence à peine dévoilée du premier ministre et de Ribbentrop une métaphore de l'oubli volontaire de la société anglaise de l'après-guerre, préférant retenir l'héroïsme de la retraite de Dunkerque et du Blitz plutôt que la tentation nazie de l'aristocratie britannique.

Ainsi, dans *The Remains of the Day*, l'Histoire est à la fois présente et absente, tenue à distance par le biais de l'utilisation des mythes anglais ayant trait au lieu et à l'événement. Toutefois, le roman emprunte les voies de la fictionnalisation de l'histoire personnelle afin d'offrir un accès à l'Histoire. On peut alors réinterpréter l'effet de réel historique, non pas seulement comme l'indice de la facticité de la fiction, mais bien comme un rouage nécessaire du processus de médiation de l'Histoire et de sa mise en récit. Participant de la démystification de l'anglicité et de sa force historique, l'effet de réel peut être perçu comme un *effet de structure*, c'est-à-dire le passage nécessaire par l'Histoire comme médium de l'entreprise de démystification.

1.2 Représenter les « faits », écrire l'Histoire

La distinction entre romans visant à mettre en scène l'Histoire sur le mode historiographique et romans utilisant l'Histoire comme cadre comporte bien entendu une part d'arbitraire. On peut cependant dégager un critère objectif séparant le roman d'Ishiguro de ceux de Barnes, McEwan et Barker puisqu'on trouve dans ces derniers la présence d'une postface, reconnaissant l'utilisation de sources historiques. Comme la trilogie de Sebastian Faulks (*The Girl at the Lion d'Or*, *Birdsong*, *Charlotte Gray*), ces romans, contrairement à celui d'Ishiguro, mettent en avant la présence de sources historiques ayant contribué à la composition du roman.

Les postfaces témoignent, dans une certaine mesure, du rapport qu'entretiennent les auteurs à l'intégration des faits historiques aux romans. Barnes évoque ainsi dans la postface le devenir biographique de ses « personnages », remercie la police du Staffordshire et les diverses personnes l'ayant informé sur les détails de l'affaire Edalji et de la vie de Conan Doyle et indique que, à l'intérieur du roman, le matériau textuel attribué aux divers personnages est authentique : *« Apart from Jean's letter to Arthur, all letters quoted, whether signed or anonymous, are authentic ; as are quotations from newspapers, government reports, proceedings in Parliament, and the writings of Sir Arthur Conan Doyle »* (360). On peut tout d'abord remarquer que, au contraire de romans plus explicitement historiques, la note de Barnes se trouve

après la conclusion, dans ce qui semble être un effort pour ne pas parasiter la lecture par l'intrusion du fait historique. Le roman se développe cependant explicitement sur la double échelle du fait réel et de la fiction en soulignant le fait que « l'écrit » a été conservé intact. *Arthur and George* semble alors, au contraire de *Flaubert's Parrot*, faire une distinction claire entre l'authentique et le faux, le « fait » avéré et la trame fictionnelle.

De même, chez Barker, la postface indique au lecteur quels furent les ouvrages utilisés dans la composition du roman, dans le souci de séparer les faits de la fiction : *« Fact and fiction are so interwoven in this book that it may help the reader to know what is historical and what is not »* (R 251). Barker évoque ensuite les passages marquants du roman, de l'arrivée de Sassoon aux méthodes de traitement du D^r^ Yealland, en fournissant des références bibliographiques. Une attention particulière est accordée à l'amitié entre Sassoon et Owen : *« During Sassoon's stay he formed a friendship with* […] *Wilfred Owen, though it is probably fair to say that the friendship played a more central role in Owen's life, then and later, than it did in Sassoon's »* (251). Dans l'aveu que l'amitié compta probablement plus pour Owen que pour Sassoon [1], on peut toutefois déceler un premier décalage entre faits et fiction, la description de l'amitié des deux poètes dans le roman ne correspondant pas exactement à ce que Barker déclare en savoir.

Mais la postface la plus cruciale est sans doute celle de McEwan. Dans celle-ci, le romancier évoque les sources primaires l'ayant guidé lors de la composition du roman, comme les archives de l'Imperial War Museum (également utilisées par Barker) ainsi que deux ouvrages sur la retraite de Dunkerque et les mémoires de Lucilla Andrews, intitulées *No time for Romance* — retraçant son expérience en tant qu'infirmière dans un hôpital de guerre [2] pendant la seconde guerre mondiale. Malgré la référence explicite faite à Andrews, éclata en décembre 2006 une polémique liée à l'utilisation de son ouvrage, accusant McEwan de plagiat. McEwan fut défendu, entre autres, par Zadie Smith, Kazuo

1. La place de Sassoon dans la vie de Wilfred Owen est en effet centrale. Dans une lettre datée du 5 novembre 1917, quelques semaines après son départ de Craiglockhart et sa séparation de Sassoon, Owen lui écrit : *« Know that since mid-September, when you still regarded me as a tiresome little knocker on your door, I held you as Keats + Christ + Elijah + my Colonel + my father-confessor + Amenophis IV in profile »* dans Harold Owen & John Bell, *Collected Letters*, Oxford, Oxford U.P., 1967, p. 557.

2. Celle-ci travaillait à St Thomas' Hospital à Londres, comme Briony.

Ishiguro [1], ainsi que Thomas Pynchon qui sortit de sa réclusion afin de venir en aide à McEwan. Dans une tribune du quotidien *The Guardian*, McEwan reconnaît volontiers sa dette [2] envers Andrews et évoque la valeur de son ouvrage :

> *What Andrews described was not an imaginary world — it was not a fiction. It was the world of a shared reality, of those War Museum letters and of my father's prolonged hospital stay. Within the pages of a conventional life story, she created an important and unique historical document. With painstaking accuracy, so it seemed to me, she rendered in the form of superb reportage, an experience of the war that has been almost entirely neglected, and which I too wanted to bring to life through the eyes of my heroine* [3].

Les réflexions de McEwan mettent l'accent sur l'importance de l'événement et du fait historique dans *Atonement*. Les romans de McEwan, Barker et, dans une certaine mesure Barnes, ont en effet pour but de transmettre des faits, tout en les mêlant à des événements ou des personnages fictionnels. Se pose par conséquent la question de la saillance du fait : le lecteur est-il destiné à faire la différence entre fait et fiction dans le roman, ou l'association des deux doit-elle rester indifférenciée afin de former un tout cohérent ?

L'Histoire comme fiction

La fiction de Barnes s'est toujours penchée sur l'écriture de l'Histoire : on n'a pas oublié le maintenant célèbre récit du ver à bois dans *A History of the World in 10½ Chapters* « s'insurgeant contre le comportement amnésique de l'espèce humaine » (Guignery, *L'Art du mélange* 88) ou le pèlerinage de Miss Moss sur la tombe de son frère dans « Evermore » (Barnes, *Cross Channel* 90-111) s'interrogeant sur la capacité humaine à oublier. Dans *Arthur and George*, un palier supplémentaire est franchi, en ce que le roman recrée la vie de deux personnages « historiques ».

Comme il l'évoque dans sa préface, Barnes construit son roman dans le cadre que lui fournissent les jalons de la biographie de Conan Doyle, ainsi que les divers témoignages lus dans les journaux et les sources

1. Il faut cependant noter que le premier élan de défense fut mené sous l'impulsion de son éditeur, Jonathan Cape.

2. Voir Ben HOYLE, « McEwan Hits Back at Call for Atonement », *Times* 27 nov. 2006.

3. Ian MCEWAN, « An inspiration, yes. Did I copy from another author ? No », *The Guardian* 27 nov. 2006.

officielles sur l'affaire Edalji. On peut ainsi envisager trois volets dans l'architecture du roman et son rapport aux faits : la « construction » du personnage d'Arthur à partir des éléments biographiques dont disposait Barnes, la construction du personnage de George, presque *ex nihilo*, et la représentation de « l'affaire Edalji ».

La vie de Conan Doyle est naturellement la mieux documentée. Barnes n'indique pas dans sa postface quelles furent les biographies qu'il utilisa afin d'écrire le roman, mais déclare avoir volontairement limité ses connaissances au sujet de Doyle : *« That's to say, you read one or two biographies, you read Conan Doyle's autobiography, and bits and pieces. You need enough to get your imagination going but not enough to clog the wheels* [1]. » Ainsi la scène où Conan Doyle emmène Jean assister à son match de cricket sur le terrain de Lord's (provoquant de ce fait l'indignation de Willie Hornung) est tirée d'un incident réel, que l'on peut retrouver dans une des biographies les plus récentes, celle d'Andrew Lycett [2] :

> *Feeling he ought to explain why he was promenading an unmarried woman* […] *he went round that evening to the Hornungs' house in Pitt Street Kensington. Willie and Connie seemed to understand, and agreed to join him and Jean at Lord's the next day. But they did not turn up, either for lunch, as agreed, or for dinner. Connie pleaded a toothache bur Arthur was unconvinced* [3].

L'épisode est repris de façon très similaire dans le roman de Barnes, l'excuse de Connie afin de ne pas rencontrer Jean le lendemain étant même conservée (175). Cependant, le fait biographique ne fournit ici que la trame de la fiction, et le compte rendu de l'épisode tel que le raconte Lycett est enrichi dans le roman des considérations d'Arthur sur l'honneur et la dette d'Hornung envers lui. Le passage alterne de façon explicitement comique les moments où Arthur s'emporte et ceux où il se radoucit : *« How dare that asthmatic short-sighted part-time spin bowler raise his bloody eyebrow »* (174), *« No, Willie is a fine fellow, who will back him without question. Willie has a good, sharp brain, and is a very decent wicketkeeper »* (174). Tout en restant fidèle à la trame que

1. « Julian and Arthur and George », entretien avec Georgie Lewis, Powells.com 13 February 2006. www.powells.com/authors/barnes.html/

2. La biographie de Lycett est intéressante, en ce qu'elle intègre la correspondance de Conan Doyle et de sa famille, jusque là tenue secrète. Elle est néanmoins postérieure à *Arthur and George*.

3. Andrew Lycett, *The Man who Created Sherlock Holmes*, New York, Free Press, 2007, p. 276.

lui proposent les différents biographies de Conan Doyle, Barnes transforme le fait biographique en toile sur laquelle se projette l'expression du conflit intérieur d'Arthur, déchiré, comme nous l'avons analysé plus haut, entre le code de conduite chevaleresque qui modèle son existence et son désir pour Jean.

La biographie n'est cependant pas toujours utilisée comme versant objectif de la « réalité », celle-ci pouvant également être relue/réinterprétée et mettre en avant le procédé d'écriture de l'Histoire au même titre que la fiction. Ainsi, l'intégration des noms de baptême de la sœur de Conan Doyle laisse planer le doute quant à l'identité de son père dans l'esprit du jeune Arthur :

> *Consider, for instance, this item : his father was an enfeebled dipsomaniac occasionally confined to nursing homes, his mother had borne her final child while Bryan Waller was part of the household, and she had given that daughter four Christian names. The last three of these were Mary, Julia and Josephine ; the child's nickname was Dodo. But her first given name was Bryan. Apart from anything else, Arthur did not agree that Bryan was a girl's name.* (34)

La présentation des « faits » semble imiter la liste de preuves établie afin de prouver la culpabilité hypothétique de l'accusé Waller. La déduction évidente — Dodo serait sa fille — est néanmoins absente [1], Barnes laissant au lecteur le soin de tirer, comme Arthur, les conclusions qui semblent s'imposer. Peut-être est-il toutefois possible de lire cette anecdote comme symptomatique de la tendance d'Arthur à vouloir inlassablement interpréter les faits comme relevant d'une suite logique, un penchant que l'on retrouvera dans sa manière de « construire » l'accusation contre Royden Sharp afin d'établir l'innocence de George. Il est néanmoins patent que le fait biographique est tout aussi poreux que la fiction à l'interprétation du lecteur. Malgré l'injonction *« consider »* — signalant au lecteur le passage à la biographie « avérée » de Conan Doyle, le roman réécrit l'histoire personnelle du romancier en superposant une interprétation de la vie de l'auteur aux traces laissées par sa biographie et l'état civil.

Contrairement à la vie maintes fois racontée du célébre créateur de Sherlock Holmes, peu de faits sont disponibles quant à la vie de George Edalji, les articles de journaux et le compte rendu de Conan Doyle [2]

1. Selon Lycett, il est impossible que Dodo ait été la fille de Waller, voir *The Man Who Created Sherlock Holmes* 55.
2. Dans ses mémoires, intitulées *Mémories and Adventures*, et publiées en 1924.

étant, dans une certaine mesure, contradictoires. Divers éléments du dossier, comme la reconnaissance de dette de George demandant de l'aide à un créditeur et la plainte pour agression sont intégrés au récit (*« November 1900. Assault by two Wyrley youths. Pushed him through a hedge in Landywood, and one of them also damaged his umbrella. Both pleaded guilty. Fined with costs. Cannock magistrates »*, 274), mais ne donnent que peu de matière au romancier afin de donner chair à son personnage. Le lecteur prend également connaissance du *fac simile* de la première page de l'ouvrage écrit par George à propos des droits des passagers empruntant les transports ferroviaires (67) ainsi que des articles de presse concernant la condamnation de George (148) et les comptes rendus journalistiques du procès (116[1]). Tous ces documents d'archive ne sont cependant pas inclus en utilisant la même typographie que le reste du roman, mais mis en exergue, de manière à recréer à l'intérieur du roman un effet de « collage ». *Arthur and George* mêle donc de façon très concrète les comptes rendus légaux à valeur « objective » et la fictionnalisation du cas de George. Pourquoi, alors, faire ressortir par la typographie la nature hétérogène de certaines parties du roman ? Notons à cet effet que les articles authentiques accentuent l'écart existant entre l'opinion des journalistes de l'époque et ce qui semble être le jugement que Barnes porte sur l'affaire. Alors qu'un article de journal dépeint George comme « plein d'aplomb » (132) ce dernier s'interroge sans fin sur la description de lui que donnent les journaux et sur le témoignage de ses parents (146). Cet écart participe, comme nous l'avons déjà évoqué, du flottement identitaire entourant la personnalité de George mais souligne également la subjectivité du processus d'écriture de l'Histoire. En se fondant sur des témoignages strictement historiques, comme l'autobiographie de Conan Doyle et les différents documents d'archive, la caractérisation qu'effectue Barnes est néanmoins extrêmement éloignée de celle des journalistes de l'époque. Malgré les informations d'ordre juridique et professionnel, George, en tant que personne, demeure ainsi une création presque entièrement fictionnelle, comme l'explique Barnes :

> *He was more a predicament than a personality when I started. He was a case ; this was what happened to him. There was a little character description of him in Conan Doyle's newspaper about the case, which sort of con-*

1. Notons cependant que les minutes du procès de George ont disparu. On trouve un compte rendu du procès dans l'ouvrage de Gordon Weaver : (postérieur au roman de Barnes) *Conan Doyle and the Parson's Son : the George Edalji Case*, Vanguard, Cambridge, 2006, p. 139-166.

> *tradicted descriptions of him from the provincial press articles of the trial. I really had to create him from the ground up*[1].

Barnes semble, pour reprendre la distinction de Forster[2], avoir transformé un personnage « plat » — une fonction, celle de l'innocent injustement accusé — en un personnage « rond » prenant vie sous les yeux du lecteur. À cause de la rareté des témoignages biographiques au sujet de George Edalji, ce n'est pas la biographie (presque inexistante) de ce dernier qui est utilisée mais, de façon plus surprenante, sa photographie. Dans le compte rendu détaillé qu'il fait de l'affaire Edalji, Weaver ne mentionne jamais la protubérance des yeux de George comme une cause possible de son rejet, se limitant à sa myopie — fondement avéré de la défense de Conan Doyle.

C'est donc probablement sur les photographies[3] de George que Barnes fonde l'accusation d'Anson, point d'orgue de sa conversation avec Arthur : *« Exophthalmus is commonly associated with an unhealthy degree of sexual desire »* (277). Le rapport équivoque entre la photographie, noème du « ce qui a été » selon Barthes (Barthes, *La Chambre claire* 854) et la fiction est ici mis en exergue : à la manière de la biographie de Conan Doyle servant de trame à la fiction, la photographie propose les éléments « tangibles » dont la reconfiguration lors du processus d'écriture amèneront au récit fictionnel. Le fait historique n'est donc pas l'horizon du récit mais bien le matériau qui sera travaillé et mis en perspective afin de construire la fiction.

Comme le signale la préface de Barnes, le roman intègre de nombreux récits de l'affaire Edalji sous la forme d'extraits d'articles de journaux ou de comptes-rendus légaux[4] des tribunaux. Le plus intéressant d'entre eux est sans doute l'autobiographie de Conan Doyle, donnant sa « version » de l'affaire Edalji. Placé à la fin du roman, il met un point final à l'histoire d'« Arthur et de George » tout en apportant une vision décalée de la relation entre les deux hommes, lorsque George compulse le volume :

> *He took down* Memories and Adventures*, Sir Arthur's autobiography, a stout, midnight-blue volume, published six years previously. It fell open*

1. « Julian and Arthur and George » entretien avec Georgie Lewis, Powells.com 13 fév. 2006.
2. « Flat and Round Characters », FORSTER, *Aspects of the Novel* 73-80.
3. Il ne semble exister que très peu de photos de George Edalji, consultables sur Internet.
4. Les minutes du procès lui-même ont disparu (VISRAM 81).

> *where it always did, at page 215. « In 1906, » he read yet again, « my wife passed away after a long illness... »* (335)

L'image explicitement métafictionnelle du « livre à l'intérieur » du livre expose de façon évidente la mise en abyme du travail de Barnes qui, comme Conan Doyle, réécrit l'existence des deux mêmes protagonistes. L'inclusion de l'autobiographie de Conan Doyle apporte un éclairage décalé sur la personnalité de son auteur, dont on pourrait dire qu'elle est presque en contradiction avec la vision offerte par Barnes :

> *And then this : « Perhaps some Catholic-minded patron wished to demonstrate the universality of the Anglican Church*[1]*. The experiment will not, I hope, be repeated, for though the Vicar was an amiable and devoted man, the appearance of a coloured clergyman with a half-caste son in a rude, unrefined parish was bound to cause some regrettable situation. »* (335)

L'extrait fonctionne à deux niveaux : on peut tout d'abord y lire la trace d'un Conan Doyle plus conforme à ce que ses biographes laissent transparaître de lui, c'est-à-dire non dénué de racisme et de préjugés. Il semble en effet peu probable que le Conan Doyle « historique » ait prononcé une des phrases les plus centrales du roman *« You and I, George, you and I, we are... unofficial Englishmen »* (217) envisageant le jeune avocat d'origine Parsi et l'auteur victorien renommé sur un pied d'égalité. L'autobiographie de Doyle, bien évidemment centrée sur le rôle que ce dernier exerça dans l'affaire Edalji, offre une version des événements quelque peu discordante. Le récit de la rencontre entre Arthur et George est ainsi réécrit par Conan Doyle, attribuant au hasard de la lecture d'un journal ce qui relevait de la pugnacité de George à vouloir défendre son innocence[2] :

> *« It was late in 1906 that I chanced to pick up an obscure paper called* The Umpire*, and my eye caught an article which was a statement of his case, made by himself. » But Sir Arthur had only « chanced to pick up » this « obscure paper » because George had sent him all his articles with a long covering letter. As Sir Arthur must have very well known.* (336)

1. La phrase apparaît une première fois dans la conversation d'Arthur et d'Anson (266).

2. Ceci est confirmé par la version de Lycett : *« Towards the end of November 1906, the newly freed Edalji sent Arthur some cuttings on his case culled from the magazine Umpire, and asked for his help »* (321-322).

Doit-on voir le roman de Barnes comme une tentative de « rendre justice » à George en rétablissant ce qui semble avoir été la « réalité des faits » ? Il est possible que, dans une certaine mesure, le roman, comme en témoigne son titre « *Arthur and George* » — plaçant les deux hommes sur un pied d'égalité « grammaticale » — ait pour ambition de mettre en valeur le rôle actif qu'occupèrent George et sa famille dans la défense de son cas. Mais, de façon plus importante, le passage ci-dessus semble mettre en valeur la subjectivité inhérente au processus d'écriture de l'Histoire, qu'elle soit personnelle ou collective. Peut-être alors ne doit-on pas penser le roman comme une tentative de présenter la « réalité » des faits, mais au contraire considérer l'architecture de ce dernier dans son ensemble, et en particulier le rapport dialectique qu'il établit entre les diverses versions de l'histoire.

Est-il cependant légitime d'adresser à *Arthur and George* la critique posée par Jameson ou Lyotard au postmodernisme — dénonçant la perte de sens induite par la juxtaposition de versions subjectives et équivalentes de l'histoire ? Si la subjectivité du processus d'écriture de l'Histoire est maintes fois affirmée, il ne semble pourtant pas que le roman de Barnes prône un relativisme absolu déréalisant totalement le fait historique. Tout en affirmant l'impossibilité d'atteindre par le biais de l'écriture une vérité historique infaillible et stable, le roman évoque la nécessité du retour vers l'Histoire et du questionnement du processus lui-même. Ainsi que l'explique Susana Onega :

> *Paradoxically, once literature refuses to hide its fictionality, it is then possible to reverse the traditional Platonic prejudice, and argue that the literary text « lies » less than history — or philosophy or any other kind of human discourse precisely in that it explicitly lays bare its own rhetorical status. What provides the impulse for the writing of historiographic metafiction is indeed the discovery of the ability of literature to reveal truths that cannot be grasped from traditional history* [1].

On peut ainsi lire dans l'attitude de George durant sa lecture des mémoires de Conan Doyle — soulignant et annotant les phrases écrites par ce dernier — une métaphore des nombreux ajouts, erreurs et omissions rythmant le processus historiographique :

> *There were many other sentences which George had underlined with pencil and annotated in the margin. This, of his father, for a start : « How the Vicar came to be a Parsee, or how a Parsee came to be the Vicar, I have*

1. Susana Onega, *Telling Histories : Narrativizing History, Historicizing Literature*, Amsterdam, Rodopi, 1995, p. 16.

> *no idea. » Well, Sir Arthur did once have an idea, and a very precise and correct idea, because George had explained his father's journey at the Grand Hotel, Charing Cross.* (335)

Ce trait qui souligne, c'est également la « trace » de l'écart entre fiction et réalité, George annotant ce qui lui pose problème dans le récit de Conan Doyle. L'image superpose ainsi l'auteur fictionnel du roman, Barnes lui-même dans son travail de préparation avant d'écrire *Arthur and George*, et Arthur en tant que personnage, faisant ainsi vaciller les instances narratives du roman. La multiplicité de points de vue et d'instances narratives offre en effet un ensemble acentré, questionnant la possibilité de ne jamais connaître la « vérité » des faits caractéristique du postmodernisme.

Peut-être est-ce dans la conversation entre Doyle et Anson que l'on peut observer de façon la plus claire le brouillage entre fait et fiction exposant l'indécidabilité de la « réalité » historique. Cette conversation — constituant le centre du roman — n'eut en réalité pas lieu, la polémique entre les deux hommes au sujet de l'affaire Edalji s'étant déroulée par le biais de leur correspondance, comme l'explique Gordon Weaver : « [*they*] *locked themselves into a bitter dispute over the Edalji issue related in part to their own concern in coming out on top — a dispute fought on paper in a putative case against Royden Sharp* » (348). La conversation entre Anson et Doyle — clé de voûte du roman — mêle à la discussion de la culpabilité de George le problème du rapport entre « réalité » et fiction, Anson reprochant à l'auteur de Sherlock de confondre les deux :

> *« No, I fully understand your reasons, Doyle. But in the real world… » At this point Doyle more or less stopped listening. In any case, his mind had snagged on the phrase « the real world ». How easily everyone understood what was real and what was not.* (265)

La confrontation entre Doyle et Anson cristallise de façon frappante l'opposition des deux hommes et souligne les nombreuses tensions habitant le roman : réalité et fiction, matérialisme et spiritualité, aristocratie et méritocratie, tout semble opposer les deux hommes qui sont pourtant, en raison de leur opposition radicale, presque symétriques et étrangement semblables dans leur entêtement à ne vouloir considérer qu'une version des faits. Le dialogue entre Anson et Doyle concentre les tensions entre réalité et fiction traversant le roman et annonce le comportement d'Arthur dans le reste de son enquête sur l'identité du coupable :

> *« To the case at hand. You have read my analysis. »*
> *« I have read your… story, » replied Anson. « A deplorable business, it has to be said. A series of mistakes. It could all have been nipped in the bud so much earlier. »* (266)

Alors que Doyle s'enorgueillit d'avoir écrit une analyse « scientifique » de l'affaire Edalji, Anson ne veut y voir qu'une « histoire », le terme « story » prenant ici la tonalité péjorative du racontar, ou de l'invention. Malgré la mauvaise foi du capitaine Anson quant aux preuves accusant George, la capacité d'Arthur à transformer une série de faits en chaîne de causalité est effectivement illustrée plus loin par sa détermination à vouloir faire accuser Royden Sharp. Lors d'une conversation avec un témoin de l'affaire, les questions orientées d'Arthur trahissent sa volonté de « construire » la culpabilité de Sharp :

> *« Which would permit him to travel to the neighbouring towns ? »*
> *Mr Greatorex looked puzzled by the question. « Certainly. Like many another man. »*
> […]
> *« My question is… is it isolated ? »*
> *« Fairly. Like many another house. »* […] *« And it is easy of access to the country ? » « Indeed. It backs on to open fields. But so do many houses. »* (288-289)

La reconfiguration des faits à l'origine du récit explicatif que construit Arthur à propos de la culpabilité de Royden fait écho à la construction de l'accusation de George. Le processus de sélection, de reconfiguration des faits et de mise en valeur de certains d'entre eux est présenté comme identique, qu'il s'agisse du travail biographique ou de l'accusation, soulignant la dimension métafictionnelle du passage : (*« Back at Undershaw, Arthur felt as he did when nearing the end of a book : most of it was in place, the main thrill of creation was past, now it was just a matter of work, of making the thing as watertight as possible »*, 294).

Comme le Conan Doyle de Barnes l'admet lui-même avant de se mettre en quête de preuves, l'accumulation de faits ne « prouve rien » : *« Excellent, Woodie, excellent. A full case, well presented, and dependent on inference and circumstantial evidence »* (292). Ainsi que le conclut George, dans un passage déjà évoqué précédemment, c'est le double statut d'Arthur en tant qu'enquêteur et écrivain qui semble à l'origine de la confusion entre fiction et faits qui règne dans son appréhension de l'affaire et le mène à accuser Sharp de façon tout aussi arbitraire : *« Further, his judgement — which he would never have dared utter at their*

meeting — was that Sir Arthur's case against Sharp strangely resembled the Staffordshire Constabulary's case against himself » (304). Le parallèle entre George et Sharp est d'ailleurs confirmé par Weaver qui rajoute que, à la manière d'Anson accusant George à cause de critères physiques/biologiques, Conan Doyle accusait les frères Sharp sur la base de leur héritage biologique : *« It is all in their blood »* (Weaver 353).

George met ainsi l'erreur de jugement de Conan Doyle sur le compte de sa condition d'écrivain :

> *And it was all, George decided, the fault of Sherlock Holmes. Sir Arthur had been too influenced by his own creation. Holmes performed his brilliant acts of deduction and then handed villains over to the authorities with their unambiguous guilt written all over them.* (305)

L'impossibilité à trouver une version « définitive » de la rencontre entre Arthur et George rejoint l'impossibilité de résoudre l'« affaire Edalji ». Ainsi que le capitaine Anson le rétorque sarcastiquement, la réponse ne peut appartenir qu'à l'écrivain :

> *« Then let me ask you this. What, in your opinion, really happened ? » Anson laughed, rather too openly. « That, I'm afraid, is a question from detective fiction. It is what your readers beg, and what you so winningly provide. Tell us what really happened. »* (272)

On ne peut cependant considérer la position d'Anson comme finale : son refus de connaître la vérité des événements est un renoncement coupable légitimant l'accusation raciste de George. L'ironie est patente et semble aiguillonner la curiosité du lecteur : si c'est effectivement un livre de « détective » qu'il est en train de lire, peut-être aura-t-il la « solution » du mystère ? La remarque fait de plus écho à une autre œuvre de Barnes [1], explicitement centrée sur l'écriture de l'Histoire, *A History of the World in 10½ chapters* : *« We all know objective truth is not obtainable, that when some event occurs we shall have a multiplicity of subjective truths which we assess and then fabulate into history, into some God-eye version of what "really" happened. »* (Barnes, *A History of the World* 245-256) Comme l'explique Benjamin : « Faire œuvre d'historien ne signifie pas savoir "comment les choses se sont réellement passées". Cela signifie s'emparer d'un souvenir, tel qu'il surgit

1. Elle rappelle également *Atonement*, où l'on peut retrouver la même question, que Briony imagine posée par un de ses lecteurs : *« But what* really *happened ? »* (371). De façon intéressante Barnes et McEwan mettent tout deux une emphase ironique sur l'adverbe *« really »* à l'aide de guillemets ou d'italiques.

à l'instant du danger » (Benjamin, *Œuvres* 431). C'est bien le projet de Barnes, écrivain et historien de l'Angleterre, non pas savoir « ce qui s'est passé », mais bien s'emparer de la mémoire collective afin de créer un rapport dialectique au passé.

Malgré la multiplicité des versions de l'histoire, toutes ne sont pas équivalentes et le roman ne défend pas un relativisme absolu dans l'écriture et la lecture de l'histoire. Contrairement à *Flaubert's Parrot* où les deux perroquets étaient tout aussi légitimes l'un que l'autre, et où le choix de l'un d'entre eux (le « vrai » ou le « bon perroquet ») n'avait pas lieu d'être, le roman semble ici réaffirmer l'importance éthique du choix historique, à la fois pour les contemporains de l'événement mais également dans le processus de (ré)écriture de l'Histoire.

L'Histoire : horizon de l'écriture

La trilogie de Barker, d'obédience plus réaliste que les autres romans du corpus, varie dans son rapport au fait historique : *Regeneration* utilise davantage les faits historiques relatifs aux poètes de la Grande Guerre et inclut certains des poèmes de Sassoon et Owen à l'intérieur du récit. À cause de l'accent plus grand mis sur le personnage de Prior les deux volumes suivants, et en particulier *The Eye in the Door*, développent *a contrario* moins le tissage entre fait et fiction pour privilégier la fiction.

Regeneration *: le palimpseste historique*

On ne trouve pas chez Barker de remise en question de l'écriture de l'Histoire aussi poussée que dans les romans de Barnes[1]. Peut-être en raison de sa formation d'historienne, Barker semble avoir une vision plus stable de l'Histoire et du fait historique. Comme l'indique, ou le trahit, sa postface[2], Barker apparaît envisager dans le « réel » une limite pré-établie entre les faits et la fiction, et s'attacher à ne pas « trahir » l'Histoire. Ainsi que l'écrit Prior au début de son journal, le fait doit primer : *« Facts are what we need, man. Facts »* (GR 107).

L'influence de l'ouvrage de Paul Fussell sur la vision qu'a Barker de la Grande Guerre est indéniable (comme nous l'avions brièvement évoqué en ce qui concerne la construction du *« Donkey Myth »* et la mise en accusation du commandement britannique pour sa gestion

1. Nous traitons ici d'*Arthur and George*, mais le thème est également central dans *Flaubert's Parrot* ou *A History of the World in 10½ Chapters*.

2. *« Fact and fiction are so interwoven in this book that it may help the reader to know what is historical and what is not »* (R 251).

désastreuse des combats). *The Great War and Modern Memory* est ainsi une des sources privilégiée de la trilogie, s'inscrivant directement dans le roman mais aussi à travers un des ouvrages informant la vision de Barker. *The Female Malady* d'Elaine Showalter, elle-même influencée par Fussell (Showalter 169), fournit le diagnostic d'« hystérie masculine » qui sera ensuite formulé par Rivers : *« Shell shock was the male counterpart of hysteria, a discourse of masculinity addressed to patriarchal thought »* (194). On pourrait reprocher ici, d'une certaine façon, à Barker d'approcher la guerre par le biais de la poésie et des poètes, sous un angle seulement littéraire et c'est la critique faite par Dan Todman (Todman 158-160). Fussell a, selon Todman, une vision très restrictive de la guerre, une vision reprise et mise en mots par Barker, Faulks, et dans une certaine mesure, par McEwan dont la description de la retraite vers Dunkerque ressemble beaucoup aux scènes de la Grande Guerre :

> The Great War and Modern Memory *both reflected popular myths of the war at the time it was written, and reinforced them by giving them academic approval. As a result it was rapidly absorbed into the literary tradition of the war. As such, it became a key source for the next upsurge of writing.* (Todman 160)

Todman critique en effet la tendance historiographique qui fonde la représentation de la guerre sur les témoignages littéraires, à l'exclusion de tout autre :

> *In using works of literature we have, however, to be constantly aware that these are representations of an individual's reaction to events. As a result, they may tell us as much or more about the individual as they do about the event. We cannot assume that because a work has aesthetic merit it is necessarily representative of wider experiences or reactions. Inevitably, the form and content of such works is shaped by the context in which they are produced : like any historical source, we need to bear in mind where, why and by whom a work of literature was created.* (Todman 159-160)

La critique de Todman argumente que le tort de Fussell est de présenter une vision de la guerre « déformée » par le prisme de ses inscriptions littéraires. Mais il semble en ceci ignorer le fait que Fussell était avant tout professeur de littérature anglaise et que le but explicite de son ouvrage était précisément de présenter la guerre telle qu'elle fut représentée par la littérature, un objectif clairement énoncé dès la préface de l'ouvrage : *« This book is about the British experience on the Western Front from 1914 to 1918 and some of the literary means by which*

it has been remembered, conventionalized and mythologized » (Fussell Préface). Pour Todman, l'apport de la vision littéraire transmise par les poètes de la guerre puis Fussell, ne peut être que d'ordre contextuel et fournir un « cadre » au roman proche de la notion d'« effet de réel » :

> *What* [*Barker's* Regeneration *trilogy and Sebastian Faulk's* Birdsong] *shared was a set of recurrent themes and images which summed up the First World War for writers and readers : poets, men shot at dawn, horror death, waste. Since they were seeking a setting in the past that was easily understandable to their readers, rather than to educate or inform them, these books unsurprisingly reflected the dominant myths of culture that produced them.* (Todman 160)

Contrairement à des romans comme *The Remains of the Day*, pour lesquels la remarque serait, dans une certaine mesure, justifiée, il est très étrange de penser que la guerre ne viendrait fournir qu'un cadre à la fiction et que ces romans n'éduquent et n'informent pas le lecteur. L'Histoire est en effet un des horizons du roman de Barker et l'historiographie un de ses thèmes. On peut de plus argumenter que la façon dont Todman égrène des faits avérés de la vie des tranchées — les fusillades au petit matin, la mort, le gâchis — comme s'il s'agissait d'une obsession idiosyncrasique de la part de certains auteurs, minimise l'horreur bien réelle que vécurent les soldats. Peut-on envisager les 20 000 morts du premier jour de la bataille de la Somme (sans avancée militaire) comme autre chose qu'un gâchis de vies humaines ? Vouloir absolument écarter les témoignages des poètes sous prétexte qu'ils ne constituent qu'une « partie » de l'expérience de la guerre [1] semble également réducteur. Même si l'on accepte l'argument selon lequel l'expérience de Sassoon et d'Owen n'est qu'un versant de l'histoire des tranchées, on ne peut simplement l'écarter en décidant que celle-ci n'est ni informative ni éducative.

