



Département des langues, littératures et civilisations étrangères

Section Anglais

Mémoire de recherche de Master 2

Poétique de la mémoire dans
The Sense of an Ending de Julian Barnes,
The Rain Before it Falls de Jonathan Coe et
Atonement d'Ian McEwan

Sous la direction de Madame le Professeur Vanessa GUIGNERY,

École Normale Supérieure de Lyon

Présenté par Héloïse Lecomte

Année universitaire 2015/2016

Remerciements

Un immense merci à Madame le Professeur Vanessa Guignery, pour son aide précieuse, son minutieux travail de relecture et sa patience,

À Madame le Professeur Claire Pégon-Davison, pour avoir accepté de lire ce mémoire et de siéger au jury de soutenance,

À mes infatigables chasseurs de citations et relecteurs, Clément et Renaud, enquêteurs de talent et pourfendeurs de doubles espaces.

Table des matières

Introduction	4
Première Partie – La présence absente du passé.....	10
A - Le souvenir en relief	10
1) L'introspection rétrospective : le kaléidoscope de la mémoire.....	10
2) La pièce aux vieux objets : souvenirs visuels	17
3) Mémoire sensorielle et synesthésies.....	24
B – Capturer l'enfance disparue : lieux et objets de l'histoire familiale.....	30
1) Récit des origines : le passé familial en question.....	30
2) Le retour sur les lieux du passé : Ulysse ou Orphée ?.....	36
3) L'innocence perdue : poétique de la nostalgie.....	38
C – La mémoire fantôme	42
1) Mémoires et épitaphes (raconter l'absence).....	42
2) L'inquiétante étrangeté des reliques du passé : le souvenir hanté	48
3) L'obsédante récurrence du souvenir-écho.....	53
Deuxième Partie – La Lecture du Soupçon	60
A - Les imperfections de la mémoire.....	60
1) <i>Unreliable narrators</i>	60
2) Brouillage du souvenir.....	63
3) <i>Tempus Edax Rerum</i>	68
4) Le narrateur- <i>outsider</i> et le passé d'autrui	74
B – Fictions du souvenir	78
1) Perspectives divergentes.....	78
2) La trahison de l'aide-mémoire	83
3) « Look at the past through coloured glass » (<i>Flaubert's Parrot</i> 94) : mémoire et fabulation	86
C – Silences et blancs du texte.....	93
1) Récits elliptiques.....	93
2) Écrire l'indicible	100
3) Le narrateur réticent.....	105
Troisième Partie – Histoire(s) brisées : le procès de la mémoire	111
A – Mémoire et histoire	111
1) L'écrivain historien: le passé à la lettre	111
2) Écrire l'histoire : guerre et trauma au singulier.....	115
3) Lieux et nœuds de mémoire	121
4) Quand l'historien crée l'histoire	125
B – Histoire et fiction.....	129
1) L'écrivain illusionniste.....	129
2) L'œuvre palimpseste : souvenirs textuels	135
C – Fiction du procès et expiation.....	142
1) Au tribunal du souvenir : témoins et coupables	143
2) Confessions et tentatives de réparation du passé.....	152
3) Temporalité tragique de l'impossible retour en arrière.....	157
Conclusion.....	165
Bibliographie	168

Introduction

Dans *Midnight's Children* de Salman Rushdie, le narrateur Saleem Sinai expose sa conception de la mémoire en ces termes :

I told you the truth [...] memory's truth, because memory has its own special kind. [...] In the end it creates its own reality, its heterogeneous but usually coherent version of events; and no sane human being ever trusts someone else's version more than his own. (211)

Le caractère fragmentaire et nécessairement subjectif de la mémoire individuelle est au cœur de son raisonnement, tout comme ses rapports incertains avec les notions de vérité et de réalité. Dans un monde contemporain en perpétuelle évolution, les discours d'autorité et la croyance en une vérité unique perdent de leur superbe. Ainsi, la mémoire telle qu'elle est recréée par les romanciers s'adapte à ces évolutions, suivant les logiques de fragmentation et de remise en question qui nourrissent la pensée postmoderne. Selon Linda Hutcheon, la particularité des écrits postmodernistes est la diffraction des éléments et des points de vue : « they challenge narrative singularity and unity in the name of multiplicity and disparity [...] There are only *truths* in the plural, and never one Truth » (90 ; 109). La littérature contemporaine a redécouvert la notion de mémoire collective à l'aune de cette conception fragmentaire de l'existence. Pour David Lowenthal, « the actual past eludes us : all we have is partial accounts of it, based on all-too-fallible memories, and fragments of its much-altered residues » (257). Par conséquent, l'histoire monumentale, canonique, théorisée par des penseurs tels que Pierre Nora dans *Les Lieux de Mémoire*, a trouvé un écho démultiplié dans les théories postmodernes et postcoloniales, œuvrant pour un décentrement de l'histoire et de la parole, afin de prendre en compte la diversité des points de vue et des témoignages. Max Silverman pose cette question, reprise par de nombreux auteurs contemporains : « how might one write things differently, so that the histories and memories (with their small letters) that official narratives have erased can be heard? » (« Memory Traces » 225). En choisissant de décentrer la problématique des lieux de mémoire sur celle des nœuds de mémoire (selon l'expression employée par Michael Rothberg dans « Between Memory and Memory : from Lieux de Mémoire to Nœuds de Mémoire »), les romanciers s'intéressent à l'histoire individuelle, prise dans le cadre des relations humaines et familiales, aux points de convergence de ces perspectives multiples. Les nœuds de mémoire sont en effet définis par Rothberg comme des réseaux de temporalités et de références culturelles qui résistent à la territorialisation (7), contrairement aux « lieux » de mémoire. Les réflexions sur la mémoire

ouvrent une fenêtre sur l'Histoire, généralement perçue comme le pendant collectif de la mémoire, excédant le cadre de l'existence humaine singulière, pour tenter d'englober le passé sur une plus grande échelle.

Le temps étant un concept par nature évanescent, il est souvent concrétisé par des métaphores ou des images. On parle ainsi par exemple de ligne du temps. Sur cette ligne, le domaine de la mémoire, le passé, incite à un mouvement de retournement, un regard en arrière, ce que David Leon Higdon définit comme la rétrospection, « the art of looking backwards and reviewing past events » (19). Patricia Fara et Karalyn Patterson définissent le concept pluriel de la mémoire comme « a richly layered palimpsest of connotation » (*Memory* 1). En effet, la mémoire est à la fois la faculté de se remémorer le passé et l'objet du souvenir. L'image de la mémoire est traditionnellement associée à celle de l'écriture et de la création, du fait de son incarnation dans l'une des neuf Muses de la pensée grecque, Mnémosyne. Cette muse est représentée avec des attributs reliés à l'écriture : le livre et la plume (*Memory* 3). Une telle conception rétrospective du temps est indissociable de l'être humain : le temps est vécu, ressenti ; le passé est forcément le passé de quelqu'un. C'est pourquoi la mémoire et l'identité sont étroitement liées. Pour que le sujet puisse formuler son rapport à la mémoire, il faut mettre le passé en mots, le transformer en récit et se représenter son enchevêtrement avec le présent. La mémoire établit donc une relation entre le sujet pensant (et ses émotions) et le passé. Le récit de la mémoire est indissociable d'un examen du « je », qui suggère une dissociation entre présent et passé (« je » dans l'ici et maintenant, et « je » du jadis).

La mise en récit de ce rapport entre le Moi et le passé se double d'une réflexion sur la forme que va prendre ce récit. L'histoire de la littérature est parcourue d'exemples de récits ayant vocation à faire mémoire, à laisser une trace d'un être humain pour la postérité. Les autobiographies, journaux intimes, confessions, mémoires, articulent tous un rapport entre mémoire et vérité qui suppose que l'individu se livre à un récit véridique de son existence. Cependant, la dimension honnête et directe de cette littérature est compliquée par deux facteurs : le caractère incertain de la vérité dans le monde contemporain, et la tentation de la fiction. L'analyse du passé est un thème récurrent de la littérature contemporaine, en particulier dans les ouvrages qui s'apparentent à des fictions autobiographiques. Dans ces récits, un personnage se livre à des réminiscences au sujet de son existence passée et à une réflexion sur la nature même de la mémoire.

C'est ainsi le cas de trois romans publiés dans la même décennie : *Atonement* (Ian McEwan) en 2001, *The Rain Before it Falls* (Jonathan Coe) en 2007 et *The Sense of an Ending* (Julian Barnes) en 2011. Ils témoignent tous d'un désir de transformer une existence en récit. Dans *The Rain Before it Falls*, Rosamond (dont le nom de famille n'apparaît jamais, comme pour effacer toute notion de lignée) enregistre ses réminiscences pour raconter son autobiographie croisée (l'existence de plusieurs générations de femmes) à la petite-fille de sa cousine. Dans *The Sense of an Ending*, Tony Webster remonte le fil de son existence sous la forme d'une méditation philosophique. Briony Tallis, par un retournement métafictionnel, se révèle être l'auteur des trois premières parties d'*Atonement*, qui constituent donc un récit en trompe-l'œil de son passé, d'autant plus qu'elles sont rédigées à la troisième personne du singulier et épousent la perspective de multiples personnages.

Chaque œuvre attire l'attention sur sa façon de recenser et d'organiser les souvenirs : la cassette (description linéaire de plusieurs photos), le journal intime (méditation en deux parties qui organise un va-et-vient constant entre passé et présent) et le roman, éternellement remis sur le métier, dont le style et le contenu évoluent. La perspective narrative est également mise en exergue car les conteurs (Briony en fait partie, en tant qu'auteur caché) sont des personnages âgés, ayant le sentiment que la plus grande partie de leur vie est derrière eux. Il s'agit donc d'un récit du Je, un récit subjectif, dont le narrateur est également personnage (et même protagoniste), ce qui implique une vision limitée, mais également une dichotomie entre Je narrant et Je narré, le personnage du passé et le narrateur (on inclura Briony dans cette catégorie, malgré son statut liminal) du présent d'énonciation. Le narrateur a l'avantage de disposer des faits : il en sait plus au début du roman que le lecteur et attire l'attention à plusieurs reprises sur sa façon de construire le récit et anticipe ce qui va se produire ensuite. Cette vision panoramique lui permet de relater les événements du passé avec une certaine distance ironique et de réévaluer son passé à la lueur du présent. Cependant, l'âge a effacé ou transformé certains souvenirs et laisse place à des incertitudes. De telles thématiques font écho aux problématiques du postmodernisme, pour lequel il est désormais impossible de croire en des vérités absolues. Le caractère ouvertement artificiel du récit se lit comme un commentaire sur la nature construite du récit et la métafiction.

Les critiques de ces trois romans ont généralement insisté sur leur caractère profondément intertextuel, tissé de références à un passé littéraire plus ou moins récent.

Si de nombreux critiques ont analysé *Atonement* à la lueur de l'épigraphe tirée de *Northanger Abbey* pour démêler les références de ce que McEwan a appelé « my Jane Austen

novel » dans une interview pour *Newsweek* (Hidalgo 83), ils ont également noté que le roman entre en résonance avec les textes d'auteurs modernistes comme Virginia Woolf, Henry James ou James Joyce (Richard Robinson), ou de poètes (T. S. Eliot et Yeats, en particulier) et de textes médiévaux (Mary Behrman). Le caractère profondément métafictionnel de l'œuvre a été souligné par Brian Finney dans un article très influent, de même que les questions d'éthique inhérentes à la démarche d'écriture de Briony, provoquant des réflexions sur les rapports entre fiction et réalité. Dominick Head s'est également intéressé au traitement de l'histoire dans le roman et aux travaux de recherche auxquels s'est livré l'auteur au cours de sa rédaction.

Julian Barnes est connu pour la dimension expérimentale et postmoderniste d'une partie de son œuvre, qui soigne une esthétique du fragment et explore les relations entre fiction et réalité ou vérité. La question de la mémoire (souvent trompeuse) y occupe une place essentielle. Les questionnements au cœur de *The Sense of an Ending* sont partiellement inspirés des thématiques de son autobiographie déguisée *Nothing to be Frightened of*, dont la publication en 2008 a précédé de peu celle du roman. La critique, à l'instar de Dora Vecsernyés (*Stunned into Uncertainty*), a surtout commenté la forme bipartite, qui fait écho aux dualités inhérentes au personnage (personnage/narrateur, passé/présent) et son rapport au temps. Wolfgang Funk insiste quant à lui sur le procédé d'écriture de la mémoire et le caractère peu fiable du narrateur (faisant écho à l'image du narrateur peu fiable théorisée par Wayne C. Booth). Frederick Holmes a également livré une analyse intertextuelle des rapports entre le roman de Julian Barnes, l'ouvrage de Frank Kermode, qui porte le même nom, et *The Good Soldier*, de Ford Madox Ford.

Enfin, Jonathan Coe, souvent perçu comme un auteur en partie satirique, social et politique, est parfois considéré comme postmoderniste pour d'autres raisons, en particulier parce qu'il inclut des éléments de la culture populaire dans ses œuvres. La critique a relevé que *The Rain Before it Falls* différait du reste de son œuvre, en ce qu'il se concentre exclusivement sur un noyau de personnages de la même famille (et les proches qui gravitent autour d'eux). Le ton y est également très différent : moins comique, plus nostalgique et méditatif. Vanessa Guignery et Merritt Moseley ont chacun relevé les échos intertextuels (en particulier Rosamond Lehmann), alors que Laurent Mellet se concentre sur l'articulation entre les sphères personnelle et publique ainsi que sur le caractère fragmentaire du récit de la mémoire dans son ouvrage *Les Politiques de l'intime*. Tous deux se concentrent sur l'inclusion d'éléments visuels (la photographie) et auditifs (chanson et musique instrumentale) au sein de ce récit de la mémoire.

Cette étude se propose de faire ressortir les liens entre ces trois romans. *The Rain Before it Falls* fournit des clefs d'interprétation des liens entre mémoire et photographie. *Atonement* réunit mémoire individuelle et Histoire collective, avec une approche que l'on trouve également dans les romans de Julian Barnes et de Jonathan Coe. Enfin, *The Sense of an Ending* met en avant la métaphore du tribunal pour juger de la fiabilité variable de la mémoire, permettant de souligner un rapport entre éthique et mémoire dans des récits où l'effort de mémoire est investi d'une mission. On peut envisager chacune de ces trois fictions autobiographiques comme des confessions où le narrateur prend le masque du confesse, révélant au lecteur le poids de fautes passées qui pèsent sur sa conscience.

Il s'agira dans ce travail d'étudier l'écriture de soi, la façon dont le récit de la mémoire se nourrit de souvenirs disparates (parfois incomplets ou déformés) pour les organiser. À l'instar du personnage de Julian Barnes dans le recueil de nouvelles *Cross Channel*, chaque narrateur peut se définir comme « a *gatherer and sifter* of memories: his memories, history's memories [...] also a *grafter* of memories, passing them on to other people » (210, je souligne). Chaque récitant rassemble, sélectionne et partage ses histoires ainsi que les histoires collectives. Cependant, lorsque le narrateur est à la fois témoin et acteur, la possible déformation du réel due à un manque de recul fait chanceler la fiabilité du récit, établissant un lien entre subjectivité et potentiel manque de fiabilité. Comme le remarque Matthew Pateman : « Barnes's novels [...] have characters who are striving for some way of finding meaning in an increasingly depoliticized, secularized, localized and depth-less world » (2). Si le narrateur qui se remémore le passé se représente comme Ulysse, qui revient sur les lieux de son passé au terme d'un long voyage (le voyage étant généralement considéré comme une métaphore de l'existence), le souvenir, lui, se lit et s'écrit comme la toile de Pénélope, entre construction et destruction perpétuelle, ce que Walter Benjamin nomme « the weaving of his memory, the Penelope work of recollection » (*Illuminations* 202). Dans ce va-et-vient incessant du travail de la mémoire, l'image du palimpseste se dessine en creux : les personnages/narrateurs sont avant tout des créatures de papier, qui s'inscrivent dans une histoire littéraire et se posent en héritiers (ou en contre-héritiers) de certaines traditions ou personnages du passé du roman.

Enfin, la question de la façon dont la mémoire intègre l'événement traumatique se pose. Dans les trois romans, un élément perturbateur, une catastrophe passée (événement fondateur) crée une séparation nette entre un avant et un après, menant à une fragmentation du souvenir, qui se traduit par l'écriture du choc, traversée de silences et de réticences, mais

également par des récurrences cauchemardesques, caractérisée par une hésitation entre l'aveu et le secret, de l'avis de Vanessa Guignery :

Probing into the past, both personal and collective, writers are keen on excavating and exorcising traumatic events, often using strategies of indirection that reveal the protagonists' simultaneous reluctance and urge to confess (*Novelists in the New Millennium 5*)

Tous ces éléments sont autant de symptômes du traumatisme ancien qui viennent hanter le texte.

Nous explorerons au fil de cette analyse les causes et les modalités de la construction d'un récit de la mémoire, qui conjugue mémoire individuelle parfois douloureuse et Histoire collective. Il s'agit également de déterminer dans quelle mesure la dimension profondément subjective de la mémoire racontée révèle le caractère fragmenté et partiel/partial de la vérité telle qu'elle est perçue dans la littérature contemporaine.

Dans un premier temps, la mémoire peut être définie comme un geste de retournement vers un passé qui est devenu une présence absente, à mi-chemin entre incarnation tangible du passé et trace fantomatique (empreinte, vestige). Les rapports entre passé et présent sont accentués par la figure de l'écho, qui joint une image musicale concrète, à un concept temporel bâti autour du thème de l'évanescence.

Par conséquent, la mémoire, profondément subjective et personnelle, est soumise aux limitations humaines du « montreur de choses passées » (Mallarmé). C'est ainsi que le lecteur en vient à douter à la fois des intentions du narrateur et de la véracité du récit, pour s'adonner à une lecture du soupçon.

Nous verrons enfin que la subjectivité du narrateur est comparable à celle de l'historien et du romancier alors que s'esquisse le glissement de la mémoire à l'Histoire (et à l'histoire fictionnelle). La lecture du soupçon se transforme en lecture du jugement, alors que narrateurs et mémoire sont cités à comparaître au tribunal de la vérité. Les rapports entre mémoire et réparation donnent une connotation morale au devoir de mémoire que le narrateur s'est assigné.

Première Partie – La présence absente du passé

A - Le souvenir en relief

1) L'introspection rétrospective : le kaléidoscope de la mémoire

Les romans de Jonathan Coe (*The Rain Before it Falls*), Ian McEwan (*Atonement*) et Julian Barnes (*The Sense of an Ending*) proposent chacun un regard différent sur le passé, la façon d'enregistrer, de rassembler et de redonner vie aux souvenirs. Malgré des trames différentes, la réflexion sur le travail de la mémoire est le centre névralgique des trois œuvres, qui ont en commun le caractère rétrospectif de leur narration. Les personnages jouant le rôle de narrateurs (de façon plus ou moins explicite, puisque le rôle de Briony dans *Atonement* n'est révélé que dans les ultimes pages du roman) sont relativement âgés, voire aux portes de la mort, ce qui les amène à se retourner sur leur passé afin de contempler leur vécu, tels des Orphée romanesques. Tony se décrit comme « a bald man in his sixties » dans *The Sense of an Ending* (76), Briony avait treize ans en 1935 et est donc âgée de soixante-dix-sept ans soixante-quatre années plus tard, en 1999, lors de l'épilogue, et Rosamond avait six ans au début de la Seconde Guerre Mondiale, donc elle est septuagénaire au moment de son récit (on peut imaginer que l'action est contemporaine à la publication du roman en 2007).

En reprenant le fil de leur existence pour se replonger dans le passé, les narrateurs donnent ainsi l'impression de retourner en arrière. Pour Dora Vecsernyés, dans *The Sense of an Ending*, cette attitude peut être conçue comme une régression temporelle : « time is turned back for Tony as his mind wanders deep into the past to re-evaluate it » (38, je souligne). En effet, le cours du temps est inversé dans la quête du passé. De même, Rosamond, dans son enregistrement audio, cherche à revenir au commencement, aux origines de l'histoire d'Imogen : « what I want you to have, Imogen, is [...] a sense of *where you come from* [...] I want you to know what they looked like, *the people who came before you* » (32 ; 34, je souligne). Un tel récit s'apparente à une recherche des causes qui ont mené à la situation présente : « where you come from » introduit une réflexion d'ordre temporel (liée à « the people who came before you ») plutôt que spatial. Dans *Atonement*, Briony Tallis, en tant qu'auteur du roman, se penche sur le passé dans la même perspective, avec l'espoir de le transformer. Si le personnage des treize ans épelle des mots à l'envers (« she spelled it out [...], backwards », 119), la narratrice reprend ce procédé en se tournant vers le passé, comme le remarque Richard Pedot : « she *will* spell it out forward, as Briony the writer, but with a

backward glance ». Le récit du passé nécessite cette remontée vers l'origine des événements. Le critique ajoute ensuite « Briony looks at her past with the benefit of hindsight » (155).

En effet, le regard rétrospectif des narrateurs leur permet d'articuler les rapports entre passé et présent et de commenter leur évolution. Les personnages (devenus narrateurs) cherchent à prendre de la hauteur par rapport aux événements du passé afin d'adopter une vue d'ensemble. Selon Michael Greaney, dans *The Sense of an Ending*, « retrospective ruminations are much given over to an ongoing compare-and-contrast exercise [...] Webster tries to achieve a *God's eye view* of the landscape of his past » (15, je souligne). La vision surplombante est également recherchée par Briony, d'autant plus qu'elle est l'auteur implicite de l'œuvre et se compare explicitement à Dieu (« she is also God », 371). La distance que suppose cette séparation temporelle entre expérience et récit, je narrateur et je narré, donne naissance à une double vision.

La dichotomie entre leur rôle de personnages et leur rôle de narrateurs leur permet de prendre de la distance par rapport à leurs comportements passés. Au cours d'un entretien télévisé avec Mariella Frostrup¹, Coe expose ses préoccupations dans *The Rain Before it Falls*, ainsi que son désir de revenir aux thèmes essentiels de la famille et du passage du temps : « family relationships, passing of time, youthful ideas shading into something more bitter and disillusioned ». Ce thème de l'innocence transformée en désillusion se retrouve dans les passages proleptiques concernant le personnage de Beatrix : « Beatrix could be a selfish person, at times, there is no doubt about that: I was to see it proved again and again over the following years and decades » (55). L'utilisation de la prolepse dévoile également avant la fin du récit des éléments cruciaux de l'histoire familiale, et anticipe la tragédie finale, inéluctable car elle a déjà eu lieu au moment où Rosamond retrace le cours des événements passés : « it will give you a context, in which to understand the difficult things, the painful things you will hear at the end » (34). De la prolepse, exercice de style autour de la figure du futur dans le passé, découle cette révélation qui oriente la perception et les attentes du lecteur.

Dans *Atonement*, même si les trois premières parties sont en apparence prises en charge par un narrateur extradiégétique, le lecteur attentif peut trouver des traces de l'écriture rétrospective de Briony. Du point de vue du futur auteur (en 1999), ces traces se transforment donc en prolepses, qui anticipent les événements à venir : « within the half hour Briony would commit her crime » (156). Pour Dominick Head, « an omniscient, external narrator registers the discrepancy between the perceptions of the young Briony and the later personal re-

¹ In Welch, Alistair. "The Necessary Biro: Writers and Writing in the Novels of Jonathan Coe". <https://alistorwelch.files.wordpress.com/2012/01/the-necessary-biro.pdf>.

evaluation that maturity brings » (*Ian McEwan* 164). Cette technique narrative correspond aux souhaits d'Ian McEwan : « I wanted to be able to portray a child's mind while drawing on all the resources of a complex adult language [...] I didn't want the limitations of a childlike vocabulary » (Begley, *Conversations* 93). Alors que la trame narrative d'*Atonement* s'apparente partiellement à celle d'un *Bildungsroman*, récit d'une vie dans lequel le protagoniste apprend de ses erreurs passées, cette transformation se double d'une maturation littéraire qui fait écho à la tradition du *Künstlerroman*. Les commentaires ironiques et les prolepses proviennent de Briony à la fois en tant qu'adulte et en tant qu'auteur mature et expérimenté. Selon Cynthia Quarrie, la voix de Briony adulte résonne dans celle de l'enfant, et lui donne une épaisseur temporelle : « ventriloquizing herself via narrative prolepsis » (202). Le narrateur prétendument neutre reconnaît l'existence de cette distance ironique : « her mockery distanced her from the earnest, reflective child » (41). La dichotomie entre la narratrice cachée et le personnage est amplifiée par la formulation de cette phrase. En séparant la troisième personne du singulier (sous-entendue dans « her mockery ») du personnage de l'enfant (« the earnest, reflective child »), le glissement du déterminant possessif « her » à l'article défini « the » accentue la dissociation, comme si la narratrice refusait de s'identifier à l'enfant. Le dédoublement de la figure du personnage/narrateur est théorisé par William Riggan : « the mere span of time separating the two provides sufficient distance to allow for all the potentially *ironical* divergence in point of view between a character and a narrator » (25, je souligne). En effet, les narrateurs profitent de leur position privilégiée pour commenter ironiquement leurs actions passées. D'ailleurs le dédoublement ironique de la figure du personnage/narrateur trouve un écho chez d'autres personnages dans le roman. Lorsque la relation des amis d'enfance Robbie et Cecilia évolue, la transformation est vécue comme une dissociation, dans laquelle le passé est témoin du présent : « they felt watched by their bemused childhood selves » (135). La dichotomie entre passé et présent est mise en exergue par le dédoublement des personnages, qui se sentent observés par les enfants qu'ils ont été.

Comme Robbie et Cecilia, pour souligner son évolution au fil du temps, Tony mentionne l'existence de deux personnalités dissociées en lui : « my younger self had come back to shock my older self with what that self had been » (97). Cet exemple de dédoublement quasi schizophrénique du personnage offre un parallèle concret à la rupture entre passé et présent. Dans *The Sense of an Ending*, la division entre personnage et narrateur, passé et présent, ou encore je narré et je narrant, est perceptible dans la construction du roman en deux parties. En effet, selon Dora Vecsernyés, « 'Part One' covers Tony's past, with

comments on the current self, while ‘Part Two’, focuses on his present, constantly punctuated by analepses » (35). La distance temporelle fournit une fois de plus une distance ironique, par exemple lorsque le Tony adulte juge le Tony adolescent : « yes, of course we were pretentious – what else is youth for? » (10). Cependant, la réévaluation du passé permet de comprendre des événements qui échappaient auparavant au personnage. C’est ce que Frederick Holmes nomme « the temporal gap between the original apprehension of what the situation signifies and the final understanding that its significance was other » (53). Cette compréhension tardive est articulée autour du déchiffrement de l’équation proposée par Adrian : « I stared at those equations in his diary without much illumination coming my way » (104) finit par donner lieu à « *after some time*, I understood. I got it » (149, je souligne). Le complément circonstanciel de temps est ici crucial parce qu’il met en évidence le processus de compréhension, entre un passé obscur et l’illumination du présent.

Comme dans *Atonement*, la prolepse et l’analepse permettent de faire des allers-retours sur la ligne du temps. Les deux parties juxtaposent souvenirs et impressions présentes, ce qui accentue simultanément l’impression de fragmentation et celle d’une porosité entre passé et présent.

Dans son article « The Attempt was all? », Petr Chalupsky évoque le caractère profondément fragmentaire de la mémoire : « although we perceive our experience as a consecutive flow of acts and events, our memory does not record it as such, but rather in the form of separate and often self-contained instants » (68). En effet, les modalités du souvenir sont marquées par la fragmentation et la discontinuité, mettant les facultés de déchiffrement du lecteur à l’épreuve. On peut retrouver dans le récit du souvenir un assemblage hétéroclite d’objets ou de sensations, qui rend inéluctable les errances de la mémoire. Il est significatif que le roman de Julian Barnes commence par une liste de souvenirs discontinus (les tirets au début de de chaque ligne sont à la fois vecteurs d’organisation de la liste et de discontinuité), qui assemble « a shiny inner wrist », « steam rising from a wet sink », « gouts of sperm », « a river », « bathwater » (3). La mention « I remember, in *no particular order* » (3, je souligne) est essentielle, puisqu’elle met l’accent sur le caractère décousu de la mémoire. Selon Dora Vecsernyés, « the typically postmodernist fragmentation characterising the novel serves the aim of representing the mental process of remembering in a narrative format [...] with slide-like changes between memories » (35 ; 37). Il y a bien un élément commun à ces souvenirs : le thème de l’humidité. Même si ces éléments semblent avoir été assemblés au hasard, ils vont réapparaître dans des épisodes cruciaux de l’existence du personnage, et font donc partie de la

structure de l'œuvre. Pour W. U. Wenquam, « the list itself does not make sense due to the lack of context, but all of the sentences included are well explained later in the book » (89). Le caractère apparemment hétéroclite de cette liste de souvenirs se révèle être finalement une composante essentielle de l'esthétique du roman, qui représente la poétique de la mémoire.

Les souvenirs s'accroissent également pour Rosamond, dans *The Rain Before it Falls*. Elle y souligne la place du chaos et du hasard dans l'acte du souvenir :

How difficult it is to tell you all these things in the right order ! As usual, I am supposed to be describing a photograph, and everything has gone higgledy-piggledy. But perhaps there isn't a right order, anyway. Perhaps chaos and randomness are the natural order of things. (224)

Rosamond commence ici par déplorer son incapacité à décrire une simple image. L'exclamation initiale témoigne de l'embarras du personnage, et l'emploi de l'adjectif « higgledy-piggledy », qui joue sur la répétition de sonorités heurtées, ajoute au caractère hétéroclite du souvenir. Cependant, sa réflexion évolue alors qu'elle médite sur la place du chaos dans l'existence humaine. Elle considère alors que le désir d'imposer un ordre à tout prix au processus de la mémoire pourrait se révéler être un instinct contre-nature. En effet, dans le roman de Jonathan Coe, le détour enrichit souvent le récit du souvenir, instaurant une réelle poétique de la digression. Les aide-mémoires et les associations d'idées font ressurgir de nombreux souvenirs enfouis, que le personnage croyait perdus : « I can see that this photograph *has done its work* and further memories [...] are starting to come back to me » (51, je souligne). Coe assortit sa réflexion sur le caractère profondément désordonné du surgissement de souvenirs dans ce roman de références à la métaphore structurante du kaléidoscope (« the play of colours, like a kaleidoscope », 37). Le kaléidoscope, composé de miroirs réfléchissants, produit des combinaisons infinies d'images à partir d'un nombre fini d'éléments. Dans son analyse des effets optiques de l'œuvre d'Aragon, Luc Vigier remarque que la métaphore du kaléidoscope « ouvre sur une perception éclatée de la conscience et du monde extérieur » (*Recherches* 132). La diffraction des souvenirs et leur transformation en une multitude d'éléments isolés et discontinus trouve dans cette métaphore un principe fondateur, souligné dans *Atonement* par la multiplication des points de vue narratifs dans la première partie, ce que Gérard Genette nomme « focalisation interne variable » (*Figures III* 207). Richard Pedot insiste d'ailleurs sur le caractère kaléidoscopique de cette technique narrative : « the kaleidoscopic representation [...] as filtered through the consciousness of each main protagonist » (149).

L'accumulation hétéroclite de souvenirs se fait néanmoins plus pressante au fil du texte, alors que Rosamond sombre peu à peu dans l'inconscience (ayant consommé du whisky et des somnifères) :

I watch the patterns, the ceaselessly changing patterns, forming and dissolving, forming and dissolving, as the long afternoon slips away in near-silence. Sometimes a cry from the garden, the sound of the younger children, as they carry on with their game. Thea asleep beside me: so young, so vulnerable, so bewildered. The pressure of her body against my arm, and the cloud patterns forming and dissolving, forming and dissolving. White against grey, and the pressure of her body... (194)

Les phrases de cette fin de chapitre (qui s'achèvent sur un blanc typographique) sont caractérisées par un motif complexe de répétitions. Il semblerait que les images apparaissent et disparaissent au gré des vagues de conscience du personnage, bercé par ses pensées. La multiplication des formes en -ING souligne la notion de processus (« changing », « forming », « dissolving »). La plupart des phrases sont nominales, comme si des instantanés de souvenirs fusaient les uns après les autres dans l'esprit de Rosamond. Ces souvenirs hautement sensuels sont ancrés dans les ressentis physiques, les sensations du personnage. Plusieurs sens sont sollicités : l'ouïe (« near-silence », « a cry », « the sound »), le toucher (« the pressure of her body against my arm ») et la vue (« the cloud patterns »). Cependant, aucun verbe de perception n'est utilisé, comme si la présence de l'agent s'effaçait progressivement dans l'anéantissement de sa conscience. Les deux derniers souvenirs (visuel et tactile) sont d'ailleurs repris dans l'ultime phrase du chapitre, alors que les points de suspension marquent l'effilochement du souvenir et que les détails de cette scène semblent tournoyer dans l'esprit de la narratrice. De même, dans les pages finales du récit enchâssé, la perte de conscience progressive du personnage va de pair avec un retour obsessionnel de certains souvenirs, et l'espacement de chaque phrase sur la page s'accompagne d'une multiplication des points de suspension, qui font ressortir la discontinuité des ultimes souvenirs. À l'approche de sa mort, Rosamond revit ses vacances en Auvergne avec Rebecca et Thea, en faisant disparaître tout signe référentiel. Rebecca est remplacée par « you », et Thea par « a little girl » (258-259), puisque dans le souvenir final, les figures de Thea et d'Imogen sont superposées, pour former un ultime souvenir fantasmé.

On retrouve le motif du souvenir chaotique à la fin de la seconde partie d'*Atonement*, alors que Robbie, rongé par la septicémie, est en train de sombrer dans l'inconscience. Les deux dernières pages sont parcourues de souvenirs chaotiques. Les pensées de Robbie oscillent entre Cecilia, Briony, sa vie à Cambridge, son arrestation, le soir où il a retrouvé les

jumeaux fugueurs, la jambe d'enfant découverte dans un arbre, et la mère et l'enfant flamands qu'il n'a pas réussi à sauver. Selon Julie Ellam, le caractère hétéroclite des souvenirs de Robbie à ce moment est dû à la confusion entre diverses temporalités : « Robbie's hallucinations become more vivid and he is increasingly less coherent. Prior to this, his memories were distinct from the present » (*Ian McEwan's Atonement : A Reader's Guide*, 28). Les souvenirs invoqués par l'esprit malade de Robbie appartiennent à des époques différentes de la vie du personnage. De son propre aveu, il était une personne différente dans chaque situation : la nuit où les jumeaux Quincey ont fugué, il était un jeune diplômé de Cambridge qui s'appêtait à entreprendre des études de médecine, et lorsqu'il fait une découverte morbide en France, il est devenu un soldat, un ancien prisonnier dont l'avenir s'est considérablement obscurci. Dans un tourbillon de souvenirs délirants, le glissement de l'un à l'autre se fait par le biais d'un terme, d'une thématique commune : « he must go back and get the boy from the *tree*. He had done it before. He had gone back where no one else was and found the boys under a *tree* and carried Pierrot on his shoulders » (262, je souligne). Robbie se souvient ici de deux épisodes marquants de son passé. Le premier concerne un événement qui s'est produit avant la fausse accusation de Briony et la guerre (la fugue des jumeaux Quincey et le moment où il est parvenu à les retrouver), et le second appartient au monde post-apocalyptique dans lequel les pensées du personnage sont alors enfermées. Le lien entre les deux souvenirs est d'autant plus marquant (bien qu'arbitraire) qu'ils appartiennent à un avant et un après clairement différenciés l'un de l'autre. Le sauvetage d'enfants (« the boy » fait écho à « the boys »), le thème du retour (« he must go back », « he had gone back ») et la présence d'un arbre (« from the tree », « under a tree ») dans les deux souvenirs sont les thématiques communes qui associent ces deux moments dans l'esprit fiévreux du personnage. Malgré la discontinuité des souvenirs qui s'accumulent alors qu'il sombre dans le délire, il y a toujours une forme de cohérence interne et de logique dans le glissement d'un souvenir à l'autre.

On voit à travers ces exemples que le caractère fondamentalement désordonné du travail de la mémoire ne s'articule pas seulement au processus chaotique de la restitution du passé (où un souvenir est susceptible d'en appeler un autre), mais peut également être symptomatique d'un moment de crise ou de catastrophe dans l'existence d'un personnage, lorsque les souvenirs s'accumulent dans l'esprit sans continuité apparente. Les réminiscences se suivent ou se superposent, donnant naissance à des effets kaléidoscopiques, sans pour autant occulter une logique interne qui n'est pas toujours accessible directement au lecteur. En

effet, le rôle de la mémoire en tant que faculté mentale est d'ordonner cet assemblage hétéroclite et d'apporter cohérence et unité au récit. Pour Petr Chalupsky, « the fact that memory operates on traces, dispersed moments, and remnants suggests that the past it recollects is not given but constructed by knitting together selected facts into stories » (68). L'individu est à même de reconstruire l'édifice de la mémoire à partir des fragments épars du passé et la poétique de la fragmentation du souvenir s'articule autour d'éléments qui sont liés, malgré les apparences. Comme dans l'image du puzzle (« one of your old jigsaws », 23), qui apparaît dans *The Rain Before it Falls*, le rôle du narrateur est de rassembler les pièces afin de former un ensemble cohérent.

Si la mémoire prend parfois la forme d'un assemblage d'éléments hétéroclites, c'est également parce qu'elle surgit souvent d'objets concrets, ce que Maupassant a nommé « ces vieux petits objets insignifiants [...] qui, quand on les revoit tout à coup, prennent une importance, *une signification de témoins anciens* ». La mémoire devient ainsi une « pièce aux vieux objets » (« Vieux objets » 1417).

2) La pièce aux vieux objets : souvenirs visuels

Dans la tradition philosophique, la mémoire est perçue comme une sorte d'entrepôt (que John Locke nomme « storehouse », in *Don Locke* 4) dans lequel les souvenirs s'accumulent. Selon Anne Whitehead, « memory can be conceived as a space, most commonly a building, through which the individual moves in the process of remembering, retrieving the objects that had been placed there » (53). En effet, dans *The Sense of an Ending*, Tony conçoit la mémoire à partir de ce modèle concret : « we gradually build up a store of memories » (88). Les souvenirs de nombreux personnages des trois romans du corpus prennent corps grâce à ce que Marta Caraion appelle les « objets-temps » dans son article « Objets en littérature au XIXe siècle ». Selon elle, « le temps se visualise à travers les objets supports de mémoire » (paragraphe 34). Ainsi, dans la première partie d'*Atonement*, Robbie peine à se détacher de son existence d'étudiant à Cambridge (qui vient de s'achever) car son environnement immédiat est saturé de mementos de ce passé récent :

Against the sloping ceiling were the folders and exercise books from the last months of his preparations for finals. He had no further use for his notes, but too much work, too much success was bound up with them, and *he could not bring himself to throw them out yet*. [...] He had set himself the task of drawing and committing to memory the bones of the hand. (81, je souligne)

L'accumulation de formes plurielles comme « folders », « exercise books », « notes » et « poems » et la répétition de « too much » suggèrent un certain entassement de ces objets qui servent de souvenirs, comme si ceux-ci envahissaient l'espace intime (l'esprit et la chambre) de Robbie. Il est significatif que la partie de l'anatomie que Robbie cherche à étudier soit celle des os de la main, outil principal de l'écrivain. Chacun des objets présents sur son bureau révèle une partie de son histoire et fait apparaître des instantanés de son passé récent. Le thème de la mémoire est omniprésent dans les pensées de Robbie, mais dans ce cas présent, il s'agit de la mémoire sollicitée pour les activités étudiantes : la capacité à retenir des cours. La différence entre mémoire volontaire et mémoire involontaire, définie par Marcel Proust, se joue dans ces éléments : la mémoire volontaire est celle que l'on entraîne et que l'on force à fonctionner (on pourrait également la définir comme mémoire « pratique »), alors que la mémoire involontaire fonctionne par associations et prend des chemins inattendus.

Selon Marta Caraion, la présence de certains objets peut « endosser simplement l'aspect d'un souvenir, trace matérielle d'une tranche de passé, opérant le lien entre deux temporalités, garantissant dans le présent l'existence de ce passé ». Les objets tangibles, chargés de souvenirs, font resurgir des anecdotes du passé de Robbie, servant d'« embrayeur à une analepse » (paragraphe 34). Par exemple, lorsque ses yeux se posent sur sa machine à écrire, le souvenir d'un événement passé lui revient : « the typewriter was a fairly recent Olympia, given to him on his twenty-first birthday by Jack Tallis at a lunchtime party held in the library » (82). La description des objets participe à la phase d'exposition du roman, qui esquisse les caractéristiques propres à chaque personnage. Dans ce cas précis, la machine à écrire est particulièrement symbolique, en tant qu'outil qui sert à rédiger des textes, et éventuellement à consigner des souvenirs. De manière assez significative, dans l'esprit de Cecilia (équivalent féminin de Robbie, puisqu'ils ont tous deux étudié à Cambridge en même temps), le même procédé est à l'oeuvre, même si les objets chargés de souvenirs à ses yeux sont des vêtements :

She ran a hand along the few feet of personal history, her brief chronicle of taste. Here were the flapper dresses of her teenage years, ludicrous, limp, sexless things they looked now, and though one bore wine stains and another a burn hole from her first cigarette, *she could not bring herself to turn them out* [...] Her latest and best piece, bought to celebrate the end of finals, before she knew about her miserable third, was the figure-hugging dark green bias-cut backless evening gown with a halter neck. (97, je souligne)

Chaque robe, vestige du passé, représente un moment de la vie du personnage. Selon les mots du personnage, il s'agit d'articles qui racontent son « histoire personnelle », « la chronique de

ses goûts ». Plus encore, chaque robe est associée à un état d'esprit : la triade d'adjectifs qui qualifie les robes de son adolescence (« ludicrous, limp, sexless ») peut être considérée comme un hypallage. Ces vêtements sont associés au passé du personnage, à son adolescence et à sa quête identitaire maladroite, alors que les divers paliers de son existence sont clairement lisibles et incorporés au récit anecdotique de Cecilia : des taches de vin font penser aux soirées de sa vie d'étudiante, la brûlure évoque sa première cigarette, et la dernière robe de sa collection est consacrée à la célébration de la fin de ses examens. Cette remarque (« celebrate the end of finals ») fait écho aux considérations de Robbie sur les livres qui lui ont servi à réviser ses examens (« preparations for finals ») : les souvenirs des deux personnages tournent autour d'événements identiques, avec des approches différentes. Tout comme Robbie, Cecilia ne parvient pas à se séparer des reliques de son passé : elle refuse de jeter des robes qu'elle ne portera plus : « she could not bring herself to turn them out », expression de nouveau comparable à celle de Robbie : « [he] could not bring himself to throw them [the books] out » (citation précédente). Chacun des personnages s'identifie profondément à ces possessions hautement symboliques. Le parallèle entre ces objets-temps qui définissent les personnages établit une dichotomie presque caricaturale entre Robbie et Cecilia. Ils dressent le portrait d'un étudiant travailleur pour Robbie, alors que Cecilia est décrite comme un personnage plus superficiel, plus préoccupé par son apparence physique que par ses études. Par le biais de ces exemples, McEwan fait des objets des « objective correlatives » de la personnalité des deux personnages. Comme le remarque Marta Caraion, « l'objet exprime le passé du personnage et [...] renseigne les lecteurs, de la même manière qu'il informe sur son caractère, ses habitudes et son milieu » (paragraphe 32). Les souvenirs de ces personnages servent à établir leur caractérisation au sein de la narration. Les objets, arrachés à leur fonction de garants de l'effet de réel, se muent alors en gardiens de la mémoire des personnages. Leur fonction d'objets-temps, qui permet aux personnages de revivre l'autrefois, est ici mise en valeur aux dépens de leur réalité tangible. Pour Marta Caraion, « ce que l'objet perd en termes de charge utile, et de manipulation, il le gagne en qualité visuelle ». La dimension visuelle de la mémoire est décuplée lorsque l'objet-temps est une photographie.