La vision de Barker est par ailleurs loin d'être entièrement fondée sur la littérature secondaire de la Grande Guerre comme Showalter et Fussell. Si ces derniers fournissent une mise en perspective des conséquences de la guerre sur les soldats officiers, comme le diagnostic de Rivers « d'hystérie masculine », ou la tonalité naturellement désabusée de l'humeur des soldats revenant en Grande-Bretagne, la principale matière sur laquelle se fonde le retour historique de la trilogie

1. Todman semble de plus négliger volontairement les témoignages de vétérans qui, à la lecture de *Regeneration* et *Birdsong*, se reconnurent dans cette peinture de la guerre.

sont les sources primaires, essentiellement empruntées aux biographies et aux écrits de Sassoon et Owen. À cet égard, le choix de débuter *Regeneration* par l'inclusion de l'intégralité du pamphlet de Sassoon : « A Soldier's Declaration » (3) est significatif. L'entrée dans la fiction se fait en effet explicitement par le biais du témoignage historique. La tribune de Sassoon est cependant immédiatement recontextualisée, celle-ci n'étant pas placée dans son contexte original (à la chambre des députés britanniques) mais lue par Bryce — le directeur de Craiglockhart — à Rivers, afin d'expliquer à ce dernier la venue du poète dans l'hôpital militaire. Le rapport que rédige Rivers à propos de Sassoon, détaillant ses antécédents biographiques et militaires ainsi son diagnostic est inclus *in extenso* dans le roman (71). Ce dernier est situé à la fin de la première partie de *Regeneration*, (que l'on pourrait qualifier de « scène d'exposition » du roman) de sorte que le bilan factuel et historique que rédigea Rivers en 1917 est superposé au tableau plus nuancé qu'offre Barker, permettant au lecteur de découvrir les événements ayant mené Sassoon à Craiglockhart tout en offrant un éclairage sur l'opinion professionnelle de Rivers quant à ce dernier, opinion complétée par ailleurs par la conversation fictionnelle entre Bryce et Rivers sur le même sujet, et qui suit le compte rendu (72-74).

La source première, en tout cas pour le premier volume de la trilogie, demeure néanmoins les lettres et les récits autobiographiques de Sassoon et d'Owen. Ainsi, les mémoires fictionnalisées de Sassoon sous le nom de Sherston fournissent matière à quelques épisodes de la vie de Craiglockhart et Barker recycle des anecdotes amusantes comme la réflexion de son insupportable partenaire de chambre lorsqu'il lui apprend que l'un de ses amis, pianiste, a perdu l'usage de ses bras (*« the Celestial Surgeon at work upon humanity*[1] *»*). De même, la partie de football sur laquelle débouche Rivers en revenant à Craiglockhart est décrite dans *Sherston's Progress* (533, *Regeneration* 185) ainsi que, de manière plus significative, le rêve où Sassoon est accusé de désertion par les soldats morts au front (527-528, *Regeneration* 188). Dans ce cas là, Barker donne, pour ainsi dire, parole au silence, puisque son Sassoon fictif, lorsqu'il relate l'épisode, apporte un éclairage narratif quant à son état d'esprit :

> *« I don't feel anything. At the time. »*
> *« You're not frightened ? »*

1. Siegfried SASSOON, « Sherston's Progress », 1936, *The Complete Memoirs of George Sherston*, London, Faber and Faber, 1980, p. 526.

> *« Not. That's why I said they weren't nightmares. »*
> *« Afterwards ? »*
> *« Guilt. »* (189)

De même le sentiment des soldats-fantômes rendant visite à Sassoon en une vision cauchemardesque, reste impossible à deviner dans le récit de « Sherston », alors qu'il est explicité dans le roman : *« They just look puzzled. They can't understand why I'm here »* (189). Il faut cependant rajouter que, si l'autobiographie n'offre pas d'éclairage sur les sentiments du poète, c'est bien sûr dans le poème *« Sick Leave »* cité quelques lignes plus loin par Barker (189) que les sentiments de ce dernier sont exprimés de façon très poignante. C'est ensuite la dernière soirée des deux hommes, racontée à la fin des mémoires de Sassoon, qui est adaptée pour le roman. Le poète raconte ainsi dans *Siegfried's Journey* [1] comment la lecture d'un poète pompeux provoqua chez les deux hommes des éclats de rire bienvenus lors d'un moment qui se grava dans la mémoire :

> *It now seems incongruous that my most vivid memory of him, on that last occasion when we were alone together, should be of his surrendering to convulsions of mirth in a large leather-covered armchair. These convulsions I shared until incapable of continuing my recital.*
>
> (Sassoon, *Siegfried's Journey* 64-65, cité dans *Collected Letters of Wilfred Owen* 504-505).

L'anecdote et le poème provoquant l'hilarité des deux hommes réapparaissent chez Barker dans la dernière scène représentant Sassoon et Owen en Écosse, au Conservative Club (217-219). L'accent particulier mis sur le terme incongru *« epopt »* est ainsi repris comme point d'ancrage du dialogue entre les deux poètes :

> *What cassock'd misanthrope,*
> *Hawking peace-canticles for glory gain,*
> *Hymns from his rostrum'd height th' epopt of Hate ?*
>
> *« The what of hate ? »*
> *« Epopt »*
> *« No such word. »*
> *« There is you know. It's the heroic form of epogee. »* (218)

1. Une adaptation de *Sherston's Progress* plus clairement autobiographique et publiée en 1945, où les noms propres n'étaient pas modifiés et où, contrairement à la première version des années à Craiglockhart, il est fait mention de Wilfred Owen.

On voit comme l'effet citation se double d'un travail sur la source, puisque l'extrait recontextualise ce qui fut une des soirées les plus importantes de la vie de Wilfred Owen — la dernière qu'il passa avec Sassoon en Écosse — tout en donnant des indications sur la relation entre les deux hommes. En plaçant Sassoon dans le rôle de l'enseignant, expliquant, non sans humour, à son disciple, le sens du mot *« epopt »* Barker éclaire leur relation. Ce qui est écrit en creux dans le compte rendu de Sassoon, c'est la très forte amitié, voire l'amour, unissant les deux hommes, sans toutefois basculer totalement dans l'explicite (217). Peut-être est-ce là la façon dont Barker se veut fidèle à l'essence de l'amitié entre les deux hommes. Expliciter les sentiments d'Owen envers Sassoon n'aurait-il pas équivalu à trahir l'esprit autant que la lettre de leur relation ?

Il faut cependant noter que la recréation qu'effectue Barker n'est pas que d'ordre biographique : un des temps forts du roman se situe dans la mise en scène de la collaboration des deux hommes lors de la composition d'un des chefs-d'œuvre de la poésie de la guerre — « Anthem for Doomed Youth ». La réécriture de la genèse du poème est l'un des exemples les plus probants du processus de mise en fiction du témoignage historique, à partir des témoignages inhabituels que constituent les manuscrits du poème d'Owen revus et corrigés par Sassoon. Barker décrit ainsi sa découverte des manuscrits des poèmes à la bibliothèque de l'université d'Oxford :

> *You can read the manuscripts in the Oxford English department*[1]*, and you can see the amendments in pencil in Sassoon's hand writing on Owen's poetry. So you do actually have a very clear idea of what it was that Sassoon suggested about every line. You can almost hear the dialogue between them as they were working on the poem together, and that is fascinating*[2].

Peut-être en raison du statut emblématique d'« Anthem for Doomed Youth », le roman se concentre sur l'écriture de ce poème en particulier, alors que plusieurs d'entre eux bénéficièrent de la collaboration entre les deux hommes. Trois manuscrits sont ainsi réunis et exploités pour nourrir le dialogue entre les deux poètes, et une période de deux mois (septembre et octobre 1917) se trouve concentrée en une demi heure (*« they worked on the poem for half an hour »*, 142). Alors que

1. Ces derniers sont visibles sur le site de l'université d'Oxford consacré aux archives des poètes de la guerre : www.oucs.ox.ac.uk/ww1lit/

2. « Resourcing Regeneration by Pat Barker », tiré d'un entretien pour *The English and Media Centre.*

Sassoon fuit la compagnie de son excentrique compagnon de chambrée, il rend visite à Owen qui lui soumet une ébauche de poème. Tout en évoquant le fait que Sassoon lit le poème « deux fois » (141) Barker choisit de le citer en commençant par ses deux premiers vers (dans leur version initiale). On peut interpréter cela comme le désir de voir ces célèbres premiers vers reconnus par le lectorat anglais, dont ils constituent une part du patrimoine littéraire, ainsi qu'un souci d'en mettre en valeur la violence et la force :

> *What minute-bells for these who die so fast ?*
> *Only the monstrous/solemn anger of our guns* (141)

Barker offre dans ces quelques pages ce qui peut être considéré comme une transposition très fidèle du processus d'écriture suggéré par les manuscrits, allant jusqu'à retranscrire l'accolade qu'appose Sassoon, hésitant entre les deux adjectifs. Les répliques que Barker prête à Sassoon et Owen dans le roman correspondent aux ratures et aux annotations présentes sur les manuscrits du poème. Lorsque le poète confirmé déclare : *« "Let's start here." Sassoon crossed out "our" and pencilled in "the" »* (141), on peut retrouver sur le manuscrit la trace exacte de cette même action, superposant l'écriture de Sassoon à celle d'Owen.

On ne peut toutefois pas réduire la vision de Barker à une simple « mise en mots » des témoignages laissés par les manuscrits. L'échange suivant, par exemple, ne correspond à aucune trace laissée sur les manuscrits :

> *« Well there's nothing wrong with the second line. »*
> *« In herds ? »*
> *« Better. »* (142)

Le passage de *« so fast »* à *« in herds »* puis à *« as cattle »* se fait « entre les manuscrits » sans que l'on puisse y repérer l'empreinte de Sassoon. Ainsi, même lorsque le roman semble scrupuleusement suivre les traces du « réel » historique, il est possible d'observer l'irruption de la fiction. De même, la trame apparemment fixe du manuscrit est rebrodée de fiction, puisque les cauchemars de Sassoon se superposent à la création du poème. Alors que les deux poètes travaillent à la création de « Anthem for Doomed Youth », Barker évoque la présence spectrale des morts venant hanter les nuits de Sassoon :

> *« What's that noise ? »*
> *« The wind. »* […]
> *« No, that. »*

> *Owen listened again. « No. »*
> *« Must be imagining things. »* (142)

On peut ainsi lire dans la situation de Sasson, hanté par la présence d'une guerre qu'il emblématise par le biais de l'écriture de son poème, une métaphore de la trilogie de Barker, tentant d'exorciser le traumatisme ayant déchiré la première partie du XX^e^ siècle et façonné le mythe de l'anglicité. Selon Ricœur :

> La hantise est à la mémoire collective ce que l'hallucination est à la mémoire privée, une modalité pathologique : l'incrustation du passé au coeur du présent laquelle fait à pendant l'innocente memoire-habitude qui, elle aussi, habite le présent, mais pour « l'agir », dit Bergson, non point pour le hanter, c'est-à-dire le tourmenter.
> (Ricœur, *La Mémoire* 65)

Comme le note Catherine Lanone : *« In a powerful scene of "regeneration", Pat Barker resurrects a palimpsest of traces as we see Sassoon correcting Owen. »* (Lanone, « Scattering the Seed of Abraham » 261). Le roman travaille en effet autour de la construction et déconstruction de la trace écrite que constitue le manuscrit du poème, qui se plie et se déplie afin de laisser place à la fiction. Le roman interroge ainsi la notion « d'écart » inhérente à l'écriture de l'Histoire : peut-on reconstituer par le biais de la fiction le moment artistique et historique de la création ?

L'intégration du fait biographique et de l'intertexte poétique dans le roman mêle ainsi la fiction à un pacte d'écriture et de lecture de type réaliste car, pour Barker, les témoignages historiques représentent un cadre que, dans la limite de ses connaissances, elle se trouve obligée de respecter : *« I didn't welcome the presence of Wilfred Owen at Craiglockhart, but there he was. It was a historical fact, so I had to deal with him*[1]*. »*

A contrario, le manque d'information peut être une richesse pour le romancier, lui permettant de s'insinuer dans les creux de l'Histoire. Le fait que la plupart des lettres de Rivers aient été brûlées est paradoxalement libérateur pour Barker :

> *He was an intensely private, intensely discreet man. And that is useful for a novelist because you don't want to know too much. You want that blank screen; you want to be able to project. Really, I knew too much about Sassoon and Owen. Owen in particular is difficult, because Owen comes*

1. « Resourcing Regeneration by Pat Barker », tiré d'un entretien pour *The English and Media Centre.*

> *with his own preexisting myth. And you don't want a preexisting myth in the novel*[1].

Tout en réaffirmant son désir de fidélité à l'Histoire, Barker utilise la liberté qu'offre l'écriture « entre les faits ». Alors que le mythe national, tel qu'il s'exprime dans l'éthos du *gentleman* ou la gloire hypothétique trouvée au combat, est retravaillé par le roman, le mythe d'Owen semble trop lourd pour Barker. Par mythe, celle-ci entend peut-être le fait que le lecteur a, paradoxalement, trop de connaissances préalables sur Owen pour accepter le roman comme une fiction et non comme une biographie romancée. Car, si elle travaille « dans la limite » des faits, c'est bien par le biais de la fiction que Barker veut appréhender l'événement, comme en témoigne l'apparition du personnage de Prior. Comme l'explique Jean Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction ?* :

> La relation descriptive est enchâssée dans d'autres fonctions, c'est-à-dire que la réussite de la description ne doit pas être mesurée par rapport à son adéquation au monde, mais uniquement par rapport à sa capacité d'induire une croyance dont la force de conviction est susceptible de se transmettre à l'argumentation qu'elle sert[2].

Le procédé littéraire semble paradoxal : afin de respecter la justesse historique d'une situation et de ne pas attribuer à Owen ou Sassoon des comportements qu'ils n'auraient jamais eus, Barker introduit un personnage entièrement fictionnel dans le cadre historique de son roman. Prior fut, nous l'avons vu, avant tout créé afin de déstabiliser les repères établis de Rivers :

> *I was presented with a situation where virtually everybody in that hospital revered Rivers almost to the point of idolatry.* […] *This is all very nice, of course, but it doesn't make for a very dramatic atmosphere, and it doesn't create situations in which Rivers can reveal himself as a human being. So I created Prior, every single aspect of whose character is designed to elucidate something in Rivers.* (« Resourcing *Regeneration* »)

Même s'il n'est « que » fictionnel, Prior demeure donc « l'envers du réel » pour Barker, une sorte de double de Rivers destiné à apporter, par le biais de la fiction, une dimension supplémentaire au personnage du psychanalyste. Ce phénomène est également présent dans la relation textuelle entre Owen et Prior, Barker ayant emprunté des éléments de la biographie du premier afin de construire le second :

1. « Interview », entretien avec Sharon MONTEITH, *Critical Perspectives* 176.
2. Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 111.

> *In* the Eye in the Door*, Prior has an affair with a member of Ross's circle in London, and there's a lot of evidence that Wilfred Owen did the same. So it's something of a « dark star situation » in which the historical character is in orbit around the fictional character.*
>
> (« Resourcing *Regeneration* »)

On remarque néanmoins que la création semble ensuite échapper à son auteur, et que le seul personnage fictionnel du premier volume prend dans *The Eye in the Door* et *The Ghost Road* une place prépondérante. Peut-être faut-il y voir le signe de la liberté qu'offre la fiction libérée du cadre de la biographie. Dans le troisième volume de sa trilogie, Barker mêle ainsi résolument fait et fiction : alors que *Regeneration* dépeignait le séjour de Sassoon et Owen à Craiglockhart comme relativement distinct de celui de Prior, dans *The Ghost Road* Barker semble s'affranchir du « mythe Owen » et le représente en train d'interagir avec un personnage fictionnel. Le rapport de Prior à Owen est très similaire à celui que Barker décrivait en ce qui concerne Rivers : *« It's as though you can throw historical character into sharper relief by putting him against the background of a particular fictional character*[1]*. »* Ainsi, la réflexion cinglante de Prior à Owen, expliquant le mépris que leur supérieur leur porte n'est pas sans rappeler ses échanges avec Rivers : *« What do you expect ?* […] *He's lost two sons. And who shows up instead of them ? Couple of twitching Nancy boys from a loony-bin in Scotland »* (GR 8). En une phrase, la caractérisation de Prior apporte un éclairage iconoclaste sur Owen, peut-être d'ailleurs relativement proche de la perception que ses contemporains avaient du poète.

Ainsi, la trilogie de Barker, débutée à l'aune de la fidélité historique, prend peu à peu la mesure de la fiction et laisse se développer le personnage de Prior qui, à la manière de Briony dans *Atonement*, est témoin et auteur de l'histoire. Le texte propose lui-même le modèle métafictionnel, puisque Prior remarque que le passé est un palimpseste (*« the past is a palimpsest, Prior thought…* », ED 55) composé dans la trilogie de Barker, du mélange fructueux de la fiction et des faits.

Atonement*, le postmodernsisme à l'épreuve du réel*

Le roman de McEwan adopte une stratégie assez proche de celle de Barker, et vise à intégrer le fait historique à la fiction. Nous avons déjà évoqué l'utilisation du *No Time for Romance* de Lucilla Andrews et le

1. « Resourcing Regeneration by Pat Barker », tiré d'un entretien pour *The English and Media Centre.*

scandale qui en découla lorsqu'une journaliste mit au jour les similarités entre les deux romans. Natasha Alden [1] évoque un deuxième ouvrage, non publié, ayant contribué à documenter la vision des hôpitaux de guerre à Londres :

> *McEwan's second source is « The Memoir of Mrs A. Radloff », an unpublished typescript in the Imperial War Museum's collection. This memoir describes Radloff's training at St Thomas' in London and Basingstoke, where, like Andrews she looked after casualties from Dunkirk and from the Lancastria, a Cunard liner which was sunk on 17 June 1940 while attempting to evacuate British soldiers from France* [2].

McEwan admet en effet avoir consulté de nombreux témoignages relatifs à la retraite de Dunkerque et à la vie dans un hôpital de guerre, lors de la préparation puis de la rédaction de son roman :

> *The writer of a historical novel may resent his dependence on the written record, on memoirs and eyewitness accounts, in other words on other writers, but there is no escape : Dunkirk or a wartime hospital can be novelistically realised, but they cannot be re-invented.*
>
> (Ian McEwan, « An inspiration, yes »)

McEwan établit ici une distinction entre la mise en fiction de l'Histoire (*« novelistically realised »*) et sa réinvention. S'il est légitime de considérer la distinction comme naturellement valide en ce qui concerne sa propre fiction et d'accepter celle-ci comme postulat de l'utilisation de l'histoire dans *Atonement*, on peut néanmoins s'interroger sur l'impossibilité de « re-inventer » l'histoire que McEwan érige en précepte. Celle-ci semble, dans un premier temps, s'opposer à une conception de l'Histoire telle que la pense Barnes, où l'historiographie serait une constante réinvention du « réel » et où le fait « inventé » n'aurait pas moins de valeur que le fait avéré. Peut-être peut-on voir dans la proximité temporelle de l'événement, ou dans le malaise né de l'injonction d'Adorno interdisant d'écrire après Auschwitz, sur laquelle revient Agamben, une des raisons pour laquelle la réinvention devient problématique, les faits étant encore trop présents dans l'esprit des témoins pour y apporter des changements autres que de détail. La remarque de McEwan demeure cependant paradoxale, car la mise en scène de

1. Natasha Alden est, incidemment, la filleule de la journaliste ayant dans sa tribune mis en cause la probité éthique de McEwan.

2. Natasha ALDEN, « War of the Words : *Atonement* and the Question of Plagiarism », dans Sebastian GROES, *Ian McEwan*, London, Continuum Books, 2009, p. 62.

l'Histoire par la fiction semble bel et bien, dans tous les cas, une « réinvention » de celle-ci, quoique informée par le cadre que constituent les précédents récits.

Ces récits prenant origine dans des témoignages personnels ou littéraires renforcent le maillage serré que McEwan veut tisser entre fait historique et mise en fiction. Toujours dans l'article qu'il écrivit pour se défendre contre l'accusation de plagiat, McEwan évoque les différentes sources l'ayant aidé à composer le roman :

> *I was particularly fascinated by the telling detail, or the visually rich episode that projected unspoken emotion. In the Dunkirk histories I found an account of a French cavalry officer walking down a line of horses, shooting each one in turn through the head. The idea was to prevent anything useful falling into the hands of the advancing Germans. Strangely, and for exactly the same reason, near Dunkirk beach, a padre helped by a few soldiers burned a pile of King James bibles. I included my father's story of the near-lynching of an RAF clerk, blamed by furious soldiers for the lack of air support during the retreat. Though I placed my imagined characters in front of these scenes, it was enormously important to me that they actually happened.* (Ian Mc Ewan, « An inspiration, yes »)

Comme McEwan, Barker a un lien d'ordre personnel à l'Histoire. Pour la romancière, il s'agit de l'engagement de son beau-père et de son grand-père dans l'armée, tandis que son père, qu'elle ne connut jamais, était censé être mort pendant la deuxième guerre mondiale. De façon similaire, les souvenirs de la retraite de Dunkerque tels que les racontait le père de McEwan furent un des points de départ du roman : « *When I came to write* Atonement*, my father's stories, with automatic ease, dictated the structure ; after I finished the opening section, set in 1935, Dunkirk would have to be followed by the reconstruction of a 1940 London hospital* » (Ian McEwan, « An inspiration, yes »). Ainsi, histoire personnelle et histoire collective se mêlent dans la genèse d'*Atonement*. Tous les épisodes évoqués par McEwan se retrouvent en effet dans le roman : des bibles sont brûlées par des officiers (243), Robbie et ses compagnons croisent un officier en train d'abattre un à un les chevaux[1] (219). Lors de l'arrivée à Dunkerque un pilote est presque lynché par une foule de soldats en colère (251-252). Remarquons cependant que seule la représentation de la guerre est explicitement informée par le recours au fait historique, qu'il s'agisse du champ de bataille à propre-

1. La vision des chevaux abattus est une scène reprise de façon peut-être encore plus marquante dans le film tiré du roman.

ment parler, ou de ce que l'on peut considérer comme son extension — l'hôpital de guerre à Londres.

Ce n'est néanmoins pas un hommage à « l'esprit de Dunkerque » que l'on trouve dans la seconde section du roman, mais, bien au contraire, une démystification de ce que McEwan considère comme un « mensonge de l'histoire » :

> *You can't avoid the fact that tens of thousands of people died in that retreat, and yet we have a rather fond memory of it in the national narrative, and you want to play off something of the sentimentality of the 'miracle' of Dunkirk against the reality for ordinary soldiers as they made their way towards the beaches* [1].

Un peu à la manière de Ishiguro désirant déconstruire le mythe national à travers la représentation du *gentleman* et de la compromission d'une partie de l'aristocratie britannique avec les chemises noires, McEwan évoque « l'esprit de Dunkerque » pour mieux dévoiler la face cachée du mythe. Comme nous l'avons évoqué à travers l'étude de la rencontre avec le major, la fidélité de la représentation historique se met ici au service de la démystification. Un premier paradoxe émerge ici : le témoignage personnel, et en particulier celui du propre père de McEwan, est utilisé afin de battre en brèche ce que ce dernier considère comme un mythe de l'histoire. Il semble ainsi que la représentation de l'Histoire fonctionne comme une recherche du « réel » historique, découlant des témoignages sur lesquels se fonde la fiction, dont la force et la violence participent de l'entreprise littéraire de démystification. La représentation de Dunkerque débute là où commence le mythe, par la longue marche vers la côte, nourrie par l'espoir de s'échapper : c'est en effet le sauvetage des soldats britanniques par diverses embarcations civiles qui fournit la matière au mythe de l'héroïsme de Dunkerque. Mais le récit de la retraite de Robbie s'arrête lui, au moment de son sauvetage hypothétique. Doit-on interpréter la mort de Robbie comme le point final de la démystification ? Le roman met l'accent sur les soldats morts en France, ceux qui ne purent emprunter les bateaux civils ou les transports militaires. Les heures héroïques de la retraite se trouvent ainsi oblitérées, renvoyées au néant de la fiction tout comme les morts en France furent relégués au néant de l'histoire. Cette réécriture de l'Histoire combat les présupposés épistémologiques

1. « Interview », entretien avec Margaret REYNOLDS et Jonathan NOAKES, *Ian McEwan : The Child in Time, Enduring Love, Atonement*, p. 22.

et les constructions primaires de la véracité du fait historique tels que les définit Ricœur :

> Une épistémologie vigilante met ici en garde contre l'illusion de croire que ce qu'on appelle fait coïncide avec ce qui s'est réellement passé, voire avec la mémoire vive qu'en ont les témoins oculaires, comme si les faits dormaient dans les documents jusqu'à ce que les historiens les en extraient. (Ricœur, *La Mémoire* 226)

Car c'est bien une autre version de l'histoire qu'oppose McEwan à celle du mythe de Dunkerque, fondée, elle aussi sur la mémoire collective, qui s'incarne dans les souvenirs de son père ou l'ouvrage de Lucilla Andrews. Ces témoignages demeurent, malgré leur attachement à décrire la souffrance humaine, dans le domaine du mythe héroïque, des traces écrites ou orales de l'événement s'inscrivant dans une logique de protocole de reconstruction, et ne constituant en aucun cas une vérité intacte « dormant dans les documents ».

L'iconoclasme, ici, provient donc d'une réinterprétation plus que d'une réinvention. Comme Barker, et peut-être contrairement à Barnes ou Ishiguro, McEwan se réclame d'une « stricte fidélité » au fait historique et envisage l'introduction de personnages fictionnels comme inféodée à la « réalité historique » :

> *It is an eerie, intrusive matter, inserting imaginary characters into actual historical events. A certain freedom is suddenly compromised; as one crosses and re-crosses the lines between fantasy and the historical record, one feels a weighty obligation to strict accuracy. In writing about wartime especially, it seems like a form of respect for the suffering of a generation wrenched from their ordinary lives to be conscripted into a nightmare.*
> (Ian Mc Ewan, « An inspiration, yes »)

Il semble que la présence de la guerre soit envisagée comme indépassable — horizon de l'écriture ne pouvant jamais être rattrapé par la fiction. Comme Barker, McEwan ressent la présence de l'Histoire comme un poids pour le romancier, le fait historique étant, dans la mesure de ses connaissances, la loi régissant toute fiction de ce genre. Dominic Head note cependant que l'utilisation d'un « événement limite » tel que la mort d'un homme afin d'« enrichir » la fiction, n'est pas sans répercussions éthiques :

> *But McEwan knows that he is also borrowing from an actual death* scene*, and that has troubling ethical implications : the fictionalizing of a death — whether or not any friend or relative of the dead man reads the novels*

> *and recognizes the source — crosses a symbolic line, and privileges fiction over life.* (Head, *Ian McEwan* 172)

La fidélité historique apparaît donc à double tranchant : en écrivant un roman marqué au sceau du fait avéré, McEwan peut être, dans son utilisation d'événements limites, accusé d'« utiliser » l'histoire, et de transformer la mort d'un soldat en cas extrême de « l'effet de réel » historique (un événement utilisé afin de crédibiliser la fiction). Ainsi, en développant une poétique du fait historique à visée explicitement éthique, McEwan se prête paradoxalement à des critiques de cet ordre.

Le rapport d'*Atonement* à l'Histoire n'est toutefois pas uniforme dans les différentes sections du roman. Les deuxième et troisième sections sont, bien sûr, au cœur de l'Histoire en raison de leur rapport à la guerre, cependant, dès la première section, le lecteur attentif peut repérer des indices figurant le contexte historique de la journée et en particulier l'imminence de la guerre. Le jeu de Briony, combattant des herbes folles et s'imaginant qu'elle participera aux prochains jeux olympiques en tant qu'escrimeuse, introduit en effet l'évocation des jeux de Berlin en 1936 :

> *Soon, it was the action itself that absorbed her, and the newspaper report which she revised to the rhythm of her swipes. No one in the world could do this better than Briony Tallis who would be representing her country next year at the Berlin Olympics and was certain to win the gold.* (75)

Dans cette scène apparemment anodine, se trouve discrètement figurée la menace d'une histoire apparemment anesthésiée par la chaleur de l'Angleterre. Les Jeux olympiques de 1936 (et ce n'est pas un hasard si Ishiguro utilise le même jalon dans *The Remains of the Day*) semblent avoir une valeur fantasmatique, celle du basculement irréversible de l'Histoire. McEwan reprend ici subtilement un événement historique faisant partie de la culture populaire afin de fixer le cadre du roman et de figurer un contexte jusque-là invisible. On peut en effet noter à travers le roman différents indices laissant penser que la journée représentée dans la première section doit être considérée dans le contexte de l'après Grande Guerre.

Alors que la première section paraît être hors du temps, suspendue au cœur d'un été durant lequel l'Angleterre est en proie à une vague de chaleur, on assiste, en quelque sorte, à un effet de « déjà vu » historique : la journée durant laquelle se déroule la première section du roman ressemble beaucoup à l'été ayant précédé la guerre de 1914, ce dernier étant resté dans les mémoires à cause de la perfection de son

climat : *« All agree that the prewar summer was the most idyllic for many years. It was warm and sunny, eminently pastoral. One lolled outside on a folding canvas chaise, or swam, or walked the countryside »* (Fussell 23-24). Le vase que Robbie et Cecilia cassent dans la fontaine, lors de leur première rencontre ce jour-là, va ainsi servir de lien historique et physique entre événements passés et futurs, Angleterre et France, histoire personnelle et histoire collective. Le lecteur apprend au début du roman que le vase fut offert à l'oncle de Cecilia en gage de gratitude par un village français que ce dernier avait contribué à sauver pendant la première guerre (22). Le vase trouva le chemin de la maison des Tallis, au contraire de « l'oncle Clem » qui fut tué quelques jours avant l'armistice. Ce n'est cependant pas la valeur esthétique de ce dernier qui rend le vase précieux, mais bien son statut en tant que preuve de l'héroïsme de la famille pendant la guerre :

> *The vase was respected not for Höroldt's mastery of polychrome enamels or the blue and gold interlacing strapwork and foliage, but for Uncle Clem, and the lives he had saved, the river he had crossed at midnight, and his death just a week before the Armistice.* (24)

Les détails de la dernière mission de l'oncle Clem ressemblent trop aux derniers jours de Wilfred Owen pour que cela ne soit qu'une coïncidence : la traversée périlleuse de la rivière, la mort, exactement une semaine avant l'armistice, ne peuvent manquer de rappeler la mort d'Owen lors de la traversée de l'Ancre. C'est donc ici l'ombre du poète de la Grande Guerre qui hante une fois de plus le roman contemporain.

Le vase, qui est parvenu à traverser les tranchées de la Somme afin de gagner l'Angleterre, est brisé le jour où les Tallis sont également ébranlés par les événements déchirant leur famille, et que Georges Letissier interprète comme un trauma initial résistant à la compréhension : *« In Freudian theory, the accident marks the irruption of a sudden, abrupt event resisting comprehension.* […] *Once the initial stage of bewilderment has been overcome, the accident is felt to reflect something of a magnitude that somehow precludes understanding*[1]. » La valeur symbolique du vase est double : il témoigne de l'unité de la famille Tallis, mais aussi de la fragilité de la paix en Europe. Les deux notions semblent en effet mêlées et soulignent le lien entre responsabilité individuelle et collective dans la marche de l'Histoire. Le fait qu'un inci-

1. Georges LETISSIER, « Ethics and trauma in McEwan's *Atonement* », dans S. ONEGA & J.-M. GANTEAU, *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*, Amsterdam & New York, Rodopi, 2011, p. 215.

dent apparemment aussi anodin que le bris d'un vase déclenche une série d'événements dramatiques illustre un des thèmes récurrents de la fiction de McEwan — le moment crucial où une existence est susceptible de basculer — ce que Cyril Connolly évoque à propos de la nouvelle de Briony en le qualifiant d'« instant cristallin » (312).

Ensuite la tentative de Cecilia de réparer le vase peut sembler futile comparée à l'intensité de sa confrontation avec Robbie :

> *It was not until the late afternoon that Cecilia judged the vase repaired. It had baked all afternoon on a table by a south-facing window in the library, and now three fine meandering lines in the glaze, converging like rivers in an atlas, were all that showed. No one would ever know.* (43)

Si l'on considère le vase — de fabrication allemande et offert par des villageois français à un officier anglais lors de la Grande Guerre — comme une métaphore de la fragilité de la paix négociée à Versailles, peut-être est-il possible de lire dans les « trois fines lignes » zébrant sa surface une métaphore du conflit enflant silencieusement en Europe, et particulièrement en Allemagne. Ici, l'histoire nationale est mise en parallèle avec l'histoire individuelle car le conflit amoureux entre Cecilia et Robbie mènera de façon inattendue à la destruction de l'unité de la famille Tallis, ainsi que le note Brian Finney : « [*The vase's*] *fracturing and eventual destruction imagistically anticipate those of the family and the pre-War society to which both vase and family belong* » (Finney 77).

Malgré la présence d'objets ou de scènes mêlant fiction et « réalité », le caractère plus que problématique du personnage central d'*Atonement* — Briony — incite toutefois à l'extrême prudence en ce qui concerne le brouillage des frontières. Alistair Cormack reconnaît ainsi dans le roman l'affirmation de la primauté absolue du réel :

> Atonement*'s metafiction is not here to present the reader with the inevitable penetration of the real with the fictive. Instead the novel serves to show that the two worlds are entirely distinct : there is the world of the real and the world of literature, and woe betide those who confuse the two.* (Cormack 82)

L'analyse de Cormack est dans une certaine mesure exacte, si l'on ne veut considérer que la dimension expiatoire du roman dans son rapport à Briony et aux événements de 1935. Alors la retraite de Dunkerque et l'expérience de Briony en tant qu'infirmière ne seraient qu'un décor à l'affirmation de l'inévitabilité de sa faute et de l'impossibilité de l'expier par le biais de l'écriture comme l'affirme la célèbre

citation de la fin du roman : *« No atonement for God, or novelists, even if they are atheists. It was always an impossible task, and that was precisely the point. The attempt was all »* (371). Cette idée semble toutefois être en contradiction avec le projet du roman dans lequel la représentation de l'histoire, de Dunkerque et de l'hôpital, forment le triptyque de l'expiation de Briony. Cela est également discutable si l'on considère des symboles comme le vase des Tallis, mêlant explicitement histoire et fiction, réel et narration du réel.

Comment accepter entièrement l'idée que le monde « réel » et le monde « fictif » sont entièrement distincts quand le roman représente précisément des personnages fictionnels se mouvant à l'intérieur de la réalité historique ? L'argument de Cormack semble valable en ce que la fiction de Briony, dans ses diverses versions, ne parvient jamais à dépasser, ou circonscrire, la « réalité » de sa faute et des événements l'ayant entourée. À l'intérieur du roman, le crime de Briony est du domaine du fait, ce que Ricœur désigne par le « réfutable et le vérifiable » (Ricœur, *La mémoire* 227), et le récit de l'événement qui le constitue ne peut en aucun cas le faire passer de « vérifiable » à « réfutable ». Est-ce à dire que le « réel » et la narration du réel sont résolument distincts ? On peut dans un premier temps évoquer un entretien de McEwan au sujet du roman : *« I think I'm always drawn to some kind of balance between a fiction that is self-reflective on its own processes, and one that has a forward impetus too, that will completely accept the given terms of the illusion of fiction*[1]*. »* L'analyse de Cormack semble confondre le « réel » de McEwan — situé dans l'extralinguistique et l'extra fictionnel, celui de l'histoire de la guerre, et le « réel » de Briony, lui-même fiction romanesque. Comme l'observe McEwan : *« Well, as she says, when the novel will finally be published, which can only be after she's dead, she herself will become a character, and no one will be much interested in whether she is real or not, she will only exist within the frame of the novel*[2]*. »* La distinction extrêmement tranchée établie par Cormack ne semble pas exister en ces termes dans le roman, le crime de Briony n'étant, après tout, qu'une partie du dispositif fictionnel de McEwan. On peut cependant conclure, que, comme dans le cas de Barnes, toutes les fictions du réel ne sont pas pensées comme équi-

1. « Interview », entretien avec Margaret REYNOLDS et Jonathan NOAKES, *Ian McEwan : The Child in Time, Enduring Love, Atonement*, p. 20.

2. « Interview », entretien avec Margaret REYNOLDS et Jonathan NOAKES, *Ian McEwan : The Child in Time, Enduring Love, Atonement*, p. 19.

valentes et interchangeables lors de l'écriture de l'Histoire personnelle et collective. Comme Cormack, Natasha Alden affirme que le roman demeure métafictionnel, et que c'est l'interchangeabilité de l'histoire et de la fiction qui est niée :

> Atonement *is still a metafictional novel, but McEwan is reasserting the history/fiction divide, broken down by postmodern historiography, in order to interrogate it, while retaining the freedoom fiction gives the author to explore the past — to go beyond the factual record.*
>
> (Alden, « War of the Words » 61)

Pour McEwan, comme pour Barker, l'Histoire telle qu'elle est lue dans les témoignages de ses acteurs, en particulier dans le rapport à la guerre, constitue une part irréductible de l'expérience du réel, à laquelle la fiction se doit d'être soumise. Briony et la possibilité de son expiation peuvent ainsi subir la relativité de la fiction, mais la retraite de Dunkerque résiste à cette forme de relativisme postmoderne.

Le rapport entre Histoire et fiction est ainsi problématique à des degrés divers. Celui qu'entretient Barker à l'histoire apparaît, en un sens, comme moins complexe que celui de Barnes. En raison de sa volonté d'adhérer, dans la limite de ses connaissances, à la primauté du témoignage littéraire, celle-ci écrit une fiction « dans la limite des faits », en tous cas dans le premier volume de la trilogie. Mais l'apparition de Prior bouleverse le cadre rigide de l'Histoire et éloigne le récit de la biographie fictionnalisée que pouvait constituer le premier volume de la trilogie. Barnes utilise une stratégie différente, en ce qu'il s'empare de deux personnages « réels » et utilise les événements présents dans les documents historiques comme cadre « limitant » de la fiction. Barker choisit *a contrario* de rajouter un personnage entièrement fictionnel à l'intérieur du cadre historique qu'elle se fixe afin de dynamiser la mise en fiction du réel par l'interaction de ce personnage clef avec des figures historiques. Quant à McEwan, alors qu'il utilise, à la façon de Barker, le cadre historique de façon fidèle, ses personnages entièrement fictionnels sont « au service de l'histoire » telle qu'elle se lit dans les témoignages de l'époque. Il n'est pas certain, cependant, qu'*Atonement* soit lu, tel que McEwan l'imagine, comme un roman historique, témoignage littéraire sur les horreurs de la guerre : un peu à la manière de Prior, les personnages d'*Atonement* semblent acquérir une vie propre attirant le lecteur vers l'empathie narrative autant que la découverte historique.

Mais en fait, comme l'écrit Onega, la recréation postmoderne de l'Histoire ne se fait-elle pas toujours dans le va et vient entre fiction et réalité, alors que le roman « comble les vides » laissés par l'Histoire ?

> *We may say that the contemporary creative writer becomes a historian in an attempt to fill in the gaps left by traditional totalitarian history while at the same time the philosophers of history try to achieve the same aim through the exploration of the narrative mechanisms of history-writing.*
> (Onega, *Telling Histories* 16)

Peut-être n'est-il pas nécessaire de connaître la limite entre fait et fiction pour représenter l'Histoire ? C'est en tous cas ce que semble suggérer le roman contemporain, où les vides historiques, tout autant que les faits, construisent l'écriture de l'Histoire. Ainsi que l'analyse Benjamin : « On ne peut retenir le passé que dans une image qui surgit et s'évanouit pour toujours à l'instant même où elle s'offre à la connaissance » (Benjamin, *Œuvres* 430). Peut-être le récit de l'Histoire, en ultime analyse, se nourrit-il toujours d'histoires, d'autres fictions, tandis que le roman postmoderne se fraie une voie propre au sein de la tradition littéraire.

2 Dialoguer avec la tradition

En revisitant le passé de l'Angleterre, les romans « rétro-édouardiens » établissent naturellement un dialogue privilégié avec la littérature de la période. Cependant, aucun d'entre eux ne peut être qualifié de simple pastiche jamesonien, se bornant à une reprise des grands traits de la littérature de l'époque afin d'en stigmatiser les limites, recyclage indifférencié de la littérature sans visée critique.

Les romans qui nous occupent revendiquent et problématisent en effet toujours la filiation dans laquelle ils s'inscrivent en revisitant la période, et portent un regard critique sur cette dernière. Le roman tente ainsi d'établir un dialogue fructueux avec l'histoire littéraire, et en particulier le modernisme, tout en négociant les modalités de l'inclusion d'une écriture hétérogène, moderniste ou réaliste, à l'intérieur du texte postmoderne. Il est à cet égard frappant de remarquer que tous les romans que nous étudions mettent en scène la figure de l'écrivain, que ce dernier soit narrateur de sa propre histoire ou auteur historique « réel ».

2.1 Figures de l'auteur ?

L'inscription de la tradition littéraire dans les romans revisitant la première partie du XX^e^ siècle a une première manifestation, que l'on pourrait qualifier de « concrète » : la représentation intra-diégétique de nombreux auteurs de la période. Un peu à la manière d'*Arthur and George*, la trilogie de Barker met en scène le microcosme littéraire du début du XX^e^ siècle. Outre Sassoon, Robert Graves, et Owen des figures du monde littéraire comme Lady Ottoline Morrel et Robbie Ross ou des auteurs comme Oscar Wilde et H.G. Wells sont représentés. Mais le roman mettant en scène la figure de l'auteur de la façon la plus explicite, c'est bien sûr *Arthur and George*.

Nous avons évoqué plus haut les stratégies utilisées afin d'intégrer le Conan Doyle historique à la trame de la fiction. Est-il cependant pertinent de considérer Conan Doyle comme une figure archétypale du romancier représenté en abyme dans le roman ? La mise en scène d'un auteur de romans policiers peut assurément rappeler au lecteur les débuts littéraires de Barnes, auteur lui-même, sous le pseudonyme de Dan Kavanagh, de romans policiers comme *Fiddle City* (1981), *Putting the Boot in* (1985) et *Going to the Dogs* (1987). Barnes explique néanmoins que c'est l'affaire Edalji, plutôt que son protagoniste célèbre, qui le séduisit :

> *Oh, Doyle — though the truth is that the case itself is what fascinated me, and Doyle came attached to the case, so there was no avoiding him. If it had been another writer — Kipling, say — or a sportsman, or a dentist, I would probably have been just as happy. But that said, I came to admire Doyle during the writing of the book — although (or perhaps because) he is in many respects the opposite of what I am as a writer* [1].

On voit ici que Doyle est utilisé en tant que figure historique et se trouve, un peu à la manière d'Owen pour Barker, indissociable de l'histoire de George. Dans un autre entretien donné lors de la publication du roman, Barnes déclare d'ailleurs n'avoir pas relu les œuvres romanesques de Conan Doyle au moment de la composition d'*Arthur and George* : *« To begin with, I didn't have any particular interest in Conan Doyle. I deliberately didn't re-read the canon in order to write this book because I didn't want it to be that sort of book* [2] *»*. Ce refus de se plonger

1. « An Interview With Julian Barnes », Abebooks.co.uk, fév. 2006.

2. « The Inscrutable Mr Barnes », entretien avec Jasper Rees, *The Telegraph* 23 September 2006. www.telegraph.co.uk/arts/main.jhtml?xml=/arts/2006/09/23/bobarnes23.xml/.

dans la fiction de Doyle explique peut-être pourquoi on trouve si peu de traces des références aux enquêtes de Sherlock Holmes dans un roman où l'un des deux protagonistes essaie de résoudre une affaire criminelle. *Arthur and George* n'est en effet pas un avatar de *Flaubert's Parrot*, et l'on n'y trouvera pas de pastiche de l'écriture de l'auteur victorien, ou bien même de citations tirées de son œuvre fictionnelle.

De Conan Doyle à Wilde, les romans revisitant la période mettent fréquemment en scène des auteurs, qu'il s'agisse de personnages historiques comme nous venons de l'évoquer, ou d'auteurs fictionnels narrant leur propre histoire, comme dans le cas de Briony ou Stevens. Par ce biais, les romans interrogent de manière appuyée la notion d'écriture de l'Histoire et son rapport à la fiction. Quelle est la place de l'histoire et du fait historique dans le récit fictionnel ? Celui-ci est-il envisagé comme un cadre à l'intérieur duquel se meuvent les personnages du récit, ou, à l'inverse, l'histoire et le fait historique doivent-ils être considérés comme un des horizons de la fiction ? Remarquons à cet égard que les romans mettant en scène des « auteurs réels » (tels que Sassoon ou Conan Doyle) semblent être ceux qui traitent de façon la plus centrale du processus d'écriture de l'Histoire.

2.2 Autour du modernisme

La poésie réfractée par la fiction

> *What happened to the ambitions of poets here in Britain ? Have they not digested the news that Edward Thomas and his world are gone for ever*[1] *?*

La trilogie de Barker, en raison de son thème, a naturellement un rapport intertextuel privilégié avec les poètes de la guerre. Il convient néanmoins de signaler que le dialogue intertextuel des trois romans avec la littérature de la période ne se limite pas au rapport avec les œuvres de Sassoon et Owen. La palette d'allusions et de citations de Barker est très large, allant de la parabole biblique aux romanciers contemporains de la période comme D.H. Lawrence.

Sharon Monteith choisit de souligner les parallèles plus implicites entre la trilogie et certains romans clefs de l'époque tels que *Mrs Dalloway* de Woolf :

> *There are certainly connections one might choose to make with Septimus Smith in Woolf's* Mrs Dalloway *(1925), an early literary version*

1. John Coetzee, *Youth*, London, Secker & Warburg, 2002, p. 58.

> *of Sassoon, which could be read as a significant influence, as could Chris Baldry in Rebecca West's* The Return of the Soldier *(1918) and Lord Peter Wimsey, who dominates so many of Dorothy L. Sayers's novels.*
> (Monteith, *Pat Barker* 57)

L'intertexte des « War Poets », est bien entendu évident, Monteith note quant à elle que les grands récits contemporains de la première guerre mondiale influencent également la trilogie. Il semble cependant que la Bible constitue un des grands textes de référence pour les trois romans, en particulier dans son traitement du thème du sacrifice.

Le rapport à la Bible, qu'il soit médié ou non par l'intertexte poétique, appartient au domaine de la subversion du canon, différant en cela du dialogue entre le texte et la poésie d'Owen ou de Sassoon. Ainsi, les hypothétiques consolations de la tradition biblique sont écartées lorsque Rivers se trouve face à la souffrance bien réelle de Burns (*« He wasn't dealing with Jonah in the belly of the whale. »*, R 173). L'image de Jonas dans le ventre de la baleine offre un parallèle frappant avec le sort de Burns mais la parabole biblique n'est ici d'aucune consolation, alors que l'horreur de la situation ne souffre pas la métaphorisation. De même, le parallèle développé dans *The Ghost Road* entre le sacrifice d'Isaac par Abraham et le sacrifice des jeunes soldats sur le front voit l'intertexte biblique être réécrit avec noirceur, alors que la clémence de l'ange voulant sauver le fils d'Abraham n'est pas entendue et que l'Angleterre, comme la Mélanésie, sacrifie ses enfants :

> *In one of his father's churches* […] *the window to the left of the altar showed Abraham with the knife raised to slay his son, and, below the human figures, a ram caught in the thicket by his horns. The two events represented the difference between savagery and civilisation, for in the second scenario the voice of God is about to forbid the sacrifice, and will be heeded.*
> (GR 104)

Comme l'explique Catherine Lanone, le texte biblique est détourné afin de renverser le mouvement de l'Histoire évoluant, non pas vers la fin du sacrifice marquant la société au sceau de l'humanité nouvelle, mais bien vers une régression historique réinstituant le sacrifice aveugle : *« The Biblical text meant to signify the end of human sacrifice was turned into the demand of a wanton God exacting his pound of flesh »* (GR 260).

C'est cependant, ainsi qu'on pourrait s'y attendre, le dialogue avec l'hypotexte que constitue la poésie de la Grande Guerre qui est le plus crucial dans le roman. On peut tout de même noter que, de façon

relativement surprenante, aucun poème d'Owen n'est inclus intégralement[1] dans le roman, « Anthem for Doomed Youth » étant représenté, comme nous l'avons vu, de façon fragmentaire lors de sa composition et « Song of Songs » évoqué dans un dialogue entre Sassoon et Owen. La parabole d'Abraham ne peut toutefois manquer de rappeler le poème d'Owen « The Parable of the Old Man and the Young » :

> *When lo ! an angel called him out of heaven,*
> *Saying, Lay not thy hand upon the lad,*
> *Neither do anything to him. Behold,*
> *A ram, caught in a thicket by its horns ;*
> *Offer the Ram of Pride instead of him.*
> *But the old man would not so, but slew his son,*
> *And half the seed of Europe, one by one.*
>
> (Owen, *Collected Poems* 42)

Malgré son absence « littérale[2] », ce dernier est un hypotexte puissant de la thématique du roman, évoquant l'idée de sacrifice et remettant en question l'idée de « progrès » historique. La parabole biblique, reprise et commentée dans le poème d'Owen, se dissémine et s'inverse dans la fiction de Barker : *The Ghost Road* ne fonctionne pas ici comme un simple réceptacle de la tradition littéraire, se contentant d'enchâsser plusieurs versions d'une scène fondatrice. La Bible, la réécriture d'Owen et le texte de Barker se nouent sur un mode dialogique qui semble proche du concept de réfraction développé par Christian Gutleben et Susanna Onega :

> *By focusing on the textual dialogue between two works where neither of the two is considered as the source but where each sheds light on the other, refraction obliterates any hierarchical or evaluative distinction between two related texts — however canonical one of the two might be*[3].

Il est en effet plus fructueux de considérer les trois textes comme faisant partie d'un dialogue dégagé de la notion de hiérarchie temporelle plutôt que de décrire *The Ghost Road* comme influencé par le canon, qu'il s'agisse de la Bible ou du poème d'Owen. À travers le poème

1. Peut-être par souci de réalité historique, puisque tous les poèmes d'Owen ont été publiés après sa mort et édités par Sassoon et Blunden.

2. Peut-être faut-il y voir, ici aussi, un témoignage de l'attachement de Barker au principe de « fidélité » historique. Le poème est composé en juillet 1918, une période où Owen n'est pas représenté dans le roman. Prior déclare avoir acheté son journal le 29 août 1918 (107) et c'est grâce à son compte-rendu que le lecteur est témoin des derniers jours d'Owen.

3. Susana ONEGA & Christian GUTLEBEN, *Refracting the Canon in Contemporary British Literature and Film*, Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 9.

absent d'Owen, se trouve ainsi dessinée une des nombreuses figures de la hantise dans un roman qui met en scène un renversement éthique de la marche de l'Histoire voyant la barbarie remplacer la clémence au cœur de la civilisation occidentale. Le poème absent d'Owen hante ainsi le roman de Barker, trouvant son point d'orgue dans la mort du poète lui-même, non-écrite mais évidente, métaphore de l'absence signifiante et de l'attirance envers le néant de la guerre autour duquel se construit la trilogie.

Notons que Barker inclut cependant trois poèmes de Sassoon au premier volet de la trilogie, « The Rear Guard », « The General » et « To the Warmongers ». Toutefois, ces poèmes emblématiques de la guerre sont, dans le roman, présentés comme les témoignages de l'état d'esprit de Sassoon, le commentaire offert à leur sujet n'étant pas d'ordre littéraire mais bien psychanalytique (R 25-26). Dans l'esprit de Rivers, la volonté de Sassoon d'écrire des poèmes contraste nettement avec l'attitude habituelle des patients de Craiglockhart, désirant oublier le champ de bataille plutôt que se le remémorer par l'intermédiaire de poèmes : *« Sassoon's determination to remember might well account for his early and rapid recovery* […] *Writing the poems had obviously been therapeutic »* (26). Au-delà de l'analyse psychanalytique proposée par Barker en relation avec la psyché chancelante de Sassoon et des autres patients de Craiglockhart, on peut s'interroger sur le dialogue intertextuel existant entre l'œuvre des poètes de la guerre (Sassoon et Owen, bien sûr mais également Blunden ou Graves) et la fiction. Lit-on les poèmes de façon différente parce qu'ils sont inclus dans la « chair » d'un roman contemporain ? Quel est l'éclairage apporté par le roman à des poèmes non inclus mais révélés en creux par la prose de Barker ?

Nous avons déjà évoqué la dénonciation de l'incompétence de l'état major dans la trilogie de Barker, qui vient éclairer de façon glaçante le poème « The General ». De même le poème « To The Warmongers » est recontextualisé par le biais de la fiction et des échanges entre Rivers et Sassoon : *« I'm back again from hell/ With loathsome thoughts to sell ; / Secrets of death to tell / And horrors from the abyss »* (25). Ici, la première phrase du poème, *« I'm back again from hell »*, peut être comprise littéralement (c'est-à-dire concernant son retour du front) alors que le contexte fictionnel offert par le roman contemporain présentifie la matière abstraite du poème, à travers un processus que Linda Hutcheon nomme la « transcontextualisation [1] ».

1. L'exemple donné est celui de Stoppard qui, dans *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, réutilise des dialogues d'*Hamlet* : *« Whenever an event is directly taken from*

Le procédé est illustré de façon peut-être encore plus évidente lors de l'inclusion de « Sick Leave » (189). On voit comment Barker construit un contexte qui fait sens au poème ; mal à l'aise de se trouver à Craiglockhart, Sassoon met en scène en rêve, inconsciemment, les souvenirs du front, sous la forme de soldats fantomatiques issus de sa culpabilité :

> *When I'm asleep, dreaming and lulled and warm,*
> *They come, the homeless ones, the noiseless dead.*
> *While the dim charging breakers of the storm*
> *Bellow and drone and rumble overhead,*
> *Out of the gloom they gather about my bed.*
> *They whisper to my heart ; their thoughts are mine*
> *« Why are you here with all your watches ended ?*
> *From Ypres to Frise we sought you in the Line. »*
> *In bitter safety I awake, unfriended ;*
> *And while the dawn begins with slashing rain*
> *I think of the Battalion in the mud.*
> *« When are you going out to them again ?*
> *Are they not still your brothers through our blood ? »* (R 189)

La romancière semble avoir utilisé les éléments relevant du contexte de Craiglockhart et les avoir transposés dans le roman afin de recontextualiser le matériau poétique. Comme dans le poème, le soldat Orme se tient au pied du lit de Sassoon, immobile, l'accusant silencieusement et semblant de façon étrange avoir conscience de sa propre mort : *« This clearly didn't worry Orme, who continued to stand quietly by the door, but Sassoon began to think it ought to worry him »* (143). La pluie battante, évoquant la boue des tranchées (l. 11) qui marque le poème, crépite dans le roman, tout d'abord alors que Sassoon travaille sur le poème d'Owen dans la chambre (*« What's that noise »*, 142), puis lorsqu'il se trouve dans sa propre chambre (*« The windows banged and rattled, and again, in a brief lull, he thought he heard tapping »*, 143). C'est en effet tout le martèlement lancinant du poème (*« drone and rumble »*) qui est repris en une bien réelle pulsation hantant l'esprit de Sassoon alors que le poème, bien plus qu'une simple référence intertextuelle éclairant l'état d'esprit du poète, semble diffuser son angoisse dans le roman entier.

---

the Shakespearien model, Stoppard uses the original words. But he "trans-contextualizes" them through his addition of scenes that the Bard never conceived. » Linda HUTCHEON, *A Theory of Parody*, New York and London, Methuen & Co., 1985, p. 14.

Le rapport entre la prose de Barker et « Sick Leave » ne relève ainsi pas entièrement de la transposition [1]. Alors que Sassoon se décrit en train de dormir dans le poème (l. 1), Barker le représente réveillé en sursaut par le fantôme d'Orme : *« He woke to find Orme standing immediatly inside the door. He wasn't surprised, he assumed Orme had come to rouse him for his watch »* (143). La torpeur du sommeil (*« lulled and warm »* l. 1) se transforme dans le roman en une impossibilité physique à rire (*« he wanted to laugh now, but his chest muscles didn't work »*, 143) à la mémoire d'un incident mettant en scène Orme [2], apportant ainsi un commentaire sur la paralysie émotionnelle et la culpabilité saisissant Sassoon à la vue de son subordonné. Le réveil en sursaut, l'impossibilité à sourire font symptôme. Sassoon n'est pas aphasique mais il n'est pas non plus capable de rester plus longtemps à Craiglockhart. Il est frappant que les morts anonymes du poème soient remplacés par un soldat désigné par son nom, plaçant le rapport aux fantômes du passé sur le mode de l'empathie. Peut-être est-il possible de lire dans cette incarnation de l'expérience générique du poème une stratégie pour contextualiser la douleur vécue par Sassoon. Ainsi que l'explique Sharon Monteith : *« In fact, Barker recognizes that, in approaching such hugely emotive subject, it is more difficult to mourn faceless millions of war dead than a single person whom one comes to "know" »* (Monteith, *Pat Barker* 54).

Le roman établit ainsi un dialogue entre poésie et fiction où l'hypotexte (le poème canonique de Sassoon) est tout autant modifié par son intégration à la prose de Barker que l'hypertexte (le roman de Barker) est informé par son rapport au texte « origine ». Ces romans semblent ainsi se placer dans une optique similaire à la « mise à distance critique » décrite par Hutcheon, et au phénomène de « réfraction textuelle » tel que nous l'avons évoquée plus haut :

1. Dans *Palimpsestes*, Genette définit la transposition comme « la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles » (*Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 291). Elle se distingue de la parodie ou de la forgerie par son ampleur et sa richesse : « La transposition, au contraire, peut s'investir dans des œuvres de vastes dimensions, comme *Faust* ou *Ulysse*, dont l'amplitude textuelle et l'ambition esthétique et/ou idéologique va jusqu'à masquer ou faire oublier leur caractère hypertextuel, et cette productivité même est liée à la diversité des procédés transformationnels qu'elle met en œuvre » (292).

2. *« Once, in "C" company mess, the CO had said, "Correct me if I'm wrong, Orme, but I have always assumed that the colour of the British army uniform is khaki. Not... beige" »* (143). L'incident rappelle le constat de Prior selon lequel la classe sociale des officiers peut être repérée à la couleur de leur chemise (R 66).

> *A double process involving the ways in which a text exploits and integrates both the reflections of a previous text and the new light shed on the original work by its rewriting. In contrast to the often studied notions of parody or intertextuality, which usually concentrate on the result of the interaction between a text and its hypotext(s), refraction involves the assumption of a dialectic relation between the canonical and postmodernist texts, affecting the result as well as the source, the new text as well as the old one, the modern product as well as the original prototype.* […] *the concept of refraction as a double process which involves the examination of both the canonical works and their reflections in contemporary fiction and film.*
>
> (Onega & Gutleben, *Refracting the Canon* 7)

Dans sa volonté de mettre l'accent sur la composition des poèmes et leur rôle dans le processus de régénération identitaire, Barker traite le matériau poétique, non pas comme un artefact figé serti dans les œuvres s'y référant, mais bien comme un tissu littéraire vivant et mouvant, s'enrichissant de son rapport à l'hypertexte. En donnant au poème de Sassoon un contexte fictionnel, le roman opère une régénération de la poésie par la trans-contextualisation où l'interface réalité/fiction réfracte les deux textes et illumine le rapport entre histoire, poésie et roman.

Une « anxiété de l'influence » moderniste ?

Le rapport à la tradition littéraire des auteurs revisitant une période de l'histoire anglaise marquée par le modernisme est surprenant. Malgré des ressemblances frappantes avec Forster ou Ford Madox Ford, Ishiguro réitère par exemple fréquemment son attachement à une littérature « universelle », libérée des références spécifiques à une culture ou un auteur. On ne trouvera pas dans *The Remains of the Day* de références explicites ou implicites à la tradition moderniste, malgré une thématique qui n'est pas sans rappeler *The Good Soldier*. Il est ainsi frappant de remarquer à quel point le dévoiement idéologique de Lord Darlington dans le roman d'Ishiguro peut rappeler celui d'Edward Ashburnham dans *The Good Soldier* — emblème d'une anglicité décadente et peut-être première inscription littéraire de la remise en cause de l'éthos du *gentleman*. Si la parenté semble évidente aux yeux des lecteurs, Ishiguro la refuse obstinément, dans ce qui est peut-être une des manifestations de « l'anxiété de l'influence » en poésie décrite ainsi par Harold Bloom : *« My concern is only with the strong poets, major figures with the persistence to wrestle with their strong precursors, even to*

their death[1]. » C'est donc dans l'allusion, dans l'utilisation de thèmes communs qu'Ishiguro établit son rapport à la tradition littéraire et permet au lecteur de voir, ainsi que l'écrit Salman Rushdie, la subversion des modes fictionnels dont il semble inspiré : *« a brilliant subversion of the fictional modes from which it at first seems to descend*[2] *».*

Atonement

Quant à McEwan, ses influences sont multiples. Outre les ouvrages non-fictionnels utilisés afin de reconstituer les faits historiques comme le *No Time for Romance* de Lucilla Andrews, le roman évoque des romans phares de la période tel que *Lady Chatterley's Lover*[3], ainsi que *The Go-Between* de L.P. Hartley, où, comme dans *Atonement*, un enfant se trouve mêlé à une histoire d'amour complexe entre une jeune femme de l'aristocratie et un jeune homme issu de la classe domestique avec des conséquences tragiques. Earl Ingersoll souligne l'importance de cette filiation et suggère que McEwan a, dans une certaine mesure, emprunté à L.P. Hartley la stratégie de l'épilogue. Pour Ingersoll, dans un rapport de subversion au modèle, l'épilogue d'*Atonement* réécrit ainsi le reste du roman en forçant le lecteur à réinterpréter le récit de Briony de façon similaire à la conclusion de *The Go-Between* qui confirmait les soupçons de ce dernier quant à la paternité de l'enfant de Marian[4] : *« McEwan's epilogue requires an immediate re-membering, or re-visioning, of the three parts preceding it for the consequences of the revelations in the epilogue's closing paragraphs »* (Ingersoll 248).

On peut par ailleurs mentionner, à double titre, l'intertexte crucial que constitue le *Dusty Answer* de Rosamond Lehmann[5]. L'auteur est évoquée par McEwan comme une des inspirations pour le personnage de Briony : *« Elizabeth Bowen of* The Heat of the Day*, with a dash of*

1. Harold BLOOM, *The Anxiety of Influence : a Theory of Poetry*, 1973, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 5.

2. Salman RUSHDIE, « Kazuo Ishiguro », dans *Imaginary Homelands : Essays and Criticism 1981-1991*, 1991, London, Penguin Books/Granta, 1992, p. 245.

3. Brian Finney voit également l'influence de Lawrence lors de l'écriture de la lettre : *« It is no coincidence that Robbie, seeking to excuse his sexually explicit note, sent by mistake to Cecilia, thinks of appealing to "a passing impatience with convention" that he associates with "a memory of reading the Orioli edition of Lady Chatterley's Lover" (p. 124) »* (FINNEY 73) .

4. Le père de son enfant est en fait son amant — Ted Burgess.

5. Une romancière à la renommée relativement mineure en Grande-Bretagne mais dont l'influence est certaine, en témoigne l'hommage qui lui est rendu par le roman de Jonathan COE, *The Rain Before it Falls* (2007).

Rosamund Lehmann of Dusty Answer*, and, in* [*Briony's*] *first attempts, a sprinkling of Virginia Woolf*[1]. » La double influence Bowen/Lehmann est également soulignée dans la lettre que Cyril Connolly est censé avoir envoyé à Briony : « *Initially,* [*Mrs Elizabeth Bowen*] *thought the prose "too full, too cloying" but with "redeeming shades of* Dusty Answer*"* » (314). McEwan fait ainsi émerger son héroïne de la triple filiation Bowen/Woolf/Lehmann, tant au plan de la personnalité que de l'écriture. Des trois figures tutélaires, c'est pourtant l'écrivaine du Bloomsbury Group qui semble être au centre du roman, car le style de Briony est explicitement comparée à celui de Woolf : « *However, we wondered whether it owed a little too much to the techniques of Mrs Woolf* » (312). L'influence de Woolf sur Briony est en effet soulignée, la jeune auteure voyant, à juste titre, dans le « courant de conscience » woolfien un changement radical dans l'approche artistique de la nature humaine.

> *She had read Virginia Woolf's* The Waves *three times and thought that a great transformation was being worked in human nature itself, and that only fiction, a new kind of fiction, could capture the essence of the change.* (282)

Ici, la prose de McEwan semble brouiller la limite entre sujet de la narration et narration elle-même. Les mots utilisés évoquent la célèbre phrase de Woolf selon laquelle, la nature humaine changea en 1910 (« *On or about December 1910 human character changed*[2] ») alors que le style de la phrase (organisée autour de la reprise anaphorique du terme « fiction ») n'est pas sans rappeler le style de Woolf.

Contrairement à *The Remains of the Day* — dont l'action se situe également durant la période moderniste — *Atonement* incorpore donc des références au modernisme et aux figures littéraires de l'époque, en particulier dans la lettre que reçoit Briony du rédacteur du magazine « Horizon », dont les initiales laissent penser qu'il s'agit de Cyril Connolly. Selon Frank Kermode, la lettre, quoiqu'apparemment crédible, n'aurait jamais pu être écrite par Connolly : « *It is funny because although it sounds rather like him, Connolly would never have written such a letter ; it lives, like the book as a whole, on that borderline between fantasy and fact that is indeed the territory of fiction*[3]. »

1. Ian McEwan, « Interview with Adam Begley », 56 cité par Brian Finney, « Briony's Stand against Oblivion » 71.

2. Virgian Woolf, « On Character in Fiction », dans *Selected Essays*, Harmondsworth, Penguin Books, 2008, p. 38.

3. Frank Kermode, « Point of View », *London Review of Books* 4 oct. 2001. www.lrb.co.uk/v23/n19/kerm01/_.html/.

La lettre de Connolly réagit aux premiers balbutiements littéraires de Briony, ayant, dans « Two Figures by a Fountain », rédigé une nouvelle centrée sur la rencontre de Cecilia et Robbie près de la fontaine de Tallis House. Dans celle-ci, Connolly reproche à Briony une technique littéraire trop proche de celle de Woolf, ainsi que, selon Elizabeth Bowen, un style parfois sirupeux (*« cloying »*). Mais c'est avant tout l'absence d'une trame narrative affirmée qui est l'objet de ses critiques :

> *The crystalline present moment is of course a worthy subject in itself, especially for poetry ; it allows a writer to show his gifts, delve into mysteries of perception, present a stylized version of thought processes, permit the vagaries and unpredictability of the private self to be explored and so on. Who can doubt the value of this experimentation ? However, such writing can become precious when there is no sense of forward movement. Put the other way round, our attention would have been held even more effectively had there been an underlying pull of simple narrative.* (312)

La lettre de Connolly semble avoir un double statut : critique de la version woolfienne de la première rencontre amoureuse entre Robbie et Cecilia (à laquelle le lecteur du roman n'a pas accès) elle justifie *in absentia* la version finale du texte (le roman de Briony) et, surtout, celui de McEwan. On peut, comme Kermode, s'interroger sur la plausibilité d'une défense aussi radicale de la « tradition narrative » dans la bouche de Connolly et voir, par conséquent, dans ce reproche, un commentaire métafictionnel sur le roman, destiné à s'extraire de l'« instant cristallin » afin de faire de « l'avancée du récit » une des stratégies essentielles de l'écriture de l'Histoire personnelle et collective. McEwan envisage apparemment son roman comme une critique des modernistes, coupables, à son sens, de privilégier la dimension esthétique de l'écriture au détriment de la visée historique et éthique : *« This is also a novel about courage, and "backbone" is what Briony at one point feels she lacks when she is telling that story* […] *as it happens she's burying her head beneath the stream of consciousness*[1]. »

La critique la plus cinglante de la « tentation woolfienne » de Briony peut cependant être repérée dans une partie de la lettre peu évoquée (en comparaison des paragraphes ci-dessus) par les critiques. C'est en effet dans l'encouragement à ne pas écrire à propos de la guerre que se situe le désaccord le plus radical de McEwan avec la vision de l'art (prétendument) défendue par Connolly et les modernistes :

1. Entretien avec Michael SILVERBLATT, *Bookworm*, KCRW, 11 July 2002.

> *You apologize, in passing, for not writing about the war. We will be sending you a copy of our most recent issue, with a relevant editorial. As you will see, we do not believe that artists have an obligation to strike up attitudes to the war. Indeed, they are wise and right to ignore it and devote themselves to other subjects. Since artists are politically impotent, they must use this time to develop at deeper emotional levels.* (314-315)

Il faut tout d'abord souligner les désaccords semblant émerger des différentes parties de la lettre : Connolly prône un retour vers une ligne narrative n'étant pas totalement inféodée au « courant de conscience » et à l'exploration de la psyché humaine (312) avant de préconiser une littérature libérée des contraintes qu'impose la guerre afin de se « développer profondément sur le plan émotionnel » — deux conseils relativement contradictoires. Dominic Head voit cependant précisément dans cette contradiction la marque de fabrique de Connolly : « *In* Enemies of Promise*, for example, Connolly seeks to establish the ingredients of the kind of novel that might achieve longevity, by combining the best elements of two competing styles* » (158-159). C'est toutefois bien le conseil central de Connolly, suggérant à Briony de ne pas se préoccuper de la guerre — les artistes devant, selon lui, se consacrer à d'autres sujets — qui semble le plus en contradiction avec l'éthique fictionnelle de McEwan. Ce dernier développe en effet une éthique de la littérature où la lecture empathique du texte ne peut exclure la conscience de l'Histoire.

Pour Alistair Cormack, le rejet de la conception moderniste de l'art s'accompagne d'un retour à la tradition littéraire décrite par F.R. Leavis dans *The Great Tradition* :

> *One way to approach the values implicit in the works referred to in* Atonement *is to look at F.R. Leavis's influential work on English fiction* The Great Tradition *(1948). Though Leavis's list of great writers — Austen, George Eliot, Henry James and Joseph Conrad — is not identical to those referred above, those he specifically excludes — Laurence Sterne, Emily Brontë and James Joyce — match those excluded by McEwan*[1].

On peut remettre en question la notion d'« exclusion » évoquée par Cormack. Où est l'origine de cette exclusion ? Dans *Atonement*, l'ensemble des romans de McEwan, ou bien l'écriture de Briony ? Si l'on peut imaginer que Joyce est concerné par l'attaque contre le modernisme contenue dans la lettre de Connolly et par l'évolution de Briony

1. Alistair CORMACK, « Postmodernism and the Ethics of Fiction in *Atonement* », dans Sebastian GROES, *Ian McEwan*, London, Continuum Books, 2009, p. 71.

vers une forme d'écriture différente, il semble difficile de repérer dans *Atonement*, ou bien même le reste de l'œuvre de McEwan, le rejet de l'écriture d'Emily Brontë. L'histoire de Cecilia et Robbie, amis depuis l'enfance, vivant une passion contrariée qui finira par détruire leurs familles semble, *mutatis mutandis*, relativement proche de celle de Catherine et Heathcliff, à la différence que l'écriture brontienne vise à l'intemporel et non pas, comme *Atonement*, à l'inscription éthique dans l'Histoire. Si l'on compare l'assertion de Cormack au passage où Briony retrace son évolution littéraire, on comprend que ce n'est pas en effet dans un retour vers la tradition que l'auteure pense son écriture, mais bien qu'elle rêve au contraire de trouver sa voix propre, libérée du poids de la tradition :

> *Six decades later she would describe how at the age of thirteen she had written her way through a whole history of literature, beginning with stories derived from the European tradition of folktales, through drama with simple moral intent, to arrive at an impartial psychological realism which she had discovered for herself, one special morning during a heat wave in 1935. She would be well aware of the extent of her self-mythologizing, and she gave her account a self-mocking, or mock-heroic tone. Her fiction was known for its amorality, and like all authors pressed by a repeated question, she felt obliged to produce a story line, a plot of her development that contained the moment when she became recognizably herself.* (41)

L'autodérision permet de réagencer le parcours esthétique selon l'intrigue attendue, tout en soulignant la posture délibérément « amorale » de l'écrivaine. Il apparaît en effet difficile de ne pas lire cet extrait comme un commentaire métafictionnel de McEwan sur sa propre identité en tant qu'écrivain, et sa relation aux journalistes et au public. Sommé de retracer une généalogie de son écriture, l'auteur produit une « histoire » qui n'est pas sans rappeler celle qu'évoque Connolly dans sa lettre. McEwan semble alors pris dans un paradoxe et, à travers le personnage ambigu de Briony — double métafictionnel de l'auteur lui-même — pointe la possible artificialité de la narration linéaire de l'identité.