Dans son recueil *On Photography*, Susan Sontag insiste sur les liens qui unissent mémoire et photographie, qu'elle considère comme « experience captured [...], miniatures of reality [...] memorializing the achievements of individuals » (3 ; 5). Dans *The Rain Before it Falls*, Rosamond se sert de photographies qui documentent les diverses étapes de son existence afin de raconter l'histoire de sa famille à Imogen. Gill tente se remémorer

l'apparence de la jeune fille en cherchant une photo d'elle : « she fetched twenty or so boxes of Kodak slides » (13). Le procédé de la mémoire est comparable à cette action : l'esprit est rempli de « souvenirs-images » (Bergson), mais il est nécessaire de sélectionner ceux que l'on souhaite retrouver. L'insistance sur le nombre de boîtes fait écho à la multitude de souvenirs photographiques du personnage. De même, Rosamond a accumulé tant de photographies qu'elle les conserve dans des albums ou des boîtes, comme le remarque Gill :

Around the chair [...] were stacked a number of photograph albums – some recent, some almost antique – along with three or four plastic boxes containing transparencies and a small battery-powered device for viewing them. (17)

Les images proviennent d'époques différentes et se font donc témoins du passé récent (« recent ») ou plus lointain (« almost antique »). La polysémie de l'adjectif « antique » (qui signifie « très ancien » ou « relatif à l'Antiquité ») accentue la profondeur temporelle du récit en donnant une dimension hyperbolique et quasi-mythique à ce passé lointain. D'ailleurs, le type d'images évolue au fil du récit de Rosamond : alors qu'elles sont d'abord en noir et blanc, le passage aux photographies en couleur montre que le support du souvenir évolue avec le temps. Les clichés, comme les souvenirs, peuvent être datés et appartiennent à une époque bien définie : « this one is a transparency, in colour. Most of the photographs I shall be describing to you from now on will be in colour » (87). Le terme « transparency », lui aussi polysémique, fait allusion à la fois à un type d'image (« a picture on some transparent substance, made visible by means of a light behind ») et à une caractéristique générale (« quality of being transparent », *OED*). La superposition de ces deux définitions (le « transparent » et la « transparence »), accentue le caractère abstrait du souvenir, reproduction diaphane du passé. Plusieurs types de photos sont évoqués au fil du récit enchâssé de Rosamond, parmi lesquels figurent des diapositives Kodak et des photographies en papier (en noir et blanc ou en couleurs). Rosamond possède même un appareil (« battery-powered device for viewing them ») pour projeter les images sur un écran. Ce procédé peut tenir lieu de métaphore du travail de la mémoire, qui donne vie aux diapositives du souvenir.

Dans *The Sense of an Ending*, Tony met un point d'honneur à ne conserver que des clichés anciens de ses proches, afin de leur attribuer une jeunesse inaltérable : « the photos of them I carry in my wallet always show them younger than they are » (55). La photographie capture l'instantané pour le figer, servant de modèle idéal au fonctionnement de la mémoire. Cependant, la photographie seule ne suffit pas toujours à donner corps à la réminiscence. Il est à la fois significatif et paradoxal que Tony choisisse de regarder le verso de ses photographies pour faire ressurgir des souvenirs enfouis : « a particular image suddenly came

into my mind as I gazed at the backs of what I assumed to be family photographs » (72). Pour Roland Barthes, en effet, la photographie joue le rôle de preuve de l'existence du passé : « dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé [...] Le nom du noème de la Photographie sera donc : ‘*ça-a-été*’ » (120). La légende de la photographie, qui précise généralement le lieu et la date, contribue à l'effet de monstration qu'implique la réminiscence.

Dans *Atonement*, Robbie détient également un certain nombre de photographies :

At the outer reaches of the desk, various photographs: the cast of *Twelfth Night* on the college lawn, himself as Malvolio, cross-gartered. How apt. There was another group shot, of himself and the thirty French kids he had taught in a boarding-school near Lille. [...] In a *belle époque* metal frame tinged with verdigris was a photograph of his parents, Grace and Ernest, three days after their wedding. (82)

Ces images documentent sa vie d'étudiant, un séjour en France, ou encore la jeunesse de ses parents. Tout comme Cecilia (qui tente d'établir un arbre généalogique), Robbie s'intéresse à ses origines et à son histoire personnelle, rendue incomplète par l'absence de son père. L'inventaire des photos permet de créer une chronique de l'existence, technique de caractérisation implicite, qui contribue à la création d'un personnage en relief, comme évoqué précédemment par Marta Caraion. Dans ce cas, l'accumulation de clichés dévoile des aspects variés de la personnalité de Robbie. Chaque image représente une caractéristique particulière, et l'évocation de la pièce de théâtre *Twelfth Night* souligne la dimension théâtrale des différents rôles joués par le personnage dans son passé, offrant une perspective métafictionnelle sur le souvenir : chaque épisode de son passé correspond à un rôle différent.

Toutefois, si les photographies aident à conserver un souvenir, elles ne remplacent pas pour autant le travail de la mémoire. Anne Whitehead s'inspire des théories bergsoniennes de la mémoire-image lorsqu'elle déclare : « it records, in the form of memory-images, all the events of our daily life as they occur in time » (*Memory* 103). Dans *The Rain Before it Falls*, Rosamond évoque cette particularité de la mémoire :

Sometimes, the images we remember, the ones we carry inside our heads, can be more vivid than anything a camera is able to preserve on film. If I lay down this photograph now, and close my eyes, what I see at once is not darkness but the memory of Beatrix. (80)

Le personnage insiste sur la netté (« more vivid ») et la supériorité de l'image mentale : Rosamond abandonne la photo (« I lay down this photograph »), cesse de se fier à ses sens pour se livrer à une réminiscence purement intellectuelle. Le paradoxe de la mémoire est

souligné par la juxtaposition antithétique de « close my eyes » et « I see », et par le mélange entre concret et abstrait : « I see [...] the memory ». D'ailleurs, il arrive que le personnage restitue ses souvenirs au présent, afin d'accentuer leur vivacité. Ainsi, lorsque Rosamond poursuit son récit/description, le passé semble faire irruption dans le présent : « we are in the Auvergne district of France, and it is the height of summer: a long, silent, perfect day in the summer of 1955 » (156). L'impression de revivre le souvenir contribue à lui donner du relief.

William Hazlitt remarque dans son article « The letter-bell », publié dans le *Monthly Magazine* en 1831: « the most trifling objects, retraced with the eye of Memory, assume the vividness, the delicacy and the importance of insects seen through a magnifying glass. There is no end of the brilliancy or the variety » (in Warnock vii). L'événement perçu par le prisme de la mémoire serait donc plus intense et plus détaillé, comme vu à travers une loupe ou un microscope. Rosamond offre un exemple d'image mentale extrêmement marquante dans *The Rain Before it Falls* : « the image is burned, burned on my consciousness. It has never left me, and I can be certain now that it never will » (80). Le verbe « burn » est répété à deux reprises et ce procédé d'insistance souligne le caractère immuable du souvenir, accentué par le glissement du present perfect « it has never left me » au futur « it never will », suggérant que le souvenir est amené à être conservé éternellement. Cette définition du souvenir fait écho aux théories de Platon et Aristote, selon lesquelles la mémoire s'apparente à une tablette de cire ou une surface sur laquelle s'inscrivent des impressions (in Whitehead 16). Dans ce cas, il ne s'agit pas de tracer des empreintes sur de la cire, mais de brûler la surface pour y imprimer une trace du souvenir. La brûlure est une métaphore intéressante de l'inscription du souvenir dans la mémoire. Dans l'Oxford English Dictionary, cette utilisation du verbe « burn » est décrite de la façon suivante : « to make a mark on something by burning. Also, to make a recollection indelible in a person's mind ». Le caractère indélébile du souvenir visuel est ainsi associé à la violence métaphorique de l'image gravée dans la mémoire. Ce qui a été ravagé par le feu équivaut à ce qui est en ruine : la métaphore de l'inscription par le feu fait de la mémoire la trace d'un passé détruit. C'est pourquoi le souvenir-image accorde une telle importance à l'idée de conservation du passé.

Lorsque Rosamond décrit des images, elle insiste sur la nécessité de protéger les souvenirs du passé : « preserve a record of the infant Thea » (87). Cependant, le souvenir s'apparente plus à un mini-film qu'à une image figée. Au cours de son récit, Rosamond en vient à décrire une image de patineurs, dont Rosamond déplore l'immobilité : « *unnatural stillness* [...] rather like those figures embalmed in the molten lava at Pompeii » (73, je

souligne). L'adjectif « unnatural » expose le caractère incomplet de la photographie, qui fige au lieu de capturer le mouvement de la vie. Une telle esthétique ne permet pas de représenter avec exactitude l'être humain, selon les mots de Roland Barthes : « c'est 'moi' qui ne coïncide jamais avec mon image ; car c'est l'image qui est lourde, immobile, entêtée [...] et c'est « moi » qui suis léger, divisé, dispersé » (26). La comparaison développe le rapport entre la photographie et la mort souligné par Barthes, qui nomme l'objet de la photographie le *spectrum*, à mi-chemin entre « spectacle » et « le retour du mort » (23). C'est précisément ce qui se joue dans la citation de Rosamond, où les patineurs sont comparés à des personnages « embaumés », et donc déjà morts. Pour remédier au caractère mortifère de l'immobilité photographique, Rosamond accorde une importance toute particulière au film *Gone to Earth*, dans lequel Beatrix et elle ont figuré, précisément en raison du mouvement inhérent à la vidéo : « it is the only *moving* record I have a Beatrix at all, the only one where she is not frozen in time » (105). La mise en italiques de l'adjectif verbal (dans le texte original) met concrètement en valeur l'importance du mouvement. Le nom (et le verbe) « record » sont polysémiques : « to record » signifie enregistrer sur une cassette, mais aussi préserver un souvenir.

La métaphore de la mémoire ou de l'esprit cinématographique apparaît d'ailleurs dans une œuvre précédente de Coe, *The House of Sleep* : « his mind acting as a private cinema screen upon which ever more tantalizing scenes would be projected » (79). On retrouve exactement la même idée dans *Atonement*, où les souvenirs de Robbie ont la qualité d'un film qu'il peut se repasser dans les moindres détails (avec des gros plans). Lorsqu'il repense à sa dispute avec Cecilia au bord de la fontaine, « [he] indulged a little cinema fantasy [...] he watched this several times before he returned to what was real » (80). La référence au cinéma relie le souvenir à la vidéo (impliquant un mouvement) plutôt qu'à une image figée. Le cerveau de Robbie lui offre une projection privée de ses souvenirs fantasmés, qui prennent une dimension obsessionnelle. Le narrateur fait également une distinction entre « a little cinema fantasy » et « what was real », qui souligne la déformation du réel causée par le souvenir.

Le narrateur de *The Sense of an Ending* a une vision de la mémoire qui se rapproche de celle de Robbie, insistant sur sa capacité à sélectionner les souvenirs qu'il souhaite revivre et sur le caractère mécanique et routinier de la mémoire : « I press a button marked Adrian or Veronica, the tape runs, the usual stuff spools out » (120). Cette évocation de la métaphore du souvenir comme cassette vidéo est reprise quelques pages plus loin, lorsque Tony assimile la mémoire à « the magnetic tape on which our lives are recorded » (131). Une fois de plus, le

rapport entre enregistrement vidéo et préservation du souvenir est souligné par le participe passé « recorded ». Finalement, lorsqu'il essaie de trouver une perspective nouvelle dans sa façon d'aborder le souvenir, la métaphore ressurgit : « I spent a week trying to liberate new memories of Veronica [...] I replayed what I had, the long-familiar images and the recent arrivals » (121). Un verbe nouveau fait son apparition pour filer la métaphore introduite par « record » : le verbe « replay », qui signifie à la fois « regarder de nouveau, repasser l'action » et, littéralement, « jouer de nouveau », recréer la scène en la transformant. Un autre verbe crucial est employé dans cette remarque : « to liberate new memories » : il semblerait que les souvenirs soient enfermés au sein de la mémoire, ou que le personnage soit emmuré dans ses souvenirs. Le travail de la mémoire se double ainsi d'une forme d'emprisonnement mental.

Ainsi, la conception du souvenir comme un film permet de donner plus de relief à la mémoire et d'intégrer la notion de mouvement au souvenir. Cependant, la mémoire n'est pas seulement visuelle dans les romans, et les autres sens participent également à ce travail de reconstitution du passé.

3) Mémoire sensorielle et synesthésies

Si la vue occupe une place importante dans le travail de la mémoire, bon nombre de réminiscences sont d'ordre auditif, olfactif ou bien tactile. La mémoire sensorielle se décline selon deux modalités : soit la mémoire est stimulée par une impression sensorielle, soit le son, le goût, l'odorat ou le toucher constituent l'essence du souvenir.

En premier lieu, la musique joue un rôle essentiel dans les souvenirs des personnages. Elle est au coeur de certaines des réminiscences de Tony Webster dans le roman de Julian Barnes, où le souvenir d'une chanson des Rolling Stones en particulier le replonge dans le passé : « 'Ti-yi-yi-yime is on my side, yes it is', I used to yodel, duetting with Mick Jagger as I gyrated alone in my student room » (45). Le refrain est repris dans la seconde partie, lorsque Tony harcèle Veronica par email : il prend alors un sens nouveau car la persistance de Tony lui donne la certitude qu'il obtiendra un résultat à l'usure : « I wanted her to know [...] that I was there, waiting. 'Ti-yi-yi-yime is on my side, yet it is... » (89). Dans cette partie du roman, Tony subvertit les codes de la relation amoureuse évoquée dans la chanson pour évoquer sa relation dysfonctionnelle avec Veronica, figure surgie de son passé. Le souvenir de la chanson s'appuie cette fois sur le contexte des paroles des couplets : « you're going to come back baby/ Knockin', knockin' right on my door ». Ces paroles ne sont pas citées dans le roman de Barnes, mais elles sont probablement sous-entendues, puisque le texte complet évoque une

relation amoureuse tourmentée. Cette citation incomplète inscrit en creux dans le texte les sentiments que Tony éprouve encore à l'égard de Veronica, sans vouloir se l'avouer. Puis, vers la fin du roman, Tony reprend cette phrase et la fait sienne : « time was on my side, yes it was. Songs do occasionally tell the truth » (135). Cette fois-ci, Tony est un sexagénaire passif, qui se contente d'attendre d'avoir une révélation dans un restaurant. Une fois encore, la citation est liée à l'attente : « I merely observed and waited » (135). Tout comme les chants d'Auvergne de Rosamond, la chanson des Rolling Stones (datant de 1964, elle-même ancrée dans la période de l'adolescence du personnage) fournit une bande-son à la mémoire de Tony. Le souvenir sonore lui rappelle d'abord l'insouciance de sa jeunesse, puis sa perception intime de la signification de la chanson évolue au fil du temps.

De la même manière, dans *The Rain Before it Falls*, la musique permet de retrouver des émotions passées. La chanson « Bailero », de Canteloube, conserve un lien émotionnel très fort avec des épisodes du passé de Rosamond : « that moment, it always makes me think for some reason of a curtain being drawn back – drawn back to reveal, suddenly, a tableau: the cerulean blueness of the lake; Rebecca and Thea; and me, walking across the meadow to join them again » (165). Le souvenir qui émerge de l'écoute de la musique est presque cinématique puisque le personnage y multiplie les points de vue. L'image commence par un plan d'ensemble (« tableau »), avant de s'attarder sur des gros plans successifs (« the lake », « Rebecca and Thea »). Enfin, le souvenir s'anime avec le verbe de mouvement « walking ». Rosamond, personnage de ce film du passé, est imaginée par Rosamond la spectatrice de ce film (perspective qui fait écho à la dichotomie entre je narré et je narrant).

Jonathan Coe accorde une grande importance à la musique dans *The Rain Before it Falls* et dans son œuvre en général : « I always listen to music while I am writing » (Guignery, *Novelists* 37). Comme le remarque Vanessa Guignery dans son ouvrage dédié à Jonathan Coe, les personnages de ses romans ont des caractéristiques proustiennes : « Coe was fascinated by Marcel Proust whose novels he imagined solving all the impossible riddles about loss, memory, and the passing of time » (*Jonathan Coe* 107). On retrouve cette caractéristique dans la nouvelle « Pentatonic », écrite avant *The Rain Before it Falls*, qui met en scène certains personnages secondaires du roman, dont le frère de Gill, ici narrateur. Le titre de la nouvelle fait écho à un terme musical, une gamme composée de cinq notes, qui ancre le récit dans le thème de la réminiscence auditive. Le narrateur déclare : « I want to hear the sound that you never hear [...] I want to hear the sound that takes me back to the days of

my childhood [...] that is, for me, what the madeleine was for Proust » (*Loggerheads*)². La musique, véritable « madeleine de Proust » auditive, a en effet un pouvoir évocateur crucial pour les personnages. L'anaphore « I want to hear the sound » est martelée par le personnage, comme une incantation qui prélude à la plongée dans le passé. Cet épisode fait écho à l'expérience proustienne dans *Un Amour de Swann*, lorsque l'écoute de la sonate de Vinteuil réveille des souvenirs enfouis : « tous ces souvenirs [...] s'étaient réveillés, et à tire-d'aile, étaient remontés lui chanter éperdument [...] les refrains oubliés du bonheur » (208). La texture de la musique permet d'accéder à des émotions et à des souvenirs anciens. Pour Rosamond, le trente-trois tours de chants auvergnats, support une nouvelle fois significatif car il est lui-même témoin d'une époque (comme la photographie en noir et blanc), est emblématique d'une période de sa vie ; elle qualifie la chanson « Bailero » de « totemic song ». Le totem pouvant être défini comme un fétiche ou une « chose sacrée, ce à quoi on voue un respect quasi religieux » (cnrtl), le souvenir auditif se double ici d'une dimension mystique. Rosamond laisse les réminiscences que lui apporte l'écoute de la chanson la submerger : « ah! This music! The way her voice comes in... floods everything with light...like a curtain being drawn back. Close my eyes now, and I will see it » (258). La syntaxe fragmentée, parcourue par des silences, est une traduction visuelle (sur la page) de l'émotion du personnage, qui s'exprime oralement. On peut donc imaginer que les points de suspension reflètent des pauses entre les mots. Le souvenir de Rosamond est une expérience synesthésique, puisque de la musique découle la lumière ; l'ouïe remplace la vue pour susciter des images mentales : en fermant les yeux, le personnage peut se replier sur ses sensations et projeter ses souvenirs sur l'écran de sa mémoire, littéralisant l'expression « the sound that takes me back ». Pour la seconde fois dans le roman, la comparaison « like a curtain being drawn back » est utilisée, montrant que l'ouïe permet de donner vie au théâtre de la mémoire et de réveiller des images mentales. Le fil du souvenir est d'ailleurs prolongé par Catharine, la fille de Gill, qui improvise un air de flûte aux accents mélancoliques :

The music she was playing [...] was a soundtrack: the *soundtrack* to a story they had heard only a few hours earlier [...] these images, these fitful, antique images, were somehow *inscribed into the fabric of her music*. (150, je souligne)

La métaphore de la musique comme bande son (« soundtrack ») est particulièrement appropriée, si l'on considère que le souvenir peut s'apparenter à un film du passé. La musique, art volatile et fugace par excellence, prend une épaisseur concrète dans la métaphore

² Kindle Edition, sans numéros de page.

proposée ici, alors que « the fabric of her music » entremêle sons et images. D'ailleurs, « soundtrack » et « images » sont chacun répétés à deux reprises : les deux termes se font écho, et accentuent la synesthésie du souvenir sonore hanté par les images du passé. Le verbe « inscribe », lié à l'écriture, se double d'une dimension métatextuelle et fait de Catharine une tisseuse de sons et d'images, réécrivant un passé d'autant plus troublant qu'il est lointain et se dérobe, à la fois « fitful » et « antique ».

Chaque air de musique prend des accents proustiens de vestige du passé dans le récit du souvenir. La notion de mémoire accidentelle apparaît dans ces moments où un souvenir en entraîne un autre, et où les sens se combinent pour donner plus de relief à la réminiscence. Selon l'analyse d'Anne Whitehead, la mémoire involontaire donne vie non seulement à un souvenir-image mais aux sensations et aux émotions qui l'accompagnent (« involuntary memory grasps the past in its entirety, reviving not only a memory image but related sensations and emotions », *Memory* 104). La sensation physique chez Proust sert de catalyseur au souvenir, qu'il s'agisse du goût d'une madeleine trempée dans du thé, du déséquilibre provoqué par une marche sur des pavés, ou encore du bruit d'une cuillère qui heurte un plat. Pour Julia Kristeva, le souvenir proustien est littéralement greffé dans le corps du narrateur : « *grafted* in the actual body of the narrator » (in *Memory* 105, je souligne). Proust fait d'ailleurs allusion à ces souvenirs sensoriels lorsqu'il revient sur sa distinction entre mémoire volontaire et mémoire involontaire au cours d'un entretien avec Elie-Joseph Bois, dans la revue *Le Temps* :

Qu'une odeur, une saveur retrouvées dans des circonstances toutes différentes, réveillent en nous, malgré nous, le passé, nous sentons combien ce passé était différent de ce que nous croyions nous rappeler, et que notre mémoire volontaire peignait, comme les mauvais peintres, avec des couleurs sans vérité.³

Le souvenir n'a que plus de force lorsqu'il est provoqué par ou composé d'une multitude de stimuli sensoriels. On l'a vu, l'image a tendance à figer le souvenir, alors que la musique, art temporel, est caractérisée par le mouvement. L'odorat, le goût et le toucher contribuent également à rendre plus tangibles les réminiscences sensorielles.

Dans *The Sense of an Ending*, même si les souvenirs qui impliquent plusieurs sensations à la fois ne sont pas nombreux, on peut trouver quelques exemples de souvenirs auditifs. Tony se souvient par exemple du rire de la mère de Veronica et du bruit de l'eau

³ Proust, Marcel. *Entretien avec Elie-Joseph Bois (nouvelle édition augmentée)*. Arvensa éditions, 2014, p. 8. Kindle Edition.

versée sur une poêle brûlante : « water fizzed and steam rose at the impact, and she laughed, as if she had enjoyed causing this small havoc » (29). Cette expérience semble même préfigurer l'implication future de la mère de Veronica dans les relations de sa fille et l'on pourrait définir le personnage en fonction de cette caractéristique : « she had enjoyed causing this small havoc ». Le souvenir auditif de cette dissonance sert à caractériser le personnage (qui n'apparaît que très brièvement dans le récit).

De même, dans *The Rain Before it Falls*, lorsque Rosamond décrit des images à Imogen, la vue est rarement l'unique sens à être sollicité :

What Ivy's smile makes me think of is her laugh: a real smoker's laugh, rough and throaty [...] And as soon as I think of her laugh, as if by some process of sensory association, I find myself remembering her smell [...], the way her voice breaks in upon you. Strange how so few of our strongest memories are visual. (44)

Rosamond insiste sur les liens qui unissent les impressions sensorielles dans le travail de la mémoire : une image fait naître un souvenir auditif, qui donne lui-même vie à un souvenir olfactif. C'est ce qu'elle appelle « some process of sensory association », que l'on peut également qualifier d'expérience synesthésique dans le domaine poétique, où la combinaison de plusieurs types de sensations mène à l'apparition d'un souvenir entier. Rosamond ne manque pas de commenter l'influence de la synesthésie sur le souvenir, qui lui permet de reconstituer concrètement des scènes du passé. La narratrice se livre d'ailleurs à une réflexion sur la place toute relative du visuel dans le travail de la mémoire, en s'adressant à Imogen, jeune fille aveugle. Privée de la vue, la mémoire doit s'appuyer sur d'autres sensations, comme le note Rosamond : « your memories, I'm sure, are just as strong as mine, just as strong as the memories of any of us who are 'sighted', as I believe it's called - perhaps even stronger » (44). La démonstration du roman entier vise à montrer qu'il est possible d'avoir des souvenirs non-visuels avec la même intensité que la mémoire visuelle.

La différence entre la « mémoire volontaire » et les souvenirs qui reviennent « malgré nous », cruciale dans la théorie de Proust, aide également à comprendre le fonctionnement de la mémoire dans les romans de Jonathan Coe, d'Ian McEwan et de Julian Barnes, où les souvenirs sensoriels peuvent se doter une charge émotionnelle bien plus considérable que le souvenir purement visuel. C'est ainsi que dans *Atonement*, les souvenirs reviennent pêle-mêle à Cecilia lorsqu'elle sent une odeur de cigarette sur les vêtements de son frère Léon :

When they embraced she felt against her collar-bone through the fabric of his jacket a thick fountain pen, and smelled pipe smoke in the folds of his clothes, prompting a moment's nostalgia for afternoon tea visits to rooms in men's colleges. (47)

Le souvenir évoqué dans cette phrase longue et complexe, qui pourrait elle-même rappeler les cadences de la phrase proustienne, est déclenché par une impression olfactive et tactile, et la renvoie à sa vie d'étudiante à Cambridge, pour laquelle elle éprouve déjà un sentiment de nostalgie. Svetlana Boym insiste sur la sensibilité accrue des personnes nostalgiques aux souvenirs sensoriels : « the nostalgic had an amazing capacity for remembering sensations, tastes, sounds, smells, the minutiae and trivia of the lost paradise that those who remained home never noticed » (4). Ici, le souvenir sensoriel aide à caractériser le personnage. Le personnage d'Emily Tallis se laisse également emporter par une vague de souvenirs sensoriels en se remémorant son enfance : « her childhood was as tangible as the shot silk – a taste, a sound, a smell, all of these, blended into an entity that was surely more than a mood » (150). Une myriade d'impressions synesthésiques se mêlent dans l'esprit de ce personnage passif, qui reste alité et livre ses impressions dans un style comparable au *stream of consciousness* woolfien. Alors que les souvenirs de la première partie servent à définir les contours et la personnalité des personnages, c'est dans la deuxième partie que les souvenirs sensoriels prennent une toute autre dimension, loin de l'atmosphère feutrée de Cambridge ou de l'enfance cossue d'Emily Tallis. Les souvenirs de Robbie, loin d'atteindre l'élévation quasi-mystique de la synesthésie, combinent impressions olfactives et auditives pour recréer une atmosphère de cauchemar :

Then he was awake, on his bed, on his back, staring at the darkness in his cell. He could feel he was back there. He could smell the concrete floor, and the piss in the bucket, and the gloss paint on the walls, and hear the snores of the men along the row. (202)

Le souvenir prend ici la forme d'une hallucination, décuplée par des synesthésies cauchemardesques. Le parallélisme « he could feel » et « he could smell [...] and hear » ancre ce souvenir sensoriel dans le ressenti présent du personnage. Pendant la guerre en France, Robbie a l'impression d'être de retour dans le passé, en prison, et de revivre le souvenir, tellement ses sensations sont vivaces. Cette fois-ci, le style de la citation est très différent : le rythme est heurté, on retrouve de nombreuses occlusives ([p], [b], [d]) et le personnage multiplie les évocations de souvenirs abjects et grossiers (« piss », « snores ») en s'appuyant sur l'effet de la polysyndète : « and...and...and » pour accumuler les détails sordides. Ici, c'est le caractère concret du cauchemar qui est souligné par la synesthésie et recréé stylistiquement : « concrete floor » est à la fois une référence à la matière (le béton) et à la dimension tangible du cauchemar du personnage.

Tous les sens sont donc mobilisés dans l'expérience qui consiste à faire émerger le souvenir et à lui donner un ancrage concret. Le souvenir n'apparaît pas ici comme un simple procédé mental visant à redonner un aperçu affaibli du passé, mais plutôt comme un travail de restitution de ce passé qui implique physiquement et émotionnellement le personnage. Les raisons de la réminiscence dépassent souvent la sphère purement narcissique du souvenir intime et individuel. En effet, les récits rétrospectifs des narrateurs (ou les entreprises de conservation de la mémoire de certains personnages) visent à intégrer le sujet dans un ensemble social (la famille) et à retracer le passé familial.

B – Capturer l'enfance disparue : lieux et objets de l'histoire familiale

1) Récit des origines : le passé familial en question

Dans les trois romans, le personnage/narrateur expose clairement les raisons qui l'ont mené à écrire ou à parler du passé. Dans *Atonement* et *The Rain Before it Falls*, Briony et Rosamond, sous la menace d'une maladie, savent qu'il leur reste peu de temps à vivre et veulent partager leur histoire familiale avant de disparaître. La situation varie quelque peu dans *The Sense of an Ending* : Tony apprend qu'il est bénéficiaire d'une modeste partie de l'héritage de la mère de Veronica, et qu'elle lui a légué le journal de son ami d'enfance Adrian. Chacun à leur manière, les narrateurs des trois romans sont préoccupés par des questions de généalogie.

Si *The Sense of an Ending* ne cherche pas vraiment à retracer l'histoire familiale de son narrateur, Tony mène littéralement une enquête pour comprendre les raisons du suicide de son ami d'enfance Adrian, plusieurs années après les faits, et réveiller des fantômes du passé. La généalogie occupe une place moins importante que dans les romans de Jonathan Coe et Ian McEwan, mais la notion de la filiation entre Veronica et sa mère, puis celle de l'enfant d'Adrian sont au cœur de l'intrigue. Les questions relatives à ces liens de parenté sont évoquées de façon métaphorique, par le biais d'une équation d'Adrian, énigme du passé dont Tony cherche à comprendre le sens : « $a^2 + v + a^1 \times s = b$ » (149). Tony finit par déchiffrer ce code et comprendre que A^2 est lui-même (Anthony), V représente Veronica, A^1 fait référence à Adrian et S est Sarah (la mère de Veronica), et la relation entre Adrian et Veronica donne naissance à B , le bébé (149). Dans cette métaphore mathématique et logique, les liens de parenté et le souvenir de ceux-ci sont reliés par des chaînes de cause à effet.

Dans *The Rain Before it Falls*, le récit est une sorte de legs testamentaire, qui fait d'Imogen l'héritière du passé familial. La notion d'héritage, au sens propre, désigne le patrimoine que laisse une personne à son décès, mais dans un sens plus large, il s'agit de ce qui est transmis par les ancêtres, les générations précédentes. Ici, l'héritage que Rosamond laisse à Imogen est un récit des origines, qui mène à la source de l'identité du personnage. C'est d'ailleurs le seul des trois romans qui s'adresse à un interlocuteur spécifique, faisant partie de la famille du personnage. Rosamond cherche à expliquer à Imogen, la petite-fille de sa cousine Beatrix, l'histoire tourmentée de la famille de sa mère biologique Thea. Le but de l'entreprise est de consolider le sentiment d'appartenance à une communauté (ici, une famille), qui confère une identité propre : « most young people acquire this sense of themselves through looking at photographs: photographs of themselves, when they were children, and photographs of their parents and grandparents and even older relatives » (33), selon les mots de Rosamond. La chaîne qui est ainsi créée par l'évocation des générations successives (« themselves », « their parents », « grandparents », « older relatives ») permettrait à Imogen de reconstruire sa filiation, d'établir son identité sur des fondations solides.

Dans les trois romans du corpus, de nombreuses métaphores permettent de poser la famille comme centre névralgique d'une communauté du souvenir. La photo de famille (particulièrement présente dans *The Rain Before it Falls* du fait du procédé narratif utilisé par Jonathan Coe), ainsi que l'arbre (et l'arbre généalogique au sens figuré) ou la maison de famille sont les garants d'une lignée, d'un sentiment d'enracinement (dont le corollaire reste le possible déracinement) au sein d'une communauté.

Les maisons de famille dans lesquelles ont grandi les personnages acquièrent une valeur importante dans *The Rain Before it Falls* et dans *Atonement*. Véritables « gardiennes du passé, lieux symboliques de cette mémoire construite autour de la continuité d'un patrimoine », selon Denise Lemieux, dans son article « Souvenirs d'enfance, mémoires familiales et identité »⁴, les maisons deviennent des personnages à part entière, symboles de la mémoire familiale. Cynthia Quarrie définit la fonction narrative de la maison en ces termes :

⁴ Lemieux, Denise. "Souvenirs d'enfance, mémoires familiales".
<http://www.bibl.ulaval.ca/doelec/pul/dumont/fdchap14.html>

The houses are examples of what Pierre Nora calls *lieux de mémoire*, places, objects or monuments through which memory is 'preserved' and which operate synecdochally to permit access to a past that has receded beyond living memory (194)

Jonathan Coe a lui-même suggéré que la maison de famille de *The Rain Before it Falls*, Warden Farm, est inspirée du domaine de Manderley dans *Rebecca*, de Daphne du Maurier : « the house [...] is central to Rosamond's memories and [...] performs a similar symbolic function to Manderley » (in Guignery, *Novelists* 32). Rosamond décrit les caractéristiques de la demeure : « the house just as I remember it: *handsome*, solid, impressive » (62, je souligne). Le rythme ternaire des adjectifs ajoute lui-même au caractère solide et immuable de la maison, qui est personnifiée par le biais de l'emploi de l'adjectif « handsome », inhabituel pour un objet. Rosamond prend bien soin de décrire l'aspect de la façade de la maison, ainsi que la date de construction, avant de s'attarder sur les souvenirs d'enfance qui y sont liés.

À plusieurs reprises tout au long de la première partie, il est suggéré que les membres de la famille Tallis sont des nouveaux riches, et leur maison est principalement définie en termes d'artificialité : « half-scale reproduction of Bernini's *Triton* » (18), « artificial lake » (19). Selon Swantje Möller, Ian McEwan subvertit le modèle de la maison familiale (« subverts the country house motif », 70) en mettant en avant sa laideur et son manque d'authenticité : « morning sunlight, or any light, could not conceal the ugliness of the Tallis home » (19). Au lieu de représenter la solidité et la pérennité d'une lignée familiale, la maison n'est qu'une coquille vide, qui préfigure la désintégration du noyau familial à la fin de la première partie. Julie Ellam décrit la famille en ces termes :

On the surface they appear to be enviable for their privileged existences, but not far beneath they are seen to be as damaged and unoriginal as the 40-year-old house that aspires to be thought of as embodying centuries of tradition but is riddled with faults. (26)

Elle fait de la maison un « object correlative » de la famille, de ses prétentions et de sa lignée incertaine, et surtout, de sa déliquescence à venir, représentée par le « crumbling temple » (19). Dès le début, la maison est décrite comme « a *tragedy* of wasted chances » (19, je souligne), préfigurant la catastrophe à venir.

Dans *The Sense of an Ending*, même si le roman de Julian Barnes est bien moins descriptif que ceux de Jonathan Coe et d'Ian McEwan, on peut remarquer l'apparition d'un lieu dépeint pour sa charge symbolique et émotionnelle, puisqu'il s'agit de la maison dans laquelle Tony et sa femme Margaret ont vécu tout au long de leur mariage :

Towards the end of my marriage, the solid suburban villa Margaret and I lived in suffered a little subsidence. *Cracks* appeared here and there, bits of the porch and front wall began to *crumble*. (And no, I didn't think of it as symbolic). (83, je souligne)

Une maison « solide » qui commence à se fissurer et dont certains éléments s'effondrent offre une perspective clairement métaphorique sur la solidité du couple. La parenthèse finale de cette citation ajoute une dimension métatextuelle ironique à la description de cette maison, qui n'est évoquée qu'une fois, superficiellement dans le roman. Cette maison ne sert qu'à représenter la dissolution du mariage et de la vie de famille de Tony ; sa fonction demeure purement symbolique. L'emploi du prétérit suggère que Tony a changé d'avis et perçoit l'ironie de cette décrépitude.

Ainsi, le rôle de la maison en tant que lieu de préservation de la mémoire familiale et d'enracinement d'une lignée est subverti dans les trois romans : Warden Farm est une maison inhospitalière pour Beatrix (« it was 'their' place, it belonged to the family by whom she felt so rejected », 53), le domaine des Tallis est une copie artificielle d'une maison de famille, et l'ancienne maison de Tony (dans laquelle il n'habite même plus au moment du récit) n'est qu'une métaphore de l'échec de son mariage. Puisque les maisons ne sont pas des témoins satisfaisants du passé familial, les personnages tentent de leur substituer une autre métaphore : celle de l'arbre, symbole de l'enracinement généalogique de la famille.

Dans le *Hutchinson Dictionary of Symbols*, Jack Tresidder décrit l'arbre comme « the supreme natural symbol of dynamic growth, seasonal death, and regeneration » (208). Michael Ferber ajoute à cela : « anything that can grow, 'flourish', bear 'fruit' and die might be likened to a tree » (*A Dictionary of Literary Symbols*, 219). L'arbre en tant que symbole est donc étroitement lié à la vie humaine. Dans les trois romans, des images d'arbres apparaissent, offrant un parallèle saisissant à l'exploration du passé. Dans *The Sense of an Ending*, un arbre apparaît aux côtés de la maison. Cet arbre, loin d'être majestueux, s'avère être un désagrément : « it wasn't an especially beautiful tree, nor was I fond of it » (83). Le narrateur met en avant les négociations qui précèdent l'abattage de l'arbre, un citronnier, ce que Tony appelle « my objection to cutting it down » (83). Finalement, l'arbre est abattu, et la maison familiale est vendue ; le déracinement de la famille fait le lien entre ces deux événements. La référence à l'arbre comme symbole de solidité et garant d'une mémoire familiale est subvertie par Julian Barnes.

Dans le récit de *Rosamond*, deux arbres sont évoqués. La référence à « the ancient and massive oak tree which grew at the front of the house » (63) allie l'arbre et la maison comme

des symboles de solidité. Les adjectifs « ancient and massive », en particulier, créent l'image d'un arbre bien enraciné, à l'abri des ravages du temps, témoin historique et silencieux du renouvellement des générations. D'ailleurs, le chêne apparaît dans les réminiscences de Thea lorsqu'elle se rend de nouveau à Warden Farm, sur les traces de ses ancêtres : “*beneath the oak. Stood there, what, forty years ago ?*” (262). Le symbolisme de l'arbre, et particulièrement du chêne, emblème de force et de solidité, « might, endurance, longevity, nobility » pour Jack Tresidder (147), l'associe à la cyclicité de la vie, de la mort et de la renaissance. En revanche, tandis qu'elle regarde une autre photographie, la narratrice s'attarde brièvement sur un pommier aux branches flétries qui subvertit ce motif traditionnel. En effet, un pommier qui ne porte pas de fruits est une anomalie, une perversion de l'ordre naturel : « you can see a few withered branches. These belong to my father's apple tree. It almost never bore any fruit: I don't suppose this year was any exception. But it was good for climbing, I remember » (36). L'arbre fruitier stérile fait écho à l'absence d'enfants dans la vie de Rosamond, qui meurt seule, et lègue ses biens à ses neveux. Si l'on considérait ce pommier comme un arbre généalogique, on pourrait également y voir une référence à la malédiction qui frappe les générations de la famille. Cet arbre généalogique malsain commence par la relation entre Ivy et Beatrix, puis se perpétue avec Thea, avant que la mort d'Imogen ne vienne détruire la lignée. Quoi qu'il en soit, le pommier est privé de sa fonction mythologique d'arbre de la connaissance dans la Bible et d'arbre du jardin des Hespérides dans les Douze Travaux d'Hercule, et réduit au rang utilitaire de simple souvenir d'enfance (« good for climbing »).

L'image de l'arbre généalogique en littérature provient d'une formule du livre du prophète Isaïe dans la Bible : « un rameau sortira du tronc de Jessé, et un rejeton naîtra de ses racines » (11, 1). À l'image de cette métaphore de la succession des générations, l'arbre généalogique établit un sentiment de filiation. Dans le récit du passé familial, la volonté de préserver la mémoire des ancêtres se traduit par la constitution d'un arbre généalogique, qu'il soit métaphorique, comme dans *The Rain Before it Falls* ou littéral, dans *Atonement*. Cecilia tente de retracer l'histoire de sa famille : « she had made a half-hearted start on a family tree » (21). Toutefois, l'entreprise se révèle plus ardue que prévue :

On the paternal side [...] the ancestors were irretrievably sunk in a bog of farm labouring, with suspicious and confusing changes of surnames among the men, and common-law marriages unrecorded in the parish registers. (21)

Cecilia se heurte au mystère de l'identité de certains de ses ancêtres : « marriages unrecorded » et « changes of surnames » sont des indicateurs des pistes brouillées de cette

tâche impossible. L'adverbe « irretrievably » (littéralement « which cannot be retrieved ») souligne la dimension insaisissable du passé familial. L'échec de cette tentative joue un rôle important dans la psychologie de la famille Tallis en montrant que la lignée familiale, au lieu de pouvoir se targuer d'un passé glorieux, est relativement obscure et difficile à établir. La métaphore du marécage contribue à cette impression : « sunk in a bog » signifie que la lignée des Tallis est enlisée dans l'oubli. Cecilia parvient alors à la conclusion que l'arbre généalogique de sa famille (du côté paternel, qui construit la lignée en transmettant son patronyme) ne peut être établi : « the family tree was wintry and bare, as well as rootless » (109). L'image de l'arbre stérile et malade, aperçue dans *The Rain Before it Falls*, concerne ici le passé familial, l'ascendance des personnages. Le terme « rootless » est particulièrement significatif si l'on considère que les racines familiales sont un facteur de stabilité. Ce passé anticipe les développements à venir : l'arbre déjà malade va être privé d'une de ses branches avec le départ (puis la mort) de Cecilia.

Bien que l'arbre généalogique soit impossible à établir, la famille Tallis n'en honore pas moins ses morts, par le biais d'objets à valeur symbolique, véritables « autels de la mémoire » (terme employé par Joëlle Deniot)⁵. Les devoirs de mémoire familial patriotique se mêlent dans le vestige du passé que chérit la famille Tallis : le vase en porcelaine Meissen trouve sa place dans le récit, faisant office de synecdoque de « l'oncle Clem » disparu, héros de la Première Guerre Mondiale. Ce vase très précieux, « genuine Meissen porcelain, the work of the great artist Höroldt, who painted it in 1726 » (24), lui-même sauvé des ruines, véritable relique de guerre, contribue à créer la légende familiale. Sa portée symbolique est donc cruciale, comme le remarque Cecilia :

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 before the Armistice. (24)

Le vase est une pièce historique d'une valeur certaine, mais il fait partie du musée personnel de la famille et continue à être utilisé au lieu d'être préservé : « Jack Tallis wanted the vase in use, in honour of his brother's memory. It was not to be imprisoned behind a glass case » (24). Contrairement à l'approche historique qui consiste à préserver de manière quasi-religieuse des objets historiques, le désir de conserver la fonction utilitaire initiale du vase, est une façon de prolonger l'existence de l'oncle Clem et d'exhiber son souvenir. Le vase devient

⁵ Deniot, Joëlle. «Des Sœurs, des frères, les méconnus du roman familial» *Autrement*. 132 (February 1990): 39-41.

d'ailleurs un personnage à part entière dans le récit, parce qu'il va être fissuré, puis brisé, mais en premier lieu, parce qu'il est chargé du poids de l'histoire familiale des Tallis.