Cormack voit en outre dans la posture de Leavis une trace de son anglicité : *« His "Englishness" is one in which common sense dominates the mode of representation and orders moral perceptions ; Leavis himself represents Englishness in his own refusal to adopt an intellectual or critical vocabulary »* (Cormack 71-72). Cormack est ici proche de la thèse développée par Stefan Collini dans *Absent Minds : Intellectuals in Britain*, expliquant qu'il est malaisé de s'affirmer comme intellec-

tuel en Grande-Bretagne. On peut cependant mettre en doute l'adhésion de McEwan au refus conscient « d'adopter un vocabulaire intellectuel ou critique ». *Atonement* semble au contraire faire dialoguer plusieurs conceptions de l'art et utilise délibérément des techniques et des effets empruntés à la littérature victorienne, moderniste et postmodernistes, et se rapprochant ainsi de la vision développée par Peter Ackroyd de l'anglicité littéraire, ayant pour spécificité le mélange délibéré des styles et des contextes historiques : *« It is quite clear that this is not some recent cultural development, but something which has always been close to the heart of English genius »* (« The Englishness of English literature » 353).

Il convient en effet de nuancer la dénonciation du modernisme que semble opérer McEwan. Peut-être à son corps défendant, le roman réutilise de nombreuses techniques associées au modernisme, sans que celles-ci ne soient nécessairement accusées d'esthétisme gratuit et considérées contraires à son éthique de la fiction. Paul Crostwaithe voit ainsi dans le traitement de la seconde section — centrée sur le traumatisme et le choc — une communauté de thème avec la littérature moderniste :

> *McEwan's text resonates* […] *with a longer tradition of literary, artistic, and theoretical attempts to register the effects on human consciousness of industrial modernity's, and particularly industrial warfare's, disjunctive rhythms — a lineage in which can be located figures as diverse as Freud, F.T. Marinetti, Wyndham Lewis, Walter Benjamin, Ernst Jünger and Theodor Adorno*. (Crostwaithe 61)

Le texte de McEwan ne devrait donc pas être lu *contre*, mais *dans* le cadre de la tradition moderniste, soit à l'inverse du programme affiché par la lettre de Connolly. Ce paradoxe est accentué par les fréquentes références de McEwan au programme littéraire de Conrad, romancier designé par F.R. Leavis comme un des cinq représentants de la tradition littéraire anglaise[1]. La célèbre préface du *Nigger of the Narcissus* est souvent convoquée[2] afin d'expliciter le rôle de l'auteur : *« by the power of the written word, to make you hear, to make you feel — it is,*

1. On se souvient du célèbre incipit de l'ouvrage : *« The great English novelists are Jane Austen, George Eliot, Henry James, and Joseph Conrad. »* F.R. LEAVIS, *The Great Tradition*, 1948, London, Chatto & Windus, 1977, p. 9.

2. « Interview », entretien avec Margaret REYNOLDS et Jonathan NOAKES, *Ian McEwan : The Child in Time, Enduring Love, Atonement*, 22. « Journeys without Maps : an Interview with Ian McEwan », entretien avec Jon COOK, Sebastian GROES et Victor SAGE, dans Sebastian GROES, *Ian McEwan*, p. 133.

before all, to make you see ». C'est donc dans l'importance cruciale de l'impression visuelle dans l'écriture que sa proximité avec Conrad est affirmée : *« The key to emotions, feelings and the swirl of human exchange is best fixed if you can capture the visual essence correctly*[1]. » Comment, alors, concilier une critique du modernisme à l'intérieur d'une œuvre se réclamant explicitement du « premier moderniste[2] » ?

Le même paradoxe se retrouve par ailleurs dans le rapport entre l'écriture de McEwan et l'intertexte woolfien et de nombreux critiques ont souligné les similarités entre certains passages du roman et les techniques développées par l'auteure moderniste. Laura Marcus voit ainsi dans *To the Lighthouse* un intertexte crucial pour *Atonement*, en particulier à travers la structure du roman de Woolf :

> *The « fictionalism » of* Atonement *is closely connected to Woolf's writing, and the novel of Woolf's most strongly echoed is* To the Lighthouse *(1927)*. Atonement *deploys a version of its tripartite structure : a single day in the house in the country, the middle section — time passes and the war — and, finally, the return to the house, then everything that happens is an attempt to complete what was left unfinished. The trip to the lighthouse, Lily's painting of Mrs Ramsay and, in* Atonement*, the enactment of the young's Briony's play* […] *these are all gestures of completion which come too late*[3].

Christine Reynier évoque, elle, les similarités entre le roman de McEwan et *The Waves* : « Et l'on voit là la première ironie du texte mcewanien qui procède par élimination pour mieux atteindre la saturation, procédé préconisé par Woolf elle-même lors de la rédaction de *The Waves* » (Reynier 62). On peut en effet repérer dans *Atonement* de nombreuses techniques chères à Woolf, et, en particulier le recours au « courant de conscience », en particulier dans le chapitre 6 de la première section du roman. Ainsi, il convient de revenir sur la vision de Mrs Tallis, allongée sur son lit en train de guetter les bruits de la demeure tout en laissant venir à elle les pensées et les souvenirs, car elle offre en effet des échos distinctement woolfiens :

1. « Journeys without Maps : an Interview with Ian McEwan », entretien avec Jon COOK, Sebastian GROES et Victor SAGE, *Ian McEwan*, éd. Sebastian GROES, p. 133.

2. *« Conrad is known primarily as a modernist writer, and he certainly fits in with the movement. In fact, he may be the first Modernist. His works clearly evidence both the Modernist experimentation with form and the Modernist view of the world. »*, John Gerard PETERS, *The Cambridge Introduction to Joseph Conrad*, Cambridge, Cambridge U.P., 2006, p. 32.

3. « Ian McEwan's Modernist Time : *Atonement* and *Saturday* », dans Sebastian GROES, *Ian McEwan*, London, Continuum Books, 2009, p. 92.

> *Habitual fretting about her children, her husband, her sister, the help, had rubbed her senses raw ; migraine, mother love and, over the years, many hours of lying still on her bed, had distilled from this sensitivity a sixth sense, a tentacular awareness that reached out from the dimness and moved through the house, unseen and all-knowing.* (66)

La « conscience tentaculaire » d'Emily Tallis, se mouvant à travers la maison en une présence invisible n'est pas sans rappeler le *« stream of consciousness »* défini par William James dans *The Principles of Psychology*. Les pensées de celle-ci, comme douées d'une vie propre, se meuvent à travers la maison afin de matérialiser la présence diffuse de ses enfants :

> *Emily successfully resisted the pursuit of this line, and seemed to drift away then, not quite into sleep, but out of thought into invalid nullity, and many minutes passed until she heard in the hallway outside her bedroom footfalls on the stairs, and by the muffled sound of them thought they must be barefoot and therefore Briony's. The girl would not wear her shoes in the hot weather. Minutes later, from the nursery again, energetic scuffling and something hard rattling across the floorboards.* (66)

L'extrait ci-dessus peut ainsi rappeler la méditation de Mrs Ramsay à propos de ses enfants dans *To the Lighthouse* :

> *She heard them stamping and crowing on the floor above her head the moment they woke. They came bustling along the passage. Then the door sprang open and in they came, fresh as roses, staring, wide awake, as if this coming into the dining room, after breakfast, which they did every day of their lives was a positive event to them* [1].

Dans les deux extraits, le son des bruits des enfants recrée de façon vivace la présence invisible de ceux-ci, comme une pulsation vitale traversant la demeure endormie. Le rythme de la phrase de McEwan, scandé par de nombreuses virgules, n'est d'ailleurs pas sans rappeler celui de la phrase woolfienne. Il faut cependant souligner, que, contrairement à Mrs Ramsay dont la conscience est une présence unificatrice et bénéfique animant le roman de Woolf, l'interprétation des bruits des enfants par Mrs Tallis est fondamentalement erronée. Alors que celle-ci croit reconnaître les jeux de Briony et des jumeaux dans le vacarme, celui-ci est en réalité un indice de l'agression de Lola par Paul Marshall. Le recyclage du procédé moderniste peut ainsi être lu

1. Virginia WOOLF, *To the Lighthouse*, 1927, Harmondsworth, Penguin Books, 1964, p. 68-69.

comme une mise en accusation de son désengagement éthique pour McEwan. Couchée sur son lit, Mrs Tallis ne s'attache qu'à la surface des choses, et le filtre de sa conscience dessine une peinture trompeuse des faits [1].

Mais l'enchevêtrement des flux de conscience peut également rappeler, peut-être de façon encore plus pertinente, la tradition anglaise telle qu'elle est perçue par Leavis. Ce dernier évoque en effet ainsi *The Secret Agent* : *« The pattern of the book is contrived to make us feel the different actors or lives as insulated currents of feeling and purpose — insulated, but committed to co-existence and interaction in what they don't question to be a common world, and sometimes making disconcerting contacts through the insulation »* (*The Great Tradition* 240). La superposition des flux de conscience généralement analysée comme postmoderniste peut ainsi dessiner le legs de la « grande tradition » anglaise, dans la lignée de Conrad.

À cet effet, Paul Crostwaithe repère dans l'image de la retraite de Dunkerque l'irruption du *« delayed decoding »* conradien [2] : *« McEwan employs a technique that has been termed "delayed decoding" in order to enact the incapacity of consciousness to grasp a rupturing event that occurs, in Caruth's words, too soon, or "too quickly" »* (Crostwaithe 60). Il est en effet éclairant de relire le passage évoqué précédemment, où Robbie assiste, impuissant, à l'explosion d'un obus allemand qui emporte une mère et son enfant. À l'intérieur du texte, l'explosion s'écrit en creux, alors que la ligne blanche matérialise le terrible instant de la prise de conscience :

> *The boy was staring at him blankly over his mother's shoulder.*
> *Turner took a step back. Then he ran. As he floundered across the furrows the attack was coming in.* (237)

Ce n'est que plus loin que le lecteur comprend que la fuite de Robbie lui a permis de survivre, tandis que la mère et son enfant ont péri dans l'explosion de l'obus : *« Where the woman and her son had been was a crater. Even as he saw it, he thought he had always known. That was*

1. Peut-être faut-il cependant s'interroger sur la représentation que McEwan fait du modernisme ? Ce dernier ignore en effet délibérément des romans tels que *Mrs Dalloway* où le personnage de Septimus Smith participe clairement de l'inscription de l'Histoire dans la fiction. En choisissant une perception presque caricaturale du modernisme, réduit à sa dimension formelle, McEwan définit en réaction sa propre écriture comme résolument inscrite dans l'Histoire.

2. Le terme provient du critique Ian Watt.

why he had to leave them » (238). Si le style éminemment paratactique de l'extrait, « clinique » selon Christine Reynier (Reynier 65), semble effectivement loin du flux et reflux de la phrase woolfienne, les effets mis en œuvre par le roman sont proches de l'esthétique moderniste, en particulier dans les derniers instants de la section où Robbie, en proie à la fièvre, laisse son esprit être porté par le mouvement de sa conscience et bercé par ses souvenirs :

> *In the rolling surf, willing hands to steady the gunwale as their mates climbed in. But it was a tranquil sea, and now that he himself was calm, of course he saw how fine it really was that she was waiting. Arithmetic be damned.* I'll wait for you *was elemental. It was the reason he had survived. It was the ordinary way of saying she would refuse all other men. Only you.* Come back. (264)

L'extrait mêle la voix de Cecilia et le délire fiévreux de Robbie dans ce qui constitue le dernier paragraphe fidèle à la « réalité » de l'histoire de Cecilia et Robbie, avant que la troisième section n'y substitue une version fantasmée et expiatrice. Le symbole de la mer renforce l'impression de tranquillité envahissant Robbie et l'on peut lire dans la diminution progressive de la longueur des phrases le signe de la lente agonie du jeune homme et de sa mort prochaine. Le courant de conscience semble alors être, pour la figure de l'auteur que représente Briony, le meilleur moyen d'accéder à l'intensité des derniers instants de Robbie.

Peut-être est-il possible de lire dans l'ambiguïté d'un roman pris entre dénonciation de l'éthique moderniste, telle qu'elle a longtemps été perçue — formelle et détachée de l'Histoire, et l'utilisation des techniques qui lui sont associées un phénomène que Michel de Certeau décrit comme inhérent à l'écriture de l'Histoire :

> Si d'un côté l'histoire a pour fonction d'exprimer la position d'une génération par rapport aux précédentes en disant : « Je ne suis pas cela », elle affecte toujours cette affirmation d'un complément non moins dangereux, qui fait avouer à une société : « je suis autre que ce que je veux, et déterminée par ce que je dénie. » (Certeau 377)

Ainsi, la critique du modernisme, tel que le perçoit McEwan, est fondamentalement déterminée par le modernisme lui-même, en particulier le modernisme Conradien, et le recyclage des effets qui lui sont associés ne peut échapper totalement à la lecture littérale. L'écrivain opère alors ce que Harold Bloom décrit dans *The Anxiety of Influence* comme le *clinamen*, ou la reprise corrective d'une œuvre antérieure :

> [*It*] *swerves away from his precursor, by so reading his precursor's poem as to execute a* clinamen *in relation to it. This appears as a corrective movement in his own poem, which implies that the precursor poem went accurately up to a certain point, but then should have swerved, precisely in the direction that the new poem moves.* (Bloom 14)

Le roman ne s'écrit ainsi donc pas dans l'opposition radicale à un modèle perçu comme défaillant mais bien dans un processus de reprise corrective ayant pour but de changer la trajectoire de ce dernier. Le texte de McEwan ne semble toutefois pas, comme la trilogie de Barker, vouloir faire de la réfraction son mode de lecture privilégié. Dans *Atonement*, l'intertexte moderniste est intégré afin d'être explicitement critiqué en raison de ses manquements éthiques. Peut-être est-il alors possible d'y voir une autre définition de la réfraction, développée par Jean-Michel Ganteau à propos des romans de Jeanette Winterson, dans laquelle le processus se construit dans l'écart explicite avec le canon et la mise à distance critique :

> *Now, I am using the notion of refraction (from the Latin* refrigere, i.e. *« to break ») not only in the traditional meaning of the term,* i.e. *a change in direction, a variation in intensity inherent in the passage from one text or set of texts to its/their avatar(s), but also in a more specific — thus hidden acceptation which the O.E.D. specifies has become rare and dates back to the early modern period : « The action of breaking open or breaking up ».* […] *Such refraction manages to explode the canon by breaking it open, by breaking away from it, so as to achieve an ethical breakthrough, as will be successively developed in the ensuing parts of this essay* [1].

C'est effectivement sur la déconstruction d'une forme d'esthétique moderniste, communément associée à Woolf, exposée et mise à distance afin de dénoncer son manquement éthique, que le récit de Briony se fonde. Le canon est ainsi mis à nu, et recyclé afin d'en exposer les faiblesses et de construire, dans l'écart signifiant, une autre forme de littérature. Malgré tout, la fiction de McEwan demeure dépendante de l'intertexte moderniste, et déterminée par ce à quoi elle s'oppose. Au cœur de la tradition anglaise telle que la décrivent à la fois Leavis et Ackroyd, McEwan s'incrit dans le sillage de Conrad, alors que le texte critique et réfracte plusieurs expressions de l'anglicité littéraire.

1. Jean-Michel GANTEAU, « Hearts Object : Jeanette Winterson and the Ethics of Absolutist Romance », dans J.-M. GANTEAU & Susana ONEGA, *Refracting the Canon in Contemporary British Literature and Film*, Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 168.

2.3 Écriture historicisée, écriture syncrétique

À travers le lien au fait historique et à l'écriture du passé émerge le problème de la définition de l'écriture utilisée par les romans revisitant l'Angleterre de la première moitié du XX^e^ siècle. Les romans « rétro-édouardiens » sont-ils conformes à la définition du postmodernisme que propose Barry Lewis ?

> *The erosion of the sense of time ; a pervasive and pointless use of pastiche ; a foregrounding of words as fragmenting material signs : the loose association of ideas ; paranoia ; and vicious circles, or a loss of distinction between logically separate levels of discourse* [1].

La « définition » de Lewis est éminemment critiquable en raison de sa propension à mêler le jugement et la description (*« pointless use of pastiche »*), mais elle permet néanmoins de décrire les grandes caractéristiques de la fiction postmoderniste des années 1960-1980. À la lecture de cette définition, il paraît évident que les romans que nous évoquons, majoritairement écrits après 1990, ne correspondent pas à cette vision de l'écriture postmoderniste et doivent être pensés comme une deuxième phase du postmodernisme. Lewis envisage, afin de décrire cette deuxième période s'éloignant des caractéristiques évoquées ci-dessus, le terme « post-postmoderniste » (Lewis 112) ou « post-pomo » (Lewis 112). Mais ces termes demeurent peu définitoires, se bornant à penser l'émergence d'une autre forme d'écriture dans son rapport temporel à la précédente, sans aborder ses traits distinctifs. On peut néanmoins retenir que certains romans s'éloignent d'un postmodernisme ouvertement métafictionnel et d'une écriture extrêmement autoréférentielle.

Les romans que nous étudions semblent former une sous-catégorie fictionnelle déterminée par la volonté de revisiter une période historique distincte, soit, pour reprendre le concept de Linda Hutcheon, à la frontière entre « métafiction historiographique » et « fiction historique ». Le processus d'écriture de l'Histoire y occupe en effet un rôle important, sans toutefois être l'unique enjeu de la fiction. De même, les procédés métafictionnels sont présents, sans occuper le rôle prépondérant qu'ils ont dans des romans tels que le *Hawksmoor* de Peter Ackroyd, ou *Possession* d'A.S. Byatt. Les romans « rétro-édouardiens » présentent, en outre, la particularité de fréquemment offrir au lecteur

1. Barry Lewis, « Postmodernism and Fiction », dans Stuart Sim, *The Routledge Companion to Postmodernism*, London, Routledge, 2005, p. 113.

une écriture « pseudo-édouardienne », imitant le style de l'époque décrite.

Ricœur voit ainsi une antinomie fondamentale dans l'opposition récit historique/récit de fiction : « La paire récit historique/récit de fiction telle qu'elle apparaît déjà constituée au niveau des genres littéraires, est clairement une paire antinomique » (Ricœur, *La Mémoire* 393). La sous-catégorie fictionnelle que représentent les métafictions historiographiques semble pourtant présenter une porosité certaine avec l'écriture de l'Histoire que Steven Connor théorise dans son ouvrage, *The English Novel in History* [1]. Connor établit en effet une distinction entre « roman historique » et roman « historicisé » :

> *It is possible to suggest a distinction between two broadly different ways of narrating the past. The first employs the language and narrative style of the present to render the events of the past ; the second attempts to simulate or construct a language and form of narration appropriate to the historical subject or period in question.* […] *There is a tendency for the latter kind of narration to be employed in novels that appear to bring into ironic visibility the distance between the past and the present.* (Connor 140)

Connor distingue ainsi deux types de roman. Tout d'abord ceux qui utilisent la langue et le style contemporain pour représenter le passé : on pourrait classer la trilogie de Barker dans cette catégorie, celle des *romans historiques*. L'utilisation de l'écriture contemporaine démontre, toujours selon Connor, une confiance dans la capacité du présent à intégrer l'expérience du passé : *« The first kind of novel enacts the possibility of a knowable, narratable and continuous history »* (Connor 142). Dans la seconde catégorie, *les romans historicisés*, se trouvent les romans mêlant différents styles, différentes langues, et les entrechoquant afin de souligner la nature problématique de la narration de l'Histoire : *« Any kind of continuity established between histories and the languages that enact them will be provisional and constructed rather than essential and historically given »* (Connor 142). L'utilisation que font Barnes, Ishiguro et McEwan des styles littéraires du passé (afin d'ancrer le roman dans la période ou de questionner la légitimité de ces écritures afin de représenter l'histoire) semble désigner leurs œuvres, selon la dichotomie de Connor, comme *romans historicisés*. Néanmoins, et Connor le reconnaît lui-même (Connor 143), la frontière entre les deux genres n'est pas absolue car la catégorisation

1. Steven CONNOR, *The English Novel in History : 1950-1955*, London, Routledge, 1996.

elle-même est porteuse de contradictions. On pense en particulier au cas d'*Atonement* : le roman a de façon très évidente recours aux styles du passé (en particulier dans la première section) mais demeure néanmoins un des plus attachés à la primauté de l'Histoire sur la fiction.

La trilogie de Barker prend, dans une certaine mesure, le contrepied du phénomène d'historicisation de l'écriture et représente la période dans un langage résolument moderne. Comme l'évoque Sharon Monteith :

> *She draws the reader's attention to words with very contemporary resonance like « sexy » (Prior's description of the passion of battle), to ensure that the reader never loses sight of the fact that the meaning of the First World War persists and changes for each generation.*
>
> (Monteith, *Pat Barker* 69)

Les romans de Barker n'imitent en général pas la littérature de la période dont ils dépendent, et ne cherchent pas à donner l'illusion d'un roman de l'époque. On trouve néanmoins dans le style de la romancière un certain nombre de termes propres à la période, comme l'emblématique *« gobstopper »*, accentuant la dimension historique du récit. Le roman insiste toutefois sur la contemporanéité de l'expérience de ses protagonistes à travers une écriture au style simple et direct. Ainsi les échanges entre Sassoon et Rivers sont dépourvus d'éléments stylistiques destinés à figurer leur appartenance à l'époque édouardienne ou même à la bonne société :

> *« I can't talk to anybody. »*
> *« You can talk to me. Or at least I think you do. »*
> *« You don't say stupid things. »*
> *Rivers turned his head away. « I'm pleased about that. »*
> *« Go on, laugh. I don't mind. »* (36)

Dans cet extrait, le vocabulaire utilisé est simple et usuel, l'accent étant mis sur l'interaction entre les personnages plutôt que la récréation d'une langue édouardienne. La présentification de la mémoire par le biais du style a pour but de rendre le souvenir plus vivace, de gommer par la fiction une frontière qui est établie comme inéluctable dans la « réalité ». Par l'utilisation d'un style contemporain, la trilogie de Barker semble vouloir établir la continuité entre passé et présent, afin d'intégrer l'expérience de l'Histoire à la période actuelle, et participant ainsi du mouvement de présentification de la mémoire, commenté par François Hartog à la suite de Pierre Nora : « Le mode d'être du passé est celui du surgissement dans le présent, mais sous le contrôle de

l'historien[1]. » En utilisant, de façon choisie, des termes connotant le passé au cœur d'une écriture contemporaine, Barker contrôle le « surgissement du passé dans le présent » afin de revitaliser la mémoire de l'événement.

Contrairement à la trilogie de Barker, trois romans utilisent le style et le vocabulaire de la période représentée pour donner l'illusion, totale ou partielle, d'une écriture qui lui serait contemporaine. Nous sommes donc dans le cadre de ce que Connor définit comme « écriture historicisée », empruntant les modes d'écriture du passé afin d'évoquer la difficulté à écrire l'Histoire. Cependant, l'utilisation marquée d'un style « daté » (au sens propre et figuré) évoque également « l'effet de réel » barthésien : l'emploi d'une forme littéraire marquée temporellement n'a-t-elle pour but que de renforcer l'illusion référentielle ?

Cela semble, dans une certaine mesure, être le cas. Barnes et McEwan avouent ainsi avoir recours au vocabulaire afin de dresser le tableau de l'époque qu'ils se donnent pour but de représenter. Dans un entretien au sujet d'*Arthur and George*, Barnes souligne ainsi, en réponse à une question sur ses sources, l'apport précieux de mots à la sonorité surannée afin de figurer le « décor » de son roman :

> *Newspapers were good, and Conan Doyle's autobiography was quite useful. In writing the book, I found that a few antiquated words could go a long way — give the illusion of the time without actually using that many phrases. In any case, I didn't want to write an entire book in Edwardian prose. It becomes a bit like one of those gauzy historical dramas they play on Sunday afternoons. Or like repro furniture*[2].

La dérive que Barnes perçoit dans l'utilisation d'un vocabulaire suranné, comparé à de la copie de mobilier d'époque, rejoint de façon très concrète l'idée de pastiche selon Jameson, en cela que la copie n'a pas de valeur critique, mais est seulement destinée à signifier le passé. On revient ici vers la notion d'effet de réel historique, cette fois-ci non pas grâce à l'intégration de faits mais bien d'un vocabulaire daté. À cet effet, Barnes donne l'exemple du mot « *oleaginous* » durant le même entretien :

> *Journalist : « So here and there you used words like oleaginous to get the period across ? »*

1. François HARTOG, *Régimes d'historicité, présentisme et histoire du temps*, 2012, Paris, Seuil, 2003, p. 169.

2. « Elementary Justice : Julian Barnes Discusses *Arthur & George* », entretien avec John FREEMAN, New City Chicago 31 January 2006.

> *J. Barnes : « Yes, oleaginous as in "oily." At one time it was a sort of anti-Semitic shorthand for Jewish. And it often was applied to villains*[1]*. »*

La phrase du roman dont est tirée le mot illustre de façon éclairante le procédé employé par Barnes : *« Arthur discovered that his sister, with her light dancing step, and her chestnut hair worn down her back like the cable of a man-o'-war, attracted the most unsuitable men : lotharios, card-sharps, oleaginous divorcees »* (59). Les trois qualificatifs employés par Arthur appartiennent tous au vocabulaire du début du siècle et fonctionnent à la fois comme ancrage historique et indice de caractérisation. On peut également signaler la comparaison établie entre les cheveux de Dodo et le câble d'un vaisseau de guerre, qui accentue l'« effet de réel » historique que transmet la focalisation interne sur Arthur. Au-delà de l'ancrage dans la période, c'est la caractérisation de Conan Doyle comme homme profondément victorien/édouardien qui est mise en exergue, une appartenance qui sera cruciale dans l'explication de son comportement et de son attachement aux valeurs chevaleresques. Contrairement à Barker, c'est sur la passéité du personnage d'Arthur que Barnes met l'accent grâce à l'utilisation du vocabulaire édouardien, établissant de ce fait un écart critique entre le personnage et le lecteur, qui contraste avec l'empathie que provoque la contemporanéité de Sassoon et, dans une certaine mesure, de Billy Prior.

L'utilisation de vocabulaire « daté » ne semble cependant pas intrinsèquement problématique dans le roman : le contraste entre deux styles — celui utilisé pour la description de l'enfance de George, et celui utilisé pour l'enfance d'Arthur, semble en revanche beaucoup plus significatif : le prétérit « historique » choisi pour la première partie de la vie de l'auteur se transforme en un présent de narration lorsque ce dernier rencontre Jean.

Cependant, l'opposition présent/prétérit est également cruciale dans la construction du contraste opposant l'histoire de George à celle d'Arthur. Il convient tout d'abord de signaler que la ligne de démarcation « grammaticale » entre les deux hommes n'est pas systématiquement respectée. Lorsque George est emprisonné, le récit bascule vers le passé simple : *« At Newton Street they took away his money, his watch and a small pocket knife. They also attempted to take his handkerchief, in case he sought to strangle himself »* (100), *« On Friday 4th September, George Edalji was committed for trial at the Stafford Court of Quarter Sessions*

1. « Elementary Justice : Julian Barnes Discusses *Arthur & George* », entretien avec John FREEMAN, New City Chicago 31 January 2006.

on two counts » (116), « *George spent the six weeks between the committal proceedings and the Quarter Sessions in the hospital wing of Stafford Gaol* » (116). Ces exemples ont en commun de se fonder sur l'existence « documentée » de George, des faits vérifiables ou probables inspirés des divers témoignages disponibles pendant la composition du roman. Il semble ainsi que le roman associe l'utilisation du passé simple/prétérit à la fictionnalisation de faits proches des témoignages historiques qui ont aidé à la composition du roman. *A contrario*, les passages relevant le plus largement de l'imagination de Barnes, comme les sentiments d'Arthur lors de sa rencontre avec Jean, ou le récit de l'enfance de George, sont narrés au présent, dans un style contemporain qui, comme chez Barker, rapproche le personnage du lecteur.

Plus problématique est la description de la scène « originelle » où un inconnu mutile un cheval :

> *George & Arthur*
>
> *It was a cold, clear February night, with half a moon and a heavenful of stars. In the distance the head gear of Wyrley Colliery stood out faintly against the sky. Close by was the farm belonging to Joseph Holmes : house, barn, outbuildings, with not a light showing in any of them. Humans were sleeping and the birds had not yet woken.* (72)

Nous sommes ici à la lisière de la fiction et de l'Histoire. Malgré le manque de témoins, la description du lieu et des environs peut être considérée comme fidèle à la réalité. Cependant, l'évocation de la nuit étoilée ainsi que l'heure relèvent de la fiction pure. Pourquoi alors choisir le passé simple plutôt que le présent afin de narrer la scène ? Une première réponse peut être trouvée dans l'intitulé de la section : c'est à cet endroit que, pour la première fois, les histoires d'Arthur et George se mêlent. Même si l'on ignore les détails exacts de la mutilation menant à cette rencontre, celle-ci existe, indubitablement, et offre le point de départ du roman. Il est par ailleurs crucial de remarquer la présence même de cette scène. Contrairement à la tradition de la « métafiction historiographique » où l'événement historique, perçu à travers différents récits subjectifs, reste impossible à atteindre par le biais de la fiction[1], le roman offre ici une représentation, quoique mystérieuse et incomplète, de l'événement lui-même confortant le

1. Ansgar NÜNNING commente à ce sujet : « *The reader can compare the different individual and collective perspectives delineated in the novel, but he or she cannot compare any of these versions to what they are supposed to depict, that is the enigmatic events that are not directly presented* » (« Crossing Borders and Blurring Genres » 228).

concept d'instabilité fondamentale de l'écriture de l'Histoire tout en réaffirmant sa nécessité.

On peut en outre rajouter que, au-delà de l'utilisation du passé simple, le style de la première phrase résonne comme un *incipit* classique évoquant autant les premiers vers de « The Raven » de Edgar Allan Poe (*« Once upon a midnight dreary… »*) que les premières lignes de 1984 (*« It was a bright cold day in April, and the clocks were striking thirteen*[1] »). L'ambiance étrange créée par la lueur de la lune sur une campagne déserte rappelle également les nombreuses scènes de *The Hound of the Baskervilles* (1902) où l'arrivée de la bête féroce est précédée par la clarté de la lune[2]. En une phrase, le roman figure ainsi le crime qui va conduire à l'histoire enchâssée que constitue la rencontre d'Arthur et George, sorte d'histoire parallèle, presque détachée du reste du roman, énigme jamais élucidée de ces deux pages consacrées au mystérieux coupable, baignées de la lune et hantées par l'intertexte holmesien. Notons finalement que, contrairement au reste du roman, l'intitulé de la section — « George & Arthur » — ne correspond *pas* au personnage avec lequel on partage le point de vue. C'est d'ailleurs à travers une focalisation externe, et non pas interne comme dans le reste du roman, que la section est narrée — un dispositif qui accentue l'opacité du mystère de la personnalité du criminel, et évoque, ici encore, les romans mettant en scène Sherlock Holmes.

La dichotomie roman historicisé/roman historique semble donc ici caduque, précisément parce que *Arthur and George* veut être les deux à la fois : roman historique dans son traitement des faits et son utilisation de témoignages journalistiques et juridiques ; roman historicisé dans son rapport au personnage semi-fictionnel que représente George ou aux zones d'ombres de la vie d'Arthur. Le passage d'un style contemporain à un style historicisé permet ainsi de modaliser la dichotomie histoire/fiction à l'intérieur même du roman, en mêlant deux écritures théoriquement exclusives. De plus, le recours à un style délibérément historicisé, comme lors de la mutilation du cheval, permet de mettre

1. George ORWELL, *1984*, 1949, Harmondsworth, Penguin, 1989, p. 3.

2. La lune est représentée à la fois dans la lettre que reçoit Holmes pour l'alerter des faits : *« He swung them to the line, and so off full cry in the moonlight over the moor »* (11) que lorsque ce dernier et Watson poursuivent le coupable à travers les landes : *« At the same moment by a lucky chance the moon broke through the clouds. We rushed over the brow of the hill, and there was our man running with great speed down the other side, springing over the stones in his way with the activity of a mountain goat. »* Arthur Conan DOYLE, *The Hound of the Baskervilles*, 1901, London, Wordsworth Classics, 1999, p. 83.

en exergue une section, et de souligner, dès le point de départ symbolique de l'histoire commune d'Arthur et de George, la difficulté à séparer fait et fiction, récit historique et fiction policière.

The Remains of the Day, en raison de son dispositif narratif autodiégétique, fait de Stevens la seule instance narrative, et de son registre langagier celui du roman. Son utilisation abondante de périphrases, de nombreuses subordinations et de termes d'origine latine plus que saxonne contribuent à accentuer le caractère suranné du personnage, indice, bien sûr, d'une répression émotionnelle systématique masquant derrière un langage ourlé de fioritures grammaticales le sentiment que l'on ne saurait avouer :

> *But should it be that anyone ever wished to posit that I have attained at least a little of that crucial quality of « dignity » in the course of my career, such a person may wish to be directed towards that conference of March 1923 as representing the moment when I first demonstrated I might have a capacity for such a quality. It was one of those events which at a crucial stage in one's development arrive to challenge and stretch one to the limit of one's ability and beyond, so that thereafter one has new standards by which to judge oneself.* (73)

Le paragraphe, composé de seulement deux phrases, offre un exemple frappant de la langue de Stevens. Nous avons déjà évoqué le recours aux subordonnées et leur capacité à dresser un paravent langagier devant les sentiments du majordome. On peut également observer l'utilisation de l'inversion grammaticale du début de la première phrase (*« should it be »*) — peu usitée dans le langage contemporain, ainsi que la reprise de *« anyone »* par *« such a person »* conférant au monologue une passéité issue du caractère suranné du vocabulaire et de la grammaire.

Dans l'extrait ci-dessus apparaît en outre une des idiosyncrasies les plus flagrantes du langage de Stevens : sa propension à utiliser le pronom *« one »* plutôt que *« I »*. Ce phénomène est ainsi répété de façon tragi-comique dans une scène où Stevens évoque la difficulté à se rendre invisible aux yeux de ceux qu'il sert :

> *It is when there are two diners present, even when one of them is one's own employer, that one finds it most difficult to achieve that balance between attentiveness and the illusion of absence that is essential to good waiting; it is in this situation that one is rarely free of the suspicion that one's presence is inhibiting the conversation.* (75)

Peut-on lire dans cet extrait la coalescence du fond et de la forme du discours de Stevens ? Alors que celui-ci évoque la nécessité de se rendre invisible, d'effacer son identité afin de ne pas être remarqué par ceux qu'il sert, c'est le signifiant grammatical de son identité, le *« I »* qui est remplacé par l'éminemment impersonnel *« one »*. L'utilisation appuyée du pronom *« one »* est-elle un « effet de réel » historique ou une caractérisation ironique de Stevens ? En d'autres termes, jusqu'à quel point le lecteur est-il censé décrypter les effets stylistiques mis en place par Ishiguro ? Il semble en effet que l'écriture du roman réussisse, de façon presque « trop parfaite », à imiter le phrasé suranné des aristocrates édouardiens. Dans un entretien au *Guardian*, Ishiguro explique ainsi que le public ne semble pas repérer le pastiche et interprète le style du roman de façon littérale, c'est-à-dire comme une recréation habile de celui de l'époque : *« After* The Remains of the Day*, he says, "I was a little concerned that a lot of people thought I wrote Merchant Ivory movies*[1]*." »*

L'adaptation de James Ivory n'est bien sûr pas étrangère au brouillage de la frontière entre écriture imitative et parodie au sens d'Hutcheon — c'est-à-dire incluant une distance critique. Comme Barnes, Ishiguro désire, par la reprise d'un style reconnaissable, ancrer son roman dans la période sans basculer dans le domaine de la copie. On décèle ici un des paradoxes de la fiction revisitant le passé : recycler un style marqué au sceau de la passéité, c'est prendre le risque de voir le lecteur ne pas discerner la visée critique de la parodie, et d'y voir une simple copie de bonne facture, ou, pour reprendre la phrase de Barnes, d'écrire le roman comme on confectionne du mobilier de style.