Ces lieux et objets du passé, véritables toiles de Pénélope, cousues le jour et détruites la nuit, défont donc autant qu'ils l'écrivent l'histoire familiale dans les trois romans, subvertissant les symboles associés à la notion de lignée. Le caractère peu engageant de ces lieux de mémoire familiaux n'empêche cependant pas les personnages d'y être attachés et de revenir sur les lieux de leur passé, comme Ulysse revenant d'Ithaque pour trouver un monde transformé. Svetlana Boym évoque dans son analyse de la nostalgie le désir de rentrer chez soi : « the desire for return to one's native land » (3). Cependant, le motif du retour du voyageur est lui aussi subverti et réécrit, car le retour à la maison s'accompagne généralement d'une profonde désillusion ou d'un sentiment de perte.

2) Le retour sur les lieux du passé : Ulysse ou Orphée ?

Au sein du récit, le retour d'un personnage sur les lieux où un événement marquant de son passé s'est déroulé est un événement marquant. En effet, Julia Straub remarque la valeur émotionnelle particulière des lieux de l'enfance : « places of childhood, and especially houses, contain an emotional value » (*Haunted Narratives* 92). Cet attachement rend nécessaire le voyage du retour.

Dans *The Sense of an Ending*, Tony se souvient d'une autre maison, surgie de son adolescence : celle de la famille de Veronica, où il a passé un weekend au cours de leur relation et dont la visite l'a profondément marqué, puisque ce souvenir est raconté à plusieurs reprises dans le roman. Lorsque, plusieurs années plus tard, il tente de retrouver cette maison surgie de sa mémoire, il ne se rend pas sur les lieux (contrairement aux personnages des autres romans du corpus). Ce non-retour reflète l'attitude passive du personnage de Tony, mais peut probablement s'expliquer par le lien ténu qui l'unit à cette maison. Il fait alors une recherche sur internet : « I Googled Chislehurst [...] Then I went on Google Earth, swooping and zooming around the town. But the house I was looking for didn't seem to exist anymore. » (113). Au moment où Tony se remémore cette histoire, la maison a disparu, signe du caractère irrécupérable de ce passé lointain.

Dans *The Rain Before it Falls*, la description de Warden Farm par Thea est assez brève, elle note simplement le changement sans insister sur les détails : « *the shape has changed. Something new has been added. But still, this is the place. Where they lived – my*

grandparents, my mother. Warden Farm. » (261). Ce qui l'emporte est le sentiment de familiarité, le lien avec le passé familial, plus encore que le souvenir exact : « *it feels like coming home* » (261). L'adverbe « still » est porteur de continuité et de persistance (« continuance of a previous condition » (OED)). Cependant, ce retour s'accompagne d'une visite au cimetière et de la découverte des tombes de ses ascendants : Ivy, Owen et Rosamond. Une fois encore, le retour est marqué par la perte : si le lieu a peu changé, les figures du passé ont disparu.

Dans *Atonement*, le retour de Briony dans la maison de son enfance (théâtre du crime qu'elle tente d'expier tout au long de sa vie) superpose ce qui était et n'est plus, ou encore ce qui a été transformé. À la fin du roman, les transformations qui ont été apportées au domaine des Tallis sont décrites sur le ton d'une déploration de perte :

More than twenty-five years had passed since I came this way, for Emily's funeral. I noticed first the *absence* of parkland trees, the giant elms *lost to disease* I supposed, and the remaining oaks cleared to make way for a golf course [...] from a distance it had a stark and unprotected look [...] The lake was *no longer there* [...] It was not unpleasant, if you did not know *what had once been there* – the sedge, the ducks, and the giant carp that two tramps had roasted and feasted on by the island temple. Which *had also gone*. [...] The island, which of course was *no longer that*, was a long mound of smooth grass. (363, je souligne)

Les négations abondent dans cet extrait, que ce soit dans la répétition de « no longer » ou dans le sémantisme des termes « absence », « lost », « stark », ou encore « gone ». La lecture des lieux par le personnage de Briony s'apparente à un palimpseste inversé, dans lequel le présent, au lieu de recouvrir le passé, l'a creusé et vidé de sa substance, qui correspond à la définition que donne Sylvie Maurel de la ruine : « as a derelict fragment of the past, ruin necessarily points to absence, to loss ». La ruine évoquée ici est la ruine du passé tel qu'il a été vécu par le personnage. La transformation du terrain inclut la disparition et la transformations de certains éléments, afin d'assurer la transition entre propriété familiale et domaine hôtelier public. Malgré sa tentative d'écarter tout sentiment de nostalgie, le personnage ne parvient pas à se détacher du vif souvenir du passé et peine à accepter les changements survenus : « I could not quite accept the absence of the lake » (365). Briony reconnaît finalement que la propriété a connu un changement radical depuis l'époque où elle appartenait à sa famille. Les souvenirs sont toujours présents (« the spot where I once sat and comforted the young Lady Lola Marshall » (363), mais le domaine familial privé appartient désormais au passé.

Le retour équivaut au geste d'Orphée qui se retourne vers son passé en poésie, afin de contempler ce qu'il a perdu (Eurydice). Ce que Jean-Michel Maulpoix désigne comme la

« poétique du retournement » peut aider à analyser le fonctionnement de la mémoire dans les trois romans. Maulpoix remarque que « le retournement sollicite conjointement l'espace et le temps. Il est un travail de mémoire ». Le retour sur les lieux du passé s'accompagne en effet principalement d'une déploration de perte irrémédiable due au passage du temps. Le passé, confiné dans la sphère du souvenir, ne trouve plus d'écho dans le présent. Svetlana Boym identifie ce sentiment de perte à un sentiment qu'elle nomme « reflective nostalgia ». Selon elle, ce type de nostalgie s'attache aux ruines, aux traces d'un passé désormais irrécupérable « longing and loss [...] ruins, the patina of time and history, the dreams of another place and another time » (41). La mémoire, on l'a vu, est comparée à l'art de la photographie dans l'analyse de son rapport au réel. Or, comme le remarque Susan Sontag, la photographie et nostalgie sont liées : « photography is an elegiac art, a twilight art [...] photographs actively promote nostalgia » (15). L'étymologie du terme nostalgie elle-même est signifiante : *nostos* signifie « retour », et *algos*, « douleur ». La nostalgie est donc la souffrance que cause un désir inassouvi de retourner en arrière, de revenir sur les lieux du passé.

3) L'innocence perdue : poétique de la nostalgie

Si les lieux où les personnages ont passé leur enfance ou leur adolescence conservent une telle importance dans leur récit, c'est également parce que des événements clés de leur histoire s'y sont déroulés. Dans chacun des trois romans, le souvenir du moment de transition entre le monde de l'enfance et l'âge adulte est souligné. La division entre un avant et un après s'articule au deuil de l'innocence perdue : « modern nostalgia is a mourning for the [...] loss of an enchanted world with clear borders and values » (Boym 8).

De nombreux personnages d'*Atonement* sont en effet en équilibre sur la frontière entre innocence et expérience. En premier lieu, les cousins du nord (les deux jumeaux Quincey et Lola) voient leur enfance voler en éclats à cause du divorce de leurs parents, qui rompt l'harmonie et l'unité familiale : « I'll tell The Parents. But he himself had made the invocation useless, a ruined totem of a lost golden age » (57). L'âge d'or de l'enfance et de l'innocence disparaît avec l'implosion de la cellule familiale rassurante, et *Atonement* se situe dans la bascule entre le jardin d'Eden et la chute, la perte. Les participes passés « ruined » et « lost » appartiennent au champ lexical de cette perte de repères, qui marque une rupture entre le passé et le présent. L'enfance perdue est également déplorée par l'une des rares figures maternelles du récit, Emily Tallis, lorsqu'elle pense à sa fille Briony :

Bathtime, teatime, bedtime – the hinge of the day: these childhood sacraments of water, food and sleep had all but vanished from the daily round [...] Now baby and bath water had vanished behind a locked door [...] it was useless to ask Briony was she was thinking. There was a time one would have received a bright and intricate response [...]. (68)

En comparant les rituels de l'enfance à de véritables sacrements désormais disparus, Emily Tallis sacralise le passé et dénote une tendance à se laisser submerger par la nostalgie. Selon Svetlana Boym, les personnes qui souffrent de nostalgie perdent contact avec le présent et confondent passé et présent, réalité et événements imaginaires (« confusing past and present, real and imaginary events », 3). L'immobilité d'Emily Tallis et sa maladie font d'elle une figure figée dans le passé, enfermée dans le royaume de ses pensées et de ses souvenirs, incapable d'agir dans le présent : « there was a time » ressemble au « once upon a time » qui marque le début des contes de fées enfantins. Une fois encore, le présent est marqué par la perte, la disparition (la répétition du participe passé « vanished » à deux reprises le confirme).

Pour Robbie, le passé disparu est évoqué dans des termes similaires tout au long de la deuxième partie du roman :

It seemed another man's life to him now. A dead civilisation. [...] These memories [...] lay on the far side of a great divide in time, as significant as BC and AD. Before prison, before the war, before the sight of a corpse became a banality. (226)

Le personnage compare la vie avant et après la prison, mais aussi, et de manière plus significative, avant et pendant la guerre, comme si la vie d'avant-guerre s'apparentait à une civilisation disparue. Son drame personnel, fait de fausses accusations et de mois passés en prison, trouve un écho dans la tragédie collective de la guerre. La répétition inlassable de « before » à la fin de cet extrait accentue la séparation entre l'avant et l'après. Le point de rupture est assimilé à un événement mythologique/historique fondateur : la naissance de Jésus Christ, événement fondateur du calendrier grégorien. La guerre, rupture traumatisante dans l'existence du personnage, prend une dimension collective et historique.

En revanche, le récit de *The Sense of an Ending* présente une vision différente du passage de l'enfance à l'âge adulte. Pour Tony, le temps peut également être un agent bénéfique plutôt qu'un outil de destruction. Le thème sous-jacent du roman est celui des leçons de vie, d'où l'importance des scènes de cours (d'histoire, de littérature, de musique, et même de conduite). L'idée de l'apprentissage est une métaphore cruciale du roman : « the more you learn, the less you fear. 'Learn' not in the sense of academic study, but in the practical understanding of life » (82). Cependant, même si les années de vie qui s'enchaînent semblent avoir une valeur positive (en termes de sagesse relative acquise au fil des années), la somme du total de ces

leçons de vie reçues dans le passé peut également être perçue de façon négative, comme une perte d'illusions : « I had *lost* the love of my life [...] I had abandoned the ambitions I had entertained » (100, je souligne). Fidèle à la métaphore mathématique tissée dans le roman, Tony oscille entre une définition du temps qui passe comme une perte ou au contraire comme une accumulation (force négative ou positive) : « life isn't just addition and subtraction. There's also the accumulation, the multiplication, of loss, of failure » (103). Alors que le passé semblait plein de promesses, Tony a échoué à se montrer à la hauteur de ses ambitions. C'est pourquoi Frederick Holmes décrit Tony comme un Prufrock contemporain, « a Prufrockian figure who has failed to live » (35). En effet, Tony se décrit comme « I who had lived so carefully [...] who had the usual ambitions and settled all too quickly for them not being realised » (142), admettant que le présent est une déception par rapport aux illusions passées, comme un écho à la question « do I dare to eat a peach ? » de T. S. Eliot. Les leçons de vie reçues par le personnage s'apparentent à un passage de l'innocence à l'expérience. C'est en ces termes que l'enfance peut être perçue comme un âge d'or, pour sa simplicité : « back then, things were plainer: less money, no electronic devices, little fashion tyranny, no girlfriends » (7). Dans le rythme heurté du style asyndétique, le passé est défini en creux, par l'accumulation de quantifieurs négatifs, pour représenter un état d'innocence, version séculaire de l'existence d'Adam et Eve avant la chute (pour filer la métaphore religieuse qu'*Atonement* construit autour de Robbie). Sebastian Groes, au sujet de l'œuvre de McEwan, décrit le rapport des personnages à l'enfance de cette manière : « childhood innocence is never lived – by the child – as innocent, but constructed as such afterwards. Paradise can be recognized as prelapsarian and completely self-present only after its loss » (46). Il en va de même pour le roman de Julian Barnes, même si le souvenir nostalgique d'une période innocente y est tourné en dérision.

Lorsque les personnages se tournent vers leur passé pour évaluer leur existence, leurs pensées sont souvent teintées de nostalgie. La nostalgie peut se définir comme le « regret mélancolique d'une chose, d'un état, d'une existence que l'on a connue, le désir d'un retour dans le passé » (cnrtl). Alors que la mélancolie est un sentiment de tristesse vague et indéterminée, la nostalgie porte sur le passé, sur un objet plus déterminé. Dominick LaCapra établit une différence entre « loss » et « lack » : « as loss is to the past, so lack is to the present and future [...] A lost object is one that may be felt to be lacking, although a lack need not necessarily involve a loss » (53). La nostalgie est donc intrinsèquement tournée vers le passé, liée à la perte, à l'empreinte en creux de ce qui a été, et n'est plus.

Dans *Atonement*, le personnage de Cecilia ressent une forte nostalgie à la pensée de ses années passées à Cambridge. Ce sentiment s'accompagne d'une langueur caractéristique du désœuvrement du personnage au début du roman. La nostalgie est une forme de souvenir qui s'attache à des objets ou des événements d'un passé révolu auquel le personnage s'est attaché : « all day long [...] 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). Cecilia sent son passé proche s'éloigner d'elle, et le vocabulaire de la mort (« les ironies posthumes ») est utilisé pour capturer ce sentiment. Cette expression fait écho à la formule de Susan Sontag, au sujet de la photographie : « a touch of the finger now suffices to invest a moment with posthumous irony » (70). La mémoire, qui reproduit le procédé de l'image, s'inspire également de son caractère nostalgique.

Dans *The Sense of an Ending*, Tony Webster ne s'attarde pas sur la description d'objets du passé prêtant à la réminiscence : « I don't get soggy at the memory of some childhood knick-knack » (81). En revanche, il regrette que le passage du temps ait émoussé ses émotions : « if nostalgia means the powerful recollection of strong emotions – and a regret that such feelings are no longer present in our lives – then I plead guilty » (81). Le souvenir des sentiments disparus revient avec force. Lorsque le présent (et la réalité) semble moins marquant que le souvenir du passé, la déception du personnage se double d'une forme de nostalgie mélancolique. Tony fait la différence entre deux types de nostalgie. La première est décrite négativement : « get soggy », « some childhood knick-knack », comme un sentiment dérisoire et risible, voire une illusion, qui idéalise le passé. La seconde, que le personnage admet éprouver, est essentiellement mentale : « powerful recollection of strong emotions ». Au lieu de trouver la nostalgie dans des mementos du passé, des objets dont Marta Caraion décrit la « fonction de mémoire [...] obligatoirement nostalgique » (paragraphe 28), Tony associe la mémoire nostalgique à l'introspection. On retrouve un exemple concret de ce sentiment au début de *The Rain Before it Falls* : avant que le récit de Rosamond ne commence, sa nièce Gill se rend à ses funérailles et retourne dans un lieu qu'elle n'a pas vu depuis son enfance. Par rapport à l'idéalisation de ses souvenirs, le village est en réalité décevant et grisâtre :

The village, which Gill remembered from her childhood as being painted-by-numbers in vivid primary colours, was washed grey. The rich blue sky of those memories, still miraculously preserved somewhere on so many hundreds of transparencies, was reduced now to a sheet of perfect white, signifying nothing. (2)

Le « miracle » de la mémoire (« miraculously preserved ») tranche ici avec la désillusion du présent, comme l'indique le glissement visuel de « vivid primary colours » à « washed grey » et de « rich blue sky » à « a sheet of perfect white ». Qu'il s'agisse du décor (les maisons) ou du ciel, la réalité se décline sur le mode de la perte. Par un effet d'inversion du rapport entre la photographie et la réalité, le présent était une photographie en noir et blanc du souvenir. La référence au monologue de Macbeth (prononcé juste avant sa mort à l'acte V de la pièce du même nom) qui vient conclure la phrase (« it is a tale, told by an idiot/ Signifying nothing »), ajoute une piste d'interprétation à cette déception : la réalité est décevante parce qu'elle n'a pas la capacité du souvenir à enjoliver l'histoire, à rendre le passé plus attrayant. Ainsi, les personnages se livrent à des réflexions sur le temps passé et le sentiment de nostalgie que peut inspirer l'idée d'une époque révolue, qui ne subsiste que dans la mémoire.

Comme le remarque Svetlana Boym, la nostalgie provient de la conception moderne du temps irréversible et de l'impossible retour sur des événements passés (« nostalgia, like progress, is dependent on the modern conception of unrepeatable and irreversible time », 13). La mémoire permet en effet de redonner vie à certains fantômes du passé, mais les souvenirs ne restent que des projections immatérielles des figures du passé, comme des hologrammes ou des mouvements capturés sur un écran. Les figures de la mémoire demeurent intangibles et hors d'atteinte.

C – La mémoire fantôme

1) Mémoires et épitaphes (raconter l'absence)

Les trois récits sont marqués par la perte, tout d'abord parce que leurs personnages principaux sont à une étape avancée de leur vie (Tony dans *The Sense of an Ending*), sur le point de perdre leurs facultés intellectuelles (Briony dans *Atonement*) voire déjà décédés lorsque le roman débute (Rosamond dans *The Rain Before it Falls*). Le terme de « mémoire » désigne à la fois la faculté de se remémorer des événements passés et le « souvenir qu'une personne laisse d'elle en son absence ou après sa mort, en vertu de ses qualités ou à cause de ses méfaits » (cnrtl). Ainsi, l'enjeu est de restituer le passé en s'assurant qu'il sera préservé dans la mémoire collective après la mort de ses acteurs. Par le biais de l'écriture ou du témoignage oral enregistré, la dimension métatextuelle des trois récits apparaît, alors que les narrateurs s'apparentent à des auteurs qui souhaitent laisser une trace de leur existence, leurs

écrits, comme postérité. Ce thème de la littérature qui préserve le souvenir est abordé dans le sonnet 18 de Shakespeare : « so long as men can breathe or eyes can see, / So long lives this, and this gives life to thee » (41).

Dans *The Sense of an Ending*, Tony, sexagénaire qui a rédigé son testament (« I've made my will », 68), se préoccupe du souvenir qu'il va laisser derrière lui. Le testament peut être perçu comme un texte littéraire autant que juridique : il est défini comme « déclaration écrite des dernières volontés d'une personne », mais aussi comme « dernière œuvre d'un artiste, ultime expression de sa pensée » (cnrtl). Le récit de la mémoire s'apparente donc ici à une forme de testament littéraire. Même si Tony est le seul des trois narrateurs des romans du corpus à ne pas être confronté à la perspective d'une mort imminente, son récit est marqué par le sentiment d'arriver au terme de son existence, comme le titre du roman, « the sense of an ending » (« sense » signifiant à la fois « sentiment » et « direction »), le fait ressentir :

Why should there not be a broader process at work towards the end of life, as that final journey – the motorised trundle through the crematorium's curtains – approaches? [...] Don't think ill of me, remember me well [...] Tell people you were fond of me, that you loved me, that I wasn't a bad guy. Even if, perhaps, none of this was the case. (107-108)

Dans cet exemple, Julian Barnes mobilise et subvertit plusieurs métaphores traditionnelles de la fin d'une vie : « that final journey » est réécrit ironiquement comme le voyage en cercueil, et le rideau, image théâtrale évoquant la sortie de scène d'un acteur, reprend son sens littéral en devenant le rideau du crématorium. L'anxiété du personnage est mise en avant dans le ton suppliant des impératifs (« don't think ill of me », « tell people ») et dans la demande de réécrire le passé dans le récit de la mémoire, sans forcément rester fidèle au passé. Le terme de mémoire s'apparente ici à la notion d'épithaphe, « inscription mise sur un tombeau pour rappeler le souvenir d'une personne morte, souvent de façon élogieuse » (cnrtl). Les pensées de Tony tournent à plusieurs reprises autour du choix d'une épithaphe appropriée pour son enterrement : « 'Every day is Sunday' – that wouldn't make a bad epitaph, would it? » (62), « I could have used the phrase as an epitaph on a chunk of stone or marble: 'Tony Webster – He Never Got It'. » (144). L'obsession du personnage pour le souvenir qu'il va laisser derrière lui est visible dans ces exemples. Le choix de l'épithaphe influence nécessairement le souvenir du survivant : elle est censée résumer la vie du défunt, même si, selon Michael Greaney, Tony se définit lui-même comme une personne sans intérêt : « a bore, an amiable dullard whose life is scarcely worth remembering » (12). Son envie d'être reconnu même

après sa mort est donc particulièrement ironique dans le roman où, en l'absence de pierre tombale, la mémoire orale (ou écrite) remplace l'épithaphe.

Par ailleurs, les mémoires peuvent se définir comme une « relation manuscrite ou imprimée qui rappelle les événements historiques ou privés auxquels une personne a participé ou dont elle a été témoin » (cnrtl). Le terme de mémoires est souvent lié à la mort : on écrit ses mémoires lorsque l'on est en fin de vie, et on prononce des discours en mémoire, ou à la mémoire de personnes décédées. Julia Straub évoque la différence entre autobiographie et mémoires en insistant sur le changement d'objet (ou de sujet) : « the memoir directs attention more toward the lives and actions of others than to the narrator » (198). C'est le cas des trois récits, où les narrateurs ont à cœur de raconter en premier lieu l'histoire d'autres personnages : Robbie et Cecilia pour Briony, Beatrix et Thea pour Rosamond et Adrian pour Tony. Briony donne à son roman l'étiquette de « forensic memoir » (370), qui s'apparente donc à un témoignage judiciaire, une réécriture de son faux témoignage centrée sur Robbie, le personnage accusé à tort. Son « final draft » (371), ultime version du roman de sa vie (au sens propre comme au sens figuré) ne pourra être publié de son vivant, puisque certains des acteurs de ce passé qu'elle décrit sont toujours en vie, et en mesure de lutter contre la publication. En effet, si le roman conserve un souvenir idéalisé (déformé ?) des amants Robbie et Cecilia, Paul et Lola Marshall y sont au contraire diabolisés : « you may only libel yourself and the dead [...] I know I cannot publish until they are dead » (370). L'ouvrage est une forme hybride de fiction testamentaire et de mémoires d'outre-tombe déclinés au futur, dont les personnages auront disparu au moment de sa publication.

De même, à la vie de son récit, Rosamond multiplie les allusions à sa mort imminente : « so near the end » (251), « the moment has come », « my last thought » (256). Elle est à la fois proche de la conclusion de son récit et sur le point de mettre volontairement fin à ses jours, comme le pressent Gill. Dans *The Rain Before it Falls*, l'absence envahit le texte, qui est parcouru de voix spectrales. Rosamond meurt avant que son récit ne soit écouté/partagé. Vanessa Guignery explore le caractère sépulcral de la voix narrative :

The voice we 'hear' is thus that of a dead woman, a voice from beyond the grave, which recalls the first (deceptive) sentence of another confessional novel, Graham Swift's *Ever After* ('these are, I should warn you, the words of a dead man'). (Coe 112)

Jonathan Coe fait bel et bien savoir aux lecteurs dès le début du roman que les mots de Rosamond sont ceux d'un cadavre, puisque l'enterrement a lieu dans le premier chapitre.

L'effet de citation du texte de Graham Swift s'apparente plutôt à un commentaire de l'auteur lui-même, qui se sert du récit enchâssant pour dire au lecteur : « these are, I should warn you, the words of a dead woman ». La communication entre auteur et lecteur étant nécessairement une communication *in absentia*, « writing is always issued to the reader from a moment of composition necessarily in the past » (Mengham 4). La mort de la narratrice ne fait qu'accentuer cette caractéristique. D'ailleurs, le récit de Rosamond est encadré par les visites de personnages secondaires au cimetière où elle est enterrée : Gill s'y rend pour l'enterrement (3), et Thea décide également d'y retourner à la fin du récit (c'est ainsi qu'elle apprend la mort de Rosamond). Elle évoque clairement le but de sa visite, qui est de se rendre sur la tombe d'Ivy, sa grand-mère : « *find the churchyard. Find my grandmother again [...] Rosamond. Last October. Six months ago* » (262-263). Le style heurté de ce passage fait écho au type d'écriture télégraphique que l'on peut trouver dans un journal intime, qui ne recense que les événements les plus importants et tend vers l'économie de mots. On peut également y lire le reflet de la peine du personnage. Ce geste final vient faire écho à celui de Gill et la génération suivante vient se recueillir sur les tombes des disparus.

Les narrateurs racontent donc leur passé dans le but d'influencer la mémoire de leurs lecteurs : Rosamond souhaite qu'Imogen ait connaissance de l'histoire familiale, Tony médite sur la valeur de l'épithaphe et Briony altère la version des faits mensongère qu'elle avait présentée à la police dans son enfance, afin d'expié son crime. Ces récits sont à mi-chemin entre le testament et les mémoires, textes intrinsèquement liés à la mort prochaine ou passée de leurs auteurs. Les personnages et les objets perdent de leur substance parce que la mort plane au-dessus de chacune des histoires. L'auteur du récit de la mémoire n'est cependant pas le seul à être voué à la disparition. Comme dans la photographie dans la théorie de Roland Barthes, le récit de la mémoire suggère l'existence de trois domaines différents : l'auteur est l'équivalent de « l'*Operator*, le photographe », et celui dont il raconte l'histoire est « le *Spectrum* [...] la cible, la référence, sorte de simulacre » (22). Le narrateur-*operator* représente donc et capture le personnage du passé-*spectrum* pour le bénéfice du « *Spectator* » (équivalent du lecteur). La terminologie de Barthes est particulièrement pertinente ici car les personnages du passé jouent littéralement le rôle de spectres. Selon Charles Reagan, « l'écriture historique devient l'équivalent de la construction d'un mausolée. Quand nous faisons une place pour les morts, nous ouvrons un espace pour les vivants » (172). Le narrateur s'efforce de perpétuer le souvenir de quelqu'un qui n'est plus, et d'exprimer le passé

sous la forme de voix spectrales, dans des récits peuplés de fantômes (personnages décédés ou disparus).

Dans *The Sense of an Ending*, les personnages principaux du suicide d'Adrian sont morts, qu'il s'agisse d'Adrian lui-même ou de la mère de Veronica. Tony est nommé dans le testament de cette dernière : « I found this very puzzling [...] to get a bequest from someone whose Christian name I had either never known or else forgotten. » (63). Le caractère inattendu du legs est reflété par l'effacement du prénom du personnage (qui n'apparaît que sur le document légal). C'est pourtant à cause du testament de Sarah Ford que Tony Webster part en quête d'indices du passé. La voix spectrale des personnages disparus apparaît dans la lettre laissée par Sarah Ford : « Adrian always spoke warmly of you, and perhaps you will find it an interesting, if painful memento of long ago » (65). Dans cet exemple, la voix de Sarah Ford apparaît (à l'écrit, qui suggère une communication possible entre les morts et les vivants), mais elle ressuscite également celle de Tony. Face à la prolifération de la mort dans son récit de la mémoire, à la fin de la première partie, Tony se considère par contraste comme un survivant, « a survivor from some antique, bypassed culture » (21), celui qui reste pour raconter les histoires des morts et celles des survivants : « he survived to tell the tale [...] It's more the memories of the survivors » (56). Le fait de remplacer le verbe « vivre » par « survivre » indique le glissement de l'existence à la survie. Pour être en mesure de raconter l'histoire, il faut avoir été épargné par la mort. Selon Anne Whitehead, il existe un lien sacré entre mémoire et narration : « to remember is *to be able* to relate one incident or episode to another, and thereby to produce a version of the self » (*Memory* 63, je souligne). Tony offre donc sa version du passé, comme témoignage d'un survivant.

Dans *The Rain Before it Falls*, Rosamond souhaite recréer un arbre généalogique par la parole plutôt que d'honorer une unique personne décédée. Plusieurs personnages disparaissent de la vie de Rosamond au fil de son histoire : sa première compagne, Rebecca, décide de partir au moment où Beatrix leur enlève Thea. Rosamond est hantée par cette perte, à un tel point que sa compagne suivante, Ruth, finit par lui poser la question : « before me, there was someone else, wasn't there? Someone that you *lost* » (je souligne). La nouvelle de la mort de Rebecca finit par parvenir à Rosamond : « Rebecca died, too. I saw an announcement placed in one of the newspapers » (254). La remarque est révélatrice : les acteurs du passé ne se contentent pas de disparaître : ils finissent invariablement par mourir. La mort de Beatrix, l'un des personnages cruciaux de l'histoire, évoquée à la fin du récit de Rosamond, donne lieu à un commentaire métatextuel qui associe la mort à la fin d'une histoire : « Beatrix...that is the end of your story » (216). De plus, Imogen, l'interlocutrice de

la confession de Rosamond, ayant elle-même disparu, comme le remarque Thea à la fin du roman : « April 16th, 1992. The day my daughter died. » (275), la mort envahit même le domaine du *spectator* (ici, l'auditeur). Les personnages principaux de cette communication d'outre-tombe sont absents. Le récit de Rosamond, présenté rétrospectivement comme le conte d'une morte, s'adresse à un autre personnage spectral et traite de l'absence, du déchirement de la séparation. Thea, dernière survivante du récit, passe du statut d'objet silencieux (*Spectrum*) du récit de Rosamond, privé de sa voix, à celui de conteuse, (*Operator*), à la fin du roman, et prend en charge le récit de la mémoire.

Enfin, dans l'épilogue d'*Atonement*, Briony remarque également que les morts se sont accumulés autour d'elle : « beyond a certain age, a journey across the city becomes uncomfortably reflective. The addresses of the dead pile up » (355). À travers la métaphore du voyage, qui peut s'apparenter à l'existence humaine, le récit des survivants qui ont vu mourir leurs proches est marqué par l'absence, la nostalgie, ou hanté par les figures de ceux qui ne sont plus. Comme le remarque Simone de Beauvoir dans *La Vieillesse*, « un vieillard, c'est quelqu'un qui a beaucoup de morts derrière soi » (389). De même, dans la troisième partie, Briony est hantée par le souvenir du soldat français Luc Cornet, mort dans ses bras : « she could still hear his voice, the way he said Tallis, turning it into a girl's name » (311). Après la mort du personnage, le souvenir auditif de sa voix demeure, comme un écho, une présence fantomatique. Cette expérience sert de prélude à l'annonce de la mort des personnages principaux, Robbie et Cecilia, qui n'ont pas survécu à la Seconde Guerre Mondiale, rendant impossible le désir de réparation de Briony. Elle ajoute l'information capitale dans les ultimes pages du roman : « Robbie Turner died of septicaemia at Bray Dunes on 1 June [and] Cecilia was killed in September of the same year by the bomb that destroyed Balham Underground station » (370). Le ton purement factuel, presque journalistique, de cette remarque ne cache pas l'effet dévastateur d'une telle révélation. Briony, qui ressent la culpabilité du survivant, souligne le lien entre son récit fictionnel et le devoir de mémoire, « a stand against oblivion » (372). En réécrivant le passé pour occulter la mort des personnages, Briony préserve la mémoire des amants autant qu'elle la construit : « as long as there is a single copy of my final draft, then my spontaneous, fortuitous sister, and her medical prince survive to love » (371). La fiction permet la survie (« survive ») de ce qui a disparu dans la réalité ; c'est une tentative d'arracher des personnages à la mort.

Cependant, la disparition de personnages cruciaux des trois romans ancre le récit des souvenirs dans un passé qui n'est plus, et ne saurait se mêler au présent. La préservation (ou

la réinterprétation) du passé peut être perçue à travers la métaphore d'une visite dans un cimetière, autre lieu de mémoire qui remplace la maison (elle-même cimetière de l'enfance). Le récit du souvenir se lance sur les traces et les reliques du passé, alors que la rencontre entre les vivants et les morts colore les récits des personnages.

2) L'inquiétante étrangeté des reliques du passé : le souvenir hanté

La réminiscence, auréolée d'une forme de mystère, préserve la dignité des morts, puisque même les objets les plus banals prennent une signification différente, presque mystique, quand ils appartiennent à une personne décédée. Dans *The Rain Before it Falls*, la maison de Rosamond est transformée par cette atmosphère morbide :

The sink was full of cold washing-up water: on the draining board a knife and fork, a single plate, two saucepans and a wooden spoon had been laid out to dry. These *relics* of Rosamond's final hours made her feel sadder than ever. (17, je souligne)

Le narrateur du récit enchâssant de *The Rain Before it Falls* semble dresser une liste de ces objets du quotidien (« draining board », « knife », « fork », « plate », « saucepans », « wooden spoon ») qui prennent une toute autre dimension et sont sacralisés par la mort de leur propriétaire. Au sens propre, une relique est ce qui reste du corps d'un saint ou d'un martyr après sa mort. Au sens figuré, il s'agit de la trace d'un temps révolu. Dans tous les cas, la relique est religieusement conservée, et sa valeur de memento demeure cruciale.

En outre, les personnages du passé laissent des traces, définies par Laurent Mellet comme « ce qui perdure et résiste » (« Du trauma à l'humain » 21) malgré la disparition de l'objet concret du passé. Dans *Atonement*, l'idée de la trace est évoquée par Paul Marshall, lorsqu'il explique la fabrication de chaussures à Lola : « they make a wooden thingy of your foot and keep it on a shelf for ever » (61). On pourrait considérer que la mémoire obéit aux mêmes lois, empreinte d'un objet concret qui a disparu, manifestation concrète de l'absence. Denise Lemieux considère la réminiscence comme « la capacité d'évoquer un objet en son absence »⁶. L'art du récit de la mémoire, régi par les mêmes lois, oscille entre la vie et mort, présence et absence. Pierre-Alain Tâche définit la présence absente de cette manière, comme un espace liminal : « la mémoire, n'altère ni ne compromet le ferme dessein de se tenir, précisément, sur le seuil. Tel est le lieu véritable de cette parole, puisqu'il offre une chance de

⁶ *Ibid.*

restituer la présence absente ». Le véritable lieu de la mémoire est donc le seuil, la frontière entre passé et présent, entre présence et absence.

En effet, le récit du souvenir insuffle une vie nouvelle à des personnages disparus. Dans les premiers chapitres d'*Atonement*, lorsque Cecilia va déposer le vase de l'oncle Clem dans la chambre de la tante Venus, elle remarque : « as her approach altered her angle of view, the revellers on the lid of an ancient trousseau chest writhed into dance steps » (46). Les personnages peints sur le trousseau de la chambre semblent s'animer et se transforment en personnages actifs, sujets du verbe de mouvement « writhe ». Cette impression dérive du procédé de l'hypotypose, définie par Le Clerc comme une « figure qui pousse à l'extrême l'illusion de représentation puisqu'elle peint l'objet avec des couleurs si vives et des images si vraies, qu'elle le met en quelque façon sous les yeux » (in Saint-Gérard 20). De la même manière, la mémoire préserve les mouvements de personnages du passé et leur redonne vie. Pour Anne Whitehead, dans les *Confessions* de Rousseau, le souvenir permet de retrouver une partie de l'intensité de l'expérience passée : « in calling to mind recollections of better times, he is able to relive something of their former intensity » (65). Le même procédé est utilisé dans les romans de Julian Barnes, Jonathan Coe et Ian McEwan, où il arrive que ce passé perdu ressurgisse par le biais de la mémoire, de façon tellement saisissante qu'il en déconcerte les personnages. Dans son article de blog sur le retournement, Jean-Michel Maulpoix remarque que « le poète ne se contente pas d'évoquer, de veiller, ou de commémorer avec nostalgie le jadis, il le *travaille* comme une substance vivante, un matériau précieux, mental et verbal : il en ravive l'éclat et en redessine les scènes effacées, pour le ramener jusqu'à la présence ». Une telle définition fait écho à la figure stylistique de la prosopopée, qui redonne de la couleur aux scènes du passé et rend leurs voix aux personnages disparus. Selon Brecht de Groote, « the prosopopoeia, a figure of speech that literally simply means 'creating a face', specifically describes representations of a dead, absent or imagined person as alive, present and real » (121). Or, le fragment du journal intime d'Adrian inscrit sa voix dans le récit de *The Sense of an Ending*, et Briony fait revivre Robbie et Cecilia dans *Atonement*. C'est surtout dans *The Rain Before it Falls* que la voix spectrale prend vie, car Rosamond a enregistré son récit, engendrant une forme de théâtralisation du discours, une façon de donner une voix au passé disparu. Dans *The Rain Before it Falls*, le passé inonde le présent de sa charge émotionnelle, comme si le passé redevenait présent : « suddenly it seemed to me that that evening, that wonderful, terrifying adventure, did not belong to the past at all: it felt as though I was living through it again, at that very moment » (142). L'emploi de l'aspect continu témoigne du bouleversement de la temporalité perçue par la

narratrice, qui joue sur la différence entre temps objectif et temps subjectif. Sur le modèle de la photographie, la mémoire est un « *art de la revenance*, un art qui parfois semble pouvoir enrayer le déroulement irrémédiable du temps et faire resurgir les morts » (Zenetti). Le journal intime d'Adrian fait également brièvement revivre son fantôme dans *The Sense of an Ending* :

As I looked at that photocopied page I didn't feel as if I was examining some historical document – one, moreover, requiring considerable exegesis. No, I felt as if Adrian was present in the room again, beside me, breathing, thinking. (86)

Il ne s'agit pas simplement d'une lecture d'un document témoin du passé, ni de retrouvailles intellectuelles avec l'esprit du disparu : Tony insiste sur la dimension concrète et physique de ce fantôme du passé, qui respire (« breathing »). Selon l'analyse de Dora Vecsernyés, « the undeniable continuity of Tony's identity binds the past to the present, and Tony experiences the past as suddenly permeating the present » (In Tory, 32). Le passé prend la forme d'un fantôme qui vient hanter le présent des personnages et bouleverse la temporalité du récit.

Le vocabulaire de la mort est une figure récurrente dans le récit du souvenir : le narrateur (anonyme) du roman de Jonathan Coe remarque, à propos de Gill « she frowned; straining to *resurrect* a distant memory » (146, je souligne). Dans *The Sense of an Ending*, Tony tente également de ressusciter des souvenirs : « one evening I sat down and tried to *resurrect* that humiliating weekend in Chislehurst some forty years previously » (63, je souligne). Le verbe « ressusciter » apporte une richesse sémantique non négligeable à l'évocation du souvenir : il signifie « renaître, ramener de la mort à la vie ». Le travail de la mémoire vise donc à produire cette résurrection quasi miraculeuse (même si dans ces deux citations, on ne mentionne qu'une tentative, car les verbes principaux sont « strain » et « try »). Le souvenir réveille un passé disparu, lui donnant de fait une texture fantomatique assez troublante, comme si le passé mort-vivant sortait subitement de sa tombe.

Lorsque le passé ressurgit dans le présent, la confusion temporelle s'empare de l'esprit des personnages. Philippe Saint-Géraud remarque justement que la prosopopée peut être « génératrice d'illusions et de fantasmagorie » (21), faisant vaciller le texte à la lisière du fantastique, car, selon les termes de Nicolas Royle, « the uncanny is ghostly » (1). L'image du fantôme est par ailleurs récurrente dans le roman de Jonathan Coe, où le souvenir est souvent fantôme du passé. La thématique du fantôme est introduite dès le début du roman, lorsque Gill se souvient de sa venue dans le cimetière, vingt ans auparavant. Les termes employés sont particulièrement révélateurs du malaise qui accompagne ces réminiscences. Gill est

persuadée d'avoir fait face aux (véritables) fantômes de ses grands-parents, une vingtaine d'années auparavant : « Gill was prone (in those days) to clairvoyant episodes, *intimations of the supernatural*, and she swore to David that she had seen their grandparents' ghosts » (4, je souligne). La visite au cimetière est génératrice d'inquiétudes liées au caractère incertain de la vision fantasmagorique. C'est ainsi que Nicholas Royle définit le terme « uncanny » : « the uncanny involves a flickering sense (but not conviction) of something supernatural [...] feelings of uncertainty, in particular regarding the reality of what is being experienced » (1). « Intimation » est un terme qui relève du domaine de la suggestion et de l'incertitude quant au statut de ce retour fantomatique du passé. La mention du caractère surnaturel de cette vision se retrouve le premier chapitre du roman : « if the silence of the house and its grounds seemed almost *unearthly*, the cold inside was even worse... This was a dead person's house. Nothing could take the chill off it » (16, je souligne). Cette fois-ci, l'adjectif utilisé est « unearthly », appartenant au même champ lexical.

Ces moments fondateurs, au début du roman, colorent tout le récit de Rosamond, elle-même devenue une voix fantomatique au moment où son récit est écouté : « a voice, the voice they had all been expecting to hear, although that did not make it any the less ghostly » (29). Le fantôme du personnage est réduit à une voix spectrale. Comme Gill, Rosamond fait référence au surnaturel pour définir le souvenir : « these things have resonance for me – an enormous, supernatural resonance » (37). Dans ce commentaire, Rosamond répète le mot « resonance », terme polysémique qui fait référence à la fois au bruit et à l'effet émotionnel du souvenir. Le lien entre les « intimations of the supernatural » de Gill et la « supernatural resonance » de la réminiscence pour Rosamond est concrétisé par la réutilisation de l'adjectif.

De même, dans *Atonement*, lorsque la pièce *The Trials of Arabella*, écrite par Briony à l'âge de treize ans, est jouée devant son auteur plus de soixante ans après l'été 1935, le flot de souvenirs qu'elle suscite est perçu comme une réincarnation (au sens propre comme au sens figuré) du passé. Briony a recours à la même terminologie que Rosamond : « I had been expecting a magic trick, but what I heard had *the ring of the supernatural* [...] Suddenly, she was right there before me, that busy, priggish, conceited little girl, and she was not dead either » (367, je souligne). Le retour inattendu de figures du passé va au-delà du simple tour de magie, puisque la magie est un art, qui peut être expliqué, alors que le surnaturel est littéralement ce qui ne relève pas des lois de la nature, se déroband à toute explication rationnelle. La réaction émotionnelle du personnage est particulièrement significative, puisqu'une myriade de questions se pressent dans son esprit : « where had they found the copy, and was this *unearthly* confidence a symptom of a different age? » (367, je souligne).

Dans les deux romans, des termes identiques (“unearthly” et “supernatural”) sont employés pour faire référence à des phénomènes similaires (l’irruption du passé dans le présent). Ces répétitions ajoutent une teinte fantastique aux récits, qui se parent des couleurs de l’inquiétante étrangeté théorisée par Freud. L’*unheimlich*, littéralement « non-familier », surgit de la brusque transformation d’éléments familiers en étrangers. Daisy Cannon explique ce phénomène en ces termes :

In order for us to feel something to be uncanny, it must derive from a situation, object or incident that ought to feel (and usually has felt) familiar and reassuring, but which has undergone some form of slight shift that results in ... a form of *dis-ease*. (12)

Le malaise dérive du brouillage entre les catégories, lorsque les personnages croient voir apparaître des fantômes de temps anciens. Dans *The Rain Before it Falls*, la musique fait ressurgir le passé d’une façon troublante : « the music seemed infinitely sad and *eerie*, as if it were somehow drifting into the church not just from some remote, unvisited place, but from the distant past » (150, je souligne). Le son du passé est défini comme « *eerie* » (« expressing the notion of a vague superstitious uneasiness », OED), mais il est également personnifié (« drifting »), comme une résurgence fantasmagorique d’un espace-temps venu du passé. Comme le narrateur de *The Go-Between*, qui débute son récit avec la formule célèbre « the past is a foreign country » (7), Gill perçoit cette irruption du passé dans le présent comme celle d’une contrée étrangère. L’*unheimlich*, véritable « commingling of the familiar and unfamiliar [...], revelation of something unhomely at the heart of hearth and home » (Royle 1) rend étranges des lieux, des objets et des êtres familiers.

Cependant, la manifestation de fantômes au sein du récit n’est pas exclusivement liée à l’irruption fantastique du souvenir qui ravive le passé. Dans les trois romans, la question de filiation, de l’hérédité génétique fait apparaître en filigrane le fantôme des parents dans les traits des enfants, comme une véritable réincarnation. Lorsque Tony est amené à rencontrer le fils d’Adrian, il lui suffit de le regarder pour deviner la ressemblance physique et reconnaître les traits de son ami qui s’est suicidé des années auparavant :

I saw it in his face [...] corroboration came from his height, and the way his bones and muscles arranged that height. This was Adrian’s son. I didn’t need a birth certificate or DNA tests – I saw it and felt it. And of course the dates matched: he would be about this age now. (137)

Dans *The Rain Before it Falls*, lorsque Thea voit Imogen pour la première fois après plusieurs années de séparation, elle la reconnaît immédiatement : « there would have been no mistaking my Imogen » (269, je souligne), comme ce qui sous-entend que la ressemblance familiale est frappante. Enfin, dans *Atonement*, des pensées similaires traversent l'esprit d'Emily Tallis (I, 12). Dans ce cas précis, la réincarnation héréditaire donne lieu à de l'irritation plutôt qu'à de l'émotion lorsqu'elle constate à quel point sa nièce Lola ressemble à Hermione, la sœur d'Emily. Elle évoque sans aucune bienveillance « that Lola, the *incarnation* of Emily's youngest sister » (65, je souligne). Ainsi, le souvenir peut avoir un aspect dérangeant qui trouble les personnages. On retrouve dans la ressemblance génétique un parallèle entre la mémoire comme *revenance* des morts (ou des ascendants) et l'hérédité génétique, qui s'apparente à un retour du passé.

L'apparition de fantômes surgis du passé qui viennent hanter les personnages trouve un équivalent dans le récit de la mémoire traumatique, alors que le souvenir s'apparente à un cauchemar sans cesse répété, qui dévore le présent.

3) L'obsédante récurrence du souvenir-écho

L'expérience traumatique peut donner naissance à un dysfonctionnement du souvenir, menant à une récurrence de certains épisodes qui s'inscrit dans le texte comme un disque rayé du souvenir, défini par Tony comme une répétition constante des mêmes événements : « the same loops, the same facts and the same emotions » (120). Dominic LaCapra définit la persistance de l'analepse traumatique en ces termes :

One is haunted or possessed by the past and performatively caught up in the compulsive repetition of traumatic scenes – scenes in which the past returns and the future is blocked or fatalistically caught up in a melancholic feedback loop [...] tenses implode, and it is as if one were back there in the past reliving the traumatic scene. (21)

La métaphore de la boucle, du circuit fermé, montre que la linéarité du temps est compromise par l'irruption de l'atemporalité traumatique : l'événement est caractérisé par une récurrence infinie. Dans *The Sense of an Ending*, le personnage de Colin évoque en des termes burlesques la théorie de l'éternel retour du même, de Nietzsche : « history is a raw onion sandwich [...] it just repeats, sir. It burps » (16). En effet, le paragraphe 341 du *Gai Savoir* de Nietzsche évoque la théorie d'un éternel retour des mêmes épisodes historiques : « Un éternel sablier de l'existence est sans cesse renversé, et toi avec lui, poussière des poussières ! ». Le

récit du souvenir traumatisant dans les trois romans s'articule sur le modèle de cette théorie nietzschéenne de l'histoire comme sablier sans cesse renversé, qui brouille les rapports entre passé, présent et futur.

Certains souvenirs sont récurrents dans l'esprit de Tony, particulièrement ceux qui provoquent en lui un certain malaise. L'exemple du weekend passé à Chislehurst, dans la première comme dans la deuxième partie du roman, est éloquent. Dans l'esprit du narrateur, ce weekend a été un moment de profonde humiliation, et le récit, ainsi que la récurrence du souvenir, obéit à la logique de la réminiscence traumatique selon Caruth, dont la théorie est développée par Christa Schönfelder dans *Haunted Narratives* : « trauma demands a mode of representation that enacts or performs trauma through repetitions » (259). Le souvenir initial, particulièrement douloureux, est raconté sur un ton burlesque (« I was so ill at ease that I spent the entire weekend constipated », 27), en insistant sur des détails physiques, manifestations comiques d'un réel malaise. Les adjectifs utilisés à chaque fois que le souvenir revient ont une portée négative : « that *humiliating* weekend in Chislehurst » (63, je souligne), « I pretended to happier memories of Chislehurst than was the case » (72). Enfin, la mémoire du personnage laisse émerger des détails longtemps enfouis et oubliés : « I began to remember, with no particular order or sense of significance, *long-buried* details of that distant weekend with the Ford family » (112, je souligne). Les évocations répétées de ce souvenir du passé s'inscrivent dans la logique du trauma, décrit par Cathy Caruth comme « an experience that is not yet fully owned » (151), en ce qu'ils font apparaître des éléments nouveaux, que le narrateur a longtemps refoulés.

Dans *The Rain Before it Falls*, les circonstances du décès d'Imogen, racontées par Thea, font écho à un épisode précédent de l'histoire racontée par Rosamond. Une course désespérée pour arrêter un chien qui s'enfuit constitue un événement tragique, d'abord pour Beatrix puis pour Imogen après elle : « A dog that ran away, inexplicably. First Beatrix in pursuit, then Imogen. Grandmother and granddaughter, almost fifty years apart. » (276). Les phrases nominales de cet exemple permettent à Gill de superposer les faits et de souligner la succession des actions. Le facteur commun, au cœur de la coïncidence, est l'attitude des chiens (Bonaparte et le chien d'Imogen), qui sont fusionnés dans l'esprit de Gill, afin de mettre en valeur la récurrence d'un même événement : « a dog that ran away ». Les deux phrases suivantes parachèvent la fusion entre les deux souvenirs. La dernière phrase est une répétition de la précédente, qui apporte plus de précisions. Dans la première phrase, les prénoms des personnages sont donnés : « Beatrix » et « Imogen ». L'accent est mis sur l'articulation temporelle des événements, sur la succession « first [...] then ». La dernière

phrase replace ces actions dans le contexte familial : « grandmother and granddaughter ». Cette fois, les deux noms sont reliés par la conjonction de coordination « and », comme pour superposer un événement à l'autre. L'épisode traumatique se répète de génération en génération, phénomène auquel Merritt Moseley accole l'étiquette de « helpless repetition » (*Understanding Jonathan Coe*⁷). À la lecture du récit de Thea, Gill est bouleversée par ce qu'elle appelle « a pattern [...] a patchwork, made up of ... coincidences ? » (276 ; 277). Les points de suspension et le point d'interrogation suspendent l'utilisation du terme « coincidences », remis en question par le personnage, qui ne parvient pas à trouver le mot juste pour commenter la récurrence d'événements traumatiques au sein d'une même famille.

De même, dans *Atonement*, certains motifs reviennent de manière obsédante à plusieurs reprises, comme la vision qui accompagne les derniers instants du soldat Robbie. La scène est décrite pour la première fois au début de la seconde partie :

It was a leg in a tree. A mature plane tree, only just in leaf. The leg was twenty feet up, wedged in the first forking of the trunk, bare, severed cleanly above the knee. From where they stood there was no sign of blood or torn flesh. [...] It seemed to be on display, for their benefit or enlightenment: this is a leg. (192)

L'assertion initiale (« it was a leg in a tree ») une phrase simple, sur un ton dénué d'affects. La description qui s'ensuit est pareillement mise à l'écart de tout ressenti subjectif, comme s'il s'agissait d'un cours d'anatomie. Ce détachement est caractéristique de la première phase du traumatisme, selon Cathy Caruth : « lack of integration into consciousness » (152). Robbie s'attarde sur des détails et balaie la scène d'un regard cinématographique, intégrant d'abord ce détail insolite dans son ensemble avant d'en détailler les éléments séparés. L'asyndète ajoute au caractère clinique de cette description. Avant de s'intéresser à l'élément crucial de la description (la jambe), le personnage s'attarde sur les caractéristiques de l'arbre, qui sert de décor à une scène qui devient théâtrale. Il faut lever la tête pour l'apercevoir, comme dans une salle de cinéma : « the leg was twenty feet up », « on display ». Le membre amputé devient alors presque un personnage à part entière, ajoutant une qualité gothique à la scène. Comme le remarque Marta Caraion, « les frontières de l'inanimé et de l'animé, et même de l'humain sont perturbées par le jeu subtil des traitements métaphoriques ». Elle désigne la « forte portée fantasmagorique » de ce qu'elle nomme les objets-hybrides, résultant de la « métamorphose d'un être vivant en objet » (paragraphe 15). En effet, dans cette citation, le réalisme macabre de la description d'un paysage de guerre frôle le fantastique, et la jambe est à mi-chemin entre un objet d'anatomie exhibé dans un cours de médecine (référence ironique à la carrière à

⁷ Format Kindle dont les pages ne sont pas indiquées.

laquelle se destinait Robbie avant son arrestation) et élément cauchemardesque sorti d'un conte gothique. L'indétermination de cette scène fait que l'horreur lui reste en tête tout au long de la seconde partie. Alors que le personnage est réellement hanté par sa découverte : « his own single, haunting detail », il refuse de le partager et reste durablement traumatisé par son expérience « he didn't want to add to the horror, and nor did he want to give life to the image while it remained at a distance » (199). Le martèlement de la négation (« he didn't want [...] nor did he want ») témoigne d'un désir de ne pas ajouter à la surenchère macabre de la destruction causée par la guerre. Il tente de repousser l'image au-delà des frontières de sa conscience (« remained at a distance ») et de l'empêcher de donner vie à cette scène de mort immobile. « all he wanted now [...] was to forget about the leg » (193). Le trauma est caractérisé par l'incapacité du sujet à absorber entièrement le choc, et le retour obsessionnel de certains détails fait partie de la construction du souvenir traumatique. Dans le monde post-apocalyptique de la Seconde Guerre Mondiale, les éléments les plus abominables perdent leur caractère exceptionnel : « a child's limb was something that ordinary men could ignore » (202). Robbie, lui, ne faisant pas partie des « ordinary men » que sont Mace et Nettle (et qui refusent de se laisser hanter par cette expérience : « they refused to be drawn in », 192). Des éléments lui reviennent peu à peu, relevant de la mémoire involontaire : « the scraps of cloth, he was beginning to think, may have been a child's pyjamas » (194). L'emploi du passé continu montre bien ici que le personnage, malgré tous ses efforts, ne peut s'empêcher de penser au spectacle dont il a été témoin.

La scène fait curieusement écho à un moment précédent du récit, lorsque Briony croit apercevoir la jambe désincarnée de sa mère, Emily Tallis, par la fenêtre :

There lay at a peculiar angle a cylindrical object that seemed to hover. She understood that she was looking at a disembodied human leg. Closer still, and she grasped the perspectives ; it was her mother's of course [...] one stockinged leg was supported by the knee of the other, which gave it its curious, slanting and levitated appearance. (161)

Ce bref récit prend des nuances fantastiques qui, au beau milieu d'un passage purement réaliste, fait apparaître la figure de l'*unheimlich*, soulignée par les termes « peculiar », « curious ». La vision déformante de l'enfant (qui a visiblement un penchant pour l'imaginaire) transforme une scène domestique banale en expérience terrifiante. L'assertion « she was looking » est néanmoins tempérée en début de phrase par « she understood », qui souligne la subjectivité de l'interprétation de la scène. Ce n'est qu'après cette vision initiale que le personnage ajuste sa perspective (« she grasped the perspectives »), à la fois picturale

et narratologique, mais l'image reste, obsédante, même après la correction. L'indétermination inquiétante des articles indéfinis « a cylindrical object » et « a disembodied human leg » fait place à la familiarité rassurante du déterminant possessif : « her mother's ». L'insistance sur la vue de cette jambe ne fait qu'anticiper ironiquement l'horreur de ce que Robbie vivra pendant le conflit en France : alors que le soldat fait face à une jambe dans un arbre « twenty feet up », le même mouvement d'élévation du regard : « levitated appearance ». La répétition du motif de la jambe désincarnée expose la présence de Briony et son rôle d'auteur du roman, surplombant les événements, qui vient ajouter des motifs fondateurs que le récit va ériger en tant qu'éléments structurants. Cependant, cette récurrence inscrit également l'image dans le cadre de l'obsession traumatique.

Dans la typologie des « péchés capitaux » de la mémoire dressée par Dan Schacter, la répétition du souvenir traumatique, septième péché, est nommée « persistance » : « persistence entails repeated recall of disturbing information or events that we would prefer to banish from our minds altogether » (5). Ainsi, le traumatisme, causant une persistance cauchemardesque du souvenir, introduit la récurrence dans la construction du récit de la mémoire.

Comme évoqué précédemment, le souvenir ne recrée pas entièrement l'événement passé car la mémoire est fantôme, trace du passé. La métaphore de l'écho, phénomène acoustique permet d'aborder le sujet de la mémoire et du souvenir. Selon la définition de Samuel Butler, « memory is as the echo continuing to reverberate after the sound has ceased »⁸. Un son est ainsi répété à plusieurs reprises, de plus en plus faiblement, comme s'il était progressivement assourdi. Dans *Atonement* comme dans *The Rain Before it Falls*, l'image de l'écho apparaît littéralement dans le texte : Cecilia se concentre sur la résonance de l'adjectif verbal, « echoing steps » (*Atonement* 19), qui souligne la durée de l'écho, alors que Rosamond utilise le nom « the echo of our footsteps » (*Rain* 124). Le caractère affaibli de l'écho peut donner l'impression que le souvenir n'est qu'une pâle copie de l'événement du passé : la mémoire étant elle-même imparfaite, le souvenir est voué à s'estomper. Cependant, la deuxième composante de l'écho, la répétition, est essentielle à toute tentative de représentation de la mémoire : même si l'événement est terminé, il n'est pas exempt de répercussions, qui se traduisent auditivement par le phénomène de réverbération évoqué par Samuel Butler, et pourraient trouver un équivalent visuel dans les ondulations à la surface de

⁸ Butler, Samuel. *Unconscious Memory*. Las Vegas : Echo Library, 2006, p. 3

l'eau lorsqu'une personne fait des ricochets. Ce que les auteurs s'attachent à démontrer dans chacun des romans, dont la structure est faite de répétitions, c'est que le passé peut revenir hanter le présent.

Dans le récit enchâssé de *The Rain Before it Falls*, de nombreux événements se produisent plus d'une fois : les grossesses précoces de Beatrix et de Thea, le comportement abusif des mères envers leurs filles. Vanessa Guignery fait usage d'un épisode central au livre (le récital de flûte traversière de Catharine, la fille de Gill) pour mentionner la métaphore de la répétition avec variations. En effet, la métaphore musicale semble particulièrement apte à traduire les procédés de composition des trois romans. Lorsque Catharine joue deux notes de flûte, la machine les enregistre simultanément, pour ensuite les répéter à l'infini si besoin, ce qui crée un effet sonore particulier : « loops of sounds [...] shifting in and out of phase with each other » (150). Pour Vanessa Guignery, dans *Jonathan Coe*, « this sense of repetition with a difference, or incremental repetition, is a powerful musical allegory of the narrative construction of the book and of the hereditary patterns of love withheld or begrudged in the lives of four generations of women » (105). Cette métaphore sonore procure à l'œuvre un modèle de construction marquant, qui inscrit l'écho au cœur du récit, à la fois littéralement et métaphoriquement.

Dans *Atonement*, la figure de l'écho est associée au personnage de Cecilia, et à son leitmotiv réconfortant : « reviens-moi » (« Come Back »). Cette expression est d'ailleurs devenue le titre de la version française de l'adaptation cinématographique de Joe Wright en 2008. Cette phrase est adressée à Briony lorsqu'elle apparaît pour la première fois : « *Come back*, her sister used to whisper when she woke her from a bad dream » (76). Elle est intrinsèquement liée au monde de l'enfance et aux cauchemars nocturnes qui en sont parfois l'apanage. Le sens de l'expression évolue au fil du récit : Cecilia passe de substitut maternel et protecteur à celui de jeune femme qui attend le retour de son amant. Lorsque l'interlocuteur change, sa signification est transformée : « 'I'll wait for you. Come back.' *She was quoting herself*. [...] From that time on, this was how she ended every one of her letters to Robbie in France » (210, je souligne). La dimension métatextuelle de cet écho apparaît dans l'expression « she was quoting herself », car c'est en fait Briony, auteur de l'œuvre, qui crée cette récurrence et cet effet de citation. Le glissement de l'oral à l'écrit (la signature à la fin des lettres) souligne le caractère textuel de cette répétition. Ce modèle de la répétition avec une différence est comparable au phénomène de l'écho. Briony, en tant qu'auteur, est hantée par cette citation parce qu'elle exprime son propre désir de faire revenir les morts.

Enfin, *The Sense of an Ending* est constitué de deux parties qui semblent fonctionner en diptyque, car leurs contenus se font écho. Selon Dora Vecsernyés,

The structure of the narrative is highly repetitive, involving recurring ideas, phrases and events. [...] The Rolling Stones keeps returning like a refrain [...] These repetitions and seemingly randomly resurfacing elements follow an associative structure that resembles the operation of the human mind, the workings of memory and how the brain 'throws you scraps from time to time'. (*Stunned into Uncertainty* 35)

De cette façon, le souvenir de Veronica qui danse est raconté à plusieurs reprises par Tony, de façon de plus en plus minimaliste, comme si le souvenir devenait l'écho de lui-même. Dora Vecsernyés le décrit en ces termes : « fragments of memories and images that have already occurred in the novel » (39). L'évocation de ce souvenir commence de cette manière : « and suddenly, a *complete* memory came to me: of Veronica dancing. » (114, je souligne). Le souvenir décrit comme « complet » se diffracte et se transforme en une multitude de bribes de souvenirs. Tony ajoute ensuite un détail d'ordre spatial : « I was remembering when you danced. In my room. In Bristol » (116), puis un élément visuel « I thought of Veronica dancing, hair all over her face » (132) ajoute un détail physique sur le personnage. Le souvenir diffracté se transforme en une multitude d'instantanés, faisant du souvenir l'écho du réel, voire l'écho de lui-même.

Ainsi, le souvenir peut se décliner sur le modèle d'une photographie ou d'un son. On retrouve dans ces deux métaphores le paradoxe inhérent au fonctionnement de la mémoire : la photographie n'est qu'une trace du passé, et l'écho n'est que la répétition d'un son émis précédemment. Le souvenir prend donc la forme d'un vestige du passé, une sorte de présence absente oxymorique, un espace mental dans lequel les morts et le passé révolu ressurgissent, sans pour autant être rendus à la vie. La nature même du souvenir, fragment arraché au passé, fait de la mémoire une reconstruction nécessairement incomplète du passé. Comme toute « copie » du réel, au sens platonicien du terme, la mémoire demeure un simulacre, défini comme une « apparence qui se donne pour une réalité » ou encore une « illusion ». Comme les récits de la mémoire dans les trois romans sont profondément subjectifs, le souvenir est un miroir déformant du passé, dans lequel les objets sont transformés par la vision du personnage/narrateur.

Deuxième Partie – La Lecture du Soupçon

A - Les imperfections de la mémoire

La mémoire peut être perçue comme un miroir du passé, mais plutôt un miroir déformant, qui offre une vision incomplète, car subjective, de la réalité. Pour suivre la métaphore employée dans *Atonement*, la mémoire s'apparente au vase ébréché de la famille Tallis : « the glazed surface of conviction was not without its blemishes and hairline cracks » (168). La surface évoquée ici peut également faire référence à ce miroir du passé. Ce sont ces imperfections et ces fissures de la mémoire que nous nous proposons de développer ici.

1) Unreliable narrators

Le passage du temps exerce un effet de brouillage sur la mémoire, et l'usure du souvenir se manifeste comme un effacement progressif. La mémoire, écho d'un événement passé, ne le restitue pas dans son intégralité. Les métaphores ne manquent pas pour caractériser les éventuelles défaillances de la mémoire, qu'il s'agisse de la photographie jaunie ou du film usé. Jean-Michel Maulpoix analyse le travail de la mémoire en termes de déliquescence progressive dans son article en ligne sur la poétique du retournement : « toutes choses deviennent pareilles à de vieux flacons, à travers l'inexorable usure du temps ». Le dénominateur commun de ces métaphores est le support concret (photographie, film, flacon). Dans le cas du récit du passé, la mémoire du narrateur, par essence volatile et incertaine, constitue le support du souvenir. Le récit est filtré par le prisme d'une conscience humaine faillible et sujette à des déformations, volontaires ou non. La tâche du lecteur est alors, selon les mots de Michael Greaney, d'apprendre à se méfier du narrateur : « learning to distrust the narrator – cottoning on to his unreliability, and recalibrating our version of events accordingly – is our first task as readers » (9). Une telle théorie du soupçon construit une figure active du lecteur, qui ne peut se permettre de prendre pour acquises les déclarations du narrateur. Pour Jonathan K. Foster, la subjectivité du narrateur joue un rôle essentiel parce qu'elle est au cœur de la restitution du souvenir : « contemporary theorists have come to appreciate that memory is a *selective* and *interpretive* process. In other words, there is more to memory than just the passive storage of information » (*Memory* 7). Ian McEwan remarque par ailleurs dans un entretien avec Ryan Roberts « people distort or are selective with their memories and with

evidence » (189). Il revient donc au lecteur (lui-même faillible) de percevoir les limitations intrinsèques au récit du narrateur et de procéder à une lecture du soupçon, une lecture active.

Le lecteur se doit d'analyser tous les propos des personnages, car la figure du narrateur incertain (*unreliable narrator*) est centrale dans la littérature contemporaine, littérature du soupçon par excellence. Cette figure narrative, conceptualisée par Wayne C. Booth, a gagné en importance dans la littérature contemporaine postmoderniste, alors que les notions de vérité et de fiabilité du récit ont été remises en cause par les romanciers. Dans son ouvrage sur le postmodernisme, Linda Hutcheon remarque que le narrateur peu fiable est un avatar du glissement dans un monde où les repères moraux de la religion et des textes d'autorité ont disparu : « narrators [...] become resolutely provisional and limited – often undermining their own omniscience » (87). Alors que l'écriture de Jonathan Coe oscille « entre l'étiquette réaliste et écriture postmoderne », Laurent Mellet retient surtout « son travail sur une narration éclatée, sur l'ambiguïté de la voix narrative » (*Politiques* 23). Dans *The Sense of an Ending*, la personnalité que se construit le narrateur intradiégétique est source de suspicion pour le lecteur. Michael Greaney la définit de cette manière : « Webster's smokescreen of innocuous averageness » (15). En effet, Wayne Booth utilise une expression révélatrice comme synonyme du narrateur peu fiable : celle de « flawed reflector » (*Rhetoric* 340). La polysémie de « reflector » est particulièrement signifiante, puisqu'elle fait écho aux notions de reflet et de réflexion. La mémoire du narrateur peu fiable fournit donc un reflet imparfait de la réalité, du fait de la faillibilité de son raisonnement et de sa perception.

L'épigraphe d'*Atonement* fournit une référence intertextuelle que l'on retrouve en filigrane tout au long de l'œuvre : celle de *Northanger Abbey* de Jane Austen, où le personnage de Catherine Morland se fait réprimander en raison de son incapacité à interpréter correctement le réel. La question « dearest Miss Morland, what ideas have you been admitting? » peut également s'appliquer à Briony tout au long de la première partie. Une telle référence rend suspicieux le lecteur averti et souligne la possibilité d'une erreur de compréhension du narrateur, qui viendrait mettre en danger la fiabilité et la véracité de son témoignage. Les verbes et les noms cognitifs qui s'accumulent dans la citation initiale de Jane Austen (« consider », « judging », « understanding », « sense », « observation ») montrent que la mauvaise interprétation du personnage est une erreur de jugement, offrant un reflet imparfait de la réalité (« flawed reflection », si l'on reprend la terminologie de Wayne C. Booth). Les risques d'une mauvaise lecture de la réalité sont mis en avant dès l'ouverture du roman, et cette clef de lecture renforce les doutes du lecteur quant aux souvenirs – que Briony

avoue par ailleurs avoir sciemment déformés – qui constituent le récit. Ainsi, lorsque Briony interprète mal la relation entre Cecilia et Robbie, il est crucial que la scène métafictionnelle fondatrice de sa lecture erronée du réel ait lieu au sein d'une bibliothèque. Comme le constate Brian Finney, « it is from books (of the lurid, gothic kind) that her 'reading' of the scene originates [...] She imposes the patterns of fiction on the facts of life » (79). Etant donné que Briony ne cesse de soumettre le réel à son imaginaire débordant, la fiabilité de son témoignage est incertaine. Dans l'épilogue, la narratrice le confesse : « I count myself as an unreliable witness » (358), déclaration qui vient faire écho aux paroles de Robbie à la fin de la troisième partie : « you're an unreliable witness » (336). Le personnage de Briony est un témoin peu fiable au sens littéral du fait de son témoignage calomnieux, mais lorsque l'expression est reprise dans l'épilogue à la première personne du singulier, elle s'applique cette fois à la narratrice/romancière, dont l'œuvre est un « flawed reflector » du passé.

Dans *The Rain Before it Falls* et *The Sense of an Ending*, les narrateurs présentent souvent une image flatteuse d'eux-mêmes, menant le lecteur à remettre en question la fiabilité de leur témoignage. Ainsi, Rosamond se présente comme une figure tutélaire réconfortante pour Imogen :

I conceived of myself as this secretive, self-effacing, benevolent agency, plotting behind the scenes in order to engineer climactic reunions and miraculous healings of wounds. (238)

Si Rosamond cherche à devenir un agent d'unification pour reconstituer la famille déchirée de Beatrix, elle conçoit son rôle comme un travail qui doit se mener en coulisses et surtout en secret. Les adjectifs « secretive » et « self-effacing » témoignent de cette nécessité, de même que l'expression « behind the scenes ». Rosamond rêve de s'arroger le rôle théâtral (illusoire ?) d'une divinité bienfaisante, comme le montre l'expression finale « miraculous healings of wounds ». On peut cependant s'étonner qu'elle décide de révéler à Imogen les circonstances tragiques de son aveuglement. À ce sujet, Merritt Moseley remarque :

The first-person narrator is always subject to some scrutiny on grounds of reliability. Does Rosamond tell her story fairly and accurately? Are her judgments ones that readers are encouraged to share? Are there unacknowledged motives at work within her that the novel invites us to suspect? (*Understanding Jonathan Coe*)

Alors que Rosamond clame son désir de réunir la famille d'Imogen, cette révélation n'est-elle pas à même de renforcer la rupture ? Le lecteur est amené à se demander si Rosamond n'agit

pas de la sorte pour se constituer comme l'unique membre de la famille digne d'être adopté de nouveau par Imogen, alors que Beatrix et Thea sont décrites de manière si négative.

Le lecteur peut donc être confronté à la figure d'un narrateur peu fiable pour plusieurs raisons : parce que ce dernier cherche sciemment à dissimuler ou à transformer une vérité qui lui déplaît, ou parce qu'il est incapable d'interpréter correctement les faits qui se présentent à son analyse et les déforme. Selon William Riggan, tout récit à la première personne du singulier est incertain :

First-person narration is, then, always at least potentially unreliable, in that the narrator, with these human limitations of perception and memory and assessment, may easily have missed, forgotten, or misconstrued certain incidents, words, or motives. (19)

Riggan plaide l'erreur humaine pour expliquer les déformations involontaires de la vérité dans le récit du narrateur. L'oubli et une mauvaise lecture des événements sont avancés pour justifier le potentiel manque de fiabilité du narrateur. Petr Chalupsky explique dans son article sur *Atonement* que le manque de fiabilité est partiellement dû à l'oubli inhérent à tout exercice de mémoire : « alongside the process of remembering, there is always the unavoidable and natural process of forgetting, which makes our memory even more inconsistent and unstable » (65).

2) Brouillage du souvenir

En effet, lorsqu'un personnage raconte son passé et que certains détails lui échappent, il avoue que sa mémoire est susceptible d'être sujette à certaines défaillances. Les manquements de la mémoire individuelle peuvent être liés à un manque de fiabilité ou à un manque d'exhaustivité du souvenir. Dans son essai sur *La Vieillesse*, Simone de Beauvoir se livre à une analyse du difficile travail de la mémoire :

Le passé n'est pas derrière moi un calme paysage dans lequel je flânerais à ma guise et qui me découvrirait peu à peu ses méandres et ses replis. Au fur et à mesure que j'avance, il s'effondrait. Les débris qui en émergent sont pour la plupart décolorés, glacés, déformés, leur sens m'échappe. (388)

La mémoire n'est pas un livre ouvert dans lequel il suffit de se plonger pour retrouver les impressions et les images du passé. La métaphore de Simone de Beauvoir rend compte du caractère fondamentalement instable du souvenir, qui ne permet pas de conserver l'expérience passée sans altérations. Au contraire, le passé est constamment en train de se transformer en

ruines, échappant au regard, comme en témoigne le passage du présent au passé entre la première et la deuxième phrase de la citation. Simone de Beauvoir assimile les souvenirs, nécessairement parcellaires, à des débris, qui sont littéralement des « fragments d'un tout dont l'unité a été brisée » (cnrtl). La métaphore de la mémoire-miroir peut donc se décliner ici sous la forme du miroir brisé, qui ne donne à voir que des éclats du passé. La triade d'adjectifs accolée à ces « débris » de souvenirs recense les différents types d'imperfections de la mémoire. Le débris « décoloré » a subi le passage du temps et perdu de son intensité. Le débris « glacé » est celui qui reste figé, privé de mouvement (comme le sujet capturé par la photographie). Quant au débris « déformé », il désigne la limite incertaine entre mémoire et imagination. La somme de ces altérations mène à la désorientation du sujet (« leur sens m'échappe »). Comme le dit le personnage de Maxwell Sim dans *The Terrible Privacy of Maxwell Sim* : « the mind has fuses » (« l'esprit disjoncte », 207), donnant lieu à un récit incomplet et imparfait.

Ainsi, le débris « décoloré » du passé est un souvenir vague et incomplet. Ce que William Riggan nomme « the inherent narrative distance between the narrator as narrator and the narrator as protagonist » (24) contribue à créer un effet de brouillage du souvenir. La narration rétrospective entre en jeu dans les trois récits : les narrateurs, relativement âgés, sont également les personnages de leurs histoires et la dichotomie entre personnage et narrateur est perceptible au niveau temporel. Comme le remarque David Lowenthal : « the farther back in time, the fewer the surviving traces, the more they have altered » (88). Dans *The Sense of an Ending*, Tony se livre à une réflexion philosophique au sujet des éventuels dysfonctionnements de la mémoire dus à l'âge :

Later there is more uncertainty, more overlapping, more back-tracking, more false memories. Back then, you can remember your short life in its entirety. Later, the memory becomes *a thing of shreds and patches*. (105, je souligne)

La référence au temps qui passe est soulignée par l'usage des marqueurs temporels : « later » (répété à deux reprises) et « back then ». Plus les événements s'accumulent, plus la mémoire est saturée. Julian Barnes recrée stylistiquement cet effet dans la première phrase avec les quatre répétitions de « more » et l'accumulation de noms. Tony compare l'état de la mémoire à des lambeaux, des parcelles dont la multiplicité indique la discontinuité, faisant écho au « débris » de mémoire évoqué par Simone de Beauvoir. La saturation de la mémoire est caractérisée par une superposition excessive de souvenirs, qui peut entraîner des confusions (« overlapping »). Cette vision négative de l'accumulation de souvenirs fait écho à celle

d'Oliver dans *Talking it Over* : « most people over the age of forty whinge like a chainsaw about their memory not being as good as it used to be [...] Frankly, I'm not surprised : look at the amount of garbage they choose to store » (7). Avec le temps qui passe, l'amoncellement de bribes de souvenirs freine le bon fonctionnement de la mémoire. Tony poursuit ensuite son raisonnement :

It's a bit like the black box aeroplanes carry to record what happens in a crash. If nothing goes wrong, the tape erases itself. So if you crash, it's obvious why you did; if you don't, then the log of your journey is much less clear. (105)

La comparaison avec le mécanisme des boîtes noires dans les avions se double du parallèle plus traditionnel entre un voyage et une vie. La référence à la technologie dans ce cas permet d'adapter la comparaison au monde contemporain. Les enregistrements des boîtes noires font écho à la métaphore du souvenir comme film (évoqué en première partie). Une vie sans événements est difficile à analyser car le souvenir s'efface lorsque rien de particulièrement mémorable ne se produit ; c'est ce que l'on pourrait appeler l'effet de pilotage automatique. Si la conscience se désengage des événements qui se sont déroulés, il est difficile de revenir dessus. L'idée d'un enregistrement qui s'efface de lui-même en l'absence d'un épisode marquant est particulièrement adaptée à cette vision de la mémoire imparfaite. Lorsque Tony retrouve Veronica pour la première fois, il note un détail physique : « she had three moles on the side of her neck – did I remember them or not ? » (91). La question finale met en doute la fiabilité du souvenir. Pour Dora Vecsernyés, dans *The Sense of an Ending*, « the past is seen as increasingly inaccessible and disconnected from the present » (32), ce qui crée des difficultés d'interprétation pour le narrateur, car ce qui est hors d'atteinte se dérobe à la compréhension.

Dans *The Rain Before it Falls*, Rosamond souligne à plusieurs reprises les lacunes de sa mémoire et le texte regorge d'expressions qui manifestent l'incertitude du personnage. Jonathan Coe a par la suite confié dans un entretien qu'il avait conçu son personnage comme un narrateur entièrement transparent et de bonne foi, même s'il n'est pas toujours interprété de cette manière : « the fact that she meditates on the reliability of her memory 'is an indication that she is being honest with the reader and that she is flagging up the fact that what she is about to say might not be the whole truth' » (dans Guignery, *Novelists* 115). Néanmoins, du fait de son âge avancé et du passage du temps, certains souvenirs perdent en clarté : « I have a *distant* memory of the conversation over Sunday lunch that day » (74, je souligne). La distance évoquée par le personnage est une distance temporelle qui sépare l'expérience du personnage (« narrated I») du récit qu'en fait le narrateur plus âgé

(« narrating I »). Ce que Laurent Mellet nomme « les souvenirs confus de Rosamond à partir de photographies faussement lisibles » (32) se retrouve dans les incertitudes de la narratrice. De même, lorsque Gill tente de se remémorer son séjour en Auvergne plusieurs années auparavant (en 1992), elle ne se souvient que de quelques éléments incertains : « she retained only a few *hazy* memories – grey skies, an unexpectedly rocky landscape, a desolate lake surrounded by pine trees » (22, je souligne). La tournure restrictive « only » s’ajoute au quantifieur « a few ». Dans cet exemple, les souvenirs sont à la fois peu nombreux et vagues. La thématique de la mémoire incertaine ou incomplète apparaît donc dans la conscience de plusieurs personnages du roman, et n’est pas qu’une caractéristique propre au personnage de Rosamond.

Une expression utilisée au début du roman, « I try to remember » (37), permet à Rosamond d’insister sur l’effort que représente le travail de la mémoire, de même que « let me concentrate » (35), qui sert de prélude à la description du premier cliché de la série. Par la suite, une fois que le récit est lancé, quand elle se souvient de certains événements sans certitude, elle a recours à la modalisation. Certaines tournures récurrentes, comme « I seem to remember », qui teinte d’incertitude la tournure plus assertive « I remember », sont employées à de multiples reprises dans le récit de Rosamond. Elle y a recours à chaque fois que son souvenir est légèrement flou : « she had to wear that brace for about two years, I seem to remember. » (168). Le doute est également souligné par l’inexactitude temporelle (« about two years »). Dans l’une des occurrences de « I seem to remember », le souvenir incertain est même placé entre parenthèses, comme pour matérialiser sur la page le doute du personnage quant à la véracité de ses souvenirs : « (I seem to remember a Bach cantata) » (124). L’expression est également utilisée dans un autre exemple :

Was this the Christmas when she’d just been doing her jury service? They gave her a rather grisly and distressing case to deal with, I seem to remember. But I honestly couldn’t say whether that was this year, or another year altogether. (203)

Dans cet exemple, la légère hésitation exprimée par « I seem to remember » est amplifiée par la question précédente, dans laquelle le personnage se demande en quelle année l’événement s’est produit. L’expression « I seem to remember » est souvent placée en fin de phrase, comme un ajout, une correction de dernière minute qui vient atténuer ce qui avait été affirmé avec un certain aplomb auparavant. L’interrogation fait place à une tournure négative dans la troisième phrase : « I couldn’t say ». On retrouve une plus grande incertitude dans l’expression « if I remember correctly », où la narratrice exprime un léger doute quant à sa capacité à se remémorer exactement les faits : « I am fifteen years old, and the year in 1948.

Late spring or early summer, if I remember correctly » (81). La proposition introduite par « if » exprime l'hypothèse et l'indétermination. L'utilisation de l'adverbe « correctly » souligne la possibilité d'un souvenir erroné. Le même doute est exprimé dans la phrase « it was warm inside that caravan, amazingly. They even had radiators in there, unless my memory is deceiving me, and a gas fire, and an electric bar fire too » (220), où l'expression « unless my memory is deceiving me » fait apparaître la notion de mémoire trompeuse. Cette fois-ci, la conjonction de subordination « unless » introduit une condition négative, qui équivaut à « if...not ». L'incertitude point également dans le commentaire « I remember, or believe that I do » (113). L'ajout d'une proposition vient nuancer l'assertion première, alors que Rosamond avoue qu'elle n'est pas à l'abri d'un souvenir partiellement effacé ou inventé.

Lorsqu'une légère incertitude fait place à une réelle défaillance de la mémoire, Rosamond multiplie les tournures négatives associées au verbe « remember » pour évoquer les errances de sa mémoire, qu'il s'agisse de « I can't » ou de « I don't remember ». Lorsqu'elle déclare « I don't remember this picnic, and I can't identify the landscape in which the picture was taken » (43), malgré la photographie/aide-mémoire, le souvenir est inaccessible. L'usage d'adverbes peut amplifier le commentaire de cette déficience : « I can't remember the occasion, *at all* » (119, je souligne). La tournure négative fait également parfois place au verbe « forget » qui décrit directement l'oubli plutôt qu'un défaut de mémoire : « I've forgotten his name now » (39). Le récit enchâssé de Rosamond est parcouru de ces témoignages linguistiques d'incertitude, typiques de ce que Dan Schacter considère comme la nature éphémère de la mémoire (« transience »), défaut qu'il définit comme « a weakening or loss of memory over time » (4) dans sa typologie des sept péchés capitaux de la mémoire.

Le thème du souvenir incomplet prend une autre dimension dans *Atonement*, où, dès le début du récit, il est décliné par plusieurs personnages, potentiels avatars de la figure du narrateur. En effet, lorsque les personnages peinent à se souvenir de certains détails de leur passé, c'est souvent parce que des événements récents ont modifié leur perspective. La dissociation entre le passé et le présent est fortement ressentie par les personnages de Robbie et de Cecilia. Alors que Robbie se souvient de son vingt-et-unième anniversaire, il n'est pas certain que Cecilia y ait pris part, et cette incertitude le torture, maintenant que Cecilia a pris une place essentielle dans ses pensées : « Leon had made a speech as well as his father, and Cecilia had been there surely. But Robbie *could not remember a single thing* they might have said to each other. » (82, je souligne). Le doute exprimé par l'adverbe « surely » indique que Robbie se fie à la logique pour évoquer la présence de Cecilia plus qu'à un véritable souvenir

de cet événement. La tournure négative amplifiée par le complément « a single thing » souligne l'incomplétude du souvenir. De même, lorsque Briony se souvient d'un rituel de son enfance, il lui manque un détail :

Two summers ago, on her eleventh birthday, her parents, brother and sister and a fifth person *she could not remember* had taken her out onto the lawn and tossed her in a blanket eleven times, and then once for luck (116, je souligne).

L'idée que Robbie pourrait faire partie de ce groupe torture alors la jeune fille, qui est en train de réinterpréter sa relation avec Robbie à la lumière des découvertes qu'elle croit avoir faites. Ses rapports avec les quatre autres personnages sont clairement identifiés, ce qui fait ressortir l'indétermination de l'expression « a fifth person she could not remember ». Dans ces deux exemples, les personnages se mettent en quête de souvenirs du passé parce que leur interprétation des événements a été rétrospectivement modifiée (Robbie est amoureux de Cecilia et Briony pense que Robbie est un dangereux prédateur sexuel). Cependant, leur mémoire leur fait défaut, parce que le brusque changement de perspective transforme trop radicalement leur vision du passé.

Ainsi, le récit du passé, sous la menace d'un effacement progressif ou brutal, est fragmenté et incertain. Le temps qui s'écoule a des effets sur la mémoire comme sur les objets. Pour Jonathan K. Foster, « one view argues that memory simply fades or decays away, just as objects in the physical environment might fade or erode or tarnish over time » (*Memory* 7). Ni les souvenirs ni les aides-mémoires ne sont à l'abri du passage du temps. Tout comme les êtres humains, les objets et l'environnement au sein de ces trois récits subissent les effets du vieillissement. Le passage du temps se traduit ainsi parfois de façon concrète dans la description de certains objets, telle la statue recouverte de patine, oxydation qui se forme avec le temps du fait de l'usure ou de l'encrassement (« bluish-green patina », 28) au début d'*Atonement*.