Atonement frappa similairement de nombreux critiques en raison de la capacité de sa première section à recréer une écriture contemporaine à la période qu'elle décrivait. Selon Brian Finney, le lecteur peut en effet se prendre facilement à l'illusion moderniste que met en place la narration de la journée d'août 1935 : *« On a first reading of the first section it is easy to be self deluding and to take the virtuose display of modernism at face value*[2] *»* (Finney 74). De façon assez similaire au procédé employé dans *Arthur and George*, McEwan déclare avoir laissé de côté l'« effet de réel » envisagé pendant la préparation du roman, où la musique de la période faisait office de signifiant historique :

1. « For me, England is a Mythical Place », entretien avec Tim ADAMS, *The Observer* 20 fév. 2005.

2. On pense, par exemple, à la lecture de la scène de la bibliothèque comme une parodie du style de Lawrence que nous évoquions auparavant.

> *I had to do things I wouldn't normally do and indulge myself in a kind of slightly mannered prose, slightly held in, a little formal, a tiny bit archaic. I had an idea too that in order to evoke 1935, it would be best, rather than have people endlessly put on phonograph records I've researched which were playing at the time and so on, I could evoke the period best by writing in the style of the period. So I had to write a different kind of book*[1].

L'adaptation du style à la période ne semble toutefois être valable que dans la première partie du roman. Ensuite, la guerre est décrite, comme nous l'avons vu auparavant, dans un style paratactique et « clinique » très différent de la formalité et de l'archaïsme qu'évoque McEwan. Il est ainsi intéressant de remarquer que le terme employé afin de nommer ce changement de style est *« indulge »* : la prose de l'époque semble savoureuse à l'écrivain, un constat paradoxal quand on pense à la violente remise en cause du modernisme que développe le roman. McEwan déclare *a contrario* dans un entretien reconnaître dans le style réaliste victorien une incarnation de la perfection stylistique : *« I think the nineteenth-century novel perhaps brought the form to its points of — or one point of — perfection. I think, in the creation of character, the great nineteenth-century novels are unsurpassed*[2]*. »* On peut cependant se demander si la première section du roman est de l'ordre de la parodie. L'idée de parodie n'est-elle pas contradictoire avec la tentative de figurer le passé par le recours à une écriture, pour reprendre le terme de Connor, « historicisée » ? On peut ici voir un paradoxe répondant, pour ainsi dire, en miroir à celui créé par la critique du modernisme woolfien : alors que l'écriture de la première section n'est destinée qu'à figurer un « effet de réel » stylistique, la limite entre pastiche et réalité s'efface au même moment que la critique que le passage est censé véhiculer. Comme pour Ishiguro, l'imitation semble trop parfaite et le lecteur est pris au piège de l'illusion.

Ici se pose cependant la question de l'intentionnalité de l'auteur : alors que Finney lit dans la première section une parodie particulièrement réussie du style moderniste, la description par McEwan d'un style « archaïque et formel » semble bien loin des caractéristiques généralement associées à ce mouvement. Peut-être est-ce parce que la première section utilise non pas un mais plusieurs styles et que, un peu comme chez Barnes, la caractérisation des personnages passe fréquemment par le recours à des écritures hétérogènes. Si la sixième section

1. Entretien avec Michael SILVERBLATT, Bookworm, KCRW, 11 July 2002.

2. « Interview », entretien avec Margaret REYNOLDS et Jonathan NOAKES, *Ian McEwan : The Child in Time, Enduring Love, Atonement* 23.

(63-71), ou la rencontre amoureuse de Robbie et Cecilia dans la bibliothèque (131-139), peuvent être évocateurs de l'esthétique moderniste, il est difficile d'en dire autant pour les chapitres où Briony fait l'objet de la focalisation du récit. Peut-être peut-on voir dans cette correspondance entre « écriture de l'autre » et recours aux effets modernistes une autre manifestation de la difficulté à approcher l'altérité par le biais de l'écriture. Comme l'explique Christine Reynier, l'écriture de McEwan se développe dans la tension entre tradition réaliste et effet moderniste :

> [Pour McEwan, les chemins de la narration] doivent être le fruit d'un choix responsable, d'un engagement de l'écrivain vis-à-vis de l'Histoire. Un tel choix ne peut se faire qu'au sein d'une esthétique réaliste. Celle-ci se doit d'être fidèle dans les grandes lignes à l'Histoire et la réalité, ce qui ne l'empêche pas de faire des entorses à la vérité dans le détail et de s'appuyer sur les techniques modernistes.
>
> (Reynier 65)

Reynier soulève le problème que constitue la source de la narration dans *Atonement* : doit-on attribuer les techniques modernistes à Briony l'auteur, qui n'aurait pas totalement effacé les traces des effets woolfiens saturant « Two Figures by a Fountain » ? Ou bien McEwan lui-même utilise-t-il, quoique à son corps défendant, ces effets afin de figurer la volatilité de l'identité ? Il est bien sûr impossible de trancher, et l'on peut seulement observer que la première section n'offre pas la cohérence stylistique décrite par certains critiques : le texte semble épouser différents styles au gré de la narration, offrant ainsi une image complexe et hétérogène. On en revient ici à l'analyse du roman qu'effectue Dominic Head, où le mélange de style réaliste et d'effets modernistes, conforme à la conception de la littérature de Connolly, emprunte aux « Mandarins » tels que Woolf :

> *In Connolly's recipe for the ideal novel, the realist mode teaches, above all, « construction », the essential « discipline in the conception and execution of a book » ; yet the writer must avoid the realists' « flatness of style », their « homogeneity of outlook » and their « distrust of beauty ».*
>
> (Head, *Ian McEwan* 158)

Cette diversité stylistique n'est pas limitée à la première section. La multiplicité des styles se retrouve également à l'échelle du roman. Brian Finney recense ainsi l'évolution de l'écriture de McEwan à travers les trois sections, soulignant le fait que chacune d'entre elles est écrite dans un style destiné à épouser l'essence de ce qu'il décrit, de

l'indolence de la première section à l'inquiétante tension dramatique traversant la troisième :

> *In the long Part One, McEwan chose to write in « a slightly mannered prose »* […] *In Part Two, writing about Dunkirk, he chose « to write in a choppier prose with shorter, simpler sentences, » a style that is reminiscent of Hemingway. As he explained, « on the battlefield the subordinate clause has no place. » In the final coda, he employs a contemporary voice, one that is acutely self-conscious and aware of its own act of narration.*
>
> (Finney 74)

Les critiques ont fréquemment discuté l'épilogue du roman dont le renversement esthétique et éthique semble appartenir au domaine du postmodernisme. On peut effectivement y repérer des procédés n'appartenant pas à la tradition réaliste ou moderniste comme par exemple ce que l'on pourrait nommer les « effets d'anticipation » : *« Positioning itself as partly opposed to Western narrative tradition,* Atonement *makes frequent use of anticipation in Part One. For instance, section thirteen opens : "Within the half hour Briony would commit her crime" »* (p. 146) (Finney 75). Les distorsions de la temporalité qu'opère ainsi le roman, ainsi que les commentaires métafictionnels du narrateur au lecteur semblent en effet relever de l'esthétique postmoderniste. Ainsi, plusieurs scènes de la première section du roman voient la trame temporelle du roman se distordre comme lorsque le personnage de Cecilia observe les événements de la journée : *« All day long, she realized, she had been feeling strange, and seeing strangely, as though everything was already long in the past, made more vivid by posthumous ironies she could not quite grasp »* (48). De même, lors de la conversation avec Robbie, celle-ci exprime sa difficulté à exister « dans » le moment présent : *« I've been seeing strangely, as if for the first time. Everything has looked different — too sharp, too real. Even my own hands looked different. At other times I seem to be watching events as if they happened long ago »* (133). Dans les deux extraits, la structure feuilletée du roman semble se replier sur elle-même et superposer événements présents et événements futurs contenus en germe dans le présent. On peut également lire dans les paroles de Cecilia la trace de la narration de Briony — luttant pour recréer un passé qu'elle sait souillé par sa faute et la mort inévitable des deux amoureux. La narration est alors déstabilisée et l'illusion réaliste vacille devant les yeux d'un lecteur pris au piège de la « suspension volontaire d'incrédulité ».

Ces phénomènes sont cependant relativement rares, et fondus dans une narration empruntant apparemment ses stratégies au roman victorien et édouardien. Les multiples focalisations, attribuant à chaque chapitre le point de vue d'un des protagonistes sur les événements et offrant ainsi une vision kaléidoscopique et fragmentaire, sont à la fois un élément récurrent de l'esthétique postmoderniste[1] et du modernisme. La question de l'appartenance de McEwan au postmodernisme subsiste, dans un roman qui intègre la tradition littéraire tout en se positionnant explicitement dans une distance critique par rapport à celle-ci.

Il est en effet évident, à travers les exemples cités ci-dessus, que la distinction entre écriture historique et écriture historicisée n'est pas suffisante si l'on veut rendre compte de la complexité des phénomènes en jeu lors de l'écriture de l'Histoire et de l'utilisation faite par les auteurs des styles littéraires du passé, qu'il s'agisse du recours à un vocabulaire et à une grammaire « datés » ou, plus généralement, à un style inspiré du modernisme ou de l'écriture réaliste victorienne. Malcolm Bradbury voit d'ailleurs dans l'utilisation distanciée du réalisme une caractéristique de l'« anglicité » du roman anglais, ainsi que le note Ansgar Nünning : *« Bradbury attributes it in part to the distinctive "Englishness" of the many of the writers of historical fictions that "though they question realist conventions, they do not dispense with them entirely" »* (Nünning A. 237). Les romans adoptent rarement l'une ou l'autre des deux stratégies de façon unilatérale et, contrairement au postulat énoncé par Connor, le recours à une écriture historicisée n'est pas nécessairement « problématique » quoiqu'elle trahisse, comme ce dernier le propose, une plus grande remise en question du rapport de l'écriture à l'Histoire.

Afin de décrire ces nouvelles formes d'écriture, Christian Gutleben propose le terme d'« écriture syncrétique » : *« To designate this new novelistic aesthetic which make use of and mixes all the previous aesthetic traditions (including but not privileging modernism) we would like to suggest the term syncretism »* (Gutleben, *Nostalgic Postmodernism* 221). Cette forme d'écriture est, selon lui, marquée par le morcellement et la fragmentation : *« Lack of unity, of coherence, even of consistency is precisely the hallmark of syncretism »* (Gutleben, *Nostalgic Postmoder-*

1. On pense à des romans aussi différents que *Talking it Over & Love, etc.* et *Love etc.* de Barnes, *The God of Small Things* d'Arundhati Roy, *Hakwsmoor* de Peter Ackroyd, ainsi que *Last Orders* ou *Out of This World* de Graham Swift.

nism 222). L'image qui semble être naturellement associée au concept de Gutleben est celle de la mosaïque, ou même du patchwork — assemblage de fragments disparates dont le but n'est pas nécessairement de former un tout harmonieux mais plutôt d'accentuer le contraste existant entre les diverses parties de l'ensemble textuel que constitue le roman. Dès lors, le terme de « syncrétique » peut sembler trompeur, car si les auteurs postmodernes semblent effectivement mêler des éléments et des effets propres à la deuxième moitié du XX^e^ siècle à des techniques explicitement modernistes (par exemple dans *Atonement*) celles-ci n'en sont pas moins sélectionnées, et l'on ne retrouve pas de façon indiscriminée tous les aspects du modernisme dans les romans revisitant la période.

On peut ainsi s'interroger sur la notion de « cohérence » évoquée ici : des romans tels que *Arthur and George*, *Atonement* ou même *The Remains of the Day* offrent deux niveaux de lecture stylistique. Un premier où le retour au style de la période peut être compris littéralement et où la cohérence du sujet et de la forme apparaît, et un second où les emprunts au style se lisent comme un niveau supplémentaire de mise à distance critique du mythe de l'Angleterre, inscription dans l'inconscient collectif de l'histoire du pays et des mythèmes de l'anglicité. En dernière approche, on pourra avancer, avec Jacques Rancière, que l'homonymie fondatrice du terme histoire[1] fait sens : histoire et fiction ne peuvent être dissociés en un genre majeur et un genre mineur, le second venant parasiter le premier, mais toutes deux sont constitutives de la nature littéraire de l'homme (Rancière 107) :

> Démontrer, dans la langue commune, que les documents et les courbes composent un sens et un tel sens supposera toujours un choix quant aux pouvoirs de la langue et de ses enchaînements. Il n'y a pas d'assemblage des mots à effet de monstration ou de démonstration qui n'opère un tel choix, qui ne fasse, en ce sens, de la « littérature ». Le problème n'est donc pas de savoir si l'historien doit ou non faire de la littérature mais laquelle il fait. (Rancière 203)

Pour imiter Rancière, on pourrait dire que le « problème n'est pas de savoir si le romancier doit ou non écrire l'histoire, mais comment il l'écrit. » La force des romans étudiés ici réside précisément dans la

1. « C'est une malheureuse homonymie propre à notre langue qui désigne d'un même nom l'expérience vécue, son récit fidèle, sa fiction menteuse et son explication savante. » Jacques RANCIÈRE, *Les mots de l'histoire, essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, 1992, p. 11.

capacité de leurs auteurs à différencier « unité » de « cohérence » : même s'ils offrent une mosaïque de styles, leur propos n'en est pas moins cohérent, car chacun des emprunts à la tradition littéraire entre en dialogue avec l'œuvre elle-même afin de créer du sens, à la fois du point de vue esthétique et éthique. Au delà de la dichotomie tradition littéraire/écriture postmoderne, le va-et-vient dialectique entre les styles donne voix au témoignage, et modalise le retour éthique vers le passé. Réécrire le passé de l'Angleterre, emprunter les mots de ses auteurs ou donner voix au « témoin muet » (Rancière 112) dévoile l'historicité et la litterarité de l'anglicité, alors que le romancier se tient dans et hors de l'histoire, dans et hors du texte, dévoilant ses mécanismes et poétisant son essence.

3 Vers une éthique du second postmodernisme : représentation de l'Histoire et empathie narrative

Reste ainsi posée la question du rapport entre une écriture issue de la postmodernité et la possibilité que le retour sur l'Histoire, par le truchement du concept d'anglicité, ait, au delà de la critique ironique d'un travers contemporain, un projet explicitement éthique. Susanna Onega analyse à cet effet l'évolution de la littérature postmoderniste, à la suite du constat pessimiste de Jameson [1] déplorant son incapacité à représenter l'Histoire, et analyse la scission de celle-ci en deux « voies » dont l'une resterait profondément attachée à l'incertitude et à la centralité du jeu métafictionnel, tandis que l'autre semblerait opérer un « retour vers l'histoire » :

> *The variety and incompatibility of these points of view reflect not only the ideological positions of the critics, but also, as Hal Foster suggests, the co-existence of different types of postmodernisms. According to Foster, one type, related to poststructuralist theory, would be profoundly anti-humanistic in its metafictional critique of representation, while another*

1. *« This historical novel can no longer set out to represent the historical past; it can only "represent" our ideas and stereotypes about that past (which thereby at once becomes "pop history").* […] *it can no longer gaze directly on some putative real world, at some reconstruction of a past history which was once itself a present; rather, as in Plato's cave, it must trace our mental images of that past upon its confining walls. If there is any realism left here, it is a "realism" that is meant to derive from the shock of grasping that confinement and of slowly becoming aware of a new and original historical situation in which we are condemned to seek history by way of our own pop images and simulacra of that history which itself remains forever out of reach »* (JAMESON, *Postmodernism* 25).

> *would be neo-conservative in politics and deeply humanistic in its claim to « return to history*[1] *».*

Les romans revisitant l'anglicité édouardienne semblent appartenir au second type de postmodernisme décrit par Onega en ce qu'ils effectuent un retour vers l'Histoire sans reconstruire à travers le roman une entité fictionnelle autosuffisante transcendant « la prison du langage » par le biais de l'acte de création[2]. Que l'on y lise une éthique néo-conservatrice ou non, cette littérature conserve, ou retrouve, une dimension référentielle. Le roman de l'anglicité se situe de ce fait dans la veine de l'*« ethical turn »* repéré par Davis et Womack[3], et analysé ainsi par Jean-Michel Ganteau et Susana Onega :

> *This ethical turn* [*branched out*] *into two main, antagonistic trends : a neo-humanist ethics, of a rather normative, deontic type, implying an overall moral dimension, generally associated with the stable ego of the character as present in classic realist texts based on linguistic transparency ; and a newer Lévinasian and post-Lévinasian ethics, of a non-deontic, non-foundational, non-cognitive, and above all non-ontological type, expounded by critics Zygmunt Bauman, Andew Gibson, Robert Eaglestone, or Drucilla Cornell, very much at home with experimentalism that has come to be identified with the practice of postmodernism*[4].

Ainsi, les experimentations d'*Atonement*, entre réalisme et modernisme, ou le jeu métafictionnel *d'Arthur and George*, s'inscrivent dans la tendance d'un deuxième postmodernisme à visée éthique où l'événement revêt une valeur exemplaire et où le renouveau de l'humanisme passe par le recours à l'empathie littéraire.

1. Susanna ONEGA, « The mythical impulse in British historiogaphic metafiction », *European Journal of English Studies* 1.2 (August 1997) p. 184.

2. Barnes ne conjugue-t-il pas les deux types de postmodernisme dans son œuvre, en particulier dans la relation à l'identité anglaise ? Le premier type serait celui utilisé dans *Flaubert's Parrot* (et dans une certaine mesure *England, England*) alors que le second peut se reconnaître dans *Arthur and George*.

3. Todd F. DAVIS & Kenneth WOMACK, *Mapping the Ethical Turn, A Reader in Ethics, Culture and Literary Theory*, Charlottesville, U.P. of Virginia, 2001.

4. J.-M. GANTEAU & S. ONEGA, *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*, Amsterdam, Rodopi, 2011, p. 7-8.

3.1 Réinscrire l'événement : vers une empathie historique

Nous avons déjà évoqué le phénomène d'émergence des marges dans les romans revisitant la première moitié du XX^e^ siècle[1]. On pourrait ajouter que, parallèlement à la réécriture de la société, la fiction met au jour des aspects comparativement mineurs de l'histoire de l'Angleterre à travers des stratégies qui ne relèvent pas entièrement de la démystification. La démystification, ou démythification, présuppose en effet la présence d'un mythe fondateur qui sera battu en brèche. L'attachement des romans contemporains à faire émerger des événements mineurs, ou bien des aspects oubliés de « grands récits » (Lyotard, *La Condition postmoderne* 98) de l'Angleterre comme la retraite de Dunkerque ou les combats dans les tranchées de la Somme, participent, en premier chef, de leur visibilité littéraire. Le roman d'Ishiguro met ainsi au jour une dimension jusque-là enfouie du passé de l'Angleterre, la compromission de certains aristocrates avec le mouvement des chemises noires mené par Oswald Mosley :

> *The truth is that Herr Ribbentrop was, throughout the thirties, a well-regarded figure, even a glamorous one, in the very best houses. Particularly around 1936 and 1937, I can recall all the talk in the servants' hall from visiting staff revolving around « the German Ambassador », and it was clear from what was said that many of the most distinguished ladies and gentlemen in this country were quite enamoured of him.* (144-145)

Dans un des rares passages mêlant datation explicite et mise en scène de personnages historiques, Ishiguro expose par le biais du roman les zones d'ombre d'une histoire anglaise qui persiste à voir dans l'attitude de Churchill la personnification du comportement irréprochable de tous les britanniques et ignore les agissements du « Cliveden Set ». On peut d'ailleurs lire, dans l'insistance des villageois de Moscombe à vouloir connaître les détails des différentes rencontres de Stevens avec ce « héros anglais[2] », une manifestation intra-textuelle du processus de réécriture de l'Histoire dans l'après guerre. Malgré la compromission de figures telles qu'Edouard VII, ou dans une bien moindre mesure Chamberlain et sa politique d'apaisement avec les nazis, l'Angleterre ne veut se rappeler que le comportement de son

1. Comme le note Marc Porée à propos de *The Remains of the Day* : *« History in RD is decentred or looked at askew »* (*The Remains of the Day* 147).

2. *« Have you ever met Mr Churchill ? »* (197), *« But you have actually met Mr Churchill ? »* (197), *« The gentleman was just telling us [...] he knows Mr Churchill »* (201).

héros [1] : la mémoire collective demeure parcellaire et idéologiquement marquée.

Le lien entre l'affaire Dreyfus en France et l'affaire Edalji dans *Arthur and George* est à cet égard particulièrement éclairant. Barnes revendique en effet la valeur testimoniale du roman, destinée à revitaliser une mémoire collective anglaise défaillante :

> Tout part d'une histoire vraie, celle d'un avoué d'origine indienne accusé à tort d'une série de crimes terribles et condamné à trois ans de prison. À sa sortie de geôle, il a demandé au plus célèbre écrivain de l'époque de l'aider à prouver son innocence. Curieusement, cet épisode n'est mentionné nulle part. Plus personne ne s'en souvient. Peut-être parce que nous autres, Anglais, sommes dépourvus de mémoire. Notre capacité d'oubli est dramatique : c'est pour lutter contre cette maladie que l'on devient écrivain [2].

Arthur and George met fréquemment l'accent sur le parallèle entre Dreyfus et Edalji, Arthur voulant conférer au cas de George la même résonance que le scandale français : *« Yes, he thought : by the time I have finished I shall make the Edalji Case into as big a stir as they did with Dreyfus over there in France »* (242). Dans sa préparation de la défense du jeune homme, l'écrivain relève la capacité des deux affaires à mettre en relief les caractéristiques sous-jacentes des sociétés dans lesquelles elles se déroulent : *« His supporters had assured him that his case was as significant as that of Dreyfus, that it revealed as much about England as the Frenchman's did about France »* (332-333). Le passage n'est bien sûr pas exempt d'ironie, et l'on peut soupçonner le romancier de vouloir devenir pour George Edalji ce que Zola fut à Dreyfus [3]. Mais à travers l'inscription, ou plutôt la surprenante non inscription, de l'affaire Edalji dans la mémoire collective et l'histoire anglaise, Barnes stigmatise la capacité du pays à réécrire l'histoire afin de gommer les éléments non congruents du mythe. L'Angleterre n'est pas, comme la France, un pays où les tensions idéologiques laissent une marque durable dans l'imaginaire et la mémoire collective :

1. On peut rapprocher ce phénomène de celui de la France de l'après guerre — désirant oublier la dérive vichyste — que Ricœur décrit comme une forme d'oubli due à une manipulation de la mémoire (579-581).

2. François Busnel, « Élémentaire, mon cher Barnes ! », *L'Express* 25 janvier 2007. www.lexpress.fr/informations/elementaire-mon-cher-barnes/_678495.html/.

3. Cette idée est d'ailleurs confirmée par la suite de l'argumentation des amis de Doyle : *« They further insisted that in Sir Arthur Conan Doyle he had as great a defender, and a better writer, than the Frenchman Emile Zola, whose books were reportedly vulgar and who had run away to England when threatened in his turn with gaol »* (333).

> *England was a quieter place, just as principled, but less keen on making a fuss about its principles ; a place where the common law was trusted more than government statute ; where people got on with their own business and did not seek to interfere with that of others ; where great public eruptions took place from time to time, eruptions of feeling which might even tip over into violence and injustice, but which soon faded in the memory, and were rarely built into the history of the country. This has happened, now let us forget about it and carry on as before : such was the English way. Something was wrong, something was broken, but now it has been repaired, so let us pretend that nothing much was wrong in the first place.* (333)

Il est intéressant de voir comment, dans cet extrait, Barnes fait imperceptiblement glisser le monologue intérieur d'Arthur, qui ressemble beaucoup à la « voix de l'Angleterre [1] », du sentiment de supériorité britannique — fondé sur des stéréotypes tels que la tranquillité du pays et la primauté du droit commun — à l'incapacité du pays à intégrer à son histoire collective les événements perçus comme négatifs. Dans un deuxième mouvement, le passage décrit le processus d'oubli collectif, qui, comme un contrepoids à la mémoire nationale, réécrit l'histoire afin d'en expurger les événements dissonants. L'anglicité, comprise comme un processus de réécriture du passé à l'aune du présent, se modifie constamment afin d'assurer la congruence idéologique des deux époques. On est ici proche de la notion chère à Barnes d'invention de la tradition : *« I am interested in what you might call the invention of tradition. Getting its history wrong is part of becoming a nation* [2]. » L'invention de la tradition, ce n'est donc pas seulement la capacité à mythifier des objets et des figures tels que le *gentleman* et le code de conduite, mais également le processus qui réécrit perpétuellement l'histoire afin de la rendre conforme à la perception collective que la nation a d'elle-même. En parallèle au processus de démystification continu que propose le roman se trouve ainsi la mise en exergue d'événements « discrets » destinés à être réinscrits dans une histoire nationale souffrant d'amnésie collective.

L'affaire Edalji ou l'embrigadement d'une partie de l'aristocratie anglaise dans le mouvement des chemises noires doivent donc, en première approche, être considérés dans leur dimension testimo-

1. On remarque que le passage met en scène la transition de phrases où le sujet de l'énonciation est invisible et qui sonnent comme des vérités générales (« *England was a quieter place* ») à un « *we* » dont l'antécédent semble être « nous, les Anglais ».

2. « Inventing England », entretien avec Penelope DENNING, *The Irish Times* 8 sept. 1998. Cité par Vera NÜNNING, (« The Invention of Cultural Traditions » 1).

niale, révélant un pan (parfois volontairement) oublié de l'histoire de l'Angleterre, une conception défendue par Pat Barker [1] :

> *In the trilogy, Rivers does believe in recovering the past, both for himself in terms of his drive to recover whatever event destroyed his visual memory, and for his patients. I also think about returning to the past as bearing witness* [2].

La période de latence entre ces événements oubliés, ou presque oubliés, et leur réécriture, (environ un demi siècle) est peut-être à rapprocher de la durée d'une vie humaine et du passage de la mémoire « directe » des personnes ayant vécu les événements à une anamnèse fondée sur les témoignages personnels [3] et les comptes-rendus historiques, soit le passage de ce que Ricœur nomme la « trace corticale » (dans le cerveau de l'homme) à la « trace documentaire » (que l'on trouve dans les archives) (Ricœur, *La Mémoire* 554). Comme se le demande Elizabeth dans *Birdsong* : *« Would history be there for her to see, or would it all have been tidied away ? »* (Faulks, *Birdsong* 259). On peut ainsi repérer, dans les romans revisitant l'Angleterre édouardienne, la volonté de révéler un pan oublié de l'histoire du pays et d'utiliser la fiction afin de lutter contre l'oubli collectif.

Mais la visée éthique de l'écriture de l'Histoire ne se limite toutefois pas à réinscription de l'événement dans la fiction, souvent par le biais du « petit récit » (Lyotard 98) et de la parole conférée au « témoin muet » (Rancière 112). C'est dans le rapport au présent que les romanciers envisagent le travail sur la mémoire collective par les « faiseurs d'histoire et les raconteurs d'histoire » (Rancière 207). Non pas simplement afin de décrire une société entre 1900 et 1945 qui ne serait que l'image de la société contemporaine habilement cachée derrière un effet de réel historique, mais bien pour établir un rapport dialectique

1. Notons cependant que la trilogie de Barker ne met pas, à proprement parler, au jour de pan caché de l'histoire de la Grande-Bretagne, comme Ishiguro peut le faire avec les chemises noires de Mosley ou Barnes avec l'affaire Edalji. C'est plutôt le changement de perspective sur un événement bien connu, la guerre de 1914-1918 et les tranchées, qui permet à l'auteur d'apporter un témoignage contemporain sur un événement passé et de lutter contre l'oubli.

2. « Entretien avec Sharon MONTEITH », *Contemporary British & Irish Fiction : an Introduction through Interviews* 26.

3. On pense en particulier au rapport très personnel de McEwan et Barker au matériau de leur roman, en raison de leur proximité familiale avec des personnes ayant vécu les deux guerres mondiales.

entre le passé et le présent que l'on pourrait rapprocher des thèses de Walter Benjamin sur l'histoire :

> L'image dialectique est une image fulgurante. C'est donc comme image fulgurante dans le Maintenant de la connaissabilité qu'il faut retenir l'Autrefois. Le sauvetage qui est accompli de cette façon — et uniquement de cette façon — ne peut jamais s'accomplir qu'avec ce qui sera perdu sans espoir de salut à la seconde qui suit [1].

C'est en effet dans la rencontre entre le présent et le passé par le biais de « l'image fictionnelle » que s'établit un dialogue entre, pour reprendre les termes de Benjamin, le « Maintenant » et l'« Autrefois » qui n'est pas sans rappeler la notion de « réfraction » dans la pratique intertextuelle, en cela que les deux moments de l'histoire se trouvent modifiés par leur rencontre fictionnelle. Dans *Les Abus de la mémoire*, Tzvetan Todorov dresse un tableau de la représentation de l'événement (majoritairement en lien avec les inscriptions de la Shoah dans le monde contemporain) qui se développe dans la dichotomie entre « littéral » et « exemplaire ». Selon lui, « l'événement recouvré peut être lu soit de manière *littérale* soit de manière *exemplaire* » (Todorov 30) c'est-à-dire isolé du reste de l'histoire, ou en lien avec le présent :

> L'usage littéral, qui rend l'événement ancien indépassable, revient en fin de compte à soumettre le présent au passé. L'usage exemplaire, en revanche, permet d'utiliser le passé en vue du présent, de se servir des leçons des injustices subies pour combattre celles qui ont cours aujourd'hui, de quitter le soi pour aller vers l'autre.
>
> (Todorov 31)

Une représentation de l'événement se bornant à la littéralité, en en faisant un élément irréductible et incomparable de l'histoire humaine serait particulièrement dangereuse, car elle interdirait au présent de faire son retour vers l'Histoire et d'intégrer l'expérience du passé. Il faut également ajouter que l'utilisation que fait le roman contemporain de l'événement passé n'est pas, *stricto sensu*, « exemplaire » mais plutôt « contre-exemplaire ». Le néologisme peut paraître gratuit : Todorov considère bien entendu que l'écriture exemplaire a pour but de ne pas commettre à nouveau les erreurs du passé. Il est cependant frappant de noter à quel point les romans réécrivant l'anglicité édouardienne mettent en exergue les erreurs du passé, que celles-ci soient

1. Walter BENJAMIN, *Paris capitale du XIX^e^ siècle : Le livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, 1986, p. 491.

individuelles ou collectives. Marc Porée note à cet égard l'importance donnée à l'erreur dans *The Remains of the Day* et à sa représentation de « mise en ruine de l'histoire » :

> *While Ishiguro's novel is not so explicitly meta-historic, it nevertheless has something to say about the* « mise en ruines » *of History (or the nation). A case in point is provided by the importance of errors, trivial or major, that contaminate the narrative pattern : the place and order of certain episodes gets confused, memories bend and blur, etc.*
>
> (Porée, *The Remains of the Day* 145)

Le roman de l'anglicité édouardienne ne s'attache donc pas à mettre en exergue « l'exemplarité » des comportements individuels et collectifs mais bien leurs fourvoiements moraux et idéologiques : si l'on pense au racisme dont George Edalji est la victime, au massacre inutile de jeunes hommes innocents dans la trilogie de Barker, au sort de Robbie — trahi par sa famille d'adoption puis abandonné sur une route du nord de la France — et à l'incapacité de Stevens à prendre ses propres décisions en raison de sa dévotion à la hiérarchie sociale, le tableau est sombre. La société édouardienne est, comme nous l'avons vu auparavant, dénoncée comme fondamentalement inégalitaire et injuste, un modèle à ne pas suivre sous peine de répéter les erreurs du passé. À cet égard, les romans présentent une cohérence frappante qui souligne leur visée explicitement anti-nostalgique. Malgré la mise en scène ironique d'un paysage parfois idéalisé, jamais ceux-ci ne présentent l'Angleterre de la première partie du XX^e^ siècle comme un paradis perdu que le roman chercherait à recréer.

Le constat n'est toutefois pas aussi tranché lorsqu'on se penche sur la dimension individuelle des destins représentés par les romans. Ne peut-on pas lire dans le courage de Sassoon lorsqu'il combat et sauve ses hommes, dans la dignité de George lorsqu'il est injustement emprisonné, et dans le courage de Robbie lors de la retraite vers Dunkerque autant de représentations « exemplaires » de personnages fictionnels ? Le lecteur n'est cependant pas invité à admirer la grandeur morale des luttes, idéologiques et physiques des personnages, afin de prendre littéralement « exemple » sur leur comportement. Il semble plutôt que le roman privilégie l'établissement d'un rapport empathique avec le lecteur, l'engageant dans un dialogue éthique avec l'histoire. Malgré, ou à cause, de l'incertitude herméneutique subsistant au cœur de l'écriture de l'histoire, qui ré-affirme l'appartenance des romans réécrivant l'Angleterre édouardienne au postmodernisme, le travail conjoint de

l'auteur et du lecteur mènent à un choix signifiant qui renouvelle, dans une certaine mesure, la confiance en l'humain et en ses choix : l'empathie historique est la condition de l'affirmation d'une éthique du roman postmoderniste.

3.2 La possibilité d'un postmodernisme humaniste ?

En cherchant constamment à établir un équilibre entre destin individuel et destin national, « petits récits » de l'anglicité et mémoire collective, les romans de l'Angleterre édouardienne, semblent aborder l'histoire par le biais de l'humain et faire de l'empathie une modalité privilégiée de sa représentation. Comme l'explique Dominick LaCapra, l'empathie peut être utilisée pour reconceptualiser un rapport au passé tenant compte de l'affect :

> *In the form that I am proposing, empathy is not self-sufficient and does not mean an unmediated identification, although the latter does tend to occur. Empathy is bound up with a transferential relation to the past and is arguably an affective aspect of understanding that both limits objectification and exposes the self to involvement or implication in the past, its actors and victims* [1].

C'est ainsi dans le jeu entre représentation de l'Histoire et empathie narrative que s'établit une lecture éthique du roman, où l'incertitude métafictionnelle s'efface devant l'empathie. Les stratégies de mise en place de cette « empathie narrative » sont diverses. À l'intérieur même d'un roman tel qu'*Atonement* on peut distinguer entre l'empathie envers les personnages, et l'empathie que cherche à provoquer le récit en mettant le lecteur face à des « événements limites ». McEwan joue en effet de l'empathie envers les différents protagonistes dans la première section du roman : grâce à l'utilisation des focalisations internes, les pensées de chacun des personnages sont connues du lecteur, et il est invité à « comprendre » les actions des divers protagonistes. Ainsi, par le jeu de l'entremêlement des récits, le lecteur sait que Robbie enlève ses chaussures pour ne pas salir le hall et non pour irriter Cecilia, ou, de façon plus cruciale, que les rapports entre Robbie et Cecilia tels qu'ils sont perçus par Briony pendant le repas ne relèvent pas de l'agression. On peut bien sûr rapprocher cette empathie de la définition donnée par McEwan de l'expiation de Briony :

1. Dominick LaCapra, *History in Transit : Experience, Identity, Critical Theory*, New York, Cornell U.P., 2004, p. 135.

« Her atonement, I suppose, in part, is to enter the mind of those she's wronged[1]*. »* Le récit de Briony, lui permettant de pénétrer les esprits de ceux qu'elle a blessés, voire détruits, dessinerait ainsi une poétique de l'empathie destinée à expier sa faute, en invitant le lecteur, une fois qu'il a découvert la mise en scène narrative, à partager l'expérience, peut-être sur un mode cathartique.