3) *Tempus Edax Rerum*

Nous avons remarqué dans la première partie que l'analogie de la photographie pouvait servir de référence pour l'analyse de la mémoire. Dans *The Rain Before it Falls*, certains des commentaires de Rosamond sur les imperfections de la mémoire proviennent de ce support, qui l'aide pourtant à reconstituer son passé. La photographie est un objet, et

comme tout objet, elle est sujette aux déformations infligées par le passage du temps. Dans *La Chambre Claire*, Roland Barthes n'élude pas la question du vieillissement de la photo :

Même si elle est fixée sur des supports plus durs [que le papier], elle n'en est pas moins mortelle : comme un organisme vivant, elle naît à même les grains d'argent qui germent, elle s'épanouit un moment, puis vieillit [...]. Attaquée par la lumière, l'humidité, elle pâlit, s'exténue, disparaît. (145 ; 146)

Le support papier de la photographie est un objet périssable, qui est soumis à l'usure et porte le poids du temps écoulé. Dans le roman de Jonathan Coe, certains clichés, en noir et blanc, ne capturent donc qu'imparfaitement les couleurs des scènes du passé : « there are no colours here, of course. [...] It is a black-and-white photograph » (36). Rosamond insiste d'abord sur l'absence de couleurs (« there are no colours ») avant de remarquer que l'absence d'une palette variée n'est due qu'au support photographique relativement ancien. Dans d'autres cas, ce sont les ravages du temps passé qui ont transformé les photos : Rosamond fait allusion à ce qu'elle nomme « the pictures still in my possession, *crumpled and faded* » (101, je souligne). La surface de la photographie, mais également sa couleur, ont connu des transformations dues au passage du temps. Les objets ne sont pas à l'abri d'une dégradation liée au temps qui s'écoule et à l'usure naturelle qui en résulte. On retrouve des verbes similaires dans la description d'une autre photo : « now *the ink has started to fade*, and the paper has started to curl, and it is harder than ever to make out your mother's features » (229, je souligne). On pourrait voir dans ces références à l'usure du support de la mémoire une analogie indirecte avec le déclin physique de Rosamond, qui est de plus en plus affaiblie. Son monologue, forme orale de mémoires écrits, est donc de la même manière un texte auditif dont l'encre est presque épuisée, puisqu'à la fin de ce récit enchâssé, le texte continu va laisser place à des blancs. L'usure de la photographie rend le cliché flou, faisant écho à ce que Rosamond considèrerait comme des souvenirs distants ou brouillés (« distant », « hazy »). Le processus de vieillissement de la photographie est évoqué plus en détail dans un exemple précis :

You can see that the colours might have been quite crude and lurid, once, in the manner of photographs from that era, but they have since been bleached out, and now Rebecca's hair is almost white, and almost luminescent, giving off light like the halo around one of the seraphim in a Renaissance painting. (127)

Cette fois-ci, le cliché était en couleur au commencement, mais la différence entre « once » et « since » dévoile l'influence du temps passé, de même que le passage de l'infinitif passé « might have been » au present perfect (« have been bleached out ») et enfin au présent « is ». La charge métaphorique de l'image suggérée par l'utilisation du verbe « bleached out » est

également cruciale car elle signifie que la photographie pâissante est en passe de perdre ses couleurs, à la façon d'un souvenir qui s'estompe progressivement. C'est pourquoi Susan Sontag considère les photographies comme des traces fantomatiques (« ghostly traces », 9), marques évanescentes du passé. Cependant, le vieillissement de la photo brouille également la limite entre son statut de témoin fidèle du passé et son potentiel d'œuvre d'art, d'où la comparaison avec une peinture de la Renaissance. En effet, le travail d'ekphrasis auquel se livre la narratrice du récit enchâssé se double parfois d'un commentaire métatextuel sur le caractère artistique de l'entreprise de la mémoire.

L'idée d'une usure concrète de ces supports du souvenir apparaît plus spécifiquement dans *The Rain Before it Falls*, où elle est un outil narratologique, mais elle fournit aussi une métaphore appropriée aux manquements de la mémoire dans *The Sense of an Ending* et *Atonement*. La mémoire sensorielle, soumise aux aléas du temps qui passe, souffre également des altérations que ce dernier lui impose. Le thème apparaît en effet dans *Atonement*, alors que, dans le délire qui précède sa mort, la mémoire sensorielle de Robbie commence à s'estomper : « his most sensual memories – their few minutes in the library, the kiss in Whitehall – were bleached colourless through overuse » (226). Le souvenir synesthésique, mêlant le toucher (« sensual », « kiss ») à la couleur (« colourless »), est assimilé à une image, objet soumis à l'usure du temps. Cet exemple peut se lire à la lumière de la citation précédente, dans laquelle le verbe « bleach » suggère une disparition progressive du référent initial. Dans ce cas, le souvenir n'est pas difficile à atteindre, mais il semble perdre de sa valeur émotionnelle. De même, lorsque Rosamond abandonne brièvement la photographie pour se concentrer sur le cinéma, elle décrit les scènes du film *Gone to Earth* : « I have watched and rewatched that fragment of videotape, until the tape itself has grown worn-out and jittery » (107). Comme dans les cas précédents, le support du souvenir est touché par l'usure : « worn-out and jittery ». Le résultat de cette usure (« jittery ») est la dégradation de la qualité de l'image, parcourue de tressautements, mettant en danger la valeur du film en tant que témoin du passé.

Si la dégradation de l'aide-mémoire rend difficilement déchiffrable ce témoin du passé, il sert également de métaphore à la déliquescence progressive de la mémoire, liée au temps. En effet, dans les trois textes, la possibilité d'une perte de mémoire liée à la vieillesse (démence sénile) ou à une maladie, un accident (la maladie d'Alzheimer ou la grave blessure du soldat Luc Cornet dans *Atonement*) est une menace récurrente qui pèse à la fois sur les narrateurs de ces récits et sur certains personnages. La maladie d'Alzheimer ayant pris une

place importante dans la société de nos jours, il n'est pas surprenant que la littérature contemporaine se soit emparée du sujet. Dans l'introduction de son ouvrage sur la mémoire, Anne Whitehead rappelle que la culture occidentale est obsédée par les questions de la mémoire et de l'oubli (1). Elle évoque également le processus inexorable de la disparition du souvenir, qu'elle nomme « the inexorable process of erasure » (57). Parmi les nombreux ouvrages publiés au sujet de la maladie d'Alzheimer, notons celui de Tahar Ben Jelloun, *Sur ma Mère*, qui offre des commentaires sur la disparition progressive du souvenir dans l'esprit du malade : « ma mère est devenue une petite chose de la *mémoire vacillante* » (11, je souligne). L'adjectif « vacillant », accolé au terme de « mémoire », s'apparente à l'image d'une bougie sur le point de s'éteindre. La mémoire comme flamme chancelante est une autre image marquante de l'éclipse progressive du souvenir. John Bayley, époux d'Iris Murdoch, retrace également les particularités de la maladie dans *Iris, a Memoir*, divisé en deux parties : « Then » et « Now ». L'effacement de la mémoire est perçu à travers deux images différentes dans ces œuvres, qu'il s'agisse de la « mémoire renversée, éparpillée » (11) de Ben Jelloun et la mémoire embrumée (« the insidious fog », 45) de John Bayley. Ce sont deux métaphores qui soulignent l'aspect à la fois chaotique et confus de la mémoire malade.

La crainte d'une potentielle perte de mémoire liée à la maladie ou à la vieillesse se fait sentir dans *The Sense of an Ending*, où le narrateur Tony évoque à plusieurs reprises la menace que représente la maladie d'Alzheimer. Son anxiété transparaît dans le retour quasi obsessionnel de ce motif latent. La première référence à la maladie se fait de façon détournée et ironique, lorsque le personnage singe la voix de sa fille en tentant d'imaginer ce qu'elle pense de lui. Ce procédé de ventriloquie laisse néanmoins poindre l'inquiétude latente du personnage : « I do hope he doesn't get Alzheimer's » (61). Tony reprend lui-même cette idée sur un ton humoristique dans la seconde partie du roman, lorsqu'il prétend s'assigner une mission : « now all you have to do is not get Alzheimer's and remember to leave her such money as you have » (102). Une fois de plus, le procédé narratif utilisé crée une dissociation (à la limite de la parole schizophrène) entre Tony narrateur et Tony acteur de l'histoire. Le narrateur s'adresse directement au personnage en utilisant le pronom de la deuxième personne du singulier « you ». Le texte est parcouru de ces références dissimulées, et le lecteur doit lire entre les lignes pour percevoir la crainte du personnage à travers ces remarques indirectes.

Tony n'est pas lui-même touché par la maladie en tant que narrateur, mais il évoque à plusieurs reprises l'effacement progressif de la mémoire dû à l'âge. En revanche, un personnage crucial (bien que secondaire) perd réellement la mémoire dans le roman. Il s'agit de la mère de Veronica, dont la mort soulève en Tony le désir d'enquêter sur le passé.

Veronica raconte les circonstances de ses dernières années de vie à Tony en ces termes : « she had remained in good health until a year or so ago, when her memory began to *fail*. A small stroke was suspected » (111). Il ne s'agit pas ici d'une simple perte de mémoire progressive, liée au passage du temps, mais d'une réelle déficience générale du cerveau. Il serait possible de rapprocher l'expression « her memory began to fail » de la métaphore contemporaine du cerveau comme disque dur ou ordinateur. Dans ce cas, la défaillance de la mémoire serait assimilable à une panne généralisée du système de stockage des données. Dans la tradition philosophique, initiée par Platon, la mémoire a longtemps été comparée à une tablette de cire sur laquelle on écrivait et dont on effaçait le contenu successivement. Selon Anne Whitehead, « error can be caused either by the erasing of the marks on the wax or by matching the wrong imprint with a present perception » (16). Il s'ensuit que, selon cette image, une défaillance de la mémoire peut être causée par l'effacement d'une marque ou par une mauvaise lecture de celle-ci.

Dans *The Rain Before it Falls*, Rosamond se livre à un exercice de mémoire assez intense, et, à l'exception de quelques inexactitudes et de quelques doutes, elle est à même de livrer un récit cohérent et détaillé. En revanche, l'exemple le plus marquant de maladie dégénérative dans les romans du corpus est celui de Briony. Une perte de mémoire progressive touche la figure de la narratrice, menaçant donc la source du récit. Briony avoue dans l'épilogue d'*Atonement* qu'elle souffre de démence vasculaire : « I have vascular dementia » (354), ou, selon sa propre interprétation, « I'm fading into unknowing » (355). La perte des facultés mentales est éprouvée comme une perte d'identité, où la personnalité de l'être humain se dissout en même temps que ses facultés mentales sont atteintes. Briony énumère les conditions de perte de mémoire à venir dans les termes médicaux employés par le médecin. Comme la réalité ne semble pas avoir été entièrement assimilée par le personnage, elle se repose sur les termes techniques et ne prend pas les explications à son compte, se reposant exclusivement sur les paroles de l'expert, livrées sans médiation de sa part :

He pointed out some granular smears across a section of the brain [...]. I was experiencing, he said, a series of tiny, nearly imperceptible strokes [...] he gave me the route map: loss of memory, short – and long-term, the disappearance of single words – simple nouns might be the first to go – then language itself. (354)

La description détaillée du docteur laisse apercevoir les différentes étapes de la maladie. Il divise la mémoire en deux catégories (court et long terme) et remarque que la perte du langage suivra vraisemblablement la perte de mémoire, préjudice le plus grave pour un écrivain, qui perd alors son outil de communication avec le monde. Comme le remarque

Dominick Head, « suffering a progressive form of dementia is as perfect a form of torment for a novelist as one could imagine » (171) surtout pour quelqu'un comme Briony, qui s'est prise de passion pour le dictionnaire dès son enfance, succession de « long afternoons she spent browsing through dictionary and thesaurus » (6). La maladie est une forme de châtement : c'est par la parole que Briony a brisé le destin de Robbie en l'accusant à tort, et c'est de la parole qu'elle va être privée. Briony se projette alors dans l'avenir et tente d'imaginer les conséquences de sa maladie sur ses capacités mentales :

The process will be slow, but my brain, my mind, is closing down. The little failures of memory that dog us all beyond a certain point will become more noticeable, more debilitating, until the time will come when I won't notice them because I will have lost the ability to comprehend anything at all. The days of the week, the events of the morning, or even ten minutes ago, will be beyond my reach. My phone number, my address, my name and what I did with my life will be gone. In two, three or four years' time, I will not recognize my remaining oldest friends, and when I wake in the morning, I will not recognise that I am in my own room. (354)

Elle envisage le processus déjà enclenché de la maladie comme un empirement progressif de sa condition (« more » est répété à deux reprises dans la seconde phrase). Les termes à connotation négative « closing down », « debilitating », « lost », « gone » indiquent une disparition progressive de ses facultés. La citation finit par une accumulation de négations : « I will not recognize », « I won't be », « I won't notice ». Le personnage récite tous les éléments qui vont alors lui échapper, une accumulation de détails qui parcourt tout le spectre de son existence, qu'ils soient repères temporels (« the days of the week, the events of the morning »), informations personnelles (« my phone number, my address, my name »), proches et personnes qui l'entourent (« my remaining oldest friends ») et lieux (« my own room »). Briony résume son avenir dans la phrase « I face an incoming tide of forgetting, and then oblivion » (371). La métaphore de la vague d'oubli assimile l'expérience à venir à une noyade, une perte d'identité. La progression de « forgetting » à « oblivion » fait de « forgetting » un processus et d'« oblivion » un état final. Cependant, même si Briony est déjà atteinte par la maladie, la perspective d'une perte de mémoire incapacitante reste de l'ordre de la projection dans l'avenir et non du présent. En témoigne l'utilisation du modal « will » tout au long de cet exemple. Pour Peter Childs, la menace de la maladie provient du vide à venir : « her mind is emptying » (131), et le processus est complètement hors de contrôle.

Le temps, perçu comme un agent destructeur, remporte ainsi de nombreuses victoires sur la clarté des souvenirs des personnages. Si un personnage âgé est à même de raconter une plus longue autobiographie, il est cependant plus facilement sujet aux défaillances de sa mémoire. Il arrive également que l'effet de brouillage de la mémoire s'intensifie pour laisser place à de véritables failles dans la restitution du souvenir, parce que les récits des narrateur concernent également d'autres personnages, sur lesquels ils n'ont pas toutes les informations nécessaires.

4) Le narrateur-outsider et le passé d'autrui

Du fait du parti-pris narratologique des trois romans (la narration intradiégétique, qui demeure implicite dans *Atonement*), le souvenir est forcément imparfait car le narrateur n'offre au lecteur qu'une version incomplète, partielle et forcément subjective des faits, ce qui donne logiquement naissance au soupçon. De plus, pour des raisons variées, le narrateur n'est pas forcément le personnage principal de son récit : Rosamond se donne pour mission d'esquisser des portraits de Beatrix et de Thea, Briony honore son devoir de mémoire en représentant Robbie et Cecilia, et Tony tente de faire la lumière sur les raisons du suicide de son ancien ami Adrian. William Riggan évoque le cas du narrateur qui raconte la vie d'un proche plutôt que la sienne et en déduit que, puisqu'un tel narrateur est incapable de s'immiscer directement dans l'esprit du personnage (« he is incapable of penetrating directly into the psyche of the protagonist », 22), il n'est pas en mesure de livrer le récit dans son intégralité.

La narratrice de *The Rain Before it Falls*, Rosamond, offre son point de vue de membre de la famille qui a connu à la fois la mère et la grand-mère d'Imogen, mais sa perspective est nécessairement limitée car elle ne peut accéder aux pensées des autres personnages. Ainsi, par exemple, les motifs du geste cruel de Thea, lorsqu'elle blesse grièvement Imogen, restent largement inexpliqués. Lorsque Rosamond lui rend visite en prison, elle n'obtient pas d'explications : « I tried to extract the barest details from her, about what happened on that terrible morning, but it was a hopeless task » (232). L'emploi du verbe « extract » souligne l'effort qu'implique la mission de reconstitution du fil narratif familial, mais la tentative aboutit à un constat d'échec. Rosamond se voit confrontée au silence de Thea, ce qui l'empêche de compléter son propre récit de l'accident tragique qui détermine la destinée d'Imogen. Cette perspective conforte le sentiment de Rosamond tout au long du roman, cette impression de rester éternellement un agent extérieur, un *outsider* au sein d'une

famille pour laquelle elle ressent néanmoins un profond attachement. Rosamond n'a de cesse d'insister sur le lien indéfectible qu'elle a longtemps cru avoir avec Beatrix, elle qui la considérait comme sa sœur de sang : « I was tied to Beatrix by an unbreakable bond », (171). Le rituel enfantin qui les mène à devenir sœurs de sang (« we became blood-sisters », 256) confirme le lien qui unit les deux personnages. De ce fait, Rosamond en vient également à faire de Thea une fille adoptive par procuration. Pendant deux ans, elle forme même une famille idéale (selon son récit) avec Rebecca et elle : « we adored Thea, and loved having her with us » (159). Lorsque Beatrix vient chercher sa fille après une si longue absence, Rosamond vit la séparation comme un déchirement et une tragédie, et ne cesse d'évoquer par la suite le besoin qu'elle éprouve de veiller sur Thea, de rester à ses côtés : « a *yearning* to be in Thea's presence » (172, italiques dans le texte original). Rosamond souffre grandement de la séparation imposée par le rejet de Beatrix (son départ au Canada, qui marque leur éloignement émotionnel autant que physique) et le détachement progressif de Thea. Ainsi, même si Rosamond est à même de raconter les grandes lignes du roman familial, sa position d'observatrice, légèrement en retrait, est constamment rappelée, et c'est pourquoi son récit est fondamentalement incomplet : elle ne dispose pas de toutes les pièces du puzzle, comme en témoigne son incertitude réitérée à plusieurs reprises : « I never did quite establish the full details » (200). Dans un récit fictionnel, lorsque la narration repose entièrement sur un personnage unique, qui est également personnage de l'histoire, ce récit homodiégétique et intradiégétique est nécessairement incomplet, contrairement à celui d'un narrateur omniscient qui aurait accès aux pensées de tous les personnages.

De même, le centre névralgique de l'histoire narrée par Tony Webster dans *The Sense of an Ending* n'a qu'un rapport très marginal à ce narrateur. Tony reste en périphérie de son propre récit du début à la fin. Comme le remarque Michael Greaney, l'histoire prendrait une tournure bien différente, beaucoup plus passionnelle et tragique si elle était contée du point de vue de la véritable victime des événements du passé : Veronica. Greaney développe sa pensée en ces termes :

The Sense of an Ending is the story of an un-lived life, but it seems to have an alternative, unwritten novel in its margins, one that would – if seen from the point of view of the Fords – take the form of a lurid, violent, intense, emotionally charged, and tragic family saga. (12)

Le roman non-écrit (« unwritten novel ») se lit en filigrane dans la version des faits présentée par Tony Webster, personnage secondaire de cette tragédie familiale dont il tente de devenir un héros en se positionnant comme récitant, chœur tragique qui intervient après les faits et

offre une vision rétrospective du déroulement des faits. Greaney ajoute à son analyse de la position de Tony dans le récit : « his unstated ambition as narrator has been to write himself back into significance, to re-narrativize a life that has become devoid of story » (12). Cependant, Tony ignore les détails des événements qu'il tente de comprendre et de raconter. Son récit est donc constamment marqué par cette insuffisance, comme le rappelle le courriel envoyé par Veronica : « you just don't get it, do you ? But then you never did » (100). Les événements qui se produisent concernent d'autres personnages, mais Tony tente de se redonner une place au cœur des événements en décryptant le mystère du suicide d'Adrian, même s'il se heurte aux limitations de sa compréhension des événements.

Quant à la narration dans *Atonement*, elle s'organise comme un jeu de trompe-l'œil. À première vue, les points de vue de personnages multiples sont représentés par un narrateur a priori omniscient, puisque Briony, Cecilia, Emily Tallis, Robbie, et même Lola Quincey et Paul Marshall ont brièvement voix au chapitre, dans un récit à la troisième personne du singulier. Cependant, la révélation finale de Briony vient ébranler le mythe de l'omniscience du narrateur, puisque le roman est l'œuvre de Briony, elle-même personnage du récit. Par conséquent, les passages racontés du point de vue d'autres personnages sont imaginés par un personnage devenu narrateur. Même si la narratrice/romancière fait vœu d'empathie et tente de restituer les pensées des autres personnages aussi fidèlement que possible, le récit reste une construction fictionnelle faisant appel à l'imagination d'un écrivain. Là aussi, Briony avoue pour conclure son récit qu'elle n'a jamais revu Robbie et Cecilia et n'est donc pas en mesure de reconstituer leurs pensées. Pourtant, les deux amants sont au cœur de son récit. Une fois de plus, le narrateur est en position d'*outsider* dans le récit, n'ayant pas accès à l'intégralité des informations. Briony ne peut guère que s'appuyer sur des témoignages de proches, comme les compagnons de guerre de Robbie (« letters from old Mr Nettle », 353) ou les lettres échangées par Robbie et Cecilia pour offrir une parcelle de légitimité à ses propos.

La position de Briony dans le roman fait état de la distance qui la sépare des autres personnages. C'est une petite fille solitaire dans la première partie, qui se tient à l'écart de sa famille dans la troisième, tout en étant rejetée par Robbie et Cecilia. D'ailleurs, lorsque Briony assiste à la scène de la fontaine, elle ne se tient pas à proximité des protagonistes mais à l'écart, dans la chambre d'enfants, d'où elle n'est pas en mesure d'entendre le dialogue entre Robbie et Cecilia ; elle observe le spectacle en regardant par la fenêtre : « one of the nursery's wide-open windows » (37). On peut imaginer que les montants de la fenêtre forment un cadre semblable au décor d'un théâtre, qui sert de contexte à sa distorsion de la réalité. Dans l'adaptation cinématographique, le réalisateur Joe Wright modifie un détail :

Briony voit la scène se dérouler de derrière une fenêtre fermée (alors que la fenêtre reste ouverte dans le roman). Le montant de la fenêtre apparaît d'ailleurs au premier plan à droite de l'image. Le parti-pris de transformer ce détail témoigne du désir de Joe Wright de faire de la fenêtre un élément signifiant. La barrière transparente de la fenêtre symbolise la séparation entre les protagonistes du drame et celle qui les observent. Elle peut également représenter visuellement l'incompréhension de Briony, qui, détachée du cœur de l'action, ne peut entendre le dialogue entre les personnages. Andrea Del Lungo, dans *Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, étudie la fonction métaphorique de la fenêtre en littérature et en déduit qu'elle représente dans certains cas une séparation symbolique entre le monde intime et le monde social : « le seuil qu'elle figure entre l'espace intime et l'espace social se trouvant barré, la fenêtre fait alors obstacle à la communication » (28). Del Lungo évoque également la célèbre théorie des écrans de Zola, qui définit, dans une lettre à son ami Valabrègue datée de 1864, l'œuvre d'art comme « une fenêtre sur la création », tout en reconnaissant l'existence, « enchâssé dans l'embrasement de la fenêtre, d'une sorte d'écran transparent, à travers lequel on aperçoit les objets plus ou moins déformés ». En effet, Briony perçoit Robbie et Cecilia à travers cet écran légèrement déformant qui altère la réalité à ses yeux. Zola en vient à conclure que « la déformation, le mensonge qui se reproduisent dans ce phénomène d'optique, tiennent évidemment à la nature de l'écran » (Del Lungo 56). Ainsi, le motif de la fenêtre fermée sur lequel insiste le réalisateur est une métonymie de l'imaginaire déformant de Briony autant que de la distance qui la sépare du cœur de l'action. Il est intéressant de noter que Roland Barthes fait une remarque similaire au sujet de la photographie dans *La Chambre Claire*, où il évoque « l'émotion de l'Operator [...] avec le « petit trou » (*sténopé*) par lequel il regarde, limite, encadre, et met en perspective ce qu'il veut 'saisir' » (23). La métaphore de la photographie est d'autant plus signifiante qu'elle met à la fois en jeu la notion de perspective (à la fois dans son sens visuel et dans son sens narratologique) et celle de cadre, qui transforme le monde en théâtre pour le bénéfice du regard de celui qui le photographie (ou, dans le roman, qui raconte l'histoire).

Dans tous les cas, les narrateurs se situent légèrement en dehors du cœur de l'action : Rosamond ne fait pas entièrement partie de la famille de Beatrix, Tony a volontairement effacé toute trace de Veronica de sa vie et Briony a elle-même causé la rupture avec le couple formé par Robbie et Cecilia. N'étant pas dans des positions privilégiées, ils ne sont pas en mesure d'offrir au lecteur des récits qui ne comportent pas de zones d'ombres. Comme Zola, on peut considérer que les personnages se remémorent leur passé comme à travers un écran,

qui cause une nécessaire « déformation » du souvenir. David Lowenthal utilise une métaphore originale, celle de la transmission du souvenir comme un jeu de téléphone arabe, pour décrire les défaillances de la mémoire : « memory is not at all like a videotape recording [...] it is more like a group of people playing Chinese whispers: each successive recall introduces new errors and distortions » (306). La frontière entre fiction et souvenir est parfois mince, lorsque la mémoire est constamment sous la menace de l'incertitude. Selon les mots de Simone de Beauvoir, les « bribes » du passé sont facilement « déformées », d'autant plus que la subjectivité du narrateur peut altérer le caractère véridique de son récit. Dans *Atonement*, le roman comme l'adaptation cinématographique soulignent l'importance des miroirs. L'une des particularités de ces miroirs est une possible déformation du réel. Lorsque Cecilia se présente devant le miroir (« the surface of the ancient glass », 98), son reflet est changeant, et la transforme en un personnage de théâtre ; elle devient tour à tour une veuve : « a woman on her way to a funeral » (96), une enfant « the child of eighteen years before » (98) et une sirène « a mermaid rose to meet her in her own full-length mirror » (99). Ces perspectives kaléidoscopiques, en plus d'accentuer la dimension métafictionnelle du texte, servent de parallèle au caractère potentiellement déformant du miroir de la mémoire.

B – Fictions du souvenir

1) Perspectives divergentes

L'interprétation des événements peut changer radicalement en fonction de celui qui les raconte. Dans l'univers de la fiction postmoderniste, la diffraction des points de vue renvoie à l'éclatement des repères du réel : il y a autant de vérités que de personnages et, comme le remarque Briony dans *Atonement*, « truth had become as ghostly as invention » (41). Ainsi, pour Linda Hutcheon « the perceiving subject is no longer assumed to be a coherent, meaning-generating entity » (87). La multiplication des points de vue dans *Atonement* permet au lecteur d'en faire l'expérience, notamment lorsque les perspectives de Briony et de Robbie (ou Cecilia) s'opposent dans la première partie du roman. La perspective, métaphore optique développée notamment par Gérard Genette dans *Figures III*, est définie comme « régulation de l'information qui procède du choix d'un point de vue restrictif » (203). En effet, dans le domaine optique, la perspective est considérée comme « différentes apparences (ou représentations) des objets suivant les changements de position de l'œil qui les regarde » (cnrtl). Ainsi, même au sens figuré, chaque perspective est unique et subjective. Le lecteur a

accès au récit dans son intégralité et peut donc superposer les différentes perspectives pour former un kaléidoscope de perspectives. Lorsque Briony imagine que Robbie est une sorte de tyran dépravé, les versions de Robbie et de Cecilia offrent au lecteur une toute autre interprétation des événements. Avant que la question des interprétations divergentes de certains événements ne prenne une dimension capitale dans le récit (le quiproquo est au cœur de l'erreur judiciaire que Briony va causer), le récit contient plusieurs signes prémonitoires. Quelques souvenirs communs aux personnages de Robbie et de Cecilia donnent en effet lieu à des interprétations diamétralement opposées. Cecilia se souvient de la venue de Robbie dans la maison de famille, quelques jours avant la journée où se joue le drame de la première partie, et elle dépeint l'épisode avec un certain agacement :

Two days before he had rung the front doorbell - in itself odd, for he had always had the freedom of the house [...] Robbie made a great show of removing his boots which weren't dirty at all [...]. He was play-acting the cleaning lady's son come to the big house on an errand. (27)

Cecilia est extrêmement irritée par le comportement de Robbie, qu'elle perçoit comme une volonté de singer les relations de classe entre les habitants de la maison (d'un statut social supérieur) et le fils d'une employée de maison. Les références à la théâtralité du geste de Robbie abondent dans le récit de Cecilia : « made a great show of », « play-acting ». Selon Cecilia, l'attitude de Robbie répond à son désir de se mettre en scène dans une saynète comique pour caricaturer les rapports entre les classes sociales. Cependant, au chapitre 8, lorsque Robbie se remémore cet épisode, il offre une vision tout à fait différente de ce souvenir et il regrette profondément son comportement, qu'il attribue à l'émotion ressentie en se retrouvant face à Cecilia. Son souvenir est une variation autour du thème de « what an idiot he had then felt » (84). La tournure de cette phrase met en exergue l'objet du sentiment de Robbie : « what an idiot » se double d'une tonalité exclamative qui rend le regret plus perceptible que s'il avait adopté la tournure plus neutre « he had felt like an idiot ». Cette formulation renforce le caractère émotionnel des pensées du personnage, bien loin de l'image calculatrice que Cecilia en avait. Selon Dominick Head, « the differing interpretations suit the emotional state of the two characters, with Robbie recognizing his attraction to Cecilia, but not knowing how to proceed; and Cecilia, in denial, losing patience with him » (170).

Les perspectives s'opposent une nouvelle fois après les événements de la première partie, lorsque Robbie et Briony cherchent successivement à déterminer les causes de l'erreur judiciaire de cette dernière. Les perspectives diffèrent encore, de façon troublante, car le lecteur oscille entre les deux interprétations qui lui sont offertes sans pouvoir entièrement

rejeter l'une ou l'autre. Robbie se souvient d'un épisode de juin 1932, où Briony, alors âgée de onze ans, lui avait avoué être amoureuse de lui. Il se sert de ce souvenir comme explication du geste destructeur de la jeune fille en 1935 : « for three years she must have nurtured a feeling for him, kept it hidden, nourished it with fantasy or embellished it in her stories » (232). Les verbes employés dans cette citation développent la théorie de Robbie selon laquelle l'esprit de Briony fournit un terreau fertile à l'acte malveillant qu'elle a commis : « nurtured », « nourished », « embellished » font tous référence à un sentiment alimenté sans relâche par l'imagination débordante du personnage et transformé peu à peu en fiction, comme en témoigne le passage de « fantasy » à « her stories », qui concrétise le pouvoir imaginatif de Briony. Selon Robbie, c'est cet amour d'enfance déçu qui a nourri l'amertume de Briony et l'a poussée au crime. Cependant, dans la troisième partie, Briony revient sur ce même souvenir et livre une interprétation différente de ses conséquences :

There came back to her from years ago, when she was ten or eleven, the memory of a passion she'd had for him, a real crush that had lasted days. Then she confessed it to him one morning in the garden and immediately forgot about it.
(342)

L'opposition avec les propos de Robbie est totale : alors qu'il imagine une passion dévorante qui a grandi avec le temps, Briony écarte cette possibilité en qualifiant le sentiment de « crush », passade sans conséquence. Tandis que dans la version de Robbie, l'infinif passé suggère que cette passion a duré, la temporalité de la version de Briony contredit cette idée. Elle évoque un coup de cœur qui n'a duré que quelques jours (« days »). La confession offre un point de rupture (« then ») et l'oubli de cette passion est instantané. L'utilisation du prétérit témoigne de la succession des actions : « she confessed » et « immediately forgot about it ». Le contraste entre « she must have nurtured a feeling » (version de Robbie) et la fin abrupte évoquée par Briony est saisissant, ce qui suscite inmanquablement des interrogations quant à la bonne foi du personnage de Briony (ou au possible caractère subconscient de sa dénonciation mensongère). Selon Petr Chalupsky, « the fact that it is not mentioned before thus casts doubt on the reliability even of Part One ». Dans ce cas précis, le témoignage de Robbie et celui de Briony s'opposent, mais le lecteur peut fonder son interprétation des faits sur les deux : même si Briony balaie l'explication de Robbie, le simple fait qu'elle ait été évoquée au sein du récit suffit à y insinuer une forme de soupçon au sujet des motivations profondes de son acte.

On retrouve une thématique similaire dans *The Sense of an Ending*, où la vision de Tony est finalement transformée, et parfois contredite par celle de Veronica. Tony laisse

entendre que sa vision de sa relation avec Veronica est parfois biaisée. L'histoire ayant connu une fin douloureuse, son récit est empreint d'une certaine amertume et le personnage n'hésite pas à user de son statut de narrateur pour diaboliser la figure de Veronica dans son récit de leur passé commun. Il reconnaît néanmoins qu'une confrontation avec Veronica se solderait probablement par la découverte d'un point de vue radicalement différent. Il déclare alors : « all my 'conclusions' are reversible [...] 'after we broke up, she slept with me' flips easily into 'after she slept with me, I broke up with her' (44) ». Julian Barnes utilise ici la figure logique du chiasme pour donner un équivalent stylistique à la parfaite symétrie de ces points de vue opposés. La subtile transformation des pronoms utilisés est également notable : « we broke up » fait place à « I broke up with her ». Là où la version de Tony donne l'impression d'une rupture à l'amiable, d'un commun accord, celle de Veronica (telle que Tony l'imagine) la place en position de victime, puisque « I » (Tony) est sujet et « her » est l'objet du verbe « break up ». D'un point de vue métatextuel, cette différence fait la lumière sur les possibilités de manipulation du profil d'un personnage : Veronica n'a pas le même statut dans les deux versions. Elle est la jeune femme abandonnée et utilisée par un homme sans scrupules dans la seconde version, alors que la première version fait d'elle un personnage capricieux dont Tony est la victime innocente, parce qu'il ne parvient pas à définir la logique de ses actes. Ce miroir de citations et d'interprétations s'accompagne d'une légère variation dans la temporalité des événements : que la relation sexuelle ait lieu avant ou après la rupture change la chronologie des événements, le rôle de chaque personnage dans la courte saynète qui se déroule ici, et l'interprétation que l'observateur en fait. Le jeu de chiasme de cette citation met donc en avant le caractère peu fiable d'un témoignage unique lorsqu'aucun témoin n'est à même de corroborer une version des faits. Il montre également que le rôle du personnage dans l'histoire est susceptible de changer selon l'identité de celui qui raconte les faits.

Dans *The Rain Before it Falls*, Jonathan Coe offre des points de vue incompatibles au sujet d'un même événement : la violente dispute entre Beatrix et sa fille Thea. Lorsque Rosamond vient consoler Thea après cet épisode traumatisant, elle l'enlace pour la reconforter. Dans son récit, Rosamond insiste sur son désir de consoler l'enfant martyrisée par sa mère : « I [...] fetched a spare blanket [...] and draped it over us. After that, we were more comfortable » (190). Dans son récit, le geste est innocent et se veut même maternel. Cependant, Beatrix interprète ce moment comme la manifestation du caractère pervers et potentiellement pédophile de Rosamond : « I saw you, beneath the sheets, with my daughter [...] *Touching* her » (192). Les accusations de Beatrix restent sous-entendues, ce qui a un effet plus dévastateur encore qu'un affrontement verbal direct. La confrontation entre les deux

personnages est tellement douloureuse qu'elle mène à une rupture définitive entre les deux femmes. Tout au long du récit (rétrospectif), Beatrix est ainsi perçue comme un personnage manipulateur et égocentrique, mais il n'est pas impossible que la vision de Rosamond soit (au moins partiellement) colorée par les désaccords entre les deux personnages et un certain ressentiment. Un récit du point de vue de Beatrix (dont la voix est notablement réduite au silence dans le texte, puisque le personnage meurt avant le début du récit et Rosamond a détruit leur correspondance) aurait probablement une toute autre dimension. Il n'est pas question ici de déterminer lequel des personnages est le plus susceptible de détenir la vérité, mais plutôt de comprendre que chacun d'entre eux a des raisons de déformer (consciemment ou non) la réalité au profit d'une version incomplète ou imaginée.

Les divergences entre les témoignages de divers personnages montrent que la version du souvenir offerte par le narrateur ne représente qu'une vérité partielle, et parfois mise en doute par les éventuelles arrières-pensées du personnage. La perspective offerte dans les trois romans est donc à la fois limitée et potentiellement colorée par la subjectivité du narrateur. À cela s'ajoute la nature nécessairement imparfaite du récit d'un passé parfois lointain ou douloureux, dont certains détails échappent aux personnages. Ce que Gérard Genette nomme « restrictions de champ partielles » (*Figures* 211) est mis en valeur dans l'adaptation cinématographique d'*Atonement*, lorsque Briony « surprend un spectacle dont [elle] ne perçoit qu'une partie et dont le récit respecte scrupuleusement la restriction visuelle ou auditive » (*Figures* 216). On l'a vu, Briony perçoit la scène de la fontaine de l'intérieur de la maison ; elle est donc incapable d'entendre les paroles de Robbie et Cecilia. Joe Wright ajoute à cela un détail supplémentaire dans le film : Briony, choquée par ce qu'elle croit avoir aperçu, tourne le dos à la scène, ce qui souligne les limites de sa perspective. Face à la menace de failles dans le récit de la mémoire, le personnage peut choisir de consigner scrupuleusement tous les événements du passé mais également de déformer ses souvenirs : Briony crée une histoire à partir de l'événement qu'elle n'a vu que partiellement. Plus tard, dans la troisième partie, elle tient un journal intime tout en y transformant certains détails de son expérience infirmière. La frontière est fine entre l'attitude d'un narrateur-écrivain qui prend volontairement plaisir à jouer avec la limite entre réalité et fiction et la distorsion imposée par un souvenir incertain.

2) La trahison de l'aide-mémoire

Dans le conflit entre souvenir et imagination, plusieurs facteurs entrent en compte : la bonne foi de celui qui se remémore les événements, les manquements de la mémoire, mais également la fiabilité des aide-mémoires. Le support du souvenir peut être traître et mener à une mauvaise interprétation de certains événements passés. À plusieurs reprises, les personnages de *The Rain Before it Falls* se trouvent confrontés aux limitations de la photographie comme témoin du passé. Tout d'abord, comme le remarque Roland Barthes, « l'inscription sur le cliché fait d'un objet tri-dimensionnel une effigie bidimensionnelle » (138). La photographie n'expose en effet qu'une surface, une parcelle de la réalité passée, et peut se révéler superficielle ou insuffisante, échouant ainsi à représenter une scène du passé dans son intégralité. À la suite de Proust, Susan Sontag remarque d'ailleurs que la photographie (dont l'effet est assimilable à la mémoire volontaire proustienne) provoque un souvenir incomplet et insatisfaisant : « synonym for a shallow, too exclusively visual, merely voluntary relation to the past » (164).

Ainsi, lorsqu'Elizabeth regarde un cliché de sa mère Gill, elle s'interroge sur les pensées dissimulées de cette dernière au moment où le cliché a été pris : « why did photographs – family photographs – make everyone appear so *unreadable*? » (14, je souligne). Le choix de l'adjectif « unreadable » soulève la métaphore des personnages/histoires que le spectateur/lecteur doit pouvoir comprendre et déchiffrer (lire). La personne représentée sur la photographie échappe à l'interprétation du spectateur. Rosamond exprime une opinion semblable dans son récit enchâssé, et ajoute même un défaut lié au caractère superficiel de la représentation photographique : « I know that everybody smiles for photographs – that's one of the reasons you should never trust them » (214). Celui qui est pris en photo n'est pas naturel, ce qui empêche le cliché de révéler une vérité au sujet de ce dernier. Cette remarque fait écho à l'analyse de Roland Barthes dans *La Chambre Claire* : « dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de 'poser', je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image » (25). Ainsi, la photographie sur laquelle un sujet pose ne capture qu'une posture (voire un imposture) sociale et non un moment authentique, d'où l'analyse suivante de Barthes : « je suis inmanquablement frôlé par une sensation d'inauthenticité, parfois d'imposture » (30). L'imposteur est celui qui se fait passer pour ce qu'il n'est pas, qui cherche à tromper autrui sur sa propre personne (cnrtl). Le jugement moral porté sur l'imposteur est généralement

négatif. Selon Laurent Mellet, les photos utilisées par Rosamond « motivent et écrivent l'intrigue autant qu'elles la mettent en danger en déformant la réalité » (244).

Dans *The Sense of an Ending*, le même procédé apparaît : « I opened an old photo album and looked at the picture [Veronica]'d asked me to take in Trafalgar Square [...] Alex and Colin are putting on rather exaggerated this-is-for-the-historical-record faces » (108). La dimension figée de la photographie apparaît dans l'utilisation du présent continu (« are putting on »), qui donne l'impression que l'action est toujours en cours. Cette posture des personnages de Colin et Alex fait également référence à cette analyse de Roland Barthes, selon laquelle le sujet perd toute authenticité : « la Photographie, c'est l'avènement de moi-même comme autre » (28).

En effet, si un cliché n'est jamais entièrement fiable, il peut même devenir mensonger, et former ce que Barthes nomme le « contre-souvenir » (142), s'inscrivant à l'encontre du travail de la mémoire. Rosamond multiplie les adjectifs à connotations négatives pour décrire les clichés qu'elle a choisi de décrire à Imogen : « normally I don't like photographs of formal occasions. They are even more *mendacious* than usual » (130, je souligne). La photo ment au public, ne révèle pas de vérité sur ce qu'elle représente. Rosamond poursuit en soulignant la différence entre « 'official' interpretation of the picture » et « behind it [...] the unofficial, authentic version » (130), entre la surface et ce que cache cette première impression superficielle. C'est pourquoi Rosamond renchérit par la suite, « what a *deceitful* thing a photograph is ! They say that memory plays tricks on one. Not nearly as much as a photograph does, in my view » (193, je souligne). Le caractère potentiellement mensonger de la photo est perçu d'un point de vue éthique dans cette citation, où le personnage insiste sur la malhonnêteté d'une photo qui peut jouer des tours (« play tricks »). L'action de « jouer des tours » est polysémique. Elle renvoie d'abord au monde de la magie, du prestidigitateur, où l'illusion est un art. Cependant, elle peut également se définir comme une « action habile et rusée, commise au détriment de quelqu'un » (cnrtl). La différence entre les deux est la place du spectateur, conscient et complice ou non de l'illusion qui se joue devant ses yeux. La question se pose alors des implications du mensonge de la photographie. Comme l'acte criminel de Briony dans *Atonement*, le mensonge est-il acte de malveillance (conscient) ou simple représentation erronée de la réalité ? La mémoire du personnage ne vient donc pas seulement compléter la version photographique : elle permet également de la corriger, voire de la contredire.

Néanmoins, les clichés du passé, même peu fiables et imparfaits, ne perdent pas leur qualité d'aide-mémoires des personnages, servant à pallier d'éventuelles défaillances de la mémoire.

These photographs I have in front of me now, the ones I intend to describe to you [...] they are of value, I think, only insofar as they corroborate my failing memory. They are the proof that the things I remember – some of the things I remember – really happened, and are not phantom memories, or fantasies, imaginings. But what of the memories for which there are no pictures, no corroboration, no proof? (39)

La valeur de ces images (« value ») sert de contrefort à la mémoire incertaine (« failing memory »). Elles servent donc de preuves qui confortent les souvenirs. Comme le remarque Rosamond, le souvenir est plus difficile à retrouver s'il n'existe aucun document concret qui atteste du déroulement de l'événement passé. La structure de la citation, dans laquelle la corrélation et la gradation entre les termes de « photographs », « corroborate », « proof » se retrouvent dans la question finale (« no pictures, no corroboration, no proof »), précédés du quantifieur négatif « no », tisse un lien entre les notions d'image et de preuve, entre les domaines du pictural et du judiciaire. Le danger que comporte le manque ou l'absence de preuves est donc de franchir la frontière parfois mince qui sépare mémoire et imagination, témoignage fiable ou erroné, voire falsifié. La triade de noms « phantom memories, fantasies, imaginings » s'intercale entre les évocations de la corroboration par l'image. Le thème du souvenir fantomatique, déjà soulevé, renvoie à une perte de substance de la réalité dans la mémoire. Les deux termes suivants font basculer le souvenir de l'autre côté de la frontière entre mémoire et imagination.

L'image de la mémoire mensongère est fréquente, et pourtant, la frontière entre déformation consciente et distorsion involontaire de la réalité est mince. Dans *A Treatise of Human Nature*, Hume remarque que les errances des souvenirs sont comme des menteurs qui en viennent à prendre leurs mensonges pour la réalité : « liars who come 'at last to believe and remember them [their lies] as realities' » (cité dans Whitehead, 60), des menteurs qui sont pris à leur propre piège et croient dire la vérité. Dans *Cross Channel*, Barnes crée une expression oxymorique révélatrice : « retrospectively imagined » (197), qui permet de rendre compte de ce paradoxe de la mémoire fictionnelle.

3) « Look at the past through coloured glass » (*Flaubert's Parrot* 94) : mémoire et fabulation

Lorsqu'un personnage peine à se souvenir de certains événements, il remarque souvent qu'il en a probablement inventé une partie. L'incertitude est souveraine mais également libérée de connotations morales dans l'ouverture de *The Sense of an Ending*, puisque dans la liste que Tony dresse de ses souvenirs, il évoque « some approximate memories which time has deformed into certainty » (4). On retrouve ici la notion de souvenir vague et « déformé » que Simone de Beauvoir déclinait dans *La Vieillesse*. Le thème du souvenir imaginé est récurrent dans la fiction de Barnes, qui conçoit l'histoire comme « apaisante fabulation » : « we make up a story to cover the facts we don't know or can't accept; we keep a few true facts and spin a new story around them » (*A History of the World in 10 ½ Chapters* 240). Selon Frederick Holmes, le thème du souvenir hybride, à mi-chemin entre fabulation et reconstitution du passé, est crucial pour analyser l'œuvre de Barnes : « Barnes is as interested in the creative as in the defective aspects to remembering, which link to the imaginative aspects of making fiction » (*Julian Barnes* 6). Tony laisse continuellement planer le doute quant à la véracité de son récit : « this last isn't something I actually saw, but what you end up remembering isn't always the same as what you have witnessed » (3). Le passage de la première à la deuxième personne du singulier montre que Tony ne se cantonne pas à une analyse de son expérience personnelle, mais qu'il s'adresse au lecteur ou à une personne indéterminée pour partager ses impressions. À ses yeux, la frontière entre mémoire et imagination est mince et il fait la différence entre le statut de « témoin » (qui perçoit les faits au moment où ils se produisent) et le souvenir. Lorsque Tony relate l'un des débats historiques entre le professeur d'histoire Joe Hunt et Adrian, il s'interroge à la fin de son récit : « was this their exact exchange? Almost certainly not. Still, it is my best memory of their exchange. » (19). La citation est clairement divisée en trois parties : une interrogation, une négation, et l'affirmation d'une nouvelle réalité, qui souligne la dégradation de « exact exchange » en « my best memory ». Le narrateur témoigne de sa bonne volonté et avoue qu'il ne dispose que d'un souvenir incomplet de l'échange. Plus loin, en utilisant le parallélisme qu'il affectionne tant, Tony remarque « it strikes me that this may be one of the differences between youth and age: when we are young, we invent different futures for ourselves; when we are old, we invent different pasts for others » (80). La symétrie entre jeunesse et vieillesse tient à la position du personnage dans le temps (à l'échelle d'une vie). Dans la jeunesse, le regard est tourné vers le futur, alors que la vieillesse consacre plutôt le retour en arrière. La

répétition du verbe « invent » est significative dans ce cas, parce qu'elle n'a pas la même valeur dans les deux expressions. Inventer le futur revient à se projeter dans l'avenir et tenter d'imaginer la forme que celui-ci pourrait prendre. En revanche, inventer le passé (ou peut-être serait-il plus judicieux de traduire le verbe par « réinventer » le passé) donne lieu à une transformation d'un récit déjà écrit. L'attitude du sujet est donc forcément différente : dans un cas, il s'agit d'écrire une nouvelle histoire, et dans l'autre, de la réécrire, d'en faire un palimpseste fictionnel. Tony ajoute ensuite, dans la continuité de cette remarque :

How often do we tell our own life story? How often do we adjust, embellish, make sly cuts? And the longer life goes on, the fewer are those around to challenge our account, to remind us that our life is not our life, merely the story we have told about our life. Told to others, but – mainly to ourselves. (95)

Le rythme ternaire des verbes « adjust, embellish, make sly cuts » souligne les potentielles déformations que l'imaginaire peut faire subir au souvenir. Comme dans la citation précédente, l'usage du pronom personnel pluriel « we » fait de cette remarque une réflexion sur la condition humaine en général et pas seulement sur Tony en tant qu'individu. Cette réflexion sur le miroir déformant du souvenir est vraisemblablement liée à la façon dont Julian Barnes perçoit la mémoire, puisque le thème est récurrent dans son œuvre. Dans *Love, Etc.*, Oliver doute également de la véracité de ses souvenirs : « how many are truly mine and how many purloined from the Cyclopedia of False Memory ? ». Dans un entretien en ligne avec Jérôme Garcin pour le *Nouvel Observateur*, ce dernier remarque :

Il [mon frère] soutenait que presque tous nos souvenirs sont faux et se méfiait beaucoup de l'opération qui consiste à se les remémorer. Tandis que moi, plus innocent, j'étais convaincu que la plupart de mes souvenirs étaient irréfutables. Est-ce parce que j'ai écrit *Une fille, qui danse*, ou en raison des années que je viens de vivre depuis la disparition de ma femme? Toujours est-il que je suis en train de me ranger à l'idée de mon frère...

L'auteur laisse poindre une sorte de méfiance envers le souvenir, qu'il considère comme potentiellement falsifié.

La notion de souvenir inventé apparaît également à plusieurs reprises dans *The Rain Before it Falls*. À chaque fois qu'elle n'est pas certaine de pouvoir faire clairement la distinction entre souvenir et imagination, Rosamond en fait la remarque, pour le bénéfice de son public (Imogen, Gill et ses filles, mais également le lecteur attentif). Même quand il s'agit de détails descriptifs, le personnage tente de s'approcher le plus possible d'un récit véridique en signalant chaque déformation de la réalité, même mineure : « the sun was setting

and sending splinters of sad, low orange-red light across the treetops and hedgerows. But I think this is something I am now imagining, not a memory at all » (45). Cet exemple est séparé en deux parties bien distinctes, entre l’assertion de la première phrase et le doute instillé dans la seconde. Le tournant de la réflexion est la conjonction « but ». Chaque phrase appartient à une époque différente. Le passé continu de la première phrase représente le temps du souvenir (« narrated ») alors que le passage au présent continu dans la seconde phrase montre que le temps de la narration prévaut (« narrating »). Rosamond se transforme parfois en conteuse d’histoires et tente de recréer des scènes qu’elle n’a pas vécues elle-même, comme l’évacuation de son amie Gracie au début de la Seconde Guerre Mondiale. Comme le remarque Vanessa Guignery, « she uses the strategies of fiction writing when she imagines scenes she could not have attended » (110). Même si elle use de précautions oratoires : « the last thing I can imagine » (41), « of course, I’ve no idea if it was like that at all » (42), elle tente d’imaginer les émotions et les pensées de son amie : « even the thought of one night’s separation is enough to make her start crying » (42). Dans ces passages-là, Rosamond n’est plus seulement narratrice de l’histoire, se donnant pour mission de raconter à Imogen le passé familial : elle devient romancière (une romancière moins radicale que Briony dans *Atonement*). Rosamond avoue également qu’il lui arrive de se laisser emporter dans le tourbillon de son récit au détriment d’une restitution fidèle des événements du passé : « I am allowing my imagination to run away with me again » (51). Rosamond, passive dans la formulation de cette phrase, ne contrôle pas toujours entièrement le récit de ses souvenirs. Le personnage offre une analyse de la potentielle distorsion de la vérité contenue dans le récit du souvenir en s’appuyant sur une comparaison avec l’illusion cinématographique « perhaps the meanings we find that way are treacherous and false, like the wind in which my hair seems to wave, which was not a real wind at all, but came from a huge machine » (107). Cette citation souligne la différence entre les apparences et la réalité (« my hair *seems* to wave »), tout en accordant un caractère éthique aux déformations du souvenir imaginé, décrit ici comme « treacherous and false », adjectifs aux connotations fortement négatives.

Le caractère potentiellement néfaste du souvenir déformé est confirmé dans *Atonement*, où, lorsque l’imagination prend le pas sur le souvenir, la réalité est réinterprétée de façon radicale par le personnage de Briony enfant, sur le modèle de ce qu’Ana-Karina Schneider nomme « Bovarian flights into the world of books [that] preclude reasonable stocktaking of reality » (72). Le roman rappelle que ce processus peut être dangereux et mener à une lecture erronée des événements. Lorsque Briony se persuade que Robbie est un délinquant sexuel, elle en vient à réécrire son passé afin qu’il corresponde à l’image, créée de

toutes pièces, qu'elle a désormais de lui : la citation « Briony tried to recall similar moments when the symptoms of mania might have been observed » (119) souligne l'effort que représente cet acte de mémoire fictionnelle. L'emploi du verbe « tried » et du modal « might » montre que le narrateur n'est pas dupe de cette erreur d'interprétation. Cependant, la conviction du personnage de treize ans est inébranlable, alors qu'elle impose le cadre de sa fiction personnelle au personnage : « real life, her life now beginning, had sent her a villain in the form of an old family friend » (158). Ici, le personnage retourne le postulat logique en donnant à Robbie comme caractéristique essentielle d'être le méchant de l'histoire, avant même d'être un vieil ami de la famille. Dans son esprit, Robbie identifié au méchant (sa fonction fictionnelle est toute trouvée) et son rôle d'ami de la famille n'est qu'un masque, un déguisement. La confusion entre la vie réelle (« real life ») et les fonctions stéréotypiques des personnages de conte telles que Vladimir Propp les a décrites est cruciale à l'erreur judiciaire qui va coûter sa liberté à Robbie. Ce personnage type (« stock character ») concentre toutes les forces du mal dans le récit (« evil is focused on him », Gray 301). En effet, dès le début du roman, l'imagination débordante de Briony est mise en avant. Au sujet des premières lignes d'*Atonement*, Brian Finney souligne un point crucial : « we meet an instance of Briony's literary imagination before we get to know her as a personality. She is an author first and a girl on the verge of entering adolescence second » (70). Le même procédé est utilisé dans le film, où le spectateur entend le bruit de la machine à écrire qui tape à la fois le titre du livre et celui du film : « Atonement » D'ailleurs, dans le film, les moments clés (le témoignage de Briony, l'arrestation de Robbie) sont soulignés par l'utilisation d'une bande-son à laquelle le bruit d'une machine à écrire a été intégré. Selon Julie Ellam « it includes the thread of the sound of typing to add urgency » (72). Ce procédé souligne le caractère fictionnel des souvenirs présentés dans le roman et dans le film, l'histoire en train d'être écrite (impliquant une autre temporalité) et non en train de se dérouler. Lors de l'épisode qui se déroule dans la bibliothèque, son interprétation est mise en doute par les mots du narrateur apparemment extradiégétique : « what she saw must have been shaped in part by what she already knew, or believed she knew » (123). Dans cette citation, qui pourrait également qualifier la réaction de Briony après l'agression de Lola, McEwan insiste sur le caractère construit et potentiellement artificiel du regard et de l'interprétation du personnage : « shaped ». La reformulation qui suit, « what she already knew, or believed she knew » montre que le savoir de la jeune fille est incertain et que ses souvenirs sont peut-être trompeurs. Une fois que l'histoire est réécrite, il est difficile de revenir sur ses pas et le souvenir fabriqué s'avère être une arme dangereuse lorsque Briony témoigne devant la police au sujet du viol de Lola. Comme le remarque Ian

McEwan : « part of the intention in *Atonement* was to look at storytelling itself. And to examine the relationship between what is imagined and what is true » (Childs 131).

Ainsi, lorsque les narrateurs des trois romans ont le sentiment de déformer ou de transformer la réalité à outrance dans leurs récits du passé, ils en avertissent le lecteur. La transformation du souvenir en fiction est généralement considérée comme une trahison, jugée sur des critères moraux. Cependant, cette réécriture déformante peut être perçue sous un jour plus positif, comme une célébration du « pouvoir créateur de l'esprit imageant »⁹.

À la fin d'*Atonement*, l'imagination retrouve une valeur plus positive lorsque Briony avoue que le récit est son œuvre et qu'elle a transformé certains épisodes de l'histoire afin de préserver un souvenir plus heureux de Robbie et Cecilia. Déjà, au sein de la troisième partie (contée en apparence par un narrateur extradiégétique), l'évocation du journal intime du personnage dénote son penchant pour la fiction :

She was careful to disguise her descriptions of Sister Drummond. She changed the names of the patients too. And having changed the names, it became easier to transform the circumstances and invent. She liked to write out what she imagined to be their rambling thoughts. [...] She was under no obligation to the truth, she had promised no one a chronicle. (280)

Briony se sert du journal intime comme un outil pour se remémorer les événements. Cependant, le vocabulaire employé dans cette citation témoigne de sa capacité d'invention : « disguise », « transform », « imagined », « invent », « change ». La différence entre « her rambling thoughts » et « a chronicle » porte à croire que les pensées du personnage ne sont pas nécessairement entièrement ancrées dans la réalité, alors que la notion de chronique sous-entend de documenter des événements réels. Comme lorsque Rosamond tentait de se plonger dans les pensées de son amie Gracie, Briony fait vœu d'empathie, attitude qui lui a cruellement fait défaut dans son appréhension des événements de la première partie. Claudia Schemberg distingue deux types d'imagination dans l'évolution littéraire de Briony : « the kind that caused her to write Robbie into her story as a villain : myopic, self-centred » et l'imagination qui prend en compte de multiples perspectives, perçue comme « projection into the feelings and thoughts of Robbie and her sister » (85). Si le premier la pousse au crime, le second est essentiel à sa démarche d'expiation.

⁹ Zola, Émile. *Le Rêve*. 1888. Paris: Fasquelle, 1994, p. 209

Même dans un genre littéraire privé dont elle est censée être l'unique lectrice, Briony ne résiste pas à une déformation de la réalité, ce qui la mène à déclarer dans l'épilogue au sujet de son roman « if I really cared so much about the facts, I should have written a different kind of book » (340). La continuité entre l'esprit du personnage de treize puis dix-huit ans et celui de la narratrice de soixante-dix-sept ans provient de cette tendance à tourner le réel en fiction. Lorsqu'elle raconte son expérience d'infirmière, elle insiste sur les quelques libertés prises avec la vérité :

I worked in three hospitals in the duration – Alder Hey and the Royal East Sussex as well as St Thomas's – and I merged them in my description to concentrate all my experiences into one place. A convenient distortion, and *the least of my offences against veracity* (355, je souligne)

Briony avoue a posteriori que son récit apparemment autobiographique a fait l'objet d'une manipulation, d'une construction pour en faire de la matière à roman. Ici, les souvenirs du personnage ne sont pas tant imaginés que condensés, et cependant, le terme employé par le personnage, qui fait état d'une « distortion », est révélateur du regard qu'elle porte sur son œuvre, passée de l'autre côté du miroir de la fiction. Le vocabulaire judiciaire « my offences » montre que la narratrice a bien conscience d'aller à l'encontre de ce que le lecteur attend d'un récit fidèle des événements passés. Selon Eluned Summers-Bremmer, dans *Ian McEwan: Sex, Death and History*, l'intervention consciente de l'acte d'imagination dans le récit du souvenir équivaut à une falsification qui piège le lecteur : « readers are tricked into taking as real a fictional world [...] the novel is thus premised on an act of authorial falsification » (xvii). La falsification se définit comme une altération frauduleuse, une modification qui dénature la vérité. La critique souligne donc ici le crime de l'auteur, qui rompt le pacte autobiographique énoncé par Philippe Lejeune et le remplace par un pacte de fiction, où la sincérité de l'auteur est mise en doute. Lejeune décrit le pacte de vérité comme « l'engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie dans un esprit de vérité »¹⁰, alors que dans le pacte de fiction, l'auteur demande simplement au lecteur de « jouer à y croire ». Le mensonge n'existe pas en fiction, mais toute déformation de la vérité dans l'autobiographie est une liberté prise avec le contrat autobiographique. Du genre attribué à l'œuvre de Briony par le lecteur dépend la façon dont ce récit sera jugé. Alors que l'auteur est censé restituer fidèlement le récit de son passé, ici, Briony ne se propose pas de suivre cette règle à la lettre et de compiler les événements réels, tels qu'ils se sont produits. Il suffit de comparer sa déclaration : « she was

¹⁰ Lejeune, Philippe. «Qu'est-ce que le pacte autobiographique ? ». http://www.autopacte.org/pacte_autobiographique.html.

under no obligation to the truth » à celle de Jean-Jacques Rousseau dans le Préambule des *Confessions* :

Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra ; je viendrai, ce livre à la main, me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement : Voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, je n'ai rien ajouté de bon ; et même s'il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent, ce n'a jamais été que pour remplir un vide occasionné par mon défaut de mémoire. (5)

Rousseau invoque le jugement dernier, tribunal suprême des actions humaines, puisque sa nature divine rend impossible une quelconque dissimulation ou tromperie. Rousseau se propose de se présenter avec son livre à la main, comme si l'homme et le livre étaient interchangeables. La seule potentielle altération de la vérité qu'il reconnaît est celle qui pourrait avoir été causée par une mémoire défaillante et non par un désir d'altérer la vérité.

Cependant, la déformation volontaire du souvenir se poursuit dans les récits fictionnels. Dans *The Sense of an Ending*, Tony avoue également avoir sciemment déformé sa version de sa relation avec Veronica : « It's possible that when I finally got around to telling Margaret about Veronica, I'd laid it on a bit, made myself sound more of a dupe, and Veronica more unstable than she'd been » (75). Une fois de plus, la notion de récit (« telling ») et la présence d'un interlocuteur influencent la façon dont le souvenir est restitué. Tony Webster est un narrateur auquel le lecteur ne peut se fier parce qu'il manipule la réalité et présente une vision très subjective, colorée par ses relations avec les personnages, de ceux qui l'entourent. Ce que Tony offre au lecteur est sa reconstruction du passé et non le souvenir à l'état brut. Une fois encore, le pacte autobiographique est rompu, puisque le lecteur ne peut plus faire confiance au narrateur qui prétendait offrir un récit fidèle de son passé. Pour Dora Vecsernyés, lorsque Tony falsifie partiellement la vérité, c'est pour constituer une image flatteuse de lui-même « Tony himself is prone to distorting the truth in order to present himself in a way that is pleasing for him, especially when it comes to inglorious events » (32).

Il y a donc une différence entre la déformation involontaire du souvenir due à une mauvaise compréhension du réel et la distorsion consciente et voulue de ce souvenir, qui transforme la mémoire en construction fictionnelle. Si les narrateurs de ces récits laissent parfois entrevoir les fissures de la mémoire et planer le doute entre souvenir et imagination, leurs récits sont également marqués par certaines ellipses et discontinuités. C'est dans les

interstices du texte, dans les non-dits et les silences qu'un sous-texte peut parfois s'écrire et révéler ce que le narrateur souhaite cacher, consciemment ou inconsciemment.

C – Silences et blancs du texte

Dans *Flaubert's Parrot*, Julian Barnes définit le filet comme « a collection of holes tied together with string » (38). L'image est utilisée pour parler de la biographie incomplète de Flaubert et des éléments manquants, que Peter Childs désigne comme « the holes in the story » (*Julian Barnes*, 48). Cependant, la métaphore peut également être appliquée au récit de la mémoire, si l'on perçoit les trous du filet comme des silences, des vides dans le texte. À la fin du Livre III des *Confessions*, Rousseau admet que le récit de la mémoire est composé d'éléments disparates, que le sujet se remémore plus ou moins fidèlement, avec plus ou moins d'intensité. Si certains souvenirs demeurent gravés dans l'esprit de l'auteur, d'autres sont marqués par le doute :

Il y a des événements de ma vie qui me sont aussi présents que s'ils venaient d'arriver : mais il y a des lacunes et des vides que je ne peux remplir qu'à l'aide de récits aussi confus que le souvenir qui m'en est resté. (130)

Dans cette citation, Rousseau reconnaît l'existence de « lacunes » et de « vides », de parcelles de souvenir laissées sans corroboration, ce qui cause nécessairement des discontinuités involontaires dans la narration. Si le narrateur autodiégétique des *Confessions* clame sa bonne foi, il n'en reste pas moins que dans le roman de type autobiographique, la limite est fine entre les silences liés aux fêlures de la mémoire et les non-dits d'un narrateur qui a parfois tout intérêt à dissimuler certains éléments.

1) Récits elliptiques

Tout récit du souvenir est nécessairement sélectif : le narrateur fait en effet le choix de passer sous silence des événements considérés comme secondaires. La forme narrative de *The Rain Before it Falls* est elle-même garante de fragmentation et d'ellipses temporelles. Selon Liliane Louvel, l'esthétique fragmentée du récit du souvenir est liée à la forme du récit :

Le mot de « patchwork », prononcé par Gill, livre une clé sur ce qu'est ce roman fait de pièces et de morceaux, de bribes de souvenirs assemblés ensemble et d'abord de ces bouts de bande magnétique, qui, de bande-chapitre en bande-chapitre construisent une histoire orale/ écrite. (95)

En partant de ce constat, on peut ajouter les photographies à cette poétique fragmentée du récit du souvenir. Les pièces et les morceaux ont beau être reliés, ils restent des fragments incomplets. Rosamond a recours à un procédé de filtrage du souvenir dans son choix de vingt photographies à décrire à Imogen. Cette sélection témoigne d'un désir de sélection (et d'ordre) qui réduit le champ de l'histoire et impose la subjectivité du personnage quant aux clichés jugés dignes de représenter l'histoire familiale. En choisissant arbitrairement un nombre limité de photos pour en exclure d'autres, Rosamond limite nécessairement le cadre de son récit et s'expose à une certaine discontinuité entre les événements, puisque certaines photos ont été prises à plusieurs années d'écart. Comme le remarque Vanessa Guignery, « although Rosamond's description of photographs follows a chronological order, she leaves ellipses of several years » (106). En effet, chaque photo est datée, et Rosamond s'appuie sur vingt photos pour raconter l'histoire de trois générations, ce qui implique forcément quelques ellipses. Par exemple, la quatorzième photo a été prise en 1962 (177), alors que la suivante date de Noël 1965 (195). Entre les récits qui accompagnent ces deux images, beaucoup d'éléments ont changé : Thea est décrite comme une enfant (« child », 186) dans le commentaire de la quatorzième image. Dans l'image suivante, ayant atteint la majorité : « eighteen years old, she would have been » (196), elle est devenue presque indépendante, sans qu'aucun détail ne soit donné sur les trois années qui se sont écoulées, principalement parce que Rosamond n'a pas accès à toutes les informations au sujet de ces années. Dans ce cas, les zones d'ombre et de silence sont involontaires et liées à un savoir incomplet du personnage, qui n'a accès qu'à une fraction du récit. Selon Jonathan K. Foster, le souvenir peut être comparé au travail du paléontologue qui tente de reproduire la structure d'un dinosaure à partir d'ossements épars, en s'aidant de son savoir théorique au sujet des dinosaures : « the act of remembering has been likened to the task of a paleontologist who constructs a dinosaur from an incomplete set of bones, but who possesses a great deal of general knowledge about dinosaurs » (*Memory* 15). Malgré le caractère incomplet et imparfait de la reconstitution, le spectateur est en mesure de reconnaître l'ossature du dinosaure. Le choix du dinosaure (animal aujourd'hui disparu) rend cette comparaison particulièrement signifiante dans le contexte d'une réflexion sur le souvenir. Lorsqu'il s'agit de recréer la colonne vertébrale du passé, l'absence de certains ossements n'est cependant pas toujours due à un manque d'éléments, mais plutôt à une potentielle omission volontaire.

L'oubli volontaire, le silence délibéré au sujet de certains personnages est également mis en scène dans les trois romans. Lorsque la mention d'un personnage déplaît au narrateur, il peut choisir de l'exclure ou de ne lui accorder qu'une place marginale dans son récit. C'est ainsi que de nombreux personnages sont exclus du cœur des romans, ou mentionnés aussi brièvement que possible. Dans l'épilogue d'*Atonement*, lorsque Briony retrouve Pierrot Quincey, elle révèle l'accord tacite qu'elle a passé avec lui : « it's accepted that we never mention his sister » (365). La voix passive « it's accepted » transforme cet accord en une règle immuable. Lola Quincey (devenue Lola Marshall) a été bannie des conversations entre les membres de sa famille, comme pour effacer le souvenir de son existence. Lola, comparée à « Cruella de Vil » (358), personnage du roman *The Hundred and One Dalmatians* de Dodie Smith, joue conjointement le rôle de « méchante » de l'histoire avec son époux Paul Marshall (rôle que Briony avait précédemment assigné à Robbie), c'est pourquoi elle est exclue de l'histoire familiale et de la réunion finale du roman. De même, le récit du parcours de certains personnages comporte des zones d'ombre, qu'il s'agisse des années de prison de Robbie, de la formation d'infirmière suivie par Cecilia ou du temps passé par Briony entre la journée de 1935 décrite dans la première partie et ses dix-huit ans. Elle ne précise pas dans ce cas s'il s'agit d'une ellipse due à un manque d'informations du personnage (au sujet de Robbie et Cecilia) ou d'une coupure volontaire dans le fil narratif. Tout au plus, quelques analepses (des réminiscences fiévreuses de Robbie ou des souvenirs de Briony quant au procès ou à la rupture de Cecilia avec la famille Tallis) laissent entrevoir un aperçu de ces années qui restent dans les limbes de la narration. La partie du récit qui se situe entre l'été 1935 et la retraite de Dunkerque au printemps 1940 est à peine effleurée dans les deuxième et troisième parties du roman, et le narrateur n'offre qu'une explication très succincte à cette absence : « a ruthless youthful forgetting, a wilful erasing, protected her well into her teens » (172). La double mention de « forgetting » et « erasing » pourrait être une façon de justifier l'ellipse de la part de la narratrice Briony : son œuvre finale étant un roman du souvenir, il tait ce qui a été oublié par les personnages. Cet oubli a une valeur protectrice, presque salvatrice, aux yeux de Briony (« protected her »). Tant que le souvenir ne remonte pas à la surface de sa conscience, elle peut éluder la question dévastatrice de la culpabilité et du besoin de réparation.

Dans *The Sense of an Ending*, Tony exclut de son récit de nombreux événements. Lorsqu'il s'agit simplement de détails sur son union avec Margaret, cette sélection n'a rien de troublant, car Margaret, personnage secondaire de l'existence du Tony sexagénaire, est également périphérique au récit de son passé, puisque l'histoire concerne un moment antérieur à l'époque où il a rencontré puis épousé Margaret. Par conséquent, le personnage est

virtuellement inexistant dans le récit, à de rares occasions près. Cependant, la tendance de Tony à supprimer certains personnages de son témoignage est parfois révélatrice. Michael Greaney se sert d'une métaphore cinématographique pour y faire référence lorsqu'il évoque l'existence de « scènes coupées au montage » (« deleted scenes », 10) dans la narration du personnage. Le narrateur est plus qu'un simple récitant : il devient metteur en scène de son récit et procède au montage des événements qu'il souhaite raconter. Il semble alors éprouver le besoin de supprimer certains éléments, d'en déplacer d'autres et d'organiser le récit à sa convenance, comme en témoignent les termes techniques employés par le critique : « cutting and pasting and editing the story of his life » (10). Tony avoue être intéressé par ce procédé narratif. Il résume ainsi sa perspective : « I had been tempted, somehow, by the notion that we could excise most of our separate existences, could cut and splice the magnetic tape on which our lives are recorded » (131). Le choix du verbe « excise », utilisé dans un registre chirurgical, donne une tonalité définitive et presque douloureuse à l'action de couper certaines scènes de son existence dans son récit sélectif. Julian Barnes a cette fois recours à la métaphore d'un enregistrement sur une cassette audio plutôt que vidéo, mais l'idée de montage reste, avec l'utilisation des verbes « cut and splice », qui fait écho au « cutting and pasting » de Greaney. Dora Vecsernyés utilise encore un autre terme pour commenter la stratégie narrative de Tony : « his self-editing » (32).

Greaney remarque par ailleurs que les personnages qui se retrouvent consignés dans les limbes du récit sont exclusivement des femmes, pour y pointer un certain sexisme. L'existence de sa belle-mère est réduite à un commentaire entre parenthèses, témoignant explicitement d'un désir de faire disparaître ce personnage, dans la citation « my mother-in-law (who happily is not a part of this story) » (43). Tony ne cache pas sa satisfaction à l'idée de ne pas avoir à intégrer un personnage dont l'existence lui déplaît visiblement. Le pouvoir qu'il a sur son propre récit est une source de contentement : « happily ». Par la suite, une jeune Américaine rencontrée dans sa jeunesse fait l'objet d'un développement très succinct balayé en une phrase : « Annie was part of my story, but not of this story » (46). L'opposition entre « my story » et « this story » montre en premier lieu que le récit de Tony n'est pas assimilable à son autobiographie. « This story » est l'histoire croisée de Tony, Adrian et Veronica. De plus, le terme « story » fait allusion au caractère construit de ce récit et à la sélection de scènes à laquelle se livre Tony pour former son montage. L'accumulation de fausses pistes narratives et de potentielles digressions finalement rejetées donne à cette histoire un caractère elliptique, traversé par des zones de silence. Tony avoue également avoir volontairement occulté l'existence de Veronica dans les souvenirs partagés avec autrui :

I wrote Veronica out of my life story. I pretended that Annie had been my first proper girlfriend [...] I viewed my time with Veronica as a failure – her contempt, my humiliation – and expunged it from the record. I had kept no letters, and only a single photograph, which I hadn't looked at in ages. (69)

Quelques pages auparavant, une expression similaire apparaît : « I successfully put Veronica out of my mind, out of my history » (64). Le changement de verbe rend la référence à l'écriture moins évidente, mais le glissement entre « history » et « story » est notable. Là où « history » fait généralement référence au récit d'une suite chronologique d'événements, « story » est plus souvent accolé au domaine de la fiction. Dans ce cas, « my life story » est la version de son autobiographie que Tony juge à même d'être partagée, un récit qui passe sous silence certains souvenirs. Le verbe « expunge » a un sens à la fois littéral et figuré, et Tony efface Veronica de sa vie des deux manières : il cesse d'évoquer son existence et fait disparaître toute preuve de leur relation passée. Le terme « record » est également crucial ici car il est polysémique, pouvant faire référence à un enregistrement ou à une archive, une trace du passé. Dans ce cas précis, la métaphore cinématographique est remplacée par celle de l'écriture mais l'ellipse volontaire de certains personnages ou événements est toujours présente, soulignée par les négations et les tournures restrictives de la dernière phrase : « no letters », « I hadn't looked » et « only a single photograph ». Michael Greaney poursuit sur le thème des scènes coupées au montage :

Silently accumulating around the margins of his autobiography [...] is a pile of the un-narrated stories, off-cuts, and deleted scenes whose contents we may suppose to be at variance with his official version of events (10)

Alors que Tony oublie opportunément de mentionner certains personnages ou certains épisodes de sa vie (la lettre ordurière envoyée à Adrian et Veronica), Veronica semble soumettre le journal intime d'Adrian à un traitement similaire, puisqu'elle déclare l'avoir fait disparaître : « I burnt it » (92). Cette fois, la disparition d'un document essentiel du passé pourrait être liée à une volonté de faire obstruction à la révélation de la vérité, ou à une éventuelle rancœur envers Tony ou Adrian.

De même, Rosamond a supprimé certains personnages de sa vie dans le récit enchâssé qui se trouve au cœur de *The Rain Before it Falls*. Lorsqu'elle présente les membres de la famille de Beatrix, elle remarque immédiatement « It is not important that you know very much about Digby » (48), le frère de Beatrix, choisissant d'occulter des personnages qui ne présentent à ses yeux que peu d'intérêt. Contrairement au récit de Tony Webster dans *The*

Sense of an Ending, les personnages exclus du récit sont cette fois des hommes. Etant donné que Jonathan Coe a conçu le roman comme le récit de la succession de trois générations de femmes, cette sélection prend une signification particulière, comme il l'explique dans un entretien « there are a few men who have walk-on parts in this book, but they don't really register » (in Guignery *Novelists*, 33). Mais la disparition de personnages pour des raisons de hiérarchisation des informations dans le roman n'a pas le même statut que la rétention d'informations au sujet de personnages dont l'absence creuse un trou béant dans la narration. Dans ce cas, l'ellipse ou la disparition des personnages est causée par l'émotion, la souffrance ressentie par la narratrice. Rosamond utilise la métaphore des liens coupés pour évoquer la disparition de certains personnages : « cut all the ties and burn all the bridges » (32), ou encore « wipe the slate clean. Forget them. Forget all of them » (253). Pour faire disparaître quelqu'un de sa vie, il faut d'abord se débarrasser des preuves de son existence. Rosamond tente d'imaginer la réaction de la famille adoptive d'Imogen et les raisons qui auraient pu les pousser à faire disparaître toute trace de sa famille d'origine: « perhaps they [...] destroyed all the letters and other documents, threw out all the photographs » (32). Les différentes traces de l'existence de cette famille sont à la fois écrites (« letters ») et picturales (« photographs »). La disparition de ces preuves équivaut à un désir de rupture avec un passé trop douloureux. De même, plus tard dans le récit, Ruth fait promettre à Rosamond de détruire les lettres de Beatrix et de ne plus parler d'elle (même si ce récit fait entorse à cette promesse) : « she had made me promise to forget about Beatrix: not to write to her, and not to talk about her » (105). Les modalités de l'apparente éradication du personnage dans ses souvenirs sont claires : si Ruth ne peut contrôler les pensées de Rosamond, elle peut lui interdire de communiquer ses souvenirs et de partager son ressenti au sujet de Beatrix. Rosamond s'exécute :

I did not write to Beatrix, I did not write to your mother. I did not try to trace you or find out what had become of you. I took all of Beatrix's letters and I destroyed them. I took all my photographs of her out of my albums and I put them in a cardboard box and buried them in the attic under piles of junk. (253)

Le personnage a suivi à la lettre les recommandations de sa compagne. L'anaphore martelée « I did not » et « I took » est peut-être un procédé qui révèle la frustration d'être dépossédée de ses souvenirs. Elle a fait disparaître les lettres et « enterré » les photos qui lui rappelaient son existence. Les négations qui jalonnent ce résumé montrent que Rosamond s'est fixé un programme et a fait vœu de s'y tenir. L'effacement progressif de Beatrix et de Thea est recensé dans ce récit : tout d'abord, Rosamond s'empêche d'entrer de nouveau en contact

avec les membres de la famille, puis elle fait disparaître les éléments qui peuvent lui rappeler leur existence (les photos). Cependant, cette tentative de suppression du souvenir est incomplète, du fait de l'attachement de Rosamond à cette famille. Elle reprend aussi le contrôle sur ses gestes en gardant malgré tout des traces enfouies. Au lieu de détruire les aide-mémoires, elle ne fait que les cacher. Le souvenir est dissimulé en trois temps : les photos sont d'abord retirées des albums, puis placées dans une boîte en carton et remisées dans le grenier, à l'abri des regards. La métaphore de l'enterrement (« I buried them ») souligne donc ce processus. Le récit de Rosamond, plus qu'un devoir de mémoire à destination d'Imogen, s'apparente donc à l'émergence d'une parole enfin libérée. Là où les personnages de *The Sense of an Ending* font preuve de violence, brûlent des documents (Veronica) et coupent certaines scènes de leur vie au montage final du film métaphorique de leur existence (« cut », « expunge »), Rosamond préfère l'image plus solennelle et douloureuse de l'enterrement (« buried »). L'image du deuil prend le dessus sur la violence du geste de séparation.

Les narrateurs s'empressent donc de faire disparaître ou de gommer autant que possible la présence gênante ou douloureuse de certains personnages de leur récit. En effet, l'écriture du silence est souvent liée à l'émotion, à la subjectivité du personnage, dont le malaise vient alors s'inscrire physiquement sur la page.

Cependant, le phénomène qui consiste à couper des scènes n'est pas forcément l'expression d'une volonté consciente du personnage. Dans le cas d'une perte de mémoire partielle suite à un trauma, le souvenir est bloqué par le subconscient. L'expérience la plus traumatique du roman est le moment où Thea blesse Imogen par accident. Les deux actrices de cet épisode semblent avoir occulté les circonstances de l'événement, comme le remarque Thea lorsqu'elle écrit à Gill « there's so much from that time that I've forgotten – or maybe blotted out » (267) dans les dernières pages du roman. La mince frontière entre l'oubli involontaire et l'oubli volontaire s'explique ici par la difficulté d'assumer un geste aussi dévastateur. De même, Imogen, qui était enfant au moment des faits, a complètement oublié le moment traumatique de son agression. L'oubli n'est pas dû à une maladie mais plutôt à la nécessité de refouler le souvenir au fond du subconscient. Rosamond lui pose directement la question, croyant s'adresser uniquement à elle au long de son récit :

Do you remember that happening? They told me that you didn't, that you *had blanked it out*. That you remembered other things, things that happened to you before then; but that day, that morning, that... attack – no. You had wiped it from memory. 'The mind has fuses,' as somebody once said. (231, je souligne)

Le vocabulaire employé (« blanked it out », « wiped it from memory ») souligne le processus de l'effacement du souvenir. Même si Imogen est une enfant (et une victime), elle est sujet de ces deux verbes, ce qui semble indiquer une action volontaire de sa part, comme un geste d'autoprotection face à la violence du geste de sa mère. Rosamond la constitue en agent de cet oubli défini comme volontaire. Le caractère sélectif de l'amnésie est également souligné par le contraste entre « other things » et la triade « that day, that morning, that... attack ». La typographie permet également d'insister sur le refus d'enregistrer le souvenir, puisque la phrase se conclut par une négation, isolée du reste par un tiret. Les points de suspension qui précèdent le terme « attack » montrent également que Rosamond répugne à mettre des mots sur le geste de Thea, qui est à la frontière de l'indicible. Le traumatisme vécu par l'enfant laisse place à une béance dans sa conscience du monde qui l'entoure. En d'autres termes, l'amnésie est due à une blessure infligée par autrui.

Comme le remarque Gabriele Rippl, trauma signifie « blessure » en grec (*Haunted Narratives* 9). Or, une blessure physique est une lésion qui troue la peau. Lorsqu'elle est d'ordre mental, elle laisse des vides dans la pensée, qui se traduisent par des blancs dans le texte.

2) Écrire l'indicible

Face à un violent traumatisme, le besoin de raconter les événements peut être mis à mal par l'irruption d'épisodes et d'émotions de l'ordre de l'indicible. Pour Dominic LaCapra, « trauma brings about a dissociation of affect and representation: one disorientingly feels what one cannot represent; one numbingly represents what one cannot feel » (42). La mort d'Imogen est racontée de façon succincte par Thea, qui conclut « April 16th, 1992. The day my daughter died » (275). Elle évoque ensuite sa réaction : « how do you console yourself when something like that happens ? For months I was in a sort of denial, trying... » (275), puis la lettre est interrompue par Gill, sous le choc de cette révélation (« her powers of reasoning all but crushed by the weight of the sudden disappointment » (275). La seule réaction du personnage est de réduire la messagère (la lettre de Thea) au silence, en interrompant sa lecture. Comme évoqué précédemment, l'accident qui mène à l'aveuglement d'Imogen est raconté avec difficulté par Rosamond, qui n'a même pas vécu la scène. D'ailleurs, Thea, actrice de la scène, est dans un état de sidération, incapable d'expliquer son geste : « that blankness, that lack of response » (232). Rosamond elle-même évoque

l'impossibilité de raconter l'événement traumatisant : « words are inadequate. Pointless » (232). Selon Gabriele Rippl, la déliquescence du langage est due à la nature même du trauma : « trauma mocks language and confronts it with its insufficiency » (9). Ces scènes font écho à un autre exemple de parole bloquée, au début du récit de Rosamond. Elle confesse en décrivant la première photo de sa collection que l'expérience de l'évacuation pendant la guerre a été traumatisante pour Gracie : « all I know is that Gracie had changed [...] She told me nothing about her time away from home. [...] And she spoke, by then, with a terrible stammer » (42). Le personnage n'est qu'un enfant et n'a vécu le conflit que de manière indirecte. Et pourtant, le bégaiement qui fait suite à son expérience pendant ces années est un témoin éloquent du caractère indicible de cette expérience, qui ne saurait donc être partagée.

Dans *Atonement*, l'indicible préside également à l'expérience de la guerre pour le soldat Robbie : « the place was rubble and it was impossible to tell » (227). Lorsque le jeune homme découvre des paysages bombardés, le silence qui règne autour de lui est un signe éloquent du traumatisme. Le récit est confronté à une aporie, à cette impossibilité de formuler l'indicible.

Dans *The Sense of an Ending*, la réaction de Tony lorsqu'il reçoit l'annonce du suicide d'Adrian est d'abord un juron « shit » (47), puis il reste silencieux et, sous le choc, contourne le sujet, sans parvenir à intégrer les événements. Les pensées ironiques du personnage, complètement hors de propos, révèlent son incapacité à réagir à ce trauma : « I looked at him [my father] and found myself wondering if baldness was inherited » (47). Ensuite intervient une « communal pause », un silence partagé par les trois membres de la famille. Le traumatisme dévore la parole du personnage, qui reste engourdi pendant une période de choc que Cathy Caruth nomme significativement « blankness » (8).

En effet, lorsque les révélations que les personnages s'apprêtent à faire ou à recevoir impliquent une charge émotionnelle trop forte, les pauses dans le récit se multiplient. Dora Vecsernyés note qu'il faut à Tony « a break in the narrative, a gap on the page indicating the hours passing » (39) pour comprendre le drame qui s'est joué dans le passé de Veronica. Tony déclare « now I knew » (137) lorsqu'il comprend le drame de la filiation d'Adrian. Apparaît après cette phrase un blanc, un espace laissé vide dans le texte. Puis le récit reprend : « I saw it in his face » (137). Le silence du texte traduit la stupéfaction du personnage. Le blanc typographique exprime la faillite du langage dans les cas où l'émotion est trop intense. Christa Schönfelder évoque la poétique du trauma en ces termes : « trauma demands a mode of representation that enacts or performs trauma [...] and conveys its impact through gaps and

silences, that is, through repeated breakdowns of language and collapses of understanding » (*Haunted Narratives* 259).

C'est un procédé que l'on retrouve surtout dans *The Rain Before it Falls*, où la narratrice du récit enchâssé est souvent submergée par ses émotions. Rosamond demande à Imogen l'autorisation de faire une pause dans son récit lorsque celui-ci devient trop éprouvant, que ce soit à cause d'un souvenir particulièrement heureux ou douloureux. C'est le cas lorsque Rosamond se remémore avec nostalgie son voyage en Auvergne aux côtés de Rebecca et de Thea : « you will have to give me a moment or two to take it all in, and to compose my thoughts and my feelings » (155). Le choix du verbe « compose » est d'ailleurs particulièrement remarquable dans le contexte d'une œuvre de fiction ; il prend subtilement la valeur d'un commentaire métafictionnel. En revanche, le récit de l'accident d'Imogen est empreint d'une douloureuse tristesse, et Rosamond avoue avoir besoin de temps pour trouver les mots justes : « let me turn this machine off for a moment, and allow myself a little while to reflect » (230). Elle conseille à son auditrice (son public) d'en faire de même, « perhaps you should turn off this tape yourself, for a minute. You might want some time to think about these things » (231), établissant ainsi une corrélation entre l'acte du conteur et la réaction de l'auditoire. Tous deux peuvent s'interrompre quand ils le souhaitent. À ces moments-là, le roman retranscrit visuellement la pause auditive de l'enregistrement et des espaces blancs sont insérés dans le texte pour exprimer l'hésitation, le malaise, les émotions que les mots ne peuvent exprimer face à des souvenirs trop vivaces ou trop douloureux. Le recours au silence fait partie d'une stratégie de la part du narrateur afin d'éviter les sujets les plus douloureux (« deliberate strategy aimed at distancing oneself from painful subjects », 3). Les silences sont éloquents, comme le remarque Vanessa Guignery dans *Voices and Silence in the Contemporary British Novel* :

It then falls to the reader to be especially penetrating and clear-sighted in order to fill in the narrator's embarrassed silences, to complete the stories contained within the suspension marks which fissure a text, and to recover the truths and dramas hiding between the lines and beneath the aposiopesis. (3)

Le rôle essentiel du lecteur est souligné. C'est à lui que revient la tâche de donner du sens aux contours de la parole, aux silences qui sont en fait saturés d'émotion plutôt que vides. Le silence n'est pas défini comme l'opposé de la parole, mais plutôt comme une autre modalité de la parole, un discours sans paroles. Il intervient là où les mots échouent dans le roman de Jonathan Coe.