Ainsi, la possibilité d'une expiation « éthique » de Briony, par le biais de son rapport au jeune soldat français, et de son acceptation de la fondamentale altérité de ce dernier participent du processus empathique. La vision du visage du soldat déclenche chez la jeune femme un sentiment profond de responsabilité qui relève de la théorie lévinassienne du rapport à l'autre. On peut également lire dans cette scène une figuration du processus d'empathie tel qu'il est décrit par LaCapra :

> *And it involves virtual not vicarious experience — that is to say, experience in which one puts oneself in the other's position without taking the place of — or speaking for — the other or becoming a surrogate victim who appropriates the victim's voice or suffering. Instead affective involvement in, and response to, the other comes with respect for the otherness of the other.* (LaCapra, *History in Transit* 135)

L'empathie n'est donc pas l'identification : dans la scène de l'hôpital, Briony ne s'imagine jamais « à la place » du soldat français (ni le lecteur à la place de Briony), la reconnaissance de son altérité absolue étant un élément crucial de son expiation. En revanche, le sentiment de « déstabilisation » que ressentent Briony et le lecteur face à la mort du soldat semble participer de la visée empathique du roman par ailleurs revendiquée par McEwan lui-même : *« Narrative empathy is necessarily an ethics of fiction »* (Head, *Ian McEwan* 174). La vision des « événements limites » que constituent la mort du soldat français, ou celle de la mère et de son enfant le long des routes menant à Dunkerque, ébranlent ainsi profondément le narrateur — Briony ou Robbie — mais également le lecteur qui ne peut manquer d'être touché par l'irruption de la violence aveugle au cœur de la fiction, faisant chanceler le cadre factice que composent les mythèmes de l'anglicité.

Le processus d'empathie n'est cependant pas seulement intradiégétique et Paul Crostwaithe propose à cet égard une analyse intéressante d'*Atonement*, selon laquelle la fin du roman — exposant « brutalement » le lecteur à la nouvelle de la mort de Robbie et de

1. Entretien avec Michael SILVERBLATT, *Bookworm*, KCRW, 11 July 2002.

Cecilia — serait destinée à imiter pour le lecteur, le traumatisme de la guerre :

> *It is conceivable that the charge of affect typically released during the process of reading* Atonement *(a text whose composition is itself impelled by an intense, though not pathological preoccupation with the war) might, in some cases, be substantially heightened by the attendant emergence of a traumatic remnant, which, though it may not be readily identifiable as such, originates in a parent's experience of the war itself.*
>
> (Crostwaithe 66)

La suggestion que fait Crostwaithe évoque une empathie qui n'est pas exactement celle de LaCapra, en cela qu'elle est très proche de l'idée d'identification, ici l'identification du lecteur choqué par la mort de Robbie aux victimes de la guerre. L'hypothèse est cependant séduisante, car c'est l'une des seules explications de la fin, il faut en convenir, surprenante, du roman qui ne mette pas seulement le retournement de situation sur le compte d'un revirement postmoderniste de McEwan. Elle est également intéressante en ce qu'elle souligne l'implication du lecteur dans le processus empathique, non pas limité à la tentative de Briony de « s'identifier » aux divers protagonistes par le biais de l'écriture, mais voyant également le lecteur s'engager dans un rapport empathique à l'histoire, qu'elle soit individuelle ou collective, et à l'événement traumatique.

De façon relativement similaire, les romans de Barker font appel à l'empathie du lecteur, en particulier dans les dernières scène de la trilogie, en représentant également un soldat défiguré comme double emblème de la souffrance identitaire et physique et de l'aporie du langage face à la guerre. L'absence de figuration de la mort de personnages tels que Prior et Owen couplée à la représentation de la mort de Hallet inscrivent la représentation du traumatisme dans la tension entre violence visible et aporie langagière. Le lecteur est ainsi invité, comme Rivers dans les scènes finales du roman, à se placer près du soldat qui souffre pour ressentir la déstabilisation empathique provoquée par la guerre décrite par LaCapra :

> *Desirable empathy, I would suggest, involves not self-sufficient projective or incorporative identification but what might be termed empathic unsettlement in the face of the traumatic limit events, their perpetrators, their victims.* (LaCapra 135)

Il est à cet égard intéressant de noter que Barker n'opte pas pour une représentation prescriptive de la destabilisation empathique, mais

donne à voir une variété de réactions offrant un tableau contrasté des réactions éventuelles vis-à-vis de la douleur et de la mort, du détachement apparent du major Hallet, réverbérant de l'insensibilité du commandement militaire quant aux événements du front (*« he had a way of straightening his shoulders that suggested chronic back pain rather than a reaction to the present situation »* 263), à la souffrance poignante de la mère et la fiancée d'Hallet.

C'est cependant la position de Rivers qui est remarquable : positionné près du lit de Hallet, il est celui qui essaie de comprendre les gémissements du soldat mourant et d'interpréter le mystérieux cri *« Shotfarvet »* (274) que ce dernier pousse avant de rendre son dernier souffle. On peut reconnaître en lui une figuration littéraire de l'empathie que décrit LaCapra, où le médecin ne se place jamais à la place de son patient, mais ressent une partie de sa souffrance, une souffrance à la fois aporique et significative, quand le son — pure expression de la douleur physique et psychique — est « traduit » en parole et fait sens pour la communauté humaine autour de lui : *« He's saying, "It's not worth it" »* (274). Mais l'expérience de la souffrance n'est pas sans effet, et l'identité de Rivers se retrouve déstabilisée par le moment d'empathie, invoquant à travers le temps et l'espace, l'esprit de Njiru dans la prière aux morts : *« There is an end of men, an end of chiefs, an end of chieftains' wives, and end of chiefs' children — the go down and depart »* (276). L'empathie est alors ce que Lundeen décrit comme un « idéal d'union différenciée avec l'autre[1] », permettant la reconnaissance et l'affirmation de la similarité de l'humain au cœur d'une altérité historique, géographique et sociale.

La dernière scène de la trilogie se lit ainsi comme une métaphore du rapport à l'Histoire où le lecteur doit à la fois juger de façon éthique les errements d'une société édouardienne sclérosée par les mythes de l'anglicité, et s'engager dans un rapport empathique aux victimes de l'Histoire, érigeant l'humain comme *medium* privilégié de la connection trans-historique sans pour autant prétendre revivre l'événement.

Tous les romans évoqués n'offrent cependant pas un regard sur la souffrance aussi radical qu'*Atonement* et la trilogie de Barker. Le processus d'empathie y est pourtant également présent, invitant le lecteur à poser un regard éthique sur le retour vers l'Histoire.

1. *« Empathy, in essence, is an ideal of differentiated union with another »*, Kathleen LUNDEEN, « Who has the right to feel ? » dans DAVIS & WOMACK (éd.), *Mapping the Ethical Turn*, Charlottesville, U.P. of Virginia, 2001, p. 92.

Revenons à *England, England*, dans lequel Barnes menait une critique explicite du concept d'anglicité, qu'il reprendra ensuite dans *Arthur and George*. Le premier roman représentait ainsi la vision profondément misanthropique de Sir Jack, et dans une certaine mesure de Martha Cochrane, qui ne permettait pas de contrebalancer la charge contre le mythe de l'anglicité, s'intégrant de ce fait dans la tradition de la satire à la Jonathan Swift, ce qui explique peut-être les réactions mitigées des critiques : *« Critical opinion of* England, England*, it should be acknowledged, is not particularly high. In Matthew Pateman's account, it is a tired rehash of ideas and characters traits from Barnes's previous novels »* (Head, « A Case of English Identity » 19). Les destinées piteuses des protagonistes, voyant Sir Jack éliminé de la présidence de son groupe par un chantage le menaçant de révéler ses penchants scatologiques [1], alors que Martha est destinée à vieillir seule et amère, font ainsi du roman une charge univoque où aucun personnage ne semble trouver grâce aux yeux du romancier. À une exception près, relevée par Frederick Holmes : les scènes où, dans le cimetière, s'expriment la souffrance de Martha et de l'imitateur du D[r] Johnson : *« In an environment of hyperreality, Martha's emotional pain at least is genuine, and this creates in her a need for salvation that is to some degree satisfied by communing with what the church once signified »* (Holmes 99). Holmes semble ainsi repérer dans l'expression de la souffrance et le rapport empathique qu'elle établit avec le lecteur un contrepoint nécessaire à la satire. Barnes évoque ce changement d'approche dans un entretien :

> *« You're analysing jolly old England again, aren't you ? »*
> *« I guess, but obliquely this time. In* England, England *I tackled it head on. The idea there was that the notion of England, an artificial notion in the first place, had become endangered, commercialised, Americanised and Europeanised. »*
> *« I wonder if a nostalgia for a lost England accounts for your excavation of a long-forgotten Edwardian scandal ? »*
> *« I'm certainly regretful. I like the idea that countries are different* [2]*. »*

Notons que Barnes écarte le terme de « nostalgie » et lui substitue la notion de « regrets », laissant entendre que c'est la perte de la singu-

1. La régression de Sir Jack, allant une fois par mois revivre une enfance « grandeur nature » auprès de prostituées le talquant et le langeant, peut naturellement également être interprétée comme une métaphore de la situation de l'Angleterre — désirant le retour à un passé perçu comme déresponsabilisant et infantile.

2. « It's for Self-protection », entretien avec Stuart JEFFRIES, *The Guardian* 6 July 2005.

larité de l'Angleterre dans une société en proie à la mondialisation qui fait l'objet de ces regrets. Ainsi, dans *Arthur and George*, le romancier revisite le mythe de façon oblique et utilise la force de l'empathie pour maintenir un lien affectif entre le lecteur et les personnages principaux que sont Arthur et George. Comme l'explique LaCapra, l'empathie (ici narrative) semble nécessaire à la connaissance : *« One may ask whether empathy is on some level necessary even for limited understanding »* (LaCapra, *History in Transit* 137). Ce qui n'étaient que des instants fuyants d'authenticité dans une satire brillante mais univoque s'enrichit ainsi du rapport privilégié à la souffrance identitaire dans *Arthur and George*. On peut y lire une autre interprétation de l'alternance des focalisations évoquée plus haut : à travers la difficulté d'Arthur à incarner un modèle identitaire fondamentalement insaisissable, à travers l'impossibilité que ressent George à se conformer à l'image que la société a de lui, le roman provoque une réponse empathique chez le lecteur remettant en cause le mythe nostalgique d'une anglicité garantissant la permanence rassurante de l'identité.

Dans *The Remains of the Day*, Ishiguro utilise également l'empathie comme moyen d'établir une relation éthique à l'Histoire, mais de façon cependant un peu différente, en particulier en raison du dispositif narratif du roman. On se rappelle en effet que le lecteur est explicitement placé en tant que destinataire du récit de Stevens. Il est le *« you »* du récit et se trouve ainsi dans une position privilégiée, confident du majordome, mais également, au fur et à mesure que celui raconte son histoire, juge de la véracité de la version qui lui est proposée. Le fonctionnement du *« you »* ishigurien invite le lecteur à être témoin des choix politiques et personnels du majordome.

L'utilisation de l'expression *« you and I »*, étonnante en ce qu'elle unit le personnage de fiction qu'est Stevens au lecteur, est à cet égard caractéristique. Même si, à l'intérieur du dispositif narratif, on peut considérer que Stevens s'adresse à un autre majordome (son lecteur idéal) il n'en reste pas moins que le lecteur « réel » est invité à se mettre dans la position du destinataire du message. À de nombreuses reprises, dans des moments cruciaux du roman, Ishiguro provoque l'empathie du lecteur, au sens littéral de « souffrir avec », en unissant lecteur et narrateur dans une même position de passivité à l'égard de l'Histoire. Ainsi, lorsque Darlington renvoie les femmes de chambres juives, Stevens avoue son impuissance morale en se plaçant sur le même plan que Miss Kenton : *« There are many things you and I are simply not in a position to understand concerning, say, the nature of Jewry »*

(157). L'« autre » auquel s'adresse Stevens, c'est à ce moment-là Miss Kenton qui proteste contre le renvoi des femmes de chambres juives, et à qui il répond qu'il vaut mieux confier ce type de décision aux « puissants », en l'occurrence Lord Darlington.

On retrouve ensuite le même phénomène dans l'évocation des affaires politiques, mais c'est alors le lecteur, et non pas Miss Kenton, qui est à la place du *« you »* impuissant : *« The fact is, such great affairs will always be beyond the understanding of those such as you and I, and those of us who wish to make our mark must realize that we best do so by concentrating on what is within our realm »* (209), *« One is simply accepting an inescapable truth : that the likes of you and I will never be in a position to comprehend the great affairs of today's world »* (209). Notons que ce changement se produit à la fin du roman, après la scène où Stevens a été humilié par un des amis de Lord Darlington (Sir Leonard) tentant de prouver que la démocratie n'était pas un système valable. C'est lorsque le lecteur est finalement conscient de la démission idéologique de Stevens, de sa fidélité servile à un maître moralement corrompu, que l'interpellation par le *« you »* l'invite à se placer aux côtés du majordome dans un mouvement empathique. De même, lorsque Stevens a tiré le bilan d'une existence gâchée sur la jetée de Weymouth, le retour instinctif à une position en retrait de l'Histoire trahit l'*habitus* du majordome tout en provoquant la réaction d'un lecteur qui ne saurait être « complice » de l'attitude de Stevens, comme ce dernier l'était de Lord Darlington : *« The hard reality is, surely, that for the likes of you and I there is little choice other than to leave our fate, ultimately, in the hands of those great gentlemen at the hub of this world »* (257).

L'empathie provoquée par Ishiguro est ainsi très différente de celle que sollicitent Barker ou McEwan : le lecteur se trouve projeté dans une sphère sociale et émotionnelle commune à celle du majordome afin non pas s'identifier à ce dernier, mais bien de juger son comportement à l'aune de sa lâcheté morale et à se déprendre de l'illusion narrative afin d'affirmer sa différence. Il faut cependant tempérer l'accusation que le roman porte envers Stevens. Ses défauts, sa lâcheté n'en font jamais un personnage méprisable pour le lecteur et l'empathie envers le majordome parvient, dans une certaine mesure, à être conservée. C'est en effet grâce à l'empathie qu'Ishiguro provoque chez le lecteur, naissant de la faillibilité de Stevens, et de l'humanité transparaissant dans ses regrets et sa volonté, parfois pathétique, de toujours s'améliorer, qu'il s'écarte de la satire. Malgré la mise à distance critique des choix du majordome, le lecteur se tient en permanence à

ses cotés, ressentant une empathie narrative provenant de l'humanité d'un narrateur racontant ses échecs.

Le passage par l'empathie demande un engagement éthique lors du processus de lecture stabilisant l'incertitude métafictionnelle. Tout en affirmant l'impossibilité d'atteindre par le biais de l'écriture une vérité historique infaillible, le roman réaffirme néanmoins la nécessité du retour vers l'Histoire et du questionnement du processus historiographique. Les romans revisitant l'Angleterre édouardienne sont ainsi pris dans la tension entre désir de retour critique vers le passé et impossibilité de se dégager de l'Histoire, rappellant l'« Ange de l'histoire » de Benjamin, tourné vers le passé, et voulant « s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré » (Benjamin, *Œuvres* 434) tout en étant irrésistiblement poussé vers l'avenir. Malgré la coexistence de plusieurs versions de l'Histoire au cœur de la fiction, le roman en appelle ainsi à la sensibilité et au jugement du lecteur afin de faire un choix éthique qui répondra à celui de l'auteur.

Le (second) postmodernisme renonce donc à l'objectivité de l'Histoire, à représenter les choses « telles qu'elles étaient » de façon paradoxalement libératrice, car cet abandon permet d'accepter l'importance de l'affect dans le rapport du lecteur à l'Histoire, et fonde ainsi un retour vers l'humain médié par une distance critique et empathique [1]. Comme l'expliquent Davis et Womack dans leur ouvrage sur l'humanisme postmoderne, publié cinq ans après *The Ethical Turn*, la littérature contemporaine peut désormais devenir le lieu d'un renouveau humaniste :

> *The idea of reconciling the void — the locus of our sociocultural disillusionment and despair in an increasingly uncertain world — refers to explicit artistic attempts to represent the ways in which human beings seek out meaning, hope and community in spite of the void's immutable shadow* [2].

Sens, espoir, communauté — ces concepts sont, comme nous l'avons vu, cruciaux dans des romans où l'« ombre du néant » semble constamment planer. Les trajectoires de Stevens, George Edalji et Billy Prior esquissent néanmoins la possibilité d'une régénération identitaire

1. Peut-être est-il possible de voir là la raison de l'affinité thématique littéraire qui semble exister entre les romans de Forster et les romans contemporains revisitant la période édouardienne.

2. Todd F. DAVIS & Kenneth WOMACK, « Introduction : Necessary Negociations », *Postmodern Humanism in Contemporary Literature and Culture : Reconciling the Void*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006, p. xxiii.

dans une société ébranlée par la guerre et marquée au sceau des mythes sclérosants de l'anglicité. Bien que la réécriture achoppe sur les événements traumatiques, la représentation de la souffrance n'est pas nécessairement aporétique et autotélique et peut, *a contrario*, revêtir une valeur exemplaire. Plutôt que le constat irréversible d'une histoire en ruine, portée par la dynamique anti-nostalgique, le recours à l'empathie affirme la possibilité d'une revitalisation de l'humain à travers l'engagement éthique du lecteur.

Conclusion

> *Might there be one last fiery glow of remembering?* […] *Might there not be at some point in the first decades of the twenty-first century, one final moment, lit by the evening sun, before the whole thing was handed over to the archivists? Might there not be a great looking back down the mown grass of the decades?*
> Julian BARNES [1]

Dans la nouvelle nommée « Evermore », Julian Barnes représente la sœur d'un soldat tombé au front durant la Grande Guerre visitant un cimetière et évoque avec poésie la peur de l'oubli semblant traverser la Grande Bretagne au début du XXI^e^ siècle. Dans sa postface aux *Lieux de Mémoire*, Pierre Nora explique comment la société française semble être entrée dans « l'ère de la commémoration [2] » alors que la « nation historique » se transforme en une « nation mémorielle » (Nora, « L'ère de la commémoration » 1011). Cette nation a « investi l'espace tout entier du soupçon de son identité virtuelle, doublé toutes les choses présentes d'une dimension de l'antérieur […] C'est le réveil des pierres et des murs, l'animation des sites, la revitalisation des paysages » (Nora, « L'ère de la commémoration » 1011). L'analyse de Nora à propos de la France de 1989, est-elle applicable à l'Angleterre et la Grande-Bretagne de la fin du XX^e^ et du début du XXI^e^ siècle ? Le retour postmoderniste vers l'histoire et l'anglicité de la littérature contemporaine relève-t-il de l'émergence d'une « nation mémorielle » ?

Nous avons déjà analysé la correspondance entre le laps de temps s'étant écoulé depuis les événements revisités dans les romans « rétro-édouardiens » et la durée d'une mémoire humaine, pouvant évoquer la nécessité de faire revivre une histoire menacée par l'oubli collectif.

1. « Evermore », *Cross Channel* 111.
2. Pierre NORA, « L'ère de la commémoration », *Les Lieux de mémoire tome 3*, 1992, Paris, Gallimard, 1997, p. 1011.

Il faut également noter que le phénomène de mondialisation, encore peu développé au moment où Nora écrit, entraîne une uniformisation culturelle qui mène certains artistes, comme Barnes, à rechercher dans le passé les vestiges d'une spécificité nationale semblant être vouée à la destruction. Il semble toutefois que les romans revisitant l'Angleterre se construisent précisément *contre* la transformation en une « nation mémorielle » qui recherche dans la beauté des paysages anglais et les demeures du *National Trust* un *pharmakon* nostalgique à l'hypothétique perte d'identité collective. Car c'est bien contre le « réveil des pierres et des murs » de la *country house* anglaise, contre la « revitalisation des paysages » du « West Country » dans un élan à la fois nostalgique et mercantile, que semblent vouloir s'inscrire des romans tels que *The Remains of the Day* ou *Atonement*, dont l'écriture anti-nostalgique bat en brèche les mythes familiers de l'anglicité. Tout en reconnaissant la présence d'une telle dynamique au cœur de la société britannique, la réécriture de son hypothétique source — l'Angleterre édouardienne — a pour but de saper les fondements d'un éventuel culte de l'anglicité en démontant les rouages de son mécanisme de mythification et d'auto-référentialité.

On touche cependant là à la limite du concept : est il possible pour la littérature revisitant le passé de l'Angleterre de se déprendre du « piège nostalgique » ? En représentant les ors édouardiens, la splendeur des *country houses* et des *gentlemen* mourant pour leur pays, ne prend-on pas le risque d'être lu de façon littérale par un lecteur recherchant précisément ce que le roman stigmatise ? Le lecteur, ou spectateur, fera-t-il la différence entre *The Remains of the Day*, mettant en scène le mythe afin de l'examiner avec distance critique, et une production télévisuelle telle que *Downton Abbey*, recyclant les motifs et utilisant le goût avéré du public pour les même thèmes ?

Cette contradiction soulève le problème de la place du lecteur dans le roman contemporain, en particulier lors de l'interpellation empathique évoquée plus haut, et peut rappeller la nécessité de relire les réécritures de l'Angleterre à l'aune des théories de la réception. Le roman « rétro-édouardien », et les productions culturelles mettant en scène l'histoire de façon romancée en général, doivent-il ainsi négocier les modalités de l'écriture éthique de l'Histoire en tenant d'avantage compte de leur rapport au lecteur ? Ou bien la représentation de l'Histoire, sa visée testimoniale sont-elles suffisantes à elles-mêmes, la flamme vacillante d'un éventuel « humanisme postmoderne » devant

précisément être repérée dans la confiance accordée à un lecteur dépositaire du jugement éthique sur le passé ?

Faut-il également remettre en question la nécessité du retour historique dans la réévaluation du concept d'anglicité ? Si le retour vers l'Angleterre de la première moitié du XX^e^ siècle est justifié par la singularité d'une période où le mythe était à la fois à son apogée et en proie aux remises en question les plus violentes, n'existe-t-il pas une catégorie de romans revisitant à la fois le concept d'anglicité et son inscription dans l'Angleterre édouardienne à travers le prisme de la société contemporaine ? L'influence de Forster, de Lawrence et des auteurs ayant représenté l'anglicité ne se limite en effet pas aux romans « rétro-édouardiens », la réécriture n'est pas que retour historique, et pour reprendre le mot de Benjamin, la « rencontre unique avec le passé » peut se faire dans la transposition dialectique vers le présent de l'Angleterre.

Viennent à l'esprit trois romans publiés dans les années 2000 transposant les thèmes et les *topoï* familiers de l'anglicité à l'Angleterre contemporaine. Dans *The Line of Beauty*, Alan Hollinghurst met en scène un personnage qui n'est pas sans rappeler celui de Prior—Nick Guest, dont le patronyme ironique souligne sa non appartenance au monde des élites. « Invité » dans une famille de nouveaux riches britanniques, Nick découvre, à la manière de Prior dans les romans de Barker, la violence des catégorisations sociales structurant la société britannique et la force des traditions anglaises dans un roman se situant, non pas dans l'entre-deux-guerres, mais au cœur de l'Angleterre thatchérienne. Comme dans *Arthur and George*, l'impossibilité pour l'individu d'appartenir à une société qui le perçoit comme hétérogène est mise en exergue, et l'on peut lire dans cette discussion littéraire de l'anglicité « moderne[1] » un point de vue similaire à celui que les romans « rétro-édouardiens » offrent de l'Angleterre.

Mais la littérature contemporaine reprend parfois de façon encore plus spécifique certaines œuvres emblématiques de l'Angleterre édouardienne. Dans *On Beauty*, Zadie Smith réécrit le *Howards End* de

1. On pourrait également argumenter que l'anglicité moderne peut s'écrire sur un tout autre mode que celui de la tradition édouardienne. L'excentricité, le non-conformisme peuvent également être perçus comme constitutifs de l'identité anglaise (on pense au mouvement punk des années 1970 par exemple). Pour une discussion de l'excentricité, voir Laurent MELLET et Sophie AYMES, *In and Out : Eccentricity in Britain*, Newcastle, Cambridge S.P., 2012.

Forster et transpose ses motifs centraux — l'appartenance culturelle, la transmission, la renégociation de l'identité — à une société mondialisée où c'est entre Grande-Bretagne et États-Unis, entre culture populaire et tradition artistique que doit se faire l'union tant souhaitée par Forster (rappelons-nous son célèbre *« Only Connect »*). De même pourrait-on lire le *Saturday* de Ian McEwan comme une réécriture de Forster, où c'est non pas l'âme commerçante[1], mais la Science que représente Heny Perowne qui doit se réconcilier avec la tradition littéraire du pays, personnifiée dans le roman par sa fille, Daisy, une poétesse dont la grossesse inattendue à la fin du roman semble être un rappel de celle de Helen dans *Howards End*. Ainsi, l'image de la fille-mère est reprise dans les deux romans, afin d'évoquer la possibilité d'un avenir fructueux naissant du mariage des contrastes : commerce et « aristocratie de la terre » chez Forster, science et poésie chez McEwan. Peut-être faut-il lire, ici aussi, le désir de retourner vers l'humanisme en littérature, et de réconcilier Histoire et mémoire, nation et mythe.

Même si la réécriture peut, comme venons de le voir, se détacher du retour historique, celui-ci en reste néanmoins un *medium* privilégié. Bien que le dernier roman de notre étude (*Arthur and George*) ait été publié en 2005, la réécriture de l'Angleterre édouardienne demeure un thème prégnant de la littérature contemporaine : lors de ces dernières années furent, entre autres, publiés *Habits of the House* (2012) de Fay Weldon (brossant le tableau *« upstairs-downstairs »* d'une demeure édouardienne), *Waiting for Sunrise* (2012) de William Boyd (une roman policier se déroulant à Vienne et Londres dans les années 1910), les derniers romans de Pat Barker à nouveau consacrés à la Grande Guerre (*Life Class* (2007), *Toby's Room* (2012)), *The Children's Book* (2009) d'A.S. Byatt, faisant brillamment la jonction entre époque victorienne et édouardienne, et surtout, *The Stranger's Child* (2011) d'Alan Hollinghurst, un roman fondant sa lecture de l'anglicité sur la période édouardienne, tout en mettant celle-ci en perspective par la poursuite de la réécriture jusqu'au début des années 2010. La persistance d'un tel flux n'est cependant pas sans risques : le roman de Fay Weldon semble par exemple manquer d'originalité et se contente de recycler les clichés de l'anglicité édouardienne de façon souvent caricaturale.

1. Dans *Howards End* c'est Henry Wilcox, l'homme d'affaires par excellence, qui symbolise « l'âme commerçante du pays ».

Le processus de réécriture du XX^e^ siècle semble de plus avancer parallèlement au passage du temps « commun », dans lequel vivent les auteurs et leurs lecteurs : amorcé dans les années 1980 avec la tendance « néo-victorienne » du roman contemporain, celui-ci se poursuit dans les années 1990 et 2000 avec une réécriture « édouardienne », et l'on voit, depuis quelques années, apparaître des romans réécrivant la seconde guerre mondiale et le début des années 1950, comme *Night Watch* (2006) et *The Little Stranger* (2009) de Sarah Waters. Bien que la réécriture ne soit pas, loin s'en faut, le seul courant dynamisant la littérature britannique contemporaine, la propension de celle-ci à recycler, voire ressasser, les motifs et les styles du passé peut laisser penser qu'il existe bel et bien un repli, quoique distancié, sur le familier. Ainsi, la réécriture de l'Angleterre par les auteurs contemporains tend un miroir critique à une nation en quête d'identité. Entre mémoire, histoire et fiction, le processus d'inscription, et de réinscription de l'anglicité, un concept aussi fuyant que réel, dans la culture du XXI^e^ siècle, témoigne de son étrange actualité.

Bibliographie

1 Sources primaires

1.1 Pat Barker

Romans

Another World, 1998, Harmondsworth, Penguin Books, 1999.

Double Vision, 2003, Harmondsworth, Penguin Books, 2004.

Life Class, 2007, Harmondsworth, Penguin Books, 2008.

Regeneration, 1991, Harmondsworth, Penguin Books, 1992.

The Eye in the Door, 1993, Harmondsworth, Penguin Books, 1994.

The Ghost Road, 1995, Harmondsworth, Penguin Books, 1996.

Toby's Room, Harmondsworth, Penguin Books, 2012.

Entretiens

« Conversation between Pat Barker and Caroline Garland », *Psychology and Psychotherapy* 77.2 (2004) p. 85-205.

« Going Home Again : An Interview with Pat Barker », Entretien avec Donna PERRY, *The Literary Review : An International Journal of Contemporary Writing* 34.2 (Winter 1991) p. 235-244.

« Interview with Sharon Monteith », *Contemporary British & Irish Fiction, an Introduction through Interviews*, New York, Hodder Arnold, 2004, p. 19-35.

« Resourcing *Regeneration* by Pat Barker », entretien tiré d'une vidéo pour *The English and Media Centre*, 13 mai 2008 : www.denbighict.org.uk/english/request,php?48.

1.2 Julian Barnes

Romans

A History of the World in 10½ Chapters, 1989, London, Picador, 1990.

Arthur and George, London, Jonathan Cape, 2005.

Cross Channel, New York, Vintage Books, 1996.

England, England, London, Picador, 1999.

Flaubert's Parrot, 1984, New York, Vintage, 1985.

Love, etc, New York, Vintage, 2000.

Something to Declare, Essays on France, New York, Knopf, 2002.

Talking it Over, New York, Vintage, 1991.

Articles

« Here's Johnny », *The Guardian* 30 nov. 2003, 3 nov. 2007 : www.guardian.co.uk/sport/2003/nov/30/rugbyworldcup2003.rugbyunion2/.

« The Saddest Story », *The Guardian* 7 juin 2008, 5 juin 2008 : http://books.guardian.co.uk/review/story/0.2284304.00.html/.

« Think of England », *The New Yorker* 12 août 2002. 26 avril 2009 : www.newyorker.com/archive/2002/08/12/020812ta/_talk/_barnes.

Entretiens

« An Interview With Julian Barnes », Abebooks.co.uk, fév. 2006, 12 juil. 2009 : www.abebooks.co.uk/docs/authors-corner/julian-barnes.shtml/.

« Elementary Justice : Julian Barnes Discusses *Arthur & George* », Entretien avec John FREEMAN, *New City Chicago* 31 janv. 2006. 10 nov. 2007 : www.newcitychicago.com/chicago/5045.html/.

« Entretien », *Tout arrive*, France Culture, 08 fév. 2007.

« It's for Self-protection », Entretien avec Stuart JEFFRIES, *The Guardian* 6 juil. 2005, 3 oct. 2008 : www.guardian.co.uk/books/2005/jul/06/fiction.julianbarnes/.

« Julian and Arthur and George », Entretien avec Georgie LEWIS, Powells.com 13 fév. 2006, 2 fév. 2009 : www.powells.com/authors/barnes.html/.

« Julian Barnes in Conversation », *Cercles* 4 (2002), p. 255-269.

« Julian Barnes in Conversation », Entretien avec John MULLAN, Liverpool, Liverpool Hope University, 14 juin 2008, retranscription personnelle.

« Reconstructing a Case », entretien avec Regis BEHE, *Pittsburgh Tribune-Review*, 22 janv. 2006, 10 déc. 2008 : www.pittsburghlive.com/x/pittsburghtrib/s_415173.html.

« The Inscrutable Mr Barnes », Entretien avec Jasper REES, *The Telegraph* 23 sept. 2006, 15 oct. 2008 : www.telegraph.co.uk/arts/main.jhtml?xml=/arts/2006/09/23/bobarnes23.xml.

1.3 Kazuo Ishiguro

Romans

A Pale View of Hills, 1982, London, Faber and Faber, 2005.

Nocturnes : Five Stories of Music and Nightfall, London, Faber and Faber, 2009.

The Remains of the Day, 1989, London, Faber and Faber, 1999.

The Unconsoled, 2004, London, Faber and Faber, 2005.

Entretiens

« An Interview with Kazuo Ishiguro », Entretien avec Allan VORDA & Kim HERZINGER, *Mississippi Review* 20 (1990), p. 131-154, réimprimé dans Brian SCHAFFER & Cynthia WONG, *Conversations With Kazuo Ishiguro*, Jackson, University Press of Mississippi, 2008, p. 67-87.

Entretien avec François GALLIX, Vanessa GUIGNERY & Paul VEYRET, *Études britanniques contemporaines* 27 (2004), p. 1-22.

« For me, England is a Mythical Place », Entretien avec Tim ADAMS, *The Observer* 20 fév. 2005, 14 sept. 2007 : www.guardian.co.uk/books/2005/feb/20/fiction.kazuoishiguro/.

« Interview », entretien avec Linda RICHARDS, *January Magazine*, oct. 2000, 5 juin 2008 : http://januarymagazine.com/profiles/ishiguro.html/.

« I Remain Fascinated by Memory », Entretien avec Michael Scott MOORE & Michael SONTHEIMER, *Spiegel* 10 mai 2005, 7 mars 2007 : www.spiegel.de/international/0.1518.378173.00.html/.

« Kazuo Ishiguro in Conversation », Entretien avec Sean MATTHEWS, Liverpool Hope University, 2 juin 2007. Retranscription personnelle.

« Shorts : Kazuo Ishiguro », entretien avec Graham SWIFT, *BOMB Magazine* (Fall 1989), p. 22-23, réimprimé dans Brian SCHAFFER & Cynthia WONG, *Conversations With Kazuo Ishiguro*, Jackson, U.P. of Mississippi, 2008, p. 35-39.

« The Art of Fiction No. 196 », *The Paris Review* 184 (Spring 2008), 5 août 2008 : www.theparisreview.org/viewmedia.php/prmMID/5829/.

1.4 Ian McEwan

Romans

Amsterdam, 1999, London, Random House, 1999.

Atonement, 2001, London, Vintage, 2002.

Enduring Love, 1997, New York, Random House, 1999.

On Chesil Beach, London, Jonathan Cape, 2007.

Saturday, 2005, London, Vintage, 2006.

The Comfort of Strangers, 1981, London, Vintage, 2006.

The Innocent, 1997, London, Vintage, 1998.

Articles

« An inspiration, yes, Did I copy from another author ? No », *The Guardian* 27 nov. 2006, 10 août 2009 : www.guardian.co.uk/uk/2006/nov/27/bookscomment.topstories3/.

Entretiens

« A Conversation with Ian McEwan », entretien avec David Lynn, *Kenyon Review* 29.3 (Summer 2007) p. 38-51.

« Conversation with Ian McEwan & Steven Pinker », *PEN American Center*, 3 mai 2008, 6 sept. 2008 : www.pen.org/viewmedia.php/prmMID/2615/prmID/1064/.

Entretien avec Michael Silverblatt, *Bookworm*, KCRW, 11 juil. 2002, 8 mai 2007 : www.kcrw.com/etc/programs/bw/bw020711ian_mcewan.

« Faith and Doubt at Ground Zero », Entretien avec Helen Whitney, *Frontline*, April 2002, 24 déc. 2007 : www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/faith/interviews/mcewan.html.

« He Triumphed Outside of the Mainstream », entretien avec Ambrose Clancy, *Los Angeles Times*, 17 mai 1999, 5 sept. 2008 : http://articles.latimes.com/1999/may/17/news/cl-37973.