L'un des procédés stylistiques souvent mis en œuvre par Rosamond est l'aposiopèse, rupture dans l'écriture qui suggère l'incapacité de continuer. La narratrice se sert de cette stratégie pour corriger ses propos et tenter de trouver les mots justes : « I was much more... well, 'happy' is perhaps not the right word – '*fulfilled*', at any rate » (222). Quand Rosamond en vient au moment délicat de décrire le visage de Thea à partir d'une coupure de presse après l'agression d'Imogen, elle peine à trouver les mots « her expression... ? Well, that is not easy to describe, either. Would it be too evasive of me, if I were just to say '*inscrutable*'? » (229). Les questions, les points de suspension et les ruptures de construction recréent le malaise du personnage. Elle réitère cette expérience lorsqu'elle va rendre visite à Thea en prison : « your mother looked... Well, once again, words a inadequate. Pointless » (232). Dans ces trois exemples, le procédé de reformulation est identique. Le personnage commence une phrase, s'interrompt (points de suspension) et exprime son embarras en utilisant le terme « well ». L'aposiopèse se double donc d'une réflexion sur les failles du langage et son incapacité à exprimer les émotions du personnage.

Briony emploie une tournure similaire dans l'épilogue de son récit, en passant certains éléments sous silence à la fin d'*Atonement*. Cependant, il ne s'agit pas ici de rupture de construction due à l'émotion du personnage ou à une réflexion sur le caractère inadéquat du langage. La narratrice de cet épilogue laisse sa phrase incomplète pour montrer au contraire qu'elle maîtrise parfaitement son récit. Lorsqu'elle commence à détailler sa démarche d'écriture, par exemple, elle s'interrompt en pleine énumération : « the earliest version, January 1940, the latest, March 1999, and in between, half a dozen different drafts. The second draft, June 1947, the third...who cares to know? » (369). Par le biais de points de suspension qui interrompent son souvenir, elle cherche à éluder les différentes étapes, pourtant essentielles, de l'élaboration de son récit. Pour Cynthia Quarrie, au contraire, l'existence de ces précédentes versions souligne l'effet de censure imposé à l'histoire de l'écriture du texte : « these earlier or unwritten drafts of *Atonement* are also emblematic of the novel's repressed histories » (200). Le lecteur n'a connaissance que de la première version (une nouvelle écrite par Briony à dix-huit ans) et de l'ultime version, celle qu'il a entre les mains. Etant donné la transformation radicale entre les deux, sa curiosité serait légitime. Mais Briony tente justement de verrouiller son texte, de passer sous silence la mort des deux amants : « it is only in this last version that my lovers end well » (370). Robbie et Cecilia sont devenus personnages à part entière (« my lovers ») et la romancière a pris le contrôle du récit. Évoquer les autres brouillons du roman reviendrait à rouvrir la blessure causée par leur décès. Ici, le silence est d'ordre littéraire, créatif.

Wolfgang Iser et Sanford Budick insistent sur les failles du texte (« lacunae »), qu'ils nomment « negativity », pour faire la différence avec « negation » : « it does not negate the formulations of the text or saying. Rather, it conditions them through blanks and negations » (xii). Les discontinuités apparaissent parfois visuellement dans les romans pour signifier l'écoulement du temps entre deux épisodes, deux souvenirs, ou le récit d'un souvenir et le retour au présent de la narration.

Dans la seconde partie d'*Atonement*, un blanc typographique apparaît à plusieurs reprises pour représenter le passage du temps (201, 234, 246). Entre la page 201 et la page 202, le blanc marque la différence entre un dialogue de Robbie Turner avec deux frères français et la nuit suivante, où il peine à trouver le sommeil à cause de ses réminiscences. À la page 234, c'est la différence entre le souvenir de Briony (« he would never forgive her. That was the lasting damage. ») et le retour à la réalité de la guerre (« there was more confusion ahead, more shouting ») qui est représenté sur la page. Le blanc représente physiquement cette rupture entre deux espaces-temps : le souvenir, qui se déroule exclusivement en Angleterre, et le présent de la guerre sur le territoire français.

L'organisation de *The Rain Before it Falls* en chapitres fait écho à cette essentielle discontinuité puisque les silences du texte sont soulignés par des blancs qui se matérialisent sur la page. Dans *The Rain Before it Falls*, le blanc sur la page est parfois même accompagné d'une astérisque, dans le premier chapitre ou lorsque le récit enchâssé de Rosamond est momentanément arrêté pour le concert de Catharine. Elle prend une valeur de séparation temporelle entre le récit du souvenir et le présent. L'astérisque est généralement suivie d'une indication temporelle qui évoque le passage du temps entre deux actions : « on a Wednesday morning in February, four months after she had made that journey » (25).

Dans *The Sense of an Ending*, en apparence structuré de façon plus linéaire puisqu'il n'est pas divisé en chapitres, les souvenirs se succèdent néanmoins de manière discontinue. Un espace éloigne souvent les paragraphes les uns des autres, créant plusieurs unités distinctes. Chaque unité est séparée de l'autre, amplifiant dans certains cas la distance temporelle entre le temps du récit et le temps de la narration. Un paragraphe peut se terminer au passé « I would also swear to the truth » (35), et un autre commencer au présent (« I don't want to give the impression »). Au début de la seconde partie, les souvenirs deviennent plus erratiques en apparence, puisque les espaces sur la page se multiplient. Les liens entre les paragraphes sont parfois très ténus. À la page 61, Tony se souvient de ses goûts musicaux passés (Dvorak) et de Ted Hughes, étudié en cours de littérature. Dans le paragraphe suivant,

il passe sans transition aucune à sa relation avec sa fille : « I get on well with Susie » (61), coupe s'il avait brutalement coupé le fil de sa pensée pour passer un élément sous silence.

En effet, dans les trois romans, coupures et silences sont souvent liés à la réticence du narrateur, qui souhaite éviter certains sujets de réflexions en les supprimant ou en les dissimulant sous un flot de paroles qui font écran.

3) Le narrateur réticent

Lorsque les personnages se sont assigné une mission (Rosamond raconte l'histoire d'une famille, Tony cherche la vérité sur le suicide d'Adrian et Briony recrée l'existence de Robbie et Cecilia), ils décrivent tout détour comme une perte de temps. Cependant, cette crainte revendiquée de la digression cache généralement d'autres motifs de silence, comme le désir d'éviter de repenser à des souvenirs douloureux. Les motifs du retour au fil narratif sont donc troubles.

À plusieurs reprises, au fil de son récit, Rosamond exprime sa peur de rallonger inutilement son récit en faisant de nombreux détours narratifs : « I am wandering from the point again » (49). La métaphore du voyage de la mémoire est reprise plus tard dans le récit : « But there is nothing to be gained – nothing – by going down that road. Turn back, Rosamond. Turn back at once » (235). La digression est définie par Camille Esmein comme une « déviation superflue, un symptôme de désordre et d'excès, un [...] signe d'égarement ». La thématique de la digression est abordée par Rosamond : « I realize that I have *digressed* from my task of describing this photograph » (69, je souligne). Rosamond ajoute à ses commentaires des termes aux connotations négatives : « try not to mind if I start rambling here and there » (267). « Ramble » peut se traduire par « divaguer », qui signifie « émettre des propos incohérents, au hasard du cheminement de l'esprit » (au sens propre, « divaguer » veut dire « errer »). L'errance du personnage dans l'espace mental de la mémoire est suggérée par la multiplication des références au détour et au récit fastidieux. Si les associations d'idées sont fécondes en souvenirs, elles écartent le récit du chemin que le personnage a tracé au départ.

Cependant, au cours du récit de Rosamond, le personnage de Rebecca disparaît puisque cette dernière se volatilise après le départ de Thea. Le personnage n'est évoqué qu'à deux reprises après son départ, lorsque Rosamond l'aperçoit par hasard, quelques années plus tard, avec un mari et des enfants, et lorsqu'elle trouve son nom dans la rubrique nécrologique du journal. Rosamond tente de se forcer à ne pas évoquer Rebecca lorsque la présence de

celle-ci dans le récit n'a plus lieu d'être : « I must stop thinking about Rebecca; it is the story of me and Beatrix I am meant to be telling, me and Beatrix and how that all leads, inevitably, to you » (173). Il s'agit ici de recentrer le récit sur son sujet. Rosamond se souvient de la mission qu'elle s'est assignée : son récit n'est pas une autobiographie, mais un héritage oral à valeur quasi testamentaire, destiné à un membre de sa famille. On peut néanmoins imaginer que Rosamond souhaite également éviter la douleur supplémentaire de se replonger dans cet âge d'or perdu de son existence.

On retrouve une stratégie narrative semblable dans *The Sense of an Ending*, lorsque Tony omet volontairement certains éléments de son récit, parfois de manière suspecte : alors qu'il considère l'échange d'emails avec Veronica comme un enjeu crucial, il conclut ensuite par « I'll spare you the tedium of our exchanges and cut to its first practical consequence » (84). Cette remarque est assez étrange, étant donné que Tony a visiblement beaucoup investi dans ses échanges avec Veronica. Le lecteur attentif peut se demander si cette ellipse volontaire n'est pas une façon pour le personnage de tenter de se convaincre qu'il ne ressent plus rien pour Veronica (« there was no 'undoused fire in my breast' – I had assured Margaret of this », 84). La citation suivante « I didn't want to think about her – not for as long as it was possible to avoid doing so » (86) semble confirmer cette analyse. Les sentiments de Tony restent dissimulés et visiblement non résolus. L'affrontement verbal à fleurets mouchetés entre les deux personnages regorge d'ellipses, de non-dits et de sous-entendus : « I'd never asked for a meeting. Well, not in so many words, anyway » (92). Tony personnifie la figure du narrateur réticent lorsqu'il reformule son assertion catégorique première pour laisser poindre le doute.

Les silences du texte ne sont pas seulement représentés par des espaces et des procédés stylistiques. Dans certains cas, des documents incomplets sont proposés au lecteur, qui est amené à s'interroger sur les motifs de ce dévoilement partiel. On ne retrouve pas les mêmes procédés que dans *The Sense of an Ending* et *The Rain Before it Falls*, puisque le parti-pris narratologique est différent dans *Atonement*, qui maintient l'illusion d'un narrateur omniscient et tout-puissant jusqu'à l'épilogue. Il faut donc aller chercher dans les interactions entre les personnages, dans les textes ajoutés au récit pour trouver des références explicites à un désir de dissimuler des éléments. Dans la correspondance entre Robbie et Cecilia, seulement un fragment d'une lettre est donné au lecteur. Au lieu de représenter le texte entier, le narrateur en sélectionne une partie, comme le montrent les points de suspension qui ouvrent le fragment : « ... I wasn't going to tell you about this now » (211). La présence des points de suspension suggère l'absence du texte, le silence imposé à la voix épistolaire de Cecilia. De

plus, l'extrait commence par un aveu de réticence de la part du personnage, qui confesse avoir envisagé de dissimuler l'information qu'il s'apprête à dévoiler, afin de ne pas irriter son interlocuteur (Robbie).

Le silence du texte incomplet peut être vecteur de suspense. Tout au long du jeu qui s'installe entre Veronica et Tony, Veronica joue avec les nerfs du lecteur de ses emails, en ne révélant son secret que par des réponses très succinctes et l'envoi sporadique de documents. Le plus important d'entre eux est l'extrait du journal intime d'Adrian, qui s'interrompt brusquement, laissant place à bon nombre de conjectures dans l'esprit de Tony, qui considère ce nouveau développement comme un « cliffhanger » (86). La page s'interrompt au moment où Adrian mentionnait son nom : « if Tony » (86), et le document incomplet, texte ouvert, laisse la place à de multiples possibilités d'interprétation. La rétention d'informations de Veronica, qui organise un véritable jeu de piste pour que Tony découvre progressivement la vérité, vise à compliquer la tâche de son ancien amant. La réticence et l'irritation du personnage sont perceptibles dans ses interactions avec Tony.

Le narrateur peut également mettre en scène des stratégies de contournement pour repousser autant que possible le moment de révéler une vérité gênante. C'est ce que Mark Leon Higdon nomme le narrateur réticent (« reluctant narrator ») : « he must approach the telling through indirections, masks and substitutions » (*British and Irish Novel* 174). Dans *The Sense of an Ending*, Tony s'adresse directement au lecteur pour remarquer « you can probably guess that I'm putting off telling you the next bit » (40), au sujet du moment où il a appris la relation entre Veronica et Adrian. Dora Vecsernyés analyse la réticence du personnage en ces termes : « Tony demonstrates considerable reluctance to remember, presumably out of guilt and remorse » (232). La phrase de Tony trouve un écho dans *The Rain Before it Falls*, lorsque Rosamond, s'adressant à Imogen, déclare « I have been putting it off – putting it off for days, now, telling you about this one » (228). Dans les deux cas, la réticence témoigne de la difficulté de partager un souvenir douloureux ou gênant, comme le souligne Vanessa Guignery à propos de Rosamond : « the elderly lady sometimes assumes the figure of the reluctant narrator, pointing to the limitations of language when it comes to recalling painful or emotional memories » (113). Rosamond doit en effet révéler à Imogen les circonstances de l'accident qui a mené à son aveuglement, et Tony se souvient de la lettre d'Adrian où celui-ci lui avouait qu'il était en couple avec Veronica. Les émotions du narrateur jouent un rôle crucial dans les parties du récit qui sont difficiles à raconter.

Dans la seconde partie d'*Atonement*, Robbie évite de s'attarder sur les détails les plus abjects de la vie carcérale en écrivant à Cecilia : « he described the prison routine in every aspect, but he never told her of its stupidity » (205). Le personnage devient narrateur de sa propre histoire puisque seules ses lettres permettent à Cecilia (et plus tard à Briony) de suivre son existence. En tant que narrateur, il protège sa lectrice des éléments déplaisants de son histoire. Le thème du non-dit parcourt cette deuxième partie et lorsque Robbie et Cecilia se retrouvent, l'émotion les empêche de parler librement : « incapable of stepping around the inanities », « this moment had been imagined and desired for too long, and could not measure up » (206). Même dans leurs lettres, une fois libérés de la censure imposée par la prison, « they held back from wilder intimacies », « instead, they spoke of their routines » (207). Les personnages ne parviennent pas à libérer leur parole quand l'enjeu est trop important : la parole reste de l'ordre du non-dit mais les silences sont lourds de sous-entendus. Nora Anna Escherle utilise l'expression oxymorique de « silences prolixes » (« loquacious silences », *Haunted Narratives* 107) pour rendre compte du caractère paradoxal et contradictoire de cette parole tissée autour du rien, qui vient recouvrir ce que les personnages souhaitent réellement dire.

Dans le roman de Julian Barnes, la réticence du narrateur fait partie d'un projet général de la part de l'auteur, qui limite les perceptions du lecteur, révèle des informations très progressivement et construit son roman comme une fiction policière ; l'énigme qui est au cœur du récit fait partie du projet. Cependant, les silences et les mystères y sont éloquentes. Selon Greaney, Tony Webster se confie beaucoup, et presque trop, sur certains éléments, affectant une transparence absolue, peut-être pour occulter les éléments qu'il ne souhaite pas révéler :

These unsolicited and sometimes hair-raisingly detailed confidences about taboo regions of the narrator's relationship with his own body are a confessional tactic that invites us to take his autobiography as a whole as the genuine article, a candid piece of self-revelation in which there is no trace of cover-up, special pleading, or selective amnesia. (10)

Comme de nombreux personnages de Barnes avant lui (notamment Geoffrey Braithwaite, qui évite des sujets douloureux en noyant le lecteur sous une biographie exhaustive de Flaubert dans *Flaubert's Parrot*), Tony se sert d'un flot de révélations intimes et sexuelles pour occulter d'autres détails. Il se souvient en effet de détails purement physiques et pourtant dispensables : « I remember that I had a bloody good long shit » (30), ou d'éléments sur sa

relation sexuelle avec Veronica : « she would rub herself against my trapped wrist until she came », ou encore « my wanking was sometimes edged with resentment » (33).

En revanche, Tony oublie (ou refuse d'évoquer) l'existence de la lettre ordurière qu'il a envoyée à Veronica et Adrian en apprenant leur relation. Ce n'est que lorsque Veronica lui envoie le texte comme preuve qu'il est contraint d'admettre son existence. Comme l'écrit Jonathan Coe dans *The House of Sleep*, « there's a fine line between forgetting an event and suppressing the memory of it » (227). La stratégie qui consiste à confesser de nombreux détails insignifiants pour tenter de limiter la révélation d'événements cruciaux fait partie intégrante de la figure de narrateur construite par Tony Webster. Dans *Voices and Silence in the Contemporary British Novel*, Vanessa Guignery évoque le caractère mystificateur de la parole excessive : « excessive or redundant speech may indeed amount to an indirect form of silence, and some forms of reticence can be said to be more powerful and meaningful than explicit statements » (2). En effet, lorsque Robbie et Cecilia échangent des platitudes, c'est pour éviter d'évoquer leur souffrance et l'épreuve de la guerre. Dans le cas de Tony, il s'agit d'utiliser la parole excessive pour passer d'autres souvenirs sous silence, que ce soit volontaire ou non.

Un autre souvenir revient à plusieurs reprises, avec un effet de symétrie entre la première et la seconde partie : on le retrouve au début de la première partie et à la fin de la seconde. Il s'agit de l'événement historique mineur (« a historical event, if a minor one », 17) du suicide d'un camarade de classe, Robson. Lorsque Tony repense à cet événement, c'est pour le mettre en perspective avec le suicide d'Adrian : « the four of us had speculated on what Robson's girl must have been like [...] none of us had thought about the child, or the future ». D'une certaine façon, recommencer à évoquer ce suicide ancien est une manière d'éviter de penser à Adrian : « thinking about Robson, and Robson's girl, was just a way of *avoiding* what was now the truth about Adrian » (141, je souligne). Le véritable trauma est celui du suicide d'Adrian, pour lequel Tony ressent une forme de culpabilité larvée. Cependant, le personnage, qui ne s'avoue son chagrin qu'à demi-mot, se sert d'un motif récurrent, agent dissimulateur et toutefois révélateur de son tourment de manière détournée. La récurrence d'un même motif offre toujours une clef d'interprétation des événements au lecteur. Merritt Moseley décrit la stratégie narrative du narrateur de *Flaubert's Parrot* en utilisant un verbe significatif : « he tells Flaubert's story to avoid telling his own » (*Understanding Julian Barnes* 73). De même, Tony raconte l'histoire du suicide de Robson pour éviter le sujet bien plus sensible et douloureux du suicide d'Adrian.

Ainsi, les récits des personnages comme ceux des narrateurs sont à la fois soumis aux contingences de la mémoire et aux stratégies de contournement de la vérité des personnages. Pour des raisons diverses, Rosamond, Briony et Tony ont vécu ou été témoins d'événements traumatisants dont ils préfèrent taire les circonstances. Malgré les failles du récit, les trois personnages se lancent dans une quête de la restitution d'un passé qui dépasse parfois leurs expériences individuelles. Le récit des mémoires individuelles se confond alors avec l'histoire collective, elle-même marquée par de nombreux traumatismes (en particulier celui de la Seconde Guerre Mondiale) dans les trois romans. La démarche du travail de la mémoire est donc généralement doublée d'un désir de réparer ce qui a été brisé dans le passé.

Troisième Partie – Histoire(s) brisées : le procès de la mémoire

A – Mémoire et histoire

1) L'écrivain historien: le passé à la lettre

Les différences entre les notions de mémoire et d'histoire ont été soulignées par de nombreux historiens. Pierre Nora les énumère dans le premier volume de son œuvre monumentale *Les Lieux de Mémoire*, en précisant que la mémoire est « par nature multiple et démultipliée, collective, plurielle et individualisée », alors que l'histoire « appartient à tous et à personne, ce qui lui donne vocation à l'universel » (xix). À cette dichotomie entre souvenir individuel et collectif, s'ajoute une différence d'ordre temporel. Ces deux approches différentes impliquent également un rapport au passé contradictoire : « la mémoire est [...] en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations ». En revanche, l'histoire est définie comme « la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus » (xix). Si ces définitions ont pour but de souligner les différences entre la mémoire et l'histoire, elles révèlent cependant quelques similarités, comme le caractère « incomplet » du souvenir individuel, qui s'applique aussi à l'histoire.

On observe néanmoins une dernière distinction entre les deux notions : la mémoire se concentre plutôt sur des événements qui se sont déroulés du vivant des personnages, alors que l'histoire peut concerner une époque antérieure, que les personnages n'ont pas vécue. C'est dans ce contexte que Maurice Halbwachs crée la notion de « mémoire collective » dans *Les Cadres Sociaux de la Mémoire* (xvi). Selon les mots de Nigel C. Hunt, « history begins where social memory stops operating » (*Memory, War and Trauma* 99), et la notion de « mémoire collective » permet de rendre compte des récits des personnages qui s'inscrivent dans un cadre social dépassant leur environnement immédiat.

Si les récits des trois romans témoignent d'une volonté de reconstituer un passé individuel plus qu'historique, les personnages sont néanmoins soumis à des forces historiques qui les dépassent et contribuent à modeler leur compréhension des événements passés. En effet, dans les trois romans (dans une moindre mesure pour *The Sense of an Ending*), les événements historiques décrits ou brièvement mentionnés par les personnages se sont généralement produits de leur vivant, c'est pourquoi le terme de « mémoire collective »

semble plus approprié à leurs réminiscences, même si la portée des événements publics évoqués leur donne une dimension historique. C'est pourquoi l'attitude des narrateurs s'apparente par moments à celle des historiens, qui collectent des preuves pour étayer leurs propos.

Comme des historiens, qui puisent une partie de leurs sources à partir de témoignages directs et de documents d'époque, les narrateurs se servent de documents authentiques pour ancrer leur récit dans une forme de réel. Ce choix a une dimension métatextuelle, car Ian McEwan s'est servi de véritables témoignages de guerre, preuves des événements passés pour son roman. Pour recréer un passé historique, il est nécessaire de prêter une attention toute particulière à la vraisemblance (« a pointillist approach to verisimilitude », 359), selon les mots de Briony, qui s'appuie sur des témoignages directs pour son récit : « my dozen long letters from old Mr Nettle » (353). Briony fait également relire son ouvrage par un personnage qui a un rapport direct à la guerre, un ancien combattant : « an obliging old colonel of the Buffs, something of an amateur historian himself » (359). Les documents utilisés par Briony (principalement des lettres) sont le miroir des documents sur lesquels s'appuie McEwan pour concevoir son roman, puisqu'il s'est servi, dans un souci de respect historique, de témoignages non fictionnels, qui apparaissent dans la rubrique « acknowledgments » à la fin du roman : « unpublished letters, journals and reminiscences of soldiers and nurses serving in 1940 [...] Gregory Blaxland, *Destination Dunkirk* ; Walter Lord, *The Miracle of Dunkirk* ; Lucilla Andrews, *No Time for Romance* ». Ces documents constituent des preuves tangibles, des vestiges du passé : « trace, document, question forment ainsi le trépied de base de la connaissance historique », déclare Paul Ricoeur (225). En remplaçant ce souci de l'archive et de la preuve documentaire dans le cadre de la fiction littéraire, le romancier se fait historien.

Dans *The Rain Before it Falls*, ce sont les photographies sélectionnées par Rosamond qui documentent le passé, même si elles demeurent des témoins imparfaits et muets du passé. On retrouve la notion de preuves dans *The Sense of an Ending*, où Tony insiste pour que Veronica lui procure les originaux du journal intime d'Adrian. Contrairement à *Atonement*, le roman fait allusion à de nombreuses lettres détruites, ou qui n'existent plus, mettant à mal le travail d'historien de la mémoire auquel se livre le narrateur.

L'utilisation de documents comme témoins du passé rapproche le récit des narrateurs du travail de récupération du passé effectué par l'historien. La mémoire documentaire est ainsi qualifiée par Pierre Nora de « mémoire archivistique », qui « s'appuie tout entière sur le

plus précis de la trace, le plus matériel du vestige » (xxvi). Cette attitude digne d'historiens fait émerger dans les récits une réflexion sur l'écriture de l'Histoire-événement.

Pendant l'un des cours d'histoire évoqués dans *The Sense of an Ending*, l'intervention d'Adrian offre un regard sur l'histoire en tant que discipline d'étude : « there is one line of thought according to which all you can truly say of any historical event [...] is that 'something happened' » (5). L'emploi du prétérit (« happened ») souligne à la fois la temporalité de l'histoire (nécessairement passée) et son caractère événementiel (« happen »). « Something happened » relègue le sujet agissant au second plan. Il revient à l'historien de démêler les modalités de l'événement : ce qui s'est produit, les acteurs, ou encore la façon dont l'événement s'est déroulé. La définition est ici entièrement dénuée d'affects et demeure d'ordre théorique, le personnage se tenant à distance des événements. C'est à partir de ce « something happened », de l'événement passé, que s'organise le récit historique, qui transformera l'information brute en un fait, selon la distinction que fait Linda Hutcheon entre « the brute events of the past and the historical facts we construct out of them. Facts are events to which we have given meaning » (*Postmodernism* 54). Cependant, afin de parvenir au récit d'un fait historique, il est nécessaire d'avoir une certaine distance, afin de retracer le passé de manière dépassionnée et, en apparence, objective. Le traitement des événements historiques décrits dans les romans dépend donc du moment où ces événements se sont produits. Plus les personnages sont détachés des événements, plus ils sont à même de tenter de théoriser l'histoire.

Il n'est pas surprenant que l'approche historique soit emblématique du travail narratif de *The Sense of an Ending*, puisque le détachement caractérise le personnage principal du roman, membre d'un club d'histoire (« I'm a member of the local history society », 55). Selon Dora Vecsernyés, « Webster engages in self-reflexive and essentially passive contemplations of the concepts of memory, history, life and death, and the nature of time » (29). L'histoire est considérée comme une discipline d'analyse et de recherche, découlant d'un besoin d'interprétation du passé. Dans les récits de Tony Webster, les événements historiques des siècles précédents sont brièvement mentionnés :

Old Joe Hunt, who had guided his lethargic pupils through Tudors and Stuarts, Victorians and Edwardians, the Rise of Empire and its subsequent Decline, invited us to *look back over all those centuries and attempt to draw conclusions*. (16, je souligne)

En tant que méthode scientifique, l'histoire appelle une analyse et une interprétation des événements, pas seulement une restitution brute des événements qui se sont déroulés. Le groupe verbal « draw conclusions » implique la nécessité d'une approche rationnelle de l'histoire. En effet, l'approche pédagogique du professeur d'histoire consiste en un effort d'analyse rétrospective du passé (« look back ») à la lueur du présent. Pour être à même de tirer des conclusions, il faut un certain recul par rapport aux faits. Pour Maurice Halbwachs, en effet,

L'histoire ne se borne pas à reproduire le récit fait par les hommes contemporains des événements passés, mais, d'époque en époque, le retouche, non seulement parce qu'elle dispose d'autres témoignages, mais pour l'adapter aux façons de penser, et de se représenter le passé, des hommes d'aujourd'hui. (169)

Ainsi, le récit historique n'est pas figé, mais bien vivant, évolutif. Chaque génération d'historiens est susceptible de le régénérer, de le transformer, de le réviser. Alors que dans *The Sense of an Ending*, l'évocation d'événements historiques passés permet d'envisager l'histoire dans un contexte dépassionné, il n'en va pas de même pour le roman de McEwan.

Dans *Atonement*, où l'essentiel de l'arrière-plan historique est constitué par la Seconde Guerre Mondiale, même le souvenir de la Première Guerre Mondiale est trop proche pour une analyse objective. Les acteurs et les témoins de ce conflit sont toujours présents, ou, au contraire, leur absence se fait cruellement ressentir. Le souvenir de la Première Guerre Mondiale fait partie de la mémoire collective, empêchant d'instaurer une distance émotionnelle dans le récit. Pour les personnages, la Première Guerre Mondiale est associée au souvenir traumatisant de la génération fauchée par la Grande Guerre : « nearly every man here had a father who remembered northern France, or was buried in it » (241). « Northern France » est ici une métonymie de la Grande Guerre pour les soldats anglais, un territoire associé au déchirement du conflit (extérieur au Royaume-Uni). Si la Première Guerre Mondiale n'est évoquée que sous forme de souvenir, elle n'en préfigure pas moins l'expérience de la Seconde Guerre Mondiale. Le passé est vécu comme mémoire vive, une blessure non cicatrisée, qui est sur le point de se rouvrir avec le traumatisme supplémentaire de la Seconde Guerre Mondiale.

D'ailleurs, contrairement à l'approche analytique de l'histoire que Tony présente dans *The Sense of an Ending*, dans la seconde partie d'*Atonement*, la question de l'identité de l'historien et de la possibilité d'écrire l'histoire se pose en des termes incertains. Les certitudes théoriques de Joe Hunt, le professeur d'histoire de Tony Webster, qui invitait les étudiants à « regarder en arrière » et à « tirer des conclusions », sont anéanties par

l'immédiateté de l'expérience de la guerre et son caractère traumatisant. Pour Pilar Hidalgo, dans *Atonement*, « we witness history in the making, before it becomes part of the national mythology » (90). Du fait de cette immédiateté, la réflexion sur le rôle de l'historien se transforme en un questionnement :

Who could ever describe this confusion, and come up with the village names and the dates for the history books? And take the reasonable view and begin to assign the blame? [...] No one would ever know what it was like to be there. (227)

L'indescriptible chaos de la guerre est évoqué par l'emploi de termes appartenant au champ lexical de la parole : « describe », « come up with names », à la forme interrogative et négative. Il semble impossible de trouver les mots pour décrire les scènes de dévastation vues et vécues par les soldats. L'indicible horreur des scènes de combat est soulignée par ce biais. L'accent est porté sur l'impossibilité de trouver un historien, un conteur des faits de guerre, d'abord par le biais d'une question (« who »), puis d'une réponse négative (« no one »). L'élément commun à ces deux phrases est le modal « could » : la capacité du témoin à décrire les scènes cauchemardesques auxquelles il a assisté est d'abord remise en question, avant d'être niée. L'impossibilité de trouver un historien pour dire l'indicible se solde par l'impossible compréhension des événements.

2) Écrire l'histoire : guerre et trauma au singulier

Dans les trois romans, l'événement historique qui attire l'attention des personnages est la guerre, moment dramatique de l'histoire d'une nation par excellence, qui offre un parallèle aux conflits privés des personnages. L'histoire collective découle de comportements individuels, comme le remarque Rosamond dans un registre comique dans *The Rain Before it Falls*, lorsqu'elle décrit des rivalités enfantines et fraternelles en termes de conflit historique : « you could understand the whole, sorry history of human warfare just by observing their behaviour for half an hour » (182). Rosamond se trouve ici en compagnie des enfants de sa cousine Beatrix, et leurs incessantes disputes la mènent à cette comparaison burlesque. Cette remarque humoristique transpose la guerre, conflit national et empreint de rituels, dans la sphère de l'enfance turbulente, tout en établissant la métaphore de la guerre comme symbole porteur des dysfonctionnements familiaux qui empoisonnent les relations entre les personnages. La guerre fait également figure de métaphore au début d'*Atonement*, lorsque les enfants Quincey sont décrits comme des réfugiés : « refugees from a bitter domestic civil war » (8). En effet, l'unité de la cellule familiale est rompue par le divorce de leurs parents, et

la guerre est une image qui permet de souligner le chaos qui a fait irruption dans leur existence.

Dans les trois romans, le niveau d'implication dans l'horreur de la guerre est variable. L'histoire collective sert de contrepoint aux expériences traumatisantes individuelles des personnages. Cette confrontation a le double effet d'ancrer le récit fictif dans une histoire non fictive et de confronter l'expérience personnelle au vécu collectif. Si la guerre est envisagée sous un angle purement métaphorique dans le roman de Julian Barnes, par le biais de cours d'histoire sur la Première Guerre Mondiale, cette dimension disparaît dans les deux autres romans au profit d'un traitement frontal de la Seconde Guerre Mondiale. Dans *The Rain Before it Falls*, la guerre sert de toile de fond à l'enfance de Rosamond : « I was six years old when war broke out » (35). C'est d'ailleurs l'unique événement historique (extérieur au cadre familial) qui soit recensé dans le roman. Le personnage de Rosamond enfant n'est affecté par le conflit que de façon périphérique.

Rosamond se remémore des événements de la Seconde Guerre Mondiale qui l'ont touchée personnellement pour tenter d'établir un lien avec Imogen (figure du présent, trop jeune pour avoir vécu la guerre) : « do you know, Imogen, about the evacuation of children during the Second World War? (I've no idea what they taught you, in those schools of yours) » (49). À ce stade, le récit de Rosamond fait autant acte de pédagogie que de remémoration en employant le verbe « teach ». Rosamond se rapproche ici de la figure du professeur d'histoire de *The Sense of an Ending*. Son récit n'est pas seulement un moyen de partager ses souvenirs, mais également de parfaire l'instruction d'Imogen. L'évocation de son expérience lui permet d'insister sur l'héritage qu'elle laisse à la jeune fille (une mise en contexte du passé) : « when Gracie was evacuated, [...] I can remember [...] watching her go by » (38). Alors que dans la citation précédente, « the evacuation of children » apparaissait dans un cadre théorique, il devient ici personnel ; « children » est remplacé par « Gracie », et la première personne du singulier apparaît. La guerre est à la fois cause et symptôme d'un bouleversement majeur dans l'enfance du personnage. Dans sa préface à l'ouvrage de Laurent Mellet sur Jonathan Coe, Serge Chauvin note « les effets du macrocosme politique sur le microcosme intime » (10). Rosamond vit elle-même l'évacuation car elle est envoyée chez son oncle et sa tante dans le Shropshire. Même si ce déménagement temporaire la met à l'abri d'un danger immédiat (« the war barely touched them », 49), le conflit reste présent au loin, se manifestant de façon sporadique : « I can remember hearing the explosion, being woken up in the middle of the night » (49). Ce souvenir auditif d'une explosion rappelle au lecteur que la guerre offre un parallèle au sentiment d'abandon de Rosamond enfant : « I had been

banished from my parents' house, sent into an undeserved and inexplicable *exile* » (51, je souligne). Dans cette phrase, c'est le point de vue de l'enfant qui est donné, sa compréhension imparfaite des événements (« inexplicable »). Le déchirement de la séparation est vécu comme un événement historique, un exil. Si, contrairement à Tony Webster, Rosamond a vécu la période de la guerre, celle-ci est néanmoins doublement mise à distance. Tout d'abord, l'existence de la petite fille n'est affectée que de manière très indirecte par le conflit. De plus, le récit rétrospectif, qui ouvre un gouffre entre l'expérience du je narré et le récit du je narrant, éloigne encore un peu plus ce passé lointain.

C'est bien dans *Atonement* que le poids de la guerre se fait le plus cruellement sentir, puisque celle-ci n'est plus qu'une simple toile de fond, mais plutôt un équivalent social de la désintégration du microcosme familial des Tallis. La guerre est vécue directement par les trois protagonistes du roman, Robbie (devenu soldat), Briony et Cecilia (toutes deux infirmières), dans toute son intensité meurtrière. Le choix d'adopter le point de vue d'un personnage au moment où il vit la guerre (deuxième et troisième parties) accentue l'immédiateté de l'expérience, même si le roman tout entier est une recreation du passé. Dans la seconde partie du roman, qui se déroule en France, au cœur du conflit, l'horreur du combat passé est retracée en termes de destruction et de disparition dont Robbie est directement témoin : « the place had been completely *destroyed and was deserted* » (199, je souligne), « where the woman and her son had been was a *crater* » (238, je souligne), « mother and child had been *vaporised* » (239, je souligne). Dans deux de ces exemples, l'utilisation de la voix passive retrace l'impuissance de Robbie et le caractère inhumain de la guerre : les actions s'enchaînent sans sujet agissant. Au bruit étourdissant des bombes succède un silence de mort et la vue d'un terrain déserté. Le passage du passé antérieur (« had been ») au passé de narration (« was ») se caractérise également par la disparition d'êtres humains : « the woman and her son » sont remplacés par « a crater ». Pour Robbie, cette plongée en plein cauchemar est explicitement liée à son destin brisé par la fausse accusation de Briony. En effet, Ana-Karina Schneider remarque que le conflit entre en résonance avec l'histoire individuelle des personnages : « the juxtaposition of private and collective agony [...] an unambiguous correlation between the characters' drama and the war background » (79). L'expérience traumatisante de Robbie dans le désert hostile du nord de la France fait écho à la disparition de ses rêves et de ses ambitions (son désir de devenir médecin, notamment, remplacé par son rôle destructeur de soldat).

Dans chacun des récits, une conjonction entre l'évocation de la guerre et le déchirement personnel apparaît donc. La fausse accusation dévastatrice de Briony bouleverse

les existences des trois protagonistes, et cette commotion trouve un puissant écho dans la destruction engendrée par le conflit. Pour Rosamond, la guerre est l'occasion d'un séjour forcé chez son oncle et sa tante, et d'une première séparation familiale. Quant à Tony, il utilise ses souvenirs de débats en cours d'histoire pour tenter de comprendre les raisons du suicide d'Adrian, analysé comme un événement historique sur le modèle du suicide de Robson (« it's a historical event, sir, if a minor one ») (17). Le récit d'un traumatisme historique collectif sert de contrepoint à un traumatisme personnel, comme dans *Atonement* (même si l'illusion d'immédiateté est finalement remise en question par les révélations de Briony, qui confesse que les scènes de guerre de la seconde partie sont partiellement fictives). La mémoire individuelle est donc cruciale dans cet enchevêtrement entre événements publics et privés.

Alors que la majorité des souvenirs des personnages a trait à des épisodes familiaux ou personnels, il arrive que les drames qui bouleversent leur existence fassent irruption dans le domaine public par le biais de la presse écrite. En effet, le romancier et le journaliste ont en commun leur capacité à organiser le récit d'événements, comme le raconte Matthew Rubery dans son ouvrage *The Novelty of Newspapers : Victorian Fiction after the Invention of the News* : « the novel had long rivaled the newspaper's ability to absorb disparate materials into a single narrative » (11). Pour Philippe Hamon, le fait divers journalistique peut se définir comme « le récit d'un événement exceptionnel, survenant de façon imprévisible dans le monde quotidien » (7). En effet, le fait divers se situe à la jonction entre presse écrite et fiction, selon les mots de Balzac : « La *Gazette des Tribunaux* publie des romans autrement faits que ceux de Walter Scott, qui se dénouent terriblement, avec du vrai sang et non avec de l'encre » (*Modeste Mignon*, cité dans Hamon 7).

Si les extraits d'articles de journal sont souvent perçus par les personnages comme une fâcheuse intrusion dans leur intimité, ils servent néanmoins à corroborer leur récit des événements : les narrateurs s'appuient sur des preuves documentaires pour ancrer leurs récits dans le réel. Pour Philippe Hamon, « le fait divers intéresse la littérature comme un document du réel à citer [...] soit comme un matériau d'incitation à de la mise en récit, soit comme un repoussoir à certaines pratiques d'écriture, ou à certaines esthétiques » (9). Lorsque des événements intimes sont évoqués dans les journaux, ceux-ci offrent un point de vue différent de celui des personnages sur le sujet. La distance émotionnelle des journalistes introduit une perspective généralement sensationnaliste, qui vise à captiver un large public. Dans les trois romans, on retrouve un épisode traumatisant pour le narrateur ou pour un personnage,

présenté sous la forme d'un article de journal. La publication de l'intime transforme l'épisode personnel en événement, le secret en information : « private becomes public when newspaper publicity brings personal matters to the attention of a large audience » (Rubery 13).

Dans *Atonement*, la révélation publique du drame personnel de la famille Quincey est perçue par le prisme de l'esprit des jumeaux, qui lui confèrent un caractère grave. Lorsque Paul Marshall confesse avoir entendu parler du divorce de leur parents (« I've read about them in the papers » (59), les jumeaux considèrent que la publicité du divorce fait de leur tragédie personnelle un événement national : « they knew that the business of newspapers was momentous [...] They were awed, but not completely surprised, that their own disaster should rank with these godly affairs » (59). La publication dans les journaux est une façon de rendre officielle la désintégration du noyau familial, mais également une façon d'enregistrer l'événement. La perspective des enfants rend cette remarque hyperbolique (« momentous », « disaster », « godly affairs »). Ici, le fait divers transforme le privé (« their own disaster », renforcé par l'emploi du possessif) en public (« these godly affairs », cette fois le démonstratif illustre le passage de la sphère privée au domaine de la publicité).

Dans *The Rain Before it Falls*, c'est le geste cruel de Thea envers Imogen qui est transformé en fait divers. Cette fois-ci, Rosamond ne montre pas l'article, et n'insiste donc pas sur le caractère textuel du fait divers, mais plutôt sur sa dimension visuelle, puisqu'elle n'a conservé qu'une photographie de Thea, publiée dans un journal. Cette fois-ci, cependant, le personnage a conservé ce témoignage du passé : « it is in black-and-white, even though we are, of course, well into the era of colour photography. I clipped it out of a newspaper » (228). Rosamond insiste sur l'absence de couleurs pour souligner le caractère à la fois tragique et exceptionnel de l'événement, mais peut-être également pour dénoncer le traitement sans nuances et sans merci du journaliste. En ajoutant « the newspaper's motive in publishing it, needless to say, was not to offer its readers any insight into Thea's character » (229), Rosamond critique indirectement la transformation de l'épisode et du personnage de Thea en actrice de fait divers, procédé narratif qui va à l'encontre du portrait en couleurs (avec des nuances) qu'elle a essayé de tracer du personnage, en puisant les sources de son récit dans le passé, afin de tenter de faire la lumière sur le comportement du personnage. Rosamond se désespère de perdre le contrôle de l'histoire à cause de l'apparition d'un autre narrateur, un journaliste qui n'est pas au fait de la complexité de l'histoire familiale. Elle est également irritée par la trivialisation de l'événement traumatique qui découle de l'utilisation d'un cliché de presse, comme le remarque Susan Sontag : « through photographs, the world becomes a series of unrelated, freestanding particles; and history, past and present, a set of anecdotes and

faits divers » (23). La différence avec le traitement de l'article de presse dans *Atonement* vient de la distance critique dont Rosamond, adulte, est capable.