« Ian McEwan & Antony Gormley : A Conversation about Art and Nature », *Kenyon Review* 28.1 (Winter 2006) p. 104-112.

« Ian McEwan », entretien avec John HAFFENDEN, *Novelists in Interview*, London, Routledge, 1985, p. 168-190.

« Interview », Entretien avec Margaret REYNOLDS et Jonathan NOAKES, *Ian McEwan : The Child in Time, Enduring Love, Atonement*, London, Vintage, 2002, p. 10-23.

« Journeys without Maps, an Interview with Ian McEwan », Entretien avec Jon COOK, Sebastian GROES & Victor SAGE, *Ian McEwan*, dans Sebastian GROES, London, Continuum Books, 2009, p. 123-134.

1.5 Auteurs victoriens

AUSTEN Jane, *Emma*, 1816, Harmondsworth, Penguin Books, 1996.

BRONTË Charlotte, *Jane Eyre*, 1847, Harmondsworth, Penguin Classics, 2003.

BURNS Robert, *The Poems and Songs of Robert Burns, Vol. 6*, New York, P.F. Collier & Son, 1909.

CAROLL Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*, 1865, Oxford, Oxford U.P., 2006.

DOYLE Arthur Conan, *The Hound of the Baskervilles*, 1901, London, Wordsworth Classics, 1999.

DOYLE Arthur Conan, *Memories and Adventures*, 1930, London, Greenhill Books, 1988.

GASKELL Elizabeth, *North and South*, 1854, New York, AMS Press, 1972.

HAWTHORNE Nathaniel, *The House of the Seven Gables*, 1851, London and Basingstoke, Macmillan, 1989.

JAMES Henry, Preface, *The Portrait of a Lady*, 1880, Harmondsworth, Penguin Classics, 2003.

KEATS John, *Selected Poems*, Harmondsworth, Penguin, 1996.

KIPLING Rudyard, *The Writings in Prose and Verse of Rudyard Kipling : The Five Nations*, Charleston, BiblioBazaar LLC, 2008.

NEWBOLT Henri, *The Island Race*, 1898, Charleston, BiblioBazaar LLC, 2008.

RUSKIN John, *Modern Painters, Vol. 5*, London, John Wiley, 1863.

WILDE Oscar, « The Importance of Being Earnest », 1895, *The Importance Of Being Earnest And Four Other Plays*, New York, Barnes & Noble Classics, 2003.

1.6 Auteurs édouardiens et modernistes, *War Poets*

ANDREWS Lucilla, *No Time For Romance*, 1977, London, Corgi Books, 2007.

BLUNDEN Edmund, *Selected Poems*, Manchester, Carcanet Press, 1982.

BROOKE Rupert, *Song of Love : The Letters of Rupert Brooke and Noel Olivier, 1909-1915*, New York, Crown, 1992.

BROOKE Rupert, *The Collected Poems of Rupert Brooke*, Whitefish, Kessinger Publishing, 2005.

COMPTON-BURNETT Ivy, *Manservant and Maidservant*, 1947, London, Panther Books, 1969.

CONRAD Joseph, *Heart of Darkness*, 1902, Harmondsworth, Penguin Classics, 1989.

CONRAD Joseph, *Lord Jim*, 1900, New York, Norton Publishers, 1996.

FORD Ford Maddox, *Parade's End*, 1925-1928, Harmondsworth, Penguin Books, 1982.

FORD Ford Maddox, *The Good Soldier : A Tale of Passion*, 1915, Oxford, Oxford Paperbacks, 1999.

FORD Ford Maddox, *England and the English*, Manchester, Carcanet Press, 2003.

FORSTER Edward Morgan, *Two Cheers for Democracy*, London, Edward Arnold, 1951.

FORSTER Edward Morgan, *Abinger Harvest*, London, Edward Arnold, 1953.

FORSTER Edward Morgan, *A Room with a View*, 1908, Harmondsworth, Penguin Classics, 1973.

FORSTER Edward Morgan, *Howards End*, 1910, Harmondsworth, Penguin Books, 1989.

FORSTER Edward Morgan, *The Longest Journey*, 1907, Harmondsworth, Penguin Books, 1989.

FORSTER Edward Morgan, *Aspects of the Novel*, 1927, Harmondsworth, Penguin Books, 1990.

FORSTER Edward Morgan, *A Passage to India*, 1924, Harmondsworth, Penguin Books, 2000.

GALSWORTHY John, *The Man of Property*, 1906, London, Headline, 2007.

GRAVES Robert, *Goodbye to All That*, 1929, Harmondsworth, Penguin, 2007.

HARDY Thomas, *The Complete Poems*, ed. James Gibson, Basingstoke, Palgrave, 2001.

HOUSMAN A.E., *A Shropshire Lad*, 1900, New York, Dover Thrift Éditions, 1990.

HUXLEY Aldous, *Crome Yellow*, 1921, London, Vintage, 2004.

LAWRENCE D.H., *Women in Love*, 1920, Harmondsworth, Penguin Books, 1995.

LAWRENCE D.H., *England, my England*, 1922, Harmondsworth, Penguin Books, 1973.

LAWRENCE D.H., *Lady's Chatterley's Lover*, 1928, Harmondsworth, Penguin Books, 1997.

MAUROIS André, *Les Silences du colonel Bramble*, 1921, Paris, Grasset, 2003.

ORWELL George, *Orwell's England : 1937-1962*, Harmondsworth, Penguin Books, 2001.

OWEN Wilfred, *The Collected Poems of Wilfred Owen*, New York, New Directions Books, 1963.

OWEN Wilfred, *Collected Letters*, ed. Harold OWEN & John BELL, Oxford, Oxford U.P., 1967.

PRIESTLEY J.B., *English Journey*, 1934, Kingswood, Windmill Press, 1937.

SASSOON Siegfried, « Memoirs of a Foxhunting Man », 1928, *The Complete Memoirs of George Sherston*, London, Faber and Faber, 1980.

SASSOON Siegfried, « Memoirs of an Infantry Officer », 1930, *The Complete Memoirs of George Sherston*, London, Faber and Faber, 1980.

SASSOON Siegfried, « Sherston's Progress », 1936, *The Complete Memoirs of George Sherston*, London, Faber and Faber, 1980.

SASSOON Siegfried, *The War Poems*, London, Faber and Faber, 1983.

SHERRIFF R.C., *Journey's End*, 1929, Harmondsworth, Penguin Books, 2000.

THOMAS Edward, *The South Country*, 1906, London, Dent, 1993.

THOMAS Edward, *Collected Poems*, London, Faber and Faber, 2004.

WAUGH Evelyn, *A Handful of Dust*, 1934, Harmondsworth, Penguin Books, 2000.

WAUGH Evelyn, *Brideshead Revisited*, 1945, Harmondsworth, Penguin Books, 2003.

WAUGH Evelyn, *The Sword of Honour Trilogy (Men at Arms, Officers and Gentlemen, Unconditional Surrender)*, 1965, Harmondsworth, Penguin Books, 2001.

WELLS H.G., *Tono-Bungay*, 1909, Harmondsworth, Penguin Books, 2007.

WOOLF Virginia, *Jacob's Room*, 1922, Oxford, Oxford U.P., 2000.

WOOLF Virginia, *To the Lighthouse*, 1927, Harmondsworth, Penguin Books, 1964.

WOOLF Virginia, *A Room of One's Own and Three Guineas*, Oxford, Oxford U.P., 2000.

WOOLF Virginia, *Between the Acts*, 1941, Harmondsworth, Penguin Books, 2000.

WOOLF Virginia, *Selected Essays*, Harmondsworth, Penguin Books, 2008.

1.7 Auteurs 1945-1980

FOWLES John, *The French Lieutenant's Woman*, 1969, London, Vintage, 2004.

FOWLES John, *Wormholes*, New York, Henry Holt, 1998.

HARTLEY L.P., *The Go-Between*, 1953, Harmondsworth, Penguin Books, 2000.

LARKIN Philip, *Jill*, 1946, London, Faber & Faber, 2005.

LARKIN Philip, *Collected Poems*, London, Faber and Faber, 2003.

1.8 Auteurs contemporains

ACKROYD Peter, *Hawksmoor*, 1985, Harmondsworth, Penguin Books, 1993.

ACKROYD Peter, *English Music*, 1992, Harmondsworth, Penguin Books, 1993.

ACKROYD Peter, *Albion, the Origins of English Imagination*, 2002, New York, Anchor Books, 2004.

BAINBRIDGE Beryl, *Every Man for Himself*, 1996, London, Abacus, 2007,

BOYD William, *Any Human Heart : A Novel*, New York, Vintage, 2002.

BOYD William, *Waiting for Sunrise*, London, Bloomsbury, 2012.

BYATT A.S., *Possession*, 1990, New York, Random House, 1991.

BYATT A.S., *The Children's Book*, 2009, London, Chatto & Windus, 2010.

COE Johnathan, *What a Carve Up !* 1994, Harmondsworth, Penguin Books, 1995.

COE Johnathan, *The Rotter's Club*, 2001, Harmondsworth, Penguin Books, 2002.

COE Johnathan, *The Rain Before it Falls*, 2007, Harmondsworth, Penguin Books, 2008.

FAULKS Sebastian, *Birdsong*, 1993, London, Vintage, 1994.

FAULKS Sebastian, *Charlotte Gray*, 1998, London, Vintage, 1999.

FAULKS Sebastian, *The Girl at the Lion d'Or*, New York, Vintage, 1999.

HAWES James, *Speak For England*, New York, Vintage, 2006.

HOLLINGHURST Alan, *The Line of Beauty*, London, Picador, 2004.

HOLLINGHURST Alan, *The Stranger's Child*, London, Picador, 2011.

MARTIN Valerie, *Mary Reilly, A Novel*, 1990, New York, Wahsington Square Press, 1994.

NAIPAUL V.S., *The Enigma of Arrival*, 1987, London, Picador, 2002.

PRESTON John, *The Dig*, 2007, Harmondsworth, Penguin, 2008.

SEBALD W.G., *Les Anneaux de Saturne*, 1999, trad. Bernard Kreiss, Paris, Éditions Gallimard, 2003.

SMITH Zadie, *On Beauty*, 2005, Harmondsworth, Penguin, 2006.

STOPPARD Tom, *Arcadia*, London, Faber and Faber, 1993.

SWIFT Graham, *Waterland*, 1983, London, Picador, 2002.

SWIFT Graham, *Out of this World*, 1988, London, Picador, 1997.

SWIFT Graham, *Ever After*, New York, Random House, 1992.

SWIFT Graham, *Last Orders*, 1996, New York, Vintage, 1997.

WATERS Sarah, *Night Watch*, 2006, London, Virago, 2009.

WATERS Sarah, *The Little Stranger*, London, Riverhead Books, 2009.

WELDON Fay, *Habits of the House*, London, Head of Zeus, 2012.

2 Sources secondaires

2.1 Romanciers contemporains

Pat Barker

Articles

BERNARD Catherine, « Pat Barker's Critical Work of Mourning : Realism with a Difference », *Études Anglaises* 60.2, avril-juin 2007, p. 173-184.

BRANNIGAN John, « Pat Barker's Regeneration Trilogy : History and the Hauntological Imagination », *Contemporary British Fiction*, Cambridge, Polity, 2003, p. 13-26.

BRUCE Susan, « Sherston's Imaginary Friend : Siegfried Sassoon's Autobiographical Prose and the Idea of Photography », *Biography* 30.2, 2007, p. 173-193.

DUCKWORTH Alastair M., « Two Borrowings in Pat Barker's *Regeneration* », *Journal of Modern Litterature* 27.3, Winter 2004, p. 63-67.

HARRIS Greg, « Compulsory Masculinity, Britain, and the Great War : The Literary Historical Work of Pat Barker », *Critique* 39.4, Summer 1998, p. 290-303.

HITCHCOCK Peter, « What is Prior ?: Working-Class Masculinity in Pat Barker's Trilogy », *Genders* 35, 2002, 3 mai 2008 : www.genders.org/g35/g35/_hitchcock.html/.

HOLMGREN TROY Maria, « The Novelist as an Agent of Collective Remembrance : Pat Barker and the First World War », dans *Collective Traumas : Memories of War and Conflict in 20th-Century Europe*, Brussels, Belgium, Presses Interuniversitaires Européennes — Peter Lang, 2007, p. 47-78.

JOHNSON Patricia E., « Embodying Losses in Pat Barker's Regeneration Trilogy », *Critique : Studies in Contemporary Fiction* 46.4, Summer 2005, p. 307-319.

JOLLY Margaretta, « Towards a Masculine Maternal, Pat Barker's Bodily Fictions », dans Sharon Monteith, *Critical Perspectives on Pat Barker*, Columbia, University of South Carolina Press, 1995, p. 235-253.

LANONE Catherine, « Scattering the Seed of Abraham : The Motif of Sacrifice in Pat Barker's *Regeneration* and *The Ghost Road* », *Literature & Theology : An International Journal of Theory, Criticism and Culture* 13.3, sept. 1999, p. 259-268.

MUKHERJEE Ankhi, « Stammering to Story : Neurosis and Narration in Pat Barker's *Regeneration* », *Critique* 43.1, Fall 2001, p. 49-62.

PAUL Ronald, « In Pastoral Fields : The Regeneration Trilogy and Classic First World War Fiction », dans Sharon MONTEITH, *Critical Perspectives on Pat Barker*, Columbia, University of South Carolina Press, 1995, p. 147-161.

RENARD Virginie, « "You must speak..." : Traumatic Memory and Crisis of Testimony in Pat Barker's Regeneration Trilogy », *Interférences littéraires* 1, 2008, p. 147-164.

SINKER Mark, « Temporary Gentlemen », *Sight & Sound* 7, déc. 1997, p. 22-24.

SHADDOCK, Jennifer, « Dreams of Melanesia : Masculinity and the Exorcism of War in Pat Barker's *The Ghost Road* », *Modern Fiction Studies* 52.3, Fall 2006, p. 656-674.

SHEPHARD Ben, « Digging Up the Past », *Times Literary Supplement* 4851, 22 mars 1996, p. 12-13.

WHITEHEAD Anne, « The Past as Revenant : Trauma and Haunting in Pat Barker's *Another World* », *Critique* 45.2, Winter 2004, p. 129-146.

Ouvrages

BRANNIGAN John, *Pat Barker*, Manchester, Manchester U.P., 2005.

MONTEITH Sharon (éd.), *Critical Perspectives on Pat Barker*, Columbia, University of South Carolina Press, 1995.

MONTEITH Sharon, *Pat Barker*, Tavistock, Northcote House, 2002.

WESTMAN Karin E., Pat Barker's *Regeneration*, New York, Continuum, 2005.

Julian Barnes

Articles de journaux et comptes rendus

BUSNEL François, « Élémentaire, mon cher Barnes ! », *L'Express* 25 janvier 2007, 17 juil. 2009 : www.lexpress.fr/informations/elementaire-mon-cher-barnes/_678495.html/.

SOLOMON Deborah, « Julian Barnes "Rewriting History" », *The New York Times Magazine* 18 déc. 2005, p. 17.

WOMERSLEY David, « Arthur Conan Doyle and the Great Wyrley Outrages : *Arthur and George* — Julian Barnes », 3 July 2006, 30 avril 2009 : www.socialaffairsunit.org.uk/blog/archives/001006.php.

Articles

BEDGOOD Daniel, « (Re)Constituted Pasts : Postmodern Historicism in the Novels of Graham Swift and Julian Barnes », *The Contemporary British Novel*, Edinburgh, Edinburgh U.P., 2005, p. 203-216.

BENTLEY Nick, « Re-writing Englishness : Imagining the Nation in Julian Barnes's *England, England* and Zadie Smith's *White Teeth* », *Textual Practice* 21.3 sept. 2007 p. 483-504.

BERBERICH Christine, « England ? Whose England ? (Re)constructing English Identities in Julian Barnes and W.G. Sebald », *National Identities* 10.2 juin 2008 p. 167-184.

HEAD Dominic, « Julian Barnes and the Case of British Identity », dans Rod MENGHAM & Philip TEW, *British Fiction Today*, London, Continuum, 2006, p. 15-27.

HENSTRA Sarah, « The McReal Thing, Personal/National Identity in Julian Barnes's *England, England* », dans Nick Bentley, *British Fiction of the 90's*, London, Taylor and Francis, 2005, p. 95-107.

NUNNING Vera, « The Invention of Cultural Traditions, The Construction and Deconstruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes'*England, England* », *Anglia* 119.1, 2001, p. 58-76.

NUNNING Vera, « Experiments with Ethics in Contemporary British Fiction : The Lack of a Stable Framework in Ian McEwan's *Saturday* and Julian Barnes'*Arthur and George* », dans Jean Michel GANTEAU & Susanna ONEGA, *The Ethical Component in Experimental British Fiction since the 1960's*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 209-230.

Ouvrages

GUIGNERY Vanessa, *Julian Barnes : L'art du mélange*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2001.

GUIGNERY Vanessa, *Postmodernisme et effets de brouillage dans la fiction de Julian Barnes*, thèse de doctorat Paris IV, 2000, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2001.

GUIGNERY Vanessa, *The Fiction of Julian Barnes — A Reader's Guide to Essential Criticism*, Houndsmills, Palgrave Macmillan, 2006.

GUIGNERY Vanessa & Ryan ROBERTS (éd.), *Conversation with Julian Barnes*, Jackson, U.P. of Mississipi, 2009.

HOLMES Frederick M., *Julian Barnes*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2008.

MOSELEY Merrit, *Understanding Julian Barnes*, Columbia (S.C.), University of South Carolina Press, 1997.

PATEMAN Matthew, *Julian Barnes*, Tavistock, Northcote House in association with the British Council, 2002.

SESTO Bruce, *Language, History and Metanarrative in the Fiction of Julian Barnes*, New York, P. Lang, 2001.

Kazuo Ishiguro
Articles

ATKINSON Rob, « How the Butler Was Made To Do It, The Perverted Professionalism of *The Remains of the Day* », *Yale Law Journal* 10, 1995, p. 177-220.

BANETH-NOUAILHETAS Emilienne, « The Hazards of Uttering Witticisms ou les dangers de l'humour dans *The Remains of the Day* », *Q/W/E/R/T/Y* 9, 1999, p. 211-217.

CHAMLOU Laurence, « From Incipit to "a beautiful country of yours" », *Lectures d'une œuvre*, The Remains of the Day *Kazuo Ishiguro*, Paris, Éditions du temps, 1999, p. 34-45.

DILLO Erica, « The Myth of the English Country House in Ishiguro's *The Remains of the Day* », *National University of Singapore*, 1999, 30 avril 2009 : www.scholars.nus.edu.sg/landow/post/uk/ishiguro/ed9.html.

DUBROW Heather, « The Politics of Aesthetics : Recuperating Formalism and the Country House Poem », dans Marc David RASMUSSEN, *Renaissance Literature and Its Formal Engagements*, New York, Palgrave, 2002, p. 67-88.

GRIFFITH Mary, « Great English Houses/New Homes in England ? Memory and Identity in Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day* and V, S, Naipaul's *The Enigma of Arrival* », *SPAN : Journal of the South Pacific Association for Commonwealth Literature and Language Studies* 36, oct. 1993, p. 488-503.

JIRGENS Karl E., « Narrator Resartus : Palimpsestic revelation in Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day* », *Q/W/E/R/T/Y* 9, 1999, p. 219-229.

JOYAU Isabelle, « Le discours du leurre dans les romans de Kazuo Ishiguro », *Études Anglaises, Le Roman britannique contemporain* 50, 1997, p. 232-243.

LANG James M., « Public Memory, Private History : Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day* », Clio 29.2, Winter 2000, p. 143-165.

LUYAT Anne, « Myth and Metafiction : Is peaceful Co-existence possible ? Destruction of The Myth of the English Butler in Kazuo

Ishiguro's *The Remains of the Day* », dans Max DUPERAY, *Historicité et Métafiction dans le roman britannique contemporain des Îles britanniques*, Aix, Publications de l'université de Provence, 1994, p. 183-197.

PATEY Caroline, « When Ishiguro Visits the West Country : An Essay on *The Remains of the Day* », *ACME : Annali della Facolta di Lettere e Filosofia dell'Universita degli Studi di Milano*, 44.2, 1991, p. 135-155.

PEGON Claire, « Mrs Symons's Circuitous Routes : "Tours and Detours to the Wonder of England" », *Lectures d'une œuvre* The Remains of the Day *Kazuo Ishiguro*, Paris, Éditions du temps, 1999, p. 117-133.

PILLIÈRE Linda, « The Language of Repression, a Linguistic Approach to Ishiguro's Style », *Études britanniques contemporaines* 27, 2004, p. 99-109.

POREE Marc, « Retour à Darlington Hall : James Ivory traduit *The Remains of the Day* », *Études anglaises* 52, 1999, p. 448-459.

RUSHDIE Salman, « Kazuo Ishiguro », *Imaginary Homelands : Essays and Criticism 1981-1991*, 1991, London, Penguin Books/Granta, 1992, p. 244-246.

VEYRET Paul, « Did Mr Stevens write any Christmas Cards ? Purloined memories *in The Remains of the Day* », *Études britanniques contemporaines* 27, 2004, p. 111-125.

VINET Dominique, « Le Deuil du Surmoi », *Lectures d'une œuvre* The Remains of the Day *Kazuo Ishiguro*, Paris, Éditions du temps, 1999, p. 163-177.

VIVIÈS Jean, « "L'empire du mal", *The Remains of the Day* de Kazuo Ishiguro », *Le Banal dans le roman britannique contemporain*, *Les Annales du Monde Anglophone* 6, Paris, L'harmattan, 1997, p. 71-83.

Ouvrages

CHAMLOU Laurence, *Les Romans de Kazuo Ishiguro*, Paris, Ellipses, 1999.

LEWIS Barry, *Kazuo Ishiguro*, Manchester, Manchester U.P., 2000.

PARKES Adam, *Kazuo Ishiguro's The Remains of the Day*, New-York, Continuum, 2001.

PEGON Claire, *L'Art de la fugue chez K. Ishiguro*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2004.

PETRY Mike, *Narratives of Memory and Identity : The Novels of Kazuo Ishiguro*, London, Peter Lang, 1999.

PORÉE Marc, *Kazuo Ishiguro, The Remains of the Day*, Paris, Didier Érudition, 1999.

SHAFFER Brian W., *Understanding Kazuo Ishiguro*, Columbia S.C., University of South Carolina Press, 1998.

SHAFFER Brian & WONG Cynthia, *Conversations With Kazuo Ishiguro*, Jackson, U.P. of Mississippi, 2008.

VEYRET Paul, *Kazuo Ishiguro, L'encre de la mémoire*, Bordeaux, P.U. Bordeaux, 2005.

WONG Cynthia, *Kazuo Ishiguro*, Plymouth, Northcote House, 2000.

Ian McEwan

Articles de journaux et comptes rendus

ALDEN Natasha, « Why Ian McEwan is Innocent », *The Times* 9 déc., 2006, 10 juil. 2009 : http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/books/article664327.ece.

BANVILLE John, « A Day in the Life », *New York Review of Books* 26 May 2005, p. 8-9.

EAGLETON Terry, « A Beautiful and Elusive Tale », *Lancet* 358.9299, 22 déc. 2001, p. 2177.

HOYLE Ben, « McEwan Hits Back at Call for Atonement », *Times* 27 nov. 2006, 10 juil. 2009 : http://business.timesonline.co.uk/tol/business/law/article650961.ece/.

KERMODE Frank, « Point of View », *London Review of Books* 4 octobre 2001, 15 mars 2008 : www.lrb.co.uk/v23/n19/kerm01/_.html/.

GRIMES William, « Rustic Calm Inspires McEwan Tale of Evil », *New York Times* 18 nov. 1992, p. 19.

LANGDON Julia, « It's a Matter of Good Manners, Mr McEwan », *Daily Mail* 09 déc. 2006, 10 juil. 2009 : www.dailymail.co.uk/femail/article-421524/Its-matter-good-manners-Mr-McEwan.html/.

LEE Hermione, « If your memories serve you well... », *The Observer* Sunday 23 sept. 2001, 15 fev. 2008 : www.guardian.co.uk/books/2001/sep/23/fiction.bookerprize2001/.

MULLAN John, « Between the Lines », *The Guardian* 8 March 2003, p. 31.

MULLAN John, « Looking Forward to the Past », *The Guardian* 15 March 2003, p. 32.

MULLAN John, « Turning up the Heat », *The Guardian* 22 March 2003, p. 32.

MULLAN John, « Beyond Fiction », *The Guardian* 29 March 2003, p. 32.

Articles

ALDEN Natasha, « War of the Words : *Atonement* and the Question of Plagiarism », dans Sebastian GROES, *Ian McEwan*, London, Continuum Books, 2009, p. 54-69.

CORMACK Alistair, « Postmodernism and the Ethics of Fiction in *Atonement* », dans Sebastian GROES, *Ian McEwan*, London, Continuum Books, 2009, p. 70-82.

CROSTWAITHE Paul, « Speed, War, and Traumatic Affect : Reading Ian McEwan's *Atonement* », *Cultural Politics* 3.1, mars 2007, p. 51-70.

DE LA CONCHA Angeles, « Unravelling Conventions ; or, the Ethics of Deconstruction in Ian McEwan's *Atonement* », dans Jean-Michel GANTEAU & Susanna ONEGA, *The Ethical Component in Experimental British Fiction since the 1960's*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 191-208.

FINNEY Brian, « Briony's Stand Against Oblivion : The Making of Fiction in Ian McEwan's *Atonement* », *Journal of Modern Literature* 27.3, Winter 2004, p. 68-82.

HIDALGO Pilar, « Memory and Storytelling in Ian McEwan's *Atonement* », *Critique* 46.2, Winter 2005, p. 82-91.

INGERSOLL Earl G., « Intertextuality in L.P. Hartley's *The Go-Between* and Ian McEwan's *Atonement* », *Forum for Modern Language Studies* 40.3, July 2004, p. 241-258.

LETISSIER Georges, « Ethics and Trauma in McEwan's *Atonement* », dans S. Onega & J.M. GANTEAU, *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*, Amsterdam & New York, Rodopi, 2011, p. 209-226.

MARCUS Laura, « Ian McEwan's Modernist Time : *Atonement* and *Saturday* », dans Sebastian GROES, *Ian McEwan*, London, Continuum Books, 2009, p. 85-98.

MARGARONIS Maria, « The Anxiety of Authenticity : Writing Historical Fiction at the End of the Twentieth Century », *History Workshop Journal* 65 (Spring 2008) p. 138-160.

MULLER-WOOD Anja, « Enabling Resistance : Teaching *Atonement* in Germany », dans Steven BARFIELD, Anja MÜLLER-WOOD, Philip TEW and LEIGH Wilson, *Teaching Contemporary British Fiction*, Heidelberg, Winter, 2007, p. 143-158.

PAREY Armelle, « Ordre et chaos dans *Atonement* d'Ian McEwan », *Cercles*, *Occasional Paper Series* (2007) p. 93-102.

PEDOT Richard, « Rewriting(s) in Ian McEwan's *Atonement* », *Études Anglaises* 60.2, avril-juin 2007, p. 148-159.

REYNIER Christine, « La Citation *in abstentia* à l'œuvre dans *Atonement* de Ian McEwan », *EREA* 2.1 (Printemps 2004) p. 61-68.

SWAYNE Crispin, « Reeling Back the Past », *History Today* 57.12, déc. 2007, p. 39-41.

WALLACE Elizabeth Kowaleski, « Postcolonial Melancholia in Ian McEwan's *Saturday* », *Studies in the Novel* 39.4, Winter 2007, p. 465-480.

ZALEWSKI Daniel, « Ian McEwan's Art of Unease », *The New Yorker*, 23 February 2009, 1er janv. 2012 : www.newyorker.com/reporting/2009/02/23/090223fa/_fact/_zalewski/.

Ouvrages

BYRNES Christina, *Sex and Sexuality in Ian McEwan's Work*, Nottingham, Paupers' Press, 2004.

CHILDS Peter (éd.), *The Fiction of Ian Mc Ewan*, London, Palgrave Macmillan, 2005.

GROES Sebastian (éd.), *Ian McEwan*, London, Continuum Books, 2009.

HEAD Dominic, *Ian McEwan*, Manchester, Manchester U.P., 2007.

MALCOLM David, *Understanding Ian McEwan*, Columbia, University of South Carolina Press, 2002.

NOAKES Johnatan, *Ian McEwan : The Child in Time, Enduring Love, Atonement*, London, Vintage, 2002.

PEDOT Richard, *Perversions textuelles dans la fiction d'Ian McEwan*, Paris, L'Harmattan, 1999.

REYNOLDS Magaret, *Ian McEwan : the Essential Guide*, London, Vintage, 2004.

SCHEMBERG Claudia, *Achieving « At-one-ment » Storytelling and the Concept of the Self in Ian McEwan's The Child in Time, Black Dogs, Enduring Love, and Atonement*, Frankfurt, Peter Lang, 2004.

Romanciers victoriens

LEAVIS F.R., *The Common Pursuit*, 1952. Harmondsworth, Penguin Books, 1962.

LYCETT Andrew, « Adultery, my Dear Watson », *The Guardian* 15 September 2007, 20 août 2009 : www.guardian.co.uk/books/2007/sep/15/history.biography/.

LYCETT Andrew, *The Man who Created Sherlock Holmes*, New York, Free Press, 2007.

WEAVER Gordon, *Conan Doyle and the Parson's Son : the George Edalji Case*, Vanguard, Cambridge, 2006.

Romanciers édouardiens & modernistes, War Poets

BLOT Jean, *Bloomsbury, Histoire d'une sensibilité artistique et politique anglaise*, Paris, Éditions Balland, 1992.

BRADBURY Malcolm & James MCFARLANE (éd.), *Modernism : 1890-1930*, New York, Penguin, 1976.

BROWN Dennis & Jenny PLASTOW, *Ford Madox Ford and Englishness*, International Ford Madox Ford Studies 5, Amsterdam, Rodopi, 2005.

BRUCE Susan, « Sherston's Imaginary Friend : Siegfried Sassoon's Autobiographical Prose and the Idea of Photography », *Biography* 30.2, Spring 2007, p. 173-193.

COFFEY Laura, « Evelyn Waugh's Country House Trinity : Memory, History and Catholicism in *Brideshead Revisited* », *Literature & History* 15.1, Spring 2006, p. 59-73.

DUCKWORTH Alistair M., *Howards End : E.M. Forster's House of Fiction*, London, Twayne Publishing, 1992.

EBBATSON Roger, « "England, my England" : Lawrence, War and Nation », *Literature & History* 9.1, Spring 2000, p. 67-83.

FEATHERSTONE Simon, *War Poetry : an Introductory Reader*, Abingdon, Routledge, 1995.

HENSTRA Sarah, « Ford and the Costs of Englishness : "Good Soldiering" as Performative Pratice », *Studies in the Novel* 39.2, Summer 2007, p. 177-195.

HIBBERD Dominic, *Wilfred Owen : a New Biography*, London, Weidenfeld & Nicolson, 2002.

HODGE Elizabeth J., « The Mysteries of Eleusis at *Howards End* : German Romanticism and the Making of a Mythology for England », *International Journal of the Classical Tradition* 13.1, Summer 2006, p. 33-68.

LANE Christopher, « In Defense of the Realm : Sassoon's Memoirs », *Raritan* 14.1, Summer 1994, p. 89-109.

LANONE Catherine, *E.M. Forster, Odyssée d'une écriture*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998.

LUSTY Heather, « Shaping the National Voice : Poetry of WWI », *Journal of Modern Literature* 30.1, Fall 2006, p. 199-209.

MEYERS Jeffrey, *Joseph Conrad : a Biography*, New York, Charles Scribner's Sons, 1991.

PETERS John Gerard, *The Cambridge Introduction to Joseph Conrad*, Cambridge, Cambridge U.P., 2006.

SLOBODIN Richard, *Rivers*, Stroud, Sutton, 1997.

SMITH Zadie, « E.M. Forster, Middle Manager », *The New York Review of Books* 55.13, 14 August 2008, 1er janv. 2012 : www.nybooks.com/articles/21692/.

STALLWORTHY Jon, *Wilfred Owen*, Oxford, Oxford U.P., 1988.

WIDDOWSON Peter, *E.M. Forster's Howards End : Fiction as History*, London, Chatto & Windus, 1977.

Anglicité

Articles

ACKROYD Peter, « The Englishness of English Literature », *The Collection*, London, Chatto & Windus, 2001, p. 328-340.

BROOKER Peter & WIDDOWSON Peter, « A Literature for England », *Englishness : Politics and Culture 1880-1920*, London, Croom Helm, 1986, p. 116-163.

COLLINS Marcus, « The Fall of the English Gentleman : the National Character in Decline, c. 1918-1970 », *Historical Research* 75.187, 2002, p. 90.

FOWLES John, « On Being English but Not British », *Texas Quarterly* 7, 1964, p. 154-162.

HARRISON Charles, « "Englishness" and "Modernism" », *Revisited Modernism/ Modernity* 6.1, Jan. 1999, p. 75-90.

HOWKINS Alun, « The Discovery of Rural England », dans Robert COLLS & Phillip DODD, *Englishness, Politics and Culture 1880-1920*, London, Croom Helm, 1986, p. 62-88.

GANTEAU Jean-Michel, « Camping the Nation : Peter Ackroyd's Mungrell Englishness », dans Floriane REVIRON, *Englishness Revisited*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2009, p. 97-108.

INGELBIEN Raphaël, « Imagined Communities/Imagined Solitudes : Versions of Englishness in Postwar Literature », *European Journal of English Studies* 8.2, 2004, p. 159-171.

LEERSSEN Joep, « Englishness, Ethnicity and Matthew Arnold », *European Journal of English Studies* 10.1, 2006, p. 63-79.

MANDLER Peter, « "Against Englishness" English Culture and the Limits to Rural Nostalgia 1850-1940 », *Transactions of the Royal Historical Society* 6th Ser. 7, 1997, p. 155-175.

NUNNING Vera, « The Importance of Being English : European Perspectives on Englishness », *European Journal of English Studies* 8.2, 2004, p. 145-158.

VAN KEMENADE Rudy, « The Habit that Englishness is », dans N. KELLY, C. HORROCKS, K. MILNES, B. ROBERTS, & D. ROBINSON, *Narrative, Memory and Everyday Life*, Huddersfield, Huddersfield U.P., 2008, p. 117-122.

Ouvrages

ANDERSON Benedict, *Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1990.

BAKER Alan R.H., & Mark BILLINGE, *Geographies of England : The North-South Divide, Imagined and Material*, Cambridge, Cambridge U.P., 2004.

BAUCOM Ian, *Out of Place : Englishness, Empire, and the Locations of Identity*, Princeton, N.J., Princeton U.P., 1999.

BELL Ian A. (éd.), *Peripheral Visions : Images of Nationhood in Contemporary British Fiction*, Cardiff, University of Wales Press, 1995.

BERBERICH Christine, *The Image of the Gentleman in Twentieth-Century Literature : Englishness and Nostalgia*, Aldershot, Ashgate Publishing Limited, 2007.

BRADBURY Malcolm, *The Modern British Novel : 1878-2001*, Harmondsworth, Penguin Books, 2001.

BURDEN Robert, *Landscape and Englishness*, Amsterdam, Rodopi, 2006.

CANNADINE David, *The Decline and Fall of the British Aristocracy*, New York, Vintage Books, 1999.

CANNADINE David, *Class in Britain*, 1998, Harmondsworth, Penguin Books, 2000.

COLLEY Linda, *Britons : Forging the Nation 1707-1837*, 1992. Yale, Yale U.P., 2005.

COLLINI Stefan, *English Pasts, Essays in History and Culture*, Oxford, Oxford U.P., 1999.

COLLINI Stefan, *Absent Minds : Intellectuals in Britain*, Oxford, Oxford U.P., 2006.

COLLS Robert & DODD Philip (éd.), *Englishness, Politics and Culture 1880-1920*, London, Croom Helm, 1986.

CONNOR Steven, *The English Novel in History : 1950-1955*, London, Routledge, 1996.

DARBY Wendy Joy, *Landscape and Identity : Geographies of Nation and Class in England*, Oxford ; New York, Berg, 2000.

DAUNTON Martin & RIEGER Bernhard (éd.), *Meanings of Modernity : Britain from the late Victorian Era to World War II*, Oxford, Berg, 2001.

DOYLE Brian, *English and Englishness*, New York, Routledge, 1989.

DUFFY Maureen, *England : The Making of the Myth from Stonhenge to Albert Square*, London, Fourth Estate, 2001.

EASTHOPE Anthony, *What a Man's Gotta Do : The Masculine Myth in Popular Culture*, Winchester, Mass., Unwin Hyman, 1990.

EASTHOPE Anthony, *Englishness and National Culture*, London, Routledge, 1999.

EBBATSON Roger, *An Imaginary England : Nation, Landscape and Literature, 1840-1920*, Hants, Aldershot, 2005.

FINNEY Brian, *English Fiction since 1984 : Narrating a Nation*, New York, NY, Palgrave Macmillan, 2006.

GERVAIS David, *Literary Englands : Versions of « Englishness » in Modern Writing* Cambridge, Cambridge U.P., 1993.

GILES Judy & MIDDLETON Tim (éd.), *Writing Englishness : An Introductory Sourcebook*, London, Routledge, 1995.

GILMOUR Robin, *The Idea of the Gentleman in the Victorian Novel*, London, Harper Collins, 1981.

GIROUARD Mark, *Life in the English Country House : A Social and Architectural History*, New Haven, Yale U.P., 1979.

GIROUARD Mark, *The Return to Camelot : Chivalry and the English Gentleman*, New Haven, Yale U.P., 1981.

HATTERSLEY Roy, *The Edwardians*, London, St Martin's Press, 2005.

HEAD Dominic, *Modern British Fiction 1950-2000*, Cambridge, Cambridge U.P., 2002.

HENSON Gerry (éd.), *England my England : A Treasury of All Things English*, London, Robson Books, 2007.

KALLINEY Peter J., *Cities of Affluence and Anger : A Literary Geography of Modern Englishness*, Charlottesville, VA, U. of Virginia P., 2006.

KELSALL Malcom, *The Great Good Place : the Country House and English Literature*, New York, Columbia U.P., 1993.

KINGSLEY Charles, *Health and Education*, Plain Label Books, 1874, 1 sept. 2009, 10 juin 2009 : http://books.google.fr/books?id=m4U5lg9Enw8C&printsec=frontcover&source=gbs_v2_summary_r&cad=0#v=onepage&q=&f=false/.

KUMAR Krishan, *The Making of English National Identity*, Cambridge, Cambridge U.P., 2003.

LANGFORD Paul, *Englishness Identified : Manners and Character 1650-1850*, Oxford, Oxford U.P., 2000.

MACONIE Stuart, *Pies and Prejudice : In Search of the North*, London, Ebury Publishing, 2008.

MANDLER Peter, *The Fall and Rise of the Stately Home*, New Haven (Conn.), Yale U.P., 1997.

MANDLER Peter, *The English National Character : the History of an Idea from Edmund Burke to Tony Blair*, New Haven, Yale U.P., 2006.

MASON Philip, *The English Gentleman : The Rise and Fall of an Ideal*, London, Pimlico, 1993.

MATLESS David, *Landscape and Englishness*, London, Reaktion Boooks, 1998.

MERGENTHAL Sylvia, *A Fast-forward Version of England : Constructions of Englishness in Contemporary Fiction*, Heidelberg, Winter, 2003.

MORTON H.V., *In Search of England*, 1964, Cambridge, Di Capo Press, 2002.

NEWMAN John Henry, *The Idea of a University*, 1854, Washington, Regnery Gateway, 1999.

PARKER Peter, *The Old Lie, The Great War and the Public-School Ethos*, 1987, New York, Continuum, 2007.

PARRINDER Patrick, *Nation and Novel : The English Novel from Its Origins to the Present Day*, Oxford, Oxford U.P., 2006.

PAXMAN Jeremy, *The English*, 1998, Harmondsworth, Penguin Books, 1999.

PETERS CORBETT David & RUSSEL Fiona (éd.), *The Geographies of Englishness : Landscape and the National Past, 1880-1940*, New Haven, London, Yale U.P., 2002.

PEVSNER Nikolaus, *Ruskin and Violet Le Duc — Englishness and Frenchness in the Appreciation of Gothic Architecture*, London, Thames and Hudson, 1966.

PEVSNER Nikolaus, *The Englishness of English Art*, 1955, London, Penguin, 1988.

PYM John, *Merchant Ivory's English Landscapes : Rooms, Views, and Anglo-Saxon Attitudes*, New York, Abrams, 1995.

REVIRON-PIEGAY Floriane (éd.), *Englishness Revisited*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2009.

RUTHERFORD Jonathan, *Forever England : Reflections on Masculinity and Empire*, London, Lawrence and Wishart, 1997.

TEW Philip & MENGHAM Rod (éd.), *British Fiction Today*, London, Continuum, 2006.

THURLOW Richard, *Fascism in Britain*, 1987, London, I.B. Tauris, 2006.

WATERS Karen Voland, *The Perfect Gentleman : Masculine Control in Victorian Men's Fiction, 1870-1901*, New York, P. Lang, 1997.

WOOD Michael, *In Search of England, Journeys into the English Past*, London, Viking Books, 1999.

WRAY Vamplew, *Pay Up and Play the Game : Professional Sport in Britain 1875-1914*, 1988, Cambridge, Cambridge U.P., 2004.

YOUNG Robert J.C., *Colonial Desire : Hybridity in Theory, Culture and Race*, London, Routledge, 1995.

YOUNG Robert J.C., *White Mythologies*, London, Routledge, 2004.

YOUNG Robert J.C., *The Idea of English Ethnicity*, Oxford and Malden (Mass), Blackwell Publishers, 2008.

VISRAM Rozina, *Asians in Britain : 400 Years of History*, London, Pluto Press, 2002.

Théories critiques

Articles et entretiens

ANDERSON Duncan, « Spinning Dunkirk », BBC, 6 Feb. 2004. 20 août 2008 : www.bbc.co.uk/history/worldwars/wwtwo/dunkirk_spinning_01.shtml.

BERNARD Catherine, « Coming to Terms with the Present : The Paradoxical Truth Claims of British Postmodernism », *European Journal of English Studies* 1.2, Aug. 1997, p. 135-138.

BERNARD Catherine, « L'Art de l'aporie : penser l'impensable avec Adorno et Benjamin » *Études Anglaises* 58.1, janv.-mars 2005, p. 31-41.

BOURDIEU Pierre, « La Noblesse, capital social et capital symbolique », dans Didier LANCIEN & Monique de SAINT MARTIN, *Anciennes et nouvelles aristocraties de 1880 à nos jours*, Paris, Éditions M.S.H., 2007, p. 385-398.

FOSTER Hal, « (Post) Modern Polemics », *New German Critique* 33, Fall 1984, p. 67-78.

FOUCAULT Michel, « Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967) », *Architecture, Mouvement, Continuité* 5, octobre 1984, 46-49, Reproduit 3 oct. 2009 : http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html

JAMESON Frederic, « Postmodernism and Consumer's Society », dans Hal FOSTER, *Postmodern Culture*, London, Pluto Press, 1985, p. 111-125.

GANTEAU Jean-Michel, « Hearts Object : Jeanette Winterson and the Ethics of Absolutist Romance », *Refracting the Canon in Contemporary British Literature and Film* (Postmodern Studies 35) Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 165-185.

NORA Pierre, « Entre Mémoire et Histoire, La problématique des lieux », dans Pierre NORA & Charles-Robert AGERON, *Les Lieux de mémoire, tome 1*, 1984, Paris, Gallimard, 1997, p. xvi-xlii.

NORA Pierre & BARNAVI Élie, « L'Histoire, victime de la mémoire ? », *Le Magazine Littéraire* 477, juillet-août 2008, p. 14-17.

LEWIS Barry, « Postmodernism and Fiction », *The Routledge Companion to Postmodernism*, London, Routledge, 2005.

NÜNNING Ansgar, « Crossing Borders and Blurring Genres : Towards a Typology and Poetics of Postmodernist Historical Fiction in England since the 1960's », *European Journal of English Studies* 1.2, August 1997, p. 217-238.

ONEGA Susana, « The Mythical Impulse in British Historiographic Metafiction », *European Journal of English Studies* 1.2, August 1997, p. 184-204.

PIEGAY-GROS Nathalie, « Le Palimpseste de l'histoire », *Cahiers de narratologie* 13, 2006, 3 juil. 2009 : http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=344/.

RIFFATERRE Michael, « La Trace de la pensée », *La Pensée* 215, oct. 1980, p. 4-18.

VAN DER KOLK Bessel A. & VAN DER HART Onno, « The Intrusive Past, The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma », dans Cathy CARUTH, *Trauma, Explorations in Memory*, Baltimore, John Hopkins U.P., 1995, p. 158-182.

WAUGH Patricia, « The New Prometheans : Literature, Criticism, and Science in the Modern and Postmodern Condition », *European Journal of English Studies* 1.2, August 1997, p. 139-164.

Ouvrages

AGACINSKI Sylviane, *Le Passeur de temps — Modernité et Nostalgie*, Paris, Seuil, 2000.

AGAMBEN Giorgio, *La Communauté qui vient, théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990.

AGAMBEN Giorgio, *Ce qu'il reste d'Auschwitz*, trad. Pierre Alferi, 1998, Paris, Payot Rivages, 2008.

ADORNO Theodor, *Jargon de l'authenticité*, 1964, Paris, Payot, 2003.

ADORNO Theodor & HORKHEIMER Max, *Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1989.

AMOSSY Ruth, *Stéréotypes et clichés, langue, discours, société*, Paris, Nathan, 1997.

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, 1957, Paris, PUF, 2004.

BADIOU Alain, *L'Être et l'événement*, Paris, Seuil, 1988.

BAKHTINE Mikhaïl, *L'Œuvre de Francois Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, 1978, Paris, Gallimard, 2001.

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1953.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.

BARTHES Roland, « La Chambre claire », 1980, *Œuvres complètes V*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 785-894.

BARTHES Roland, « Le Bruissement de la langue », *Essais Critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

BATCHELOR John, *The Edwardian Novel*, New York, St Martin's Press, 1982.

BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et Simulation*, Paris, Éditions Galilee, 1981.

BAUDRILLARD Jean, *Amérique*, Paris, Le Livre de Poche, 1988.

BENJAMIN Walter, *Paris capitale du XIX^e^ siècle, Le livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, 1986.

BENJAMIN Walter, *Œuvres III*, 1972-1989, Paris, Gallimard, 2000.

BELLEMIN-NOËL Jean, *La Psychanalyse du texte littéraire*, Paris, Éditions Nathan, 1996.

BHABHA Homi, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994.

BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, 1955, Paris, Gallimard, 1998.

BLOOM Harold, *The Anxiety of Influence : a Theory of Poetry*, 1973, Oxford, Oxford U.P., 1997.

BOURDIEU Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Seuil, 1972.

BOURDIEU Pierre, *La distinction : critique social du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

BOURDIEU Pierre, *Le Sens pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

BROCKMEIER Jens & CARBAUGH Donald (éd.), *Narrative and Identity : Studies in Autobiography, Self and Culture*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamin Publishing Company, 2001.

BROOKS Peter, *Psychoanalysis and Storytelling*, Cambridge, Blackwell Publishers, 1994.

BROWN Dennis, *The Modernist Self in Twentieth-century English Literature : a Study of Self-Fragmentation*, Basingstoke, Macmillan, 1989.

CARUTH Cathy (éd.), *Trauma : Explorations in Memory*, Baltimore, John Hokins U.P., 1995.

COMPAGNON Antoine, *La Seconde main, ou Le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

DAVIS Todd F. & WOMACK Kenneth, *Mapping the Ethical Turn, A Reader in Ethics, Culture and Literary Theory*, Charlottesville, U.P. of Virginia, 2001.

DAVIS Todd F. & WOMACK Kenneth, *Postmodern Humanism in Contemporary Literature and Culture : Reconciling the Void*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006.

DEBRAY Régis, *L'Obscenité démocratique*, Paris, Flammarion, 2007.

DE CERTEAU Michel, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2002.

DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie, L'anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix, *Capitalisme et Schizophrénie, tome 2 : Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

DELEUZE Gilles & PARNET Claire, *Dialogues*, 1977, Paris, Flammarion, 1999.

DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Éditions Gallilée, 1993.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Génie du non-lieu*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001.

DURAND Gilbert, *Introduction à la mythodologie : mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996.

DUPERRAY Max (éd.), *Historicité et métafiction dans le roman britannique contemporain des Îles britanniques*, Aix, Publications de l'université de Provence, 1994.

FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, 1969, Paris, Éditions Gallimard, 2008.

FREEMAN Mark Philip, *Rewriting the Self : History, Memory, Narrative*, London, Routledge, 1993.

FREUD Sigmund, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. Denis Messier, Paris, Gallimard, 1990.

FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1992.

FREUD Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté*, 1919, trad. Marie Bonaparte, Comp. université du Québec, 15 oct. 2009 : http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essaispsychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.html.

FROISSART Pascal, *La Rumeur, histoires et fantasmes*, Paris, Belin, 2002.

FUSSELL Paul, *The Great War and Modern Memory*, 1975, London & New York, Oxford U.P., 1995.

GANTEAU Jean-Michel & ONEGA Susana, *The Ethical Component in Experimental British Fiction since the 1960's*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2007.

GANTEAU Jean-Michel & ONEGA Susana, *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*, Amsterdam & New York, Rodopi, 2011.

GARRAUD Christian (éd.), *Sont-ils bons ? Sont-ils méchants ? Usages des stereotypes*, Paris, Honoré Champion, 2001.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GIRARD René, *La voix méconnue du réel — Une théorie des mythes archaïques et modernes*, trad. Bee Formentelli, Paris, Grasset & Fasquelle, 2002.

GUTLEBEN Christian, *Nostalgic Postmodernism : the Victorian Tradition and the Contemporary British Novel*, Amsterdam, Rodopi, 2001.

HAMON Philippe, *Expositions, littérature et architecture au XIX^e^ siècle*, Paris, Corti, 1989.

HAMON Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette Université, 1993.

HAMON Philippe, *L'Ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Université, 1996.

HARTOG François, *Régimes d'historicité, présentisme et histoire du temps*, 2012, Paris, Seuil, 2003.

HAWTHORN Jeremy, *The British Working-Class Novel in the Twentieth Century*, London, Edward Arnold, 1984.

HILLIS-MILLER Joseph, *Topographies*, Stanford, Stanford U.P., 1995.

HOBSBAWM Eric, *The Age of Extremes : the Short Twentieth Century, 1914-1991*, London, Michael Joseph, 1994.

HOBSBWAM Eric & RANGER Terrence (éd.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge U.P., 1983.

HUTCHEON Linda, A *Theory of Parody*, New York and London, Methuen & Co., 1985.

HUTCHEON Linda, *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1988.

HYNES Samuel, *The Ewardian Turn of Mind*, Princeton, Princeton U.P., 1968.

HYNES Samuel, *A War Imagined : The First World War and English Culture*, London, Pimlico, 1990.

JAMESON Frederick, *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, 1991, Durham, Dukes U.P., 2005.

KAPFERER Jean-Noël, *Rumeurs, le plus vieux media du monde*, Paris, Seuil, 1987.

LACAN Jacques, *Le Séminaire, Livre I, Les écrits techniques de Freud*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

LACAPRA Dominick, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, John Hopkins U.P., 2001.

LACAPRA Dominick, *History in Transit : Experience, Identity, Critical Theory*, New York, Cornell U.P., 2004.

LECERCLE Jean-Jacques, *Interpretation as Pragmatics, Language, Discourse, Society*, London, Macmillan, 1999.

LECERCLE Jean-Jacques, *Une Philosophie marxiste du langage*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.

LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

LEJEUNE Philippe, *Je est un autre, L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.

LEPALUDIER Laurent, *Métatextualité et Métafiction, théories et analyses*, Rennes, P.U. de Rennes, 2002.

LÉVINAS Emmanuel, *Totalité et infini — Essai sur l'extériorité*, 1971, Paris, Le Livre de Poche, 1990.

LÉVINAS Emmanuel, *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence*, 1978, Paris, Le Livre de Poche, 2004.

LÉVINAS Emmanuel, *Éthique et infini*, Paris, Le Livre de Poche, 1982.

LUKACS Georges, *Le Roman historique*, 1965, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2000.

LYOTARD Jean-François, *La Condition post-moderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

MALVERN Sue, *Modern Art, Britain, and the Great War : Witnessing, Testimony, and Remembrance*, Yale, Yale U.P., 2004.

MOUTOT Gilles, *Adorno, Langage et réification*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.

NANCY Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1986.

NORA Pierre & AGERON Charles-Robert (éd.), *Les Lieux de mémoire, tome 1*, 1984, Paris, Gallimard, 1997.

NORA Pierre & AGERON Charles-Robert (éd.), *Les Lieux de mémoire, tome 2*, 1986, Paris, Gallimard, 1997.

NORA Pierre & AGERON Charles-Robert (éd.), *Les Lieux de mémoire, tome 3*, 1992, Paris, Gallimard, 1997.

ONEGA Susana & GUTLEBEN Christian, *Telling Histories : Narrativizing History, Historicizing Literature*, Amsterdam, Rodopi, 1995.

ONEGA Susana & GUTLEBEN Christian, *Refracting the Canon in Contemporary British Literature and Film* (*Postmodern Studies* 35) Amsterdam, Rodopi, 2004.

RANCIÈRE Jacques, *Les Mots de l'histoire, essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, 1992.

RICŒUR Paul, *Temps et récit, tome 3*, Paris, Seuil, 1991.

RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2003.

RIFATERRE Michael, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

SAID Edward, *Orientalism*, 1978, Harmondsworth, Penguin Books, 2003.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

SCHAMA Simon, *Landscape and Memory*, New York, Vintage Books, 1996.

SCHEINDAU HERBERT N., *Waking Giants : The Presence of the Past in Modernism*, Oxford, Oxford U.P., 1991.

SHOWALTER Elaine, *The Female Malady : Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*, New York, Pantheon Books, 1985.

SU John, *Ethics and Nostalgia in the Contemporary Novel*, Cambridge, CUP, 2005.

TERDIMAN Richard, *Present past : Modernity and the Memory Crisis*, Ithaca ; London, Cornell U.P., 1993.

TODMAN Dan, *The Great War : Myth And Memory*, London, Hambledon Continuum, 2005.

TODOROV Tzvetan, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 2004.

VINET Dominique, *L'Ombre du père dans la littérature anglo-saxonne contemporaine*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2002.

VINET Dominique, *Romanesque britannique et Psyché, Étude du signifiant dans le roman anglais*, Paris, L'Harmattan, 2003.

WAUGH Patricia, *Metafiction : The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, Routledge, 1984.

WAUGH Patricia, *Practicing Postmodernism : Reading Modernism*, New York, Hodder Arnold, 1992.

WHITEHEAD Anne, *Trauma Fiction*, Edinburgh, Edinburgh U.P., 2004.

WINTER Jay, *Sites of Memory, Sites of Mourning, The Great War in European Cultural History*, Cambridge, Cambridge U.P., 1995.

Index des notions

A

accent, 125, 133–135, 139, 141–145, 147, 178, 200, 223
anglicité, 9–11, 15, 16, 19, 20, 22, 28–31, 33, 49, 51, 82, 83, 85, 87, 89, 90, 116, 118, 125, 126, 128, 129, 135, 136, 153, 154, 156–158, 161–165, 167, 169, 173, 177, 184, 185, 188, 195, 201, 208, 209, 211, 219, 222, 224, 236, 238, 241–243, 251, 290, 295, 314, 328, 329
  ou britannicité, 11
  définition, 13, 74, 81
  « national character », 9, 28, 42
  noms de lieux, 36, 78
  résurgence dans les années 1990, 14, 17, 33
  stéréotypes, 31, 50, 126, 129, 156
anxiété de l'influence, voir BLOOM, Harold, 290
aporie, 220, 230, 231, 326
Arcadie, 51
atopique, 48

B

bégaiements, 225, 230

C

Cliveden Set, 248, 318
country house, 18, 50, 61–63, 72, 74–77, 79–82, 84, 86, 88, 92, 94, 96, 102, 103, 106, 107, 111, 113, 114, 116, 119, 120, 136, 151, 187, 201, 208, 227, 230, 233, 243, 256, 266, 271, 273, 281, 297, 298, 301, 304
  Darlington Hall, 90
  intégration au paysage, 72
  mort de la, 87
  portes et fenêtres, 116
  sentiment religieux, 83
  symbole de réussite sociale, 78, 82

E

éducation
  Newbolt Report, 15, 172
  public schools, 142, 155, 190–192, 202, 222, 224
empathie, 137, 171, 228, 281, 289, 306, 316, 323–327, 329–331

éthique, 105, 115, 123, 170, 183, 185, 202, 220, 244, 263, 273, 277, 287, 293–296, 299–301, 313, 316, 317, 323–325, 327, 329, 331

G

gentleman, 63, 123, 129, 135, 137, 153–155, 159, 160, 184, 188, 201, 202, 208–210, 219, 221–223, 226, 227, 230, 232, 233, 236, 238, 240–243, 246, 250, 271, 275, 290, 318, 320
  amateurisme (importance de l'), 155, 173, 174, 184
  amour courtois, 207
  chevalerie (importance de), 77, 80, 155, 158, 159, 166, 185, 186, 192, 193, 198, 199, 202–204, 206, 241, 255, 306
  définition du concept, 155, 157
  officier, 201
guerre 1914-1918, 16, 18, 19, 51, 52, 59, 172, 184, 185, 188, 189, 192, 194, 195, 198–200, 224, 237–239, 241, 263, 265, 277–279
  donkey myth, 198, 199
guerre 1939-1945, 187
  retraite vers Dunkerque, 133, 151, 195, 199, 200, 219, 251, 252, 264, 273–276, 279, 281, 299, 313, 318, 323, 325
guerre des Boers, 188–190, 198, 199

H

habitus voir BOURDIEU, Pierre, 122
Histoire, 9, 13, 18, 23, 24, 115, 242–246, 250, 259, 265, 270, 271, 273, 276–278, 281, 282, 287, 295, 300, 317, 327, 329–331, 333
  écriture de, 19, 22, 115, 243, 244, 253, 255, 256, 259, 262, 263, 270, 273–275, 281, 282, 284, 293, 299, 300, 302, 303, 305, 308, 314, 316, 318, 320, 321, 323, 324
Histoire de l'Angleterre, 12, 14, 20, 22, 30, 73, 90, 162, 245–248, 250, 290, 318, 319, 321, 333
historiographie, 18, 265, 273, 281, 300
humanisme, 331, 334, 336

I

invention de la tradition
  selon Barnes, 79, 320
  selon Hobsbawm, 79, 165
ironie, 39, 41, 69, 77, 121, 123, 129, 135, 159, 176–178, 186, 188–190, 200, 208, 262, 297, 319

L

lieu de mémoire, voir NORA, Pierre, 45

M

marge, 62, 63, 130, 133, 151, 161
Mélanésie, 60, 235, 285
memento mori, 51, 57

mémoire, 11, 12, 15, 20, 33–36, 38, 46, 47, 58, 85, 90, 100, 101, 103, 105, 109–112, 200, 226, 238, 240, 244, 250, 263, 270, 276, 277, 289, 304, 319–322
  anamnèse et Mnémé, 35, 47, 110, 112, 214, 321
métafiction, 169, 259, 279, 302, 307, 317
mythe, 12, 29–33, 38, 39, 44, 48, 50, 61, 62, 72, 83, 86, 116, 119, 153, 154, 157, 161, 162, 165, 174, 177, 185, 189, 191, 194, 195, 200, 201, 207, 224, 226, 227, 232, 238, 240, 242–244, 246, 271, 272, 275, 276, 315, 319, 328, 329
  selon Barthes, 52, 80, 89

N

nostalgie, 19, 21, 22, 35, 69, 88, 165, 184, 225, 328
  anti-nostalgie, 22, 88

P

parodie, 43, 65, 69, 85, 88, 120, 135, 137, 177, 200, 310, 311
  différence avec pastiche, 137, 138
  selon Hutcheon, 90, 174
pastiche, 45, 86, 103, 120, 282, 284, 302, 305, 310, 311
paysage, 18, 29, 32, 33, 36, 38–40, 43, 45–48, 50, 52–57, 72, 75, 100, 114, 156, 162, 188, 189, 201, 237, 323
  cœur de l'Angleterre, 44
  comme source de l'anglicité, 42, 79
  et champ de bataille, 57
  ouvrier, 59, 60
  pastoral, 50, 51, 61, 62, 69, 73, 83, 224, 278
  régénérateur, 61
postmodernisme, 21, 34, 60, 64, 118, 153, 156, 166, 169, 177, 201, 207, 244, 278, 281, 282, 296, 302, 313, 314, 316, 326
  évolution du concept, 316, 317
public schools voir éducation, 142

R

réfraction, 301, 322
  définition, 286, 289, 301
roman historique, 281, 303
  différence avec roman historicisé, 303, 308

S

South Country, 28, 29, 32, 33, 35, 49, 61, 78
  émergence de la notion, 29
  selon Stevens, 39
sports, 77, 155, 159–161, 170, 173, 185, 188, 193, 202, 205, 206
  fair play, 12, 160, 170, 171, 174, 175, 185, 190
stéréotype, 12
syncrétisme, 314

T

traumatisme, 17, 49, 55, 56, 60, 154, 194, 226, 231, 236, 296, 326
  et langage, 60, 225, 229, 230, 326

Index des noms

A

ACKROYD, Peter, 17, 20, 27, 296, 301, 302, 314
ADORNO, Theodor, 22, 296
AUSTEN, Jane, 135, 154, 294

B

BACHELARD, Gaston, 43, 75, 91, 103
BAKHTINE, Mikhaïl, 206
BARKER, Pat
- *A Soldier's Declaration*, 266
- *biographie*, 19, 274
- *Blow your House Down*, 139
- bouche (image de), 54, 60
- *Regeneration*, 19, 57, 58, 139, 141, 144, 149, 195, 196, 225, 239, 241, 263, 265, 266, 271, 272
- *The Eye in the Door*, 19, 59, 139, 143, 223, 225, 230, 263, 272
- *The Ghost Road*, 19, 57, 60, 110, 148, 149, 197, 225, 234, 235, 240, 241, 272, 285, 286
- *Union Street*, 138

BARNES, Julian, 14
- *A History of the World in 10½ Chapters*, 253, 262, 263
- *Arthur and George*, 19, 65, 75, 82, 90, 101, 103, 144, 157, 186, 188, 207, 209, 220, 224, 233, 241, 252–254, 259, 260, 263, 283, 305, 308, 310, 315, 319, 328, 329
- biographie, 19
- *Cross Channel*, 19, 253, 333
- *England, England*, 19, 62, 78, 86, 102, 157, 218, 317, 328
- *Talking it Over*, 314

BARTHES, Roland, 29, 52, 82, 111, 226, 237, 244, 245, 257
- *Fragments d'un discours amoureux*, 216
- *La Chambre claire*, 112
- *Mythologies*, 12, 37, 46, 52, 61, 80, 89, 163, 175, 227
- *S/Z*, 100
- sinité, 167

BAUDRILLARD, Jean, 176
- *Simulacres et Simulation*, 62,

80, 82, 85, 88–91, 179, 206, 222
BENJAMIN, Walter, 24, 262, 282, 296, 322, 331, 335
BLOOM, Harold, 290, 300
BOURDIEU, Pierre
habitus, 24, 122, 173, 176, 190, 191, 215, 241, 330
BROOKE, Rupert, 15, 30, 44, 51, 158, 189, 219
The Old Vicarage, Grantchester, 30, 44, 219
The Soldier, 30, 158, 189
BYATT, A.S., 302

C
CARR, J.L., 9
A Month in the Country, 9
CONRAD, Joseph, 16, 47, 176, 219, 294, 296, 297, 299
delayed decoding, 299
Lord Jim, 16, 46, 176, 219
The Nigger of the Narcissus, 296
CONSTABLE, John, 37

D
DELEUZE, Gilles, 108
DOYLE, Arthur Conan, 19, 66–68, 71, 75, 77–79, 81, 101, 124, 132, 159, 163, 165, 166, 168, 170, 202, 203, 206, 232, 233, 251, 253–262, 283, 284, 305, 306, 319
Memories and Adventures, 257
Sherlock Holmes, 80, 125, 169, 255, 262, 284, 308
DOYLE, Arthur Conan père, 76

E
EDALJI, George, 19, 68, 70, 80, 126, 127, 130, 131, 141, 162, 163, 178, 251, 254–258, 260–262, 306, 319–321, 323

F
FAULKS, Sebastian, 171, 172, 191, 198, 235, 251, 264
Birdsong, 171, 235, 251, 265, 321
FORD, Ford Madox, 16, 30, 44, 290
FORSTER, E.M., 14, 15, 27, 30, 31, 34, 35, 37, 44, 47, 78, 98, 118, 135, 137, 138, 155, 162, 222, 232, 257, 290
Howards End, 30, 33, 38, 73, 74, 80, 83, 84, 118, 122, 162
Maurice, 223
The Longest Journey, 30, 37, 44
FOUCAULT, Michel, 17
hétérotopies, 93
FUSSELL, Paul, 50, 52, 54, 59, 189, 190, 192, 263–265

G
GIROUARD, Mark, 78, 79, 81, 155, 156, 159, 186, 190, 202
GRAVES, Robert, 49, 191, 283, 287

H
HAMON, Philippe, 41, 100, 113, 122–124, 183, 186
HARDY, Thomas, 37

Wessex, 9, 28
HARTLEY, L.P., 81, 291
HOGARTH, William, 14
HOLLINGHURST, Alan, 14, 335, 336
HUTCHEON, Linda, 90, 169, 174, 287–289, 302, 310
nostalgie, 21

I
ISHIGURO, Kazuo
A Pale View of Hills, 18
An Artist of the Floating World, 18
Howards End (comparaison avec), 74
Nocturnes, 247
The Remains of the Day, 18, 33, 46, 47, 54, 69, 75, 86, 88, 94, 95, 100, 107, 110, 111, 119, 134, 137, 172, 182, 189, 198, 204, 207, 210, 214, 220, 232, 237, 241, 244, 246, 265, 277, 290, 292, 309, 310, 315, 318, 323, 329
IVORY, James, 14, 18, 86, 134, 138, 310

J
JAMESON, Frederick, 259, 305
historicisme, 83
JUNG, Carl, 57

L
LACAN, Jacques, 230
stade du miroir, 239
LACAPRA, Dominick, 324–327, 329
LARKIN, Philip, 21, 27
LAWRENCE, D.H., 16, 32, 103, 232, 284, 291, 310
England, My England, 16, 32, 232
Lady Chatterley's Lover, 291
LEAVIS, F.R., 296, 299, 301
LÉVINAS, Emmanuel, 99, 105, 169
LYOTARD, Jean-François, 259

M
MCEWAN, Ian
Atonement, 18, 33, 75, 81, 83, 86, 87, 102, 110, 111, 113, 133, 144, 150, 195, 196, 198, 199, 204, 207, 214, 216, 220, 236, 238, 243, 253, 262, 272–274, 276, 277, 279, 281, 291, 292, 294, 296, 297, 301, 304, 310, 313, 315, 324–327
biographie, 18, 81
flou des personnages, 47
relation au modernisme, 82, 301, 311
Saturday, 22, 216
MERCHANT, Ismael
Voir IVORY, James, 310
MOSLEY, Oswald, 175, 182, 248, 318

N
NAIPAUL, V.S., 34, 176
NEWBOULD, Frank, 31
NORA, Pierre, 20, 33, 85, 304
lieu de mémoire, 25, 33–36, 45, 72

O
ONEGA, Susanna, 259, 282, 286, 290, 316

ORWELL, George, 138, 308
OWEN, Wilfred, 55, 144, 197, 225, 252, 263, 265–272, 278, 283–288, 326
Anthem for Doomed Youth, 55, 268, 269, 286
Song of Songs, 286
The Next War, 51

P
PEVSNER, Nikolaus, 81, 82, 135, 173

R
RANCIÈRE, Jacques, 315, 316, 321
RICŒUR, Paul, 14, 35, 244, 270, 276, 280, 303, 319, 321
RIVERS, W.H.R., 49, 50, 52–57, 139–141, 146, 147, 220, 221, 229, 231, 235, 238–241, 265, 266, 271, 287, 327
bégaiements, 228

S
SAID, Edward, 167
SASSOON, Siegfried, 50, 53, 57, 58, 118, 140, 141, 144, 150, 191, 197, 199, 221, 225, 228, 230, 232, 235, 238–240, 252, 263, 265–272, 283–290, 304, 306, 323
A Soldier's Declaration, 195
Sick Leave, 267, 288
The General, 140, 196
The Last Meeting, 55
To the Warmongers, 196, 287
Wirers, 54
SHAKESPEARE, William, 162, 215–217
SHOWALTER, Elaine, 194, 221, 264, 265
SMITH, Zadie, 252, 335
SWIFT, Graham, 9, 17, 34, 245, 314, 328

T
THOMAS, Edward, 15, 29–31, 34–36, 39, 50, 253, 273, 284
A Gentleman, 156
Adlestrop, 34, 38, 48
Haymaking, 49
South Country, 28
TODOROV, Tzvetan, 58, 322

W
WATERS, Sarah, 337
WAUGH, Evelyn, 17, 27, 51, 73, 74, 83, 86, 118
WOOLF, Virginia, 16, 137, 197, 284, 292, 293, 297, 298, 312
Between the Acts, 16
Mrs Dalloway, 16, 197, 284, 299
To the Lighthouse, 97, 297, 298

« Horizons anglophones »

Série *Present Perfect*

Responsables de la série
Jean-Michel GANTEAU et Christine REYNIER

TITRES DÉJÀ PARUS DANS LA MÊME SÉRIE

Impersonality and Emotion in Twentieth-Century British Literature. Texts collected by Jean-Michel GANTEAU et Christine REYNIER, 2005.

Impersonality and Emotion in Twentieth-Century British Arts. Edited by Jean-Michel GANTEAU et Christine REYNIER, 2006.

Virginia Woolf et les écritures du moi : le journal et l'autobiographie. Frédérique AMSELLE, 2008.

L'itinéraire d'un prophète en fuite ou Le texte biblique et la réflexion politique dans Aaron's Rod*,* Kangaroo *et* The Plumed Serpent *de D.H. Lawrence*. Shirley BRICOUT, 2008.

Autonomy and Commitment in Twentieth-Century British Literature. Edited by Christine REYNIER et Jean-Michel GANTEAU, 2010.

La défamiliarisation linguistique. Sandrine SORLIN, 2010.

Woolf as Reader/Woolf as Critic or, The Art of Reading in the Present. Edited by Catherine BERNARD, 2011.

Modernism and Unreadability. Isabelle ALFANDARY et Axel NESME, 2011.

L'Œil et la voix dans les romans de E. M. Forster et leur adaptation cinématographique. Laurent MELLET, 2012.

Autonomy and Commitment in Twentieth-Century British Arts. Edited by Jean-Michel GANTEAU et Christine REYNIER, 2012.

Ethics of Alterity, Confrontation and Responsibility in 19th- to 21st- Century British Literature. Edited by Jean-Michel GANTEAU et Christine REYNIER, 2013.

Contemporary Woolf/ Woolf Contemporaine. Claire DAVISON-PÉGON et Anne-Marie SMITH-DI BIASIO, 2014.

Cet ouvrage a été mis en pages par
les Presses universitaires de la Méditerranée
(Université Paul-Valéry Montpellier 3)
17 rue Abbé-de-l'Épée
34090 Montpellier
pulm@univ-montp3.fr
www.PULM.fr

Dépôt légal : 1er trimestre 2015