On retrouve la même attitude critique dans *The Sense of an Ending*, lorsque l'annonce du suicide d'Adrian apparaît dans un journal : « Alex showed me a clipping from the *Cambridge Evening News*. 'Tragic Death of 'Promising' Young Man'. They probably kept that headline permanently set up in type » (49). Les procédés rhétoriques des journalistes sont évoqués par Philippe Hamon : « il paraît [...] comme une sorte d'émanation immédiate et brute du réel, mais il n'apparaît que déjà filtré et recomposé par la phraséologie et les stéréotypes du récit journalistique, par les emprunts au théâtre » (16). Ici, la référence à la tragédie (« tragic death ») confirme la tendance sensationnaliste de l'auteur de l'article. Tony est irrité par la version stéréotypée que le journal reconstitue au sujet des dernières heures d'Adrian : « I remember how angry that conventional phrase made me » (49). Une fois de plus, le narrateur a l'impression que le personnage (Thea dans *The Rain Before it Falls* et Adrian dans *The Sense of an Ending*) a été représenté de façon erronée dans l'article de presse.

L'irruption dans le domaine public de ces épisodes douloureux pour les personnages est une façon d'accentuer le traumatisme qu'ils représentent. La transformation de l'événement passé en fait divers provoque généralement la désapprobation ou la tristesse du personnage, qui a l'impression que son secret familial lui échappe, ou que le traitement de la presse est inadéquat. En effet, la presse transforme profondément la façon de raconter les événements, afin de captiver un lectorat. D'un point de vue métanarratif, le rapport avec le rôle de l'écrivain est clairement établi. La divergence entre la version des faits fournie par le journaliste et celle des narrateurs (qui se considèrent comme des sources fiables, ou néanmoins proches des personnages de ces drames passés) illustre la possible diffraction des interprétations d'un même événement. Les articles de presse accentuent l'apparence réaliste des romans et permettent d'établir un lien entre mémoire privée et mémoire publique, mais ils servent également à corroborer les souvenirs des narrateurs. En tant que documents, ils acquièrent une valeur de preuve. En cela, ils jouent également le rôle de « lieux de mémoire » au sens où l'entend Pierre Nora, « lieux-carrefours [assurant l'] adéquation de l'individuel au collectif » (vii), qu'il s'agisse de lieux concrets ou abstraits.

3) Lieux et nœuds de mémoire

Le récit historique, comme celui de la mémoire, a pour but de préserver la mémoire du passé. C'est pourquoi les historiens s'appuient sur des archives et la mémoire nationale encourage la construction de monuments ou de musées. Le récit de la mémoire individuelle s'inspire de ce modèle, et on voit émerger dans les trois romans de véritables « lieux de mémoire », sur le modèle de ceux qui sont proposés par Pierre Nora : « les lieux de mémoire, ce sont d'abord des restes [...] ce sont les buttes témoins d'un autre âge » (xxiv). La topographie du souvenir mêle mémoire collective et mémoire personnelle dans les trois romans afin de consacrer les lieux de mémoire des personnages. Les souvenirs s'inscrivent dans un espace physique déterminé, qui devient dépositaire de l'histoire individuelle des personnages.

Dans *The Rain Before it Falls*, à la fin du roman, Jonathan Coe mentionne « the glass panels of the conservatory » (266). L'OED définit historiquement le « conservatory » comme « a place where things are preserved, conserved, or kept safely », « a storehouse ». Même si dans ce contexte, « conservatory » fait plutôt référence à une serre ou à un jardin d'hiver, la notion de lieu qui conserve la mémoire du passé, « moment d'histoire arraché au mouvement de l'histoire » (xxiv), pour Pierre Nora, prend tout son sens dans le roman. Le récit est profondément ancré dans le comté du Shropshire en Angleterre, et les personnages ont conscience de cette corrélation entre leur identité et l'environnement qui les entoure. Lorsque Gill se rend chez Rosamond, elle remarque que les routes du Shropshire font partie de son histoire : « these fields, these villages, these hedgerows, were still inscribed upon her memory; they were the very bedrock of her consciousness » (24). La succession de déterminants démonstratifs souligne le caractère familier des lieux. Le terme « bedrock » (« roche mère »), pris littéralement, est une référence géologique. La métaphore géologique permet d'accentuer la corrélation entre paysage et mémoire. Une seconde métaphore enrichit encore la lecture de ce passage : les détails du paysage (« fields », « villages », « hedgerows », du plus large au plus petit) sont inscrits dans la mémoire du personnage (« inscribed »). La particularité de l'histoire en tant que discipline est son écriture ; l'acte scriptural suggère un lien indéfectible entre la conscience du personnage et les lieux. Le paysage prend également une place cruciale dans le récit de Rosamond, qui enjoint Imogen à y retourner :

Those wonderful Shropshire hills. I wonder if you have ever walked on them yourself, Imogen. They are part of your story, you know. So many things have

changed, changed beyond recognition, in the almost sixty years since the time I'm now recalling, but the Long Mynd is not one of them. (94)

Rosamond insiste sur le temps écoulé à l'échelle de son existence (« almost sixty years »). Le terme « story » (« they are part of your story »), qui peut être compris à la fois comme un pendant de « history » et comme une construction narrative, souligne le rapport entre mémoire et histoire. De nouveau, le lien entre le lieu et l'écriture de l'histoire est souligné. Cet extrait laisse poindre une tonalité nostalgique, comme le montre l'usage de l'adjectif mélioratif « wonderful ». Les lieux font partie de l'héritage familial que Rosamond tente de transmettre à Imogen dans son récit. Alors que le temps passe, que les générations se succèdent et que les photos témoignent du changement continu qui entoure l'existence des personnages du récit, le décor reste une constante invariable, garante de stabilité. Même si Rosamond insiste sur la notion de changement en répétant le verbe « changed » (« so many things have changed »), la négation « the Long Mynd is not one of them » souligne le rôle de conservation de la mémoire familiale joué par le paysage.

La topographie des lieux de mémoire de *The Sense of an Ending* semble hanter le narrateur, qui revient inlassablement sur les lieux qui ont marqué son adolescence : une photo prise à Trafalgar Square (31, 70, 108, 149), un weekend passé à Chislehurst (26, 63, 72, 113) une soirée à regarder le phénomène du « Severn Bore » (35, 119, 149-150) près de Bristol. Trafalgar Square est simplement évoqué par le biais de la photo, c'est donc sa dimension de témoin du passé qui transforme l'endroit en un lieu de mémoire : « I opened an old photo album and looked at the picture she'd asked me to take in Trafalgar Square » (108). Un autre lieu, évoqué à plusieurs reprises, caractérise les relations entre Tony et Veronica, du passé au présent, et accentue le rapport entre mémoire privée et publique. Il s'agit du point de rendez-vous donné par Veronica à Tony après plusieurs années passées sans se voir : le « Wobbly Bridge » (89), ou « pont bancal », métaphore appropriée au vu des relations houleuses entre les personnages. Ce qui transforme ce pont en « lieu de mémoire », malgré sa construction récente, est donc son caractère métaphorique. Cependant, contrairement aux paysages évoqués par Rosamond, les lieux du récit de Tony sont des endroits qu'il n'a visités qu'une fois, et qui ont été transformés en « lieux de mémoire » chancelants que parce qu'ils ont un lien avec Veronica ou Adrian, les autres protagonistes de cette histoire.

Les endroits prennent une importance capitale dans le roman d'Ian McEwan, puisqu'ils ont toujours un pendant métaphorique qui établit un rapport entre mémoire privée du personnage et événements historiques publics. Par exemple, le nord de la France, dans la seconde partie, est associé au danger de la guerre, mais également au sentiment d'aliénation et

de rejet que ressent Robbie après avoir été faussement accusé de viol. L'appartement de Cecilia et Robbie dans la troisième partie est qualifié de la sorte : « this narrow room with its stripes like bars contained a *history* of feeling that no one could imagine » (337, je souligne). Les murs de la pièce se transforment en témoins de l'histoire personnelle de Robbie et Cecilia, mais peut-être aussi d'une histoire antérieure à leur présence. La mention des rayures du papier peint est un souvenir douloureux des mois que Robbie a passés en prison (« bars »), mais également, par corrélation visuelle, de son expérience cauchemardesque en France, sa vision d'une jambe d'enfant mutilée et de lambeaux de pyjama : « the pieces of burned, *striped* cloth, the shreds of his pajamas » (262, je souligne). L'OED définit le terme « history » comme « a chronological record, in which events are presented as a straightforward continuous narrative ». Une fois de plus, les lieux se portent garants de la mémoire des personnages qui y ont vécu. Max Silverman, dans une analyse du concept de « trace-mémoires » inventé par Patrick Chamoiseau et Rodolphe Hammadi, se penche sur l'idée de sédimentation propre à l'esthétique de la trace-mémoire : « 'sedimented memories' suggests that the memory-trace is an over-determined site in which the singularity of the most is invaded by the complex layering of history » (230). Cette image va au-delà de celle des lieux de mémoire pour démêler les implications d'une telle superposition spatio-temporelle (« a kaleidoscopic canvas of space-time superimposition » 230). La mémoire se projette comme un écran et s'accumule dans les détails de ces lieux.

De même, lors de son trajet en taxi à la fin du roman, Briony revient sur les lieux historiques de Londres, mais aussi sur les lieux qui ont marqué son histoire personnelle, et le voyage s'apparente à un retour dans un passé à la fois individuel et collectif :

My taxi was cutting through the back streets of Bloomsbury, past the house where my father lived after his second marriage, and past the basement flat where I lived and worked all through the fifties [...] We crossed the square where Leon heroically nursed his wife, and then raised his boisterous children [...] I had a glimpse of St Thomas's Hospital. It took a clobbering in the Blitz [...] and the replacement buildings and the tower block are a national disgrace (355)

L'effet d'accumulation de cette liste (avec la répétition de la structure « past the + NOM + where ») relie le passage du temps à l'échelle d'une vie avec l'espace. Le voyage en voiture de Briony permet de faire défiler des endroits qui lui rappellent des souvenirs ou des lieux qui ont une valeur historique, comme l'hôpital St Thomas, partiellement détruit pendant le Blitz. En mélangeant les deux, le personnage ancre son propre récit dans la réalité historique. L'inventaire des lieux de son existence permet de compléter une partie des questions laissées sans réponse à cause du passage abrupt de 1940 à 1999 dans le récit. Le lecteur apprend ainsi

que son père s'est remarié et que Leon a eu une famille. La fonction narrative de ce court extrait s'établit grâce à sa dimension spatio-temporelle.

Enfin, Briony s'est servie de l'*Imperial War Museum Library* comme lieu de recherche et d'écriture de son roman, et, de nouveau, le lieu entremêle mémoire personnelle et mémoire collective. Il s'agit d'un endroit où sont entreposés les documents historiques ayant trait à la guerre, mais également du espace choisi par Briony pour écrire la version finale de son roman :

The reading room, housed right up in the dome of the building, was formerly the chapel of the Royal Bethlehem Hospital – the old Bedlam. Where the unhinged once came to offer their prayers, scholars now gather to research the collective insanity of war. (353)

Le musée lui-même est un site historique, un ancien asile. Le rapport du passé (« once ») au présent (« now ») se traduit par le glissement d'une population à une autre : « the unhinged » sont remplacés par « scholars ». Le lien entre la fonction historique du bâtiment et son utilisation actuelle est concentré dans la métaphore finale : « research the collective insanity of war ». La guerre est perçue comme une folie, une maladie sociale. Cette rencontre entre des fonctions différentes et des histoires différentes semble transformer le musée, « lieu de mémoire » au sens classique du terme défini par Pierre Nora, en un « nœud de mémoire », considéré par Michael Rothberg comme « rhizomatic network of temporality and cultural reference » (7). Il ajoute ensuite « as history and modernity 'accelerate', memory does not recede, but rather pluralizes » (9). Cette pluralité de mémoires se retrouve dans la subversion de la fonction traditionnelle du musée, qui devient lui-même non seulement lieu de conversation de l'histoire aussi lieu historique.

La fonction du musée au sein de la mémoire collective est un témoignage d'un désir de mémoire. Selon Svetlana Boym, l'émergence des musées dans l'univers de la mémoire collective témoigne d'une institutionnalisation de la nostalgie qui transforme le passé en un héritage : « in the mid-19th century, nostalgia became institutionalized in national and provincial museums [...]. The past was no longer unknown or unknowable. The past became 'heritage' » (15). Cependant, le fait de choisir un tel lieu pour écrire une autobiographie romancée montre que le passage de l'Histoire (en tant que reconstruction du passé) à l'histoire au sens fictionnel peut se lire dans l'esprit des personnages.

Ainsi, les lieux sont chargés d'histoire, qu'il s'agisse de l'histoire personnelle ou de l'histoire collective. Cependant, si ces « lieux de mémoire » sont témoins de certains

événements, ils demeurent des témoins muets, comme le rappelle Michael Rothberg : « sites of memory do not remember by themselves – they require the active agency of individuals and publics » (8). C'est donc à la conscience humaine qu'est laissé le travail d'interpréter le passé et de consigner l'histoire dans des livres.

4) Quand l'historien crée l'histoire

Dans *The Sense of an Ending*, Tony fait cependant la différence entre l'histoire recensée dans les livres et l'histoire qui s'est produite de son vivant (la frontière avec la notion de mémoire est mince ici), celle que Maurice Halbwachs nomme « mémoire collective » :

I still read a lot of history, and of course I've followed all the official history that's happened in my own lifetime – the fall of Communism, Mrs Thatcher, 9/11, global warming [...] but I've never felt the same about it – I've never quite trusted it – as I do events in Greece and Rome, or the British Empire, or the Russian Revolution. Perhaps I just feel safer with the history that's been more or less agreed upon. (59)

La corrélation entre la confiance accordée aux récits historiques et celle qui est adressée à une personne (« trust ») renforce une nouvelle fois le lien entre mémoire privée et histoire publique. L'accumulation d'événements récents trouve un écho dans l'énumération de moments historiques plus anciens, ce qui montre que l'histoire est avant tout une succession de cas particuliers, d'événements isolés. Pour Tony, tant que les historiens manquent de recul sur les événements, ils sont des narrateurs peu fiables de la mémoire collective. Ce qui fait la valeur de l'histoire à ses yeux est le consensus entre les théoriciens : « the history that's been more or less agreed upon ». Cette approche suggère qu'il y a diverses manières d'interpréter l'histoire. Ce qui compte, aux yeux de Tony, est la façon dont on raconte l'histoire, l'identité de l'historien. Le caractère éminemment construit (et potentiellement artificiel) de l'histoire est mis en avant. Jonathan Coe commente ainsi l'évolution du regard porté sur l'histoire dans la fiction contemporaine :

The idea that a historian can sit down in his or her study with a kind of magisterial authority and record the truth about something seems completely nonsensical now [...] We have become aware of the subjectivity of all experience, the subjectivity of all interpretation. (in Guignery, *Novelists* 34)

L'autorité et la prétendue objectivité de l'historien sont donc mises à mal dans la littérature contemporaine. Cette remarque fait écho à la réaction de Tony adolescent en cours d'histoire : « history is the lies of the victors », ce à quoi le professeur répond « it is also the self-

delusions of the defeated » (16). Entre « lies » et « self-delusions », ce n'est pas seulement le caractère subjectif latent de l'histoire qui est visé, mais bien le peu de fiabilité et la subjectivité de ceux qui sont en charge d'établir les récits du passé. C'est pourquoi Nigel C. Hunt remarque : « the term 'history' does not refer to the past, but to an interpretation of the past by historians » (103). Le récit du passé est une construction. La figure de l'historien est d'ailleurs récurrente dans la littérature contemporaine, qui met en scène des étudiants en histoire (Edward dans *On Chesil Beach* d'Ian McEwan) ou des professeurs d'histoire (Tom dans *Waterland*, de Graham Swift). L'importance de cette figure témoigne à la fois d'un intérêt pour le passé historique et d'une crise de l'histoire comme récit objectif, qui fait autorité. Au lieu de cela, le narrateur de *Waterland*, professeur d'histoire, présente la discipline de cette manière : « I present to you History, the fabrication, the diversion, the reality-obscuring drama » (34). Cette définition correspond par extension au traitement de la mémoire individuelle. Tony se sert des débats historiques de son adolescence pour mettre en lumière ses propres manquements personnels :

The version of my relationship with Veronica, the one that I'd carried down the years, was the one I'd needed at the time [...] What had Old Joe Hunt answered when I knowingly claimed that history was the lies of the victors? 'As long as you remember that it is also the self-delusions of the defeated'. Do we remember that enough when it comes to our private lives? (122)

Comme évoqué en deuxième partie, la version des faits présentée par Tony est contestable. Il emploie lui-même le terme « version » pour faire référence à la subjectivité de sa mémoire. Il insiste également sur la possibilité qu'il existe des versions concurrentes en répétant « the one » (sous-entendu « la version »). Cette version a été plus ou moins fabriquée par le personnage. Le passage de « history » à « our private lives » souligne le parallèle entre histoire et expérience individuelle. En tant que récit, l'histoire est donc sous soupçon. Comme la mémoire individuelle, dont elle tire une partie de ses sources, elle n'est ni à l'abri de la partialité ni de l'incomplétude. Chaque récit historique est construit par celui qui le raconte et l'interprète. Comme le remarque Frederick M. Holmes, dans le cas de Tony, la réévaluation de ses souvenirs l'engage à percevoir son passé sous un angle nouveau : « new, formerly repressed memories that are inconsistent with his habitual narrative about his past contribute to the painful process of revision [...] although he had stigmatized her as a sexual tease, he now knows that he had been just as reluctant as she had to consummate their relationship sexually » (117). L'éventail d'interprétations possibles au cours d'un débat sur les causes de la Première Guerre Mondiale en cours d'histoire mène Adrian à conclure : « we need to know

the history of the historian in order to understand the version that is being put in front of us » (12). Ainsi, l'historien n'est pas seulement interprète de l'histoire : il est lui-même le résultat de son histoire personnelle, et sa vision se construit à partir de ses expériences passées.

L'historien peut en effet déformer la réalité, en particulier lors de la construction du récit national. Dans *Atonement*, Ian McEwan offre une vision de la retraite de Dunkerque qui va à l'encontre de l'histoire nationale triomphante, exposant de cette manière le miroir potentiellement déformant de l'histoire officielle : « a historical event usually viewed, through a patriotic lens, as a rescue of heroic proportions » (Head 156). Le récit de McEwan est celui d'une terrible débâcle, d'un repli douloureux, alors que la légende en fait un moment glorieux de la guerre. Là où l'histoire a retenu le caractère chevaleresque de l'intervention britannique en France, Ian McEwan s'intéresse aux coulisses de ce récit essentiel à l'identité nationale d'un pays, afin de « battre en brèche ce qu'il considère comme un mythe de l'histoire », pour Elsa Cavalié (« Dunkirk » paragraphe 16), et de redonner son sens premier au terme de « retraite », départ précipité qui a été décrit dans les livres d'histoire comme un miracle et un exploit. Selon Sylvie Maurel :

In his 'direct' representation of war, McEwan does not stage what the Dunkirk retreat is mostly remembered for, that is to say the miraculous evacuation of 338 000 British and French soldiers [...] the Dunkirk retreat is primarily presented as a retreat, not an achievement. (paragraphe 14)

En effet, McEwan se concentre sur l'épuisement, la confusion et les souffrances éprouvés par les soldats, ces hommes qui vivent un véritable enfer (« a hellish ordeal » selon Dominic Head 156). Au cours d'un entretien, McEwan a remarqué que pour l'écriture d'une œuvre fictionnelle ayant pour toile de fond un célèbre événement historique, il faut prendre en compte à la fois le besoin de réalisme, de fidélité aux événements historiques (« weighty obligation to strict accuracy ») exprimé par le public et le respect de la mémoire de ceux qui ont péri au cours de ces événements :

If you're writing about the retreat to Dunkirk, as I do in *Atonement*, 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. (in Head *The Fiction of Ian McEwan* 130)

McEwan s'est servi d'œuvres non fictionnelles et de témoignages directs pour constituer son récit (son père ayant servi dans l'armée pendant la Seconde Guerre Mondiale, in Crosthwaite 52). Si son récit diverge des mythes nationaux traditionnels, il est ancré dans la réalité du

quotidien des soldats, malgré son caractère partiellement fictionnel. L'auteur insère d'ailleurs un bref commentaire sur le miroir déformant de la presse et du récit national dans le roman, lorsqu'il inclut une courte scène dans laquelle les soldats blessés lisent les journaux : « they were bitter about the newspaper celebrations of the miracle evacuation and the heroism of the little boat » (318). La différence entre cette histoire officielle et la vérité apparaît dans les témoignages directs des soldats : « they were angry with [...] their own officers for abandoning them in the retreat and with the French for collapsing without a fight » (317-318). Pour Peter Childs, avec l'inclusion de ce détail, dans le roman comme dans le film, le lien entre la propagande de guerre journalistique et l'acte narratif de Briony est évident :

Propaganda newsreel chronicles the tragedy of Dunkirk retold as not retreat and failure but a victory of retrieval, like the one Briony attempts through her fictional account of Robbie and Cecilia's reunion. (*Adaptation 2*)

McEwan se propose ici de réécrire les mythes nationaux en tenant compte de la réalité du terrain et de la mémoire des combattants. Le choix de la retraite de Dunkerque prend donc un caractère métatextuel : l'auteur met en garde contre les déformations imposées à l'histoire par le récit officiel. Cynthia Quarrie commente l'approche historique de McEwan en ces termes : « the Dunkirk Spirit is savagely demythologized; the retreat is replayed in all its contingent horror » (205). Ces distorsions font elles-mêmes écho aux conséquences désastreuses de la déformation imposée à la relation entre Cecilia et Robbie par l'imagination débordante de Briony.

Comme le montrent les exemples de Julian Barnes et d'Ian McEwan, tout récit historique est nécessairement une « version » potentiellement biaisée et partielle de l'histoire, perçue à travers un miroir déformant. Dans leur version des faits, les narrateurs/personnages-historiens n'hésitent pas à enjoliver le passé, à se faire romanciers du souvenir. Dans les trois romans, les auteurs-illusionnistes insistent sur la nature construite de leurs personnages de papier. Plus que la notion d' « history », les romans de Julian Barnes, Jonathan Coe et Ian McEwan sont des variations autour du thème de « his-story » ou « her-story », le récit individuel plutôt que l'Histoire majuscule.

B – Histoire et fiction

1) L'écrivain illusionniste

Il est néanmoins intéressant de noter que McEwan s'est appuyé sur des photos du conflit bosniaque plutôt que de la Seconde Guerre Mondiale pour fournir les images centrales de la deuxième partie d'*Atonement*.

Many of the images I used in the Dunkirk episode I drew from the Bosnian conflict. I used photographs from that to remind myself of how soldiers and civilians, hugely intermingled, would suffer the most appalling consequences. (in Head, *The Fiction of Ian McEwan* 130)

Le romancier privilégie l'effet de réel de son récit à une fidélité scrupuleuse aux détails de la retraite telle qu'elle s'est réellement produite. De la même manière, Jonathan Coe s'est servi d'images réelles pour créer son récit : « I drew on my parents' photograph albums and my grandparents' photograph albums [...] I had the photograph on one side and I had Microsoft Word on the other side » (in Guignery, *Novelists* 32). À partir d'images provenant d'un contexte non fictionnel, le romancier développe une histoire. La réalité décrite sur ces images se mue donc en matière première de la fiction. De la même manière, Coe utilise une scène bien réelle du film *Gone to Earth* de Michael Powell pour y ajouter ses personnages fictifs. Laurent Mellet analyse cette hybridité en ces termes : « le cinéma est un matériau à partir duquel Coe fait naître le fictif et le romanesque, greffant ses personnages sur des scènes, des intrigues et des protagonistes filmiques » (246). Selon les mots de Guy de Maupassant, le travail du romancier réaliste est de produire l'illusion de la réalité :

Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même [...] faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession. J'en conclus donc que les réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des illusionnistes. (Préface de *Pierre et Jean* 51-52)

Dans ce cas, les romanciers se servent littéralement de la photographie comme support de leur écriture, mais en sortant les photos de leur contexte pour les appliquer à leur récit, ils les dépouillent de leur signification première et exploitent leur immédiateté, leur caractère visuel pour rendre leur description plus saisissante. Ils éliminent la contingence (l'événement singulier) pour ne retenir que le caractère universel des images utilisées comme source et produire ainsi l'effet réaliste, décrit par Maupassant comme un tour de magie. Toujours selon

Maupassant, en effet, le but du romancier réaliste « n'est point de nous raconter une histoire, de nous amuser ou de nous attendrir, mais de nous forcer à penser, à comprendre le sens profond et caché des événements » (Préface de *Pierre et Jean* 49). Les souvenirs du passé compris dans les romans de Jonathan Coe et d'Ian McEwan sont donc des œuvres d'illusionnistes, dans lesquelles le rôle du romancier est 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 » (Reynier 6).

Dans chacun des récits, les références à des genres, à des pratiques et à d'autres œuvres littéraires trahissent la dimension fictive et purement textuelle de leurs personnages de papier. Le caractère métatextuel des romans est souligné à divers degrés, alors que le récit du souvenir se fait histoire (au sens fictionnel) plutôt qu'Histoire (restitution du passé qui témoigne d'une recherche de vérité et de fidélité au réel).

Comme évoqué précédemment, les narrateurs des romans choisissent l'ordre de déroulement de leur récit subjectif, ce qui témoigne d'un besoin de raconter des histoires spécifiques à un public spécifique. C'est pourquoi le terme « histoire » peut être traduit à la fois par « history » et par « story ». Dora Vecsernyés cite les mots de Julian Barnes dans un entretien, lorsqu'il remarque : « we want our human life on this planet to be turned into a narrative » (Vecsernyés 30). De la même manière, Rosamond définit l'élan qui motive son récit (« much the same impulse, I suppose, as the one willing me to talk on and on into this microphone », 208) en faisant allusion au pouvoir de la narration, détail intéressant alors que le personnage se livre à une restitution orale du passé, censée être marquée par la spontanéité et la discontinuité des souvenirs plutôt que par la force organisatrice que suppose la narration. En effet, le récit narratif transforme les éléments isolés en un ensemble cohérent :

Perhaps if words – phrases – gestures – were not enough, then *narrative* was what Thea needed: perhaps the narrative of that night, that night twenty-five years ago when Beatrix led me such a merry, circular dance, might help to unpick the tangles of her mother's character? (208)

Alors que les termes isolés « words », « phrases » et « gestures » sont évoqués dans un style paratactique qui accentue le caractère fragmenté de ces éléments disparates, le nom « narrative » semble englober ces trois noms pluriels. Jonathan Coe prend le soin de mettre le terme en italiques et de le répéter pour insister sur son caractère essentiel. Lorsque la compréhension du personnage bute sur un élément qui lui semble inexplicable (la métaphore

de l'enchevêtrement exprime cette image : « tangles »), un récit organisé semble être l'unique solution. Dans l'exemple de *The Rain Before it Falls*, le passage de « narrative » à « the narrative » (je souligne) représente le caractère privé et individuel du récit auquel se livre la narratrice. L'emploi du terme « character » à la fin de cet exemple a également une valeur métatextuelle et rappelle la nature fictive des personnages. D'ailleurs, les références à la littérature apparaissent parfois dans le récit, lorsque Rosamond fait usage de termes techniques littéraires pour évoquer des épisodes du passé : « nothing could undo the *tragedy* in which you and your mother had become embroiled » (234, je souligne). En effet, puisque c'est au narrateur que revient le choix de la tonalité de son récit, c'est Rosamond qui décide d'accentuer le caractère tragique de la relation entre Thea et Imogen.

Quant à Tony, il avoue dès le début du roman de Julian Barnes transformer son passé en un récit. Lorsque Tony sélectionne les éléments qui l'intéressent, il les transforme également en anecdotes : « I need to return briefly to a few incidents that have grown into anecdotes » (4), « we were already turning our past into anecdote. » (53) Pour Eneken Laanes, l'anecdote provient justement du désir de transformer son passé en récit : « the process of narrativizing personal memories » (187). Le récit anecdotique du passé devient un genre littéraire à part entière, lorsqu'est effectué le processus de transformation de la réalité en épisode littéraire. Laanes appelle ce procédé une « mediation between rawer, unformulated experience and more general or formulated truths [...] by turning such truths into narrative and character » (192). L'élévation de l'anecdote au rang de fait narratif permet au personnage, qui n'avait que peu de contrôle sur les événements au moment où ceux-ci se déroulaient, de reprendre le pouvoir dans la narration des faits. Selon Nora Anna Escherle, « the anecdotalization of memory has the vital function of retrospectively investing with agency those who were powerless and humiliated in the past » (204). C'est de cette manière, en devenant le narrateur de l'histoire d'Adrian, que Tony croit prendre la position centrale qui lui a échappé dans le passé.

Lorsque le narrateur évoque l'histoire de sa vie, il choisit généralement des termes qui ont trait à la fiction, en privilégiant la notion de « story » (ou « version ») à « history ». L'ellipse se double d'une référence à une possible déformation de la réalité : « I told her the story of my life. The version I tell myself, the account that stands up » (116). Dans cette citation, trois termes différents sont employés pour faire référence à « l'histoire » d'une vie : « story », « version », « account ». Le caractère potentiellement fictionnel de « story » est bien établi, de même que la dimension subjective et sélective de « version » et « account ». Son interprétation est d'ailleurs sujette à des variations : « this is my *reading* now of what

happened then. Or rather, my memory now of my *reading* then of what was happening at the time » (41, je souligne). Cette fois, la reformulation contribue à mettre à distance le souvenir du passé et à souligner la différence entre je narré et je narrant. La métaphore de l'interprétation de l'existence à l'aune de la lecture d'un texte littéraire souligne le caractère potentiellement fictionnel du récit du passé.

En effet, dans *Atonement*, les personnages ont une façon de raconter leurs souvenirs qui, sans fausser entièrement la réalité, la colore néanmoins légèrement. Briony transforme Robbie et Cecilia en des personnages de fiction, ou en acteurs de ce qu'elle nomme « *daily romance* » (38, je souligne), encore un terme qui peut faire référence à un genre littéraire. Les personnages deviennent les auteurs de la réécriture de leurs souvenirs, des romanciers illusionnistes. Les personnages font généralement preuve de créativité littéraire lorsqu'ils sont amenés à raconter leurs souvenirs à un public qu'ils souhaitent divertir ou captiver.

Le personnage de Cecilia s'adonne à cette activité. Alors qu'elle est dévorée par la nostalgie dans la première partie du roman, lorsqu'elle raconte ses activités depuis la fin de ses études à Cambridge, elle tente de rendre son récit divertissant pour susciter l'intérêt de son frère Leon : « she gave a *farcical hue* to her weeks of boredom and solitude [...] she attempted *comic sketches* based on her daily need for more cigarettes » (109, je souligne). L'attitude du personnage est semblable à celle d'un romancier (ce qui n'est pas surprenant étant donné que Robbie et Cecilia viennent tous deux d'obtenir un diplôme de littérature). Plutôt que de retracer seulement l'ennui et la nostalgie de son séjour dans la maison de famille, Cecilia se met en scène et le vocabulaire du théâtre est utilisé pour souligner sa volonté de divertir son auditoire (« *farcical* », « *comic sketches* ») et colorer son récit. D'ailleurs, les termes empruntés au lexique de la scène apparaissent à plusieurs reprises dans le récit, et s'accumulent lorsque Briony peine à interpréter l'épisode qui se déroule devant la fontaine : « the drowning scene, followed by a rescue, should have preceded the marriage proposal », « the scene was empty » (39), « the scene would still have happened » (40). La répétition du terme « *scene* » désigne la confusion entre fiction et réalité dans l'esprit du personnage.

En effet, les personnages emploient un vocabulaire qui trahit leur conscience d'être des créatures de papier ou se livrent à des réécritures de leur passé pour le bénéfice d'un public. D'ailleurs les personnages professent eux-mêmes leur goût pour la littérature ou l'art, avec le potentiel de transformation de la réalité que ceux-ci comportent.

Dans *The Sense of an Ending*, les références à l'art mettent en exergue le désir illusoire de transformer une existence banale en une œuvre d'art. Tony présente d'ailleurs la potentielle déformation de la réalité que constitue la vision des adolescents, à la fois idéaliste et pleine de clichés, comme inspirée directement de la littérature. Par le biais de la stratégie narrative du récit rétrospectif qui permet la séparation entre je narrant et je narré, Tony, une fois adulte, peut se souvenir avec une certaine ironie de son comportement d'adolescent :

We knew from our reading of great literature that Love involved Suffering, and would happily have got in some practice at Suffering if there was an implicit, perhaps even logical, promise that Love might be on its way [...] This was another of our fears: that Life wouldn't turn out to be like Literature. (14-15)

Même si le narrateur insiste sur le caractère juvénile de ces propos et prend ses distances avec son passé en le traitant avec ironie (comme le montre la grandiloquence des majuscules hyperboliques), le caractère métafictionnel de cette citation ne doit pas être occulté. Ces personnages qui rêvent de devenir des héros littéraires sont en fait déjà des personnages fictifs, ce qui ne rend pas pour autant leurs existences plus remarquables. La naïveté et l'idéalisme des jeunes garçons est représentée stylistiquement par l'insertion ironique de majuscules, qui tournent les éléments décrits en concepts théoriques, soulignant le manque d'expérience des adolescents : « Love », « Suffering », « Life ». La comparaison entre « Life » et « Literature » montre que, comme Briony dans *Atonement*, les adolescents sont influencés par leurs lectures et prêts à laisser la fiction régenter leurs existences. Le rêve des adolescents est de parvenir à mener une vie digne d'être racontée dans un roman : « remotely novel-worthy » (15). L'ambition n'est pas d'être l'acteur d'un événement suffisamment sensationnel pour être recensé dans les journaux, mais d'éveiller l'intérêt et l'imagination d'un écrivain.

Néanmoins, le miroir déformant du réel qu'offre l'œuvre d'art apparaît comme un danger potentiel qui menace d'enfermer les personnages dans le regard d'autrui. Comme dans *Le Portrait de Dorian Gray*, où les rapports entre l'œuvre d'art et la vie sont brouillés, au début d'*Atonement*, dans l'esprit de Marshall, Lola n'est pas seulement une jeune fille de quinze ans. Il la transforme en un objet d'art : « the girl was [...] quite the little *Pre-Raphaelite* princess » (60, je souligne). Cette remarque apparemment anodine est en fait un indice du drame à venir : Marshall considère l'enfant comme un tableau, un objet d'art qu'il souhaiterait ajouter à sa collection.

Dans *The Rain Before it Falls*, les références intertextuelles ne sont pas particulièrement mises en avant, au profit des arts visuels et musicaux. Laurent Mellet le

décrit en ces termes : « l'art est tout autant un sujet romanesque pour Coe, d'avantage influencé par le septième art que par la littérature » (246). Plus encore qu'en littérature, la peinture peut jouer avec l'illusion en représentant des êtres humains ou des objets réels. La licence poétique du peintre est donc comparable à celle de l'auteur. Ainsi, lorsque Rosamond en vient à décrire le portrait d'Imogen que sa compagne Ruth a peint plusieurs années auparavant, l'image est un véritable « memento » (240) qui capture le passé avec bien plus de force qu'un simple cliché : « something very much more significant than a mere photograph or souvenir » (244). En réalité, certains détails du tableau entrent en conflit avec le souvenir que Rosamond conserve d'Imogen : « my memory, personally, is that your hair wasn't as thick and tangled as Ruth has *represented* it », « I suspect that Ruth has *exaggerated* the size of your jaw, in fact, just as she has *exaggerated* the thickness of your hair » (243). Le peintre se permet de laisser la réalité à distance en faveur d'une recreation du réel, une « vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même » (51), selon Maupassant. L'accumulation de comparatifs de supériorité de Maupassant fait écho à la notion d'exagération (le verbe « exaggerate » est même répété) qui caractérise le portrait de Ruth aux yeux de Rosamond. Tout comme les écrivains réalistes, décrits comme des illusionnistes par Maupassant, un bon peintre doit être capable de recréer les apparences, de donner l'illusion du réel : « what I wanted most of all was that it should simply *look like you*, and in that, of course, she has succeeded quite brilliantly » (244). Jonathan Coe a choisi de mettre en valeur le groupe verbal « look like you » en le mettant en italique (transcription visuelle de l'insistance de Rosamond sur cette notion d'apparence). Après la mort de ceux qui ont connu Imogen, seul le tableau restera, et c'est ainsi que le personnage subsistera dans la mémoire, même si le tableau n'est pas entièrement fidèle à la réalité. L'œuvre d'art, la fiction de l'artiste prend le dessus et excède la réalité. On retrouve d'ailleurs le même raisonnement à la fin d'*Atonement* : « when I am dead, and the Marshalls are dead [...] we will only exist as my inventions » (371).

Cette tendance est également confirmée par l'épaisseur intertextuelle qui sous-tend la conception de plusieurs personnages : les personnages de ces romans sont avant toute chose des créatures de fiction, et l'irruption de l'imagination dans certains souvenirs prend parfois la valeur d'un commentaire métatextuel sur le rapport entre le réel et le récit fictionnel. L'histoire dans laquelle s'inscrivent les auteurs des romans est avant tout une histoire littéraire, un héritage fictionnel.

2) L'œuvre palimpseste : souvenirs textuels

Comme pour insister sur la dimension métatextuelle des romans, les trois auteurs font de leurs personnages des lecteurs, qui interprètent l'existence à travers le prisme des œuvres qu'ils ont lues. Les souvenirs littéraires de ces personnages colorent leur perception du monde qui les entoure.

Dans *The Sense of an Ending*, le narrateur s'attarde sur la description du contenu de sa bibliothèque et s'enorgueillit du nombre d'ouvrages historiques qu'il détient :

Orange Penguins for fiction, blue Pelicans for non-fiction. To have more blue than orange on your shelf was proof of seriousness [...] the right titles: Richard Hoggart, Steven Runciman, Huizinga, Eysenck, Empson... (24)

L'accumulation de noms d'universitaires et d'historiens confirme dans l'esprit du lecteur la passion de Tony pour l'histoire. La fascination du personnage pour une approche historique des événements n'est pas un secret, tant le narrateur s'appuie sur la philosophie de l'histoire pour interpréter les différents épisodes de son existence. Cependant, si le narrateur n'évoque aucune œuvre de fiction, son penchant pour les romans policiers apparaît en creux dans son récit, lorsqu'il transforme sa quête de compréhension du passé en une véritable enquête policière. Tony fait référence à son adolescence avec une distance ironique, mais force est de constater que le narrateur de soixante ans conserve des traits communs avec le portrait qu'il esquisse du jeune homme, dont son désir d'utiliser la littérature pour comprendre son existence. Lorsqu'il évoque avec ironie son penchant pour les romans policiers « perhaps all four of us should have gone off on a Quest to Discover the Truth » (16), la remarque devient finalement programmatique, puisque le personnage se lance dans une véritable chasse au trésor ou une enquête policière organisée par Veronica pour faire la lumière sur son passé et découvrir la vérité. Selon Michael Greaney, « he turns amateur detective in a bid to reconstruct the formative circumstances of student years » (12).

Dans *The Rain Before it Falls*, Rosamond évoque peu de références textuelles, mais elle s'attarde sur une référence littéraire (ou cinématographique) dans une scène-clef, lorsque Beatrix attaque Thea avant d'insulter Rosamond et de l'accuser de pédophilie. La référence ouverte à une œuvre, la seule du roman, ne manque d'interpeller le lecteur « the image reminds me now, more than anything else, of the character Gollum from *The Lord of the Rings*, with his gaze and his thoughts concentrated on his 'precious' » (190). Pour témoigner de son horreur face au comportement de Beatrix, Rosamond ne trouve pas de mots justes. Il

lui faut recourir à ses souvenirs de fiction, à un personnage qui n'est pas même humain, pour communiquer l'image que ce souvenir lui inspire.

L'irruption de l'art dans l'existence est au cœur de l'écriture d'*Atonement*, mais les personnages de Robbie et Cecilia y contribuent au moins autant que Briony. Dès le début du roman, Cecilia et Robbie, qui viennent d'obtenir leurs diplômes de l'université de Cambridge, sont obnubilés par leurs lectures de romans célèbres de la littérature anglaise. Robbie en particulier, selon Swantje Möller, est marqué par son éducation littéraire : « Robbie moves through a world full of literary references » (62). Par exemple, lorsque Robbie, qui a incarné Malvolio, personnage malheureux de *Twelfth Night*, lors d'une pièce de théâtre à Cambridge, cite le texte de Shakespeare « nothing that can be can come between me and the full prospect of my hopes » (131), les paroles prennent une dimension ironique à la lecture rétrospective. Après tout, comme le souligne Julie Ellam, il s'agit de Malvolio, « the man from below stairs whose aspirations are cruelly thwarted » (32). Pour Finney, la citation est prémonitoire (« it acts in an anticipatory fashion, warning the reader that Robbie is likely to prove similarly deluded », 73). Le souvenir textuel du personnage est utilisé comme avertissement, une anticipation de la tragédie à venir. De même, au sein de la correspondance épistolaire codée entre les deux amants, Robbie et Cecilia se muent en personnages de romans afin d'échapper à la censure de la prison :

They wrote about literature, and used characters as codes. [...] All those books, those happy or tragic couples they had never met to discuss! Tristan and Isolde, the Duke Orsino and Olivia (and Malvolio too), Troilus and Criseyde, Mr Knightley and Emma, Venus and Adonis. Turner and Tallis. (204)

En tant que personnages fictionnels, ils s'inscrivent effectivement dans la lignée chronologique de l'histoire des grands couples de la littérature britannique. Leur inclusion à la fin de la liste peut d'ailleurs être perçue comme un clin d'œil métatextuel de la part d'Ian McEwan, montrant qu'il s'agit bien en effet d'un couple de fiction. Pour Stefanie Albers et Torsten Caeners, « Cecilia and Robbie, as fictitious characters themselves, stand as relatively succinct stereotypes in their own typical eighteenth-century love story » (716). Le mélange de références à des personnages tirés de la littérature médiévale, shakespearienne et dix-neuviémiste montre que les personnages perçoivent leur relation à la lueur de leurs connaissances littéraires. Les échos entre la situation des jeunes amants et les personnages de fiction auxquels ils font référence sont nombreux. Par exemple, Mary Behrman remarque qu'il existe un lien entre Cecilia et Yseult, « a connection between Isolde and Cecilia as healers » (455). Cecilia, devenue infirmière, est une guérisseuse des temps modernes.

De plus, le compte-rendu apparemment réaliste de la retraite de Dunkerque par Robbie est en fait traversé de références littéraires qui transforment le voyage erratique du personnage en une sorte de quête chevaleresque médiévale. Mary Behrman interprète la seconde partie comme un trompe-l'œil traversé de références à l'univers textuel médiéval :

In Part II Robbie finds himself thrust into a modern-day landscape eerily reminiscent of those traversed by King Arthur's questing knights [...] The section functions like a hologram. Viewed one way, it strikes readers as an unflinching depiction of a gruesome moment in the war; viewed another, it looks like a retelling of an archetypal Arthurian journey through a fantastic, oft-treacherous terrain. (456 ; 461)

Cette interprétation de la seconde partie d'*Atonement* est motivée par la perception subjective de Robbie, dont les références littéraires et poétiques parsèment le récit. La description du terrain français de la guerre s'apparente à celles d'un champ de ruines (« wasteland »), comparable à celui que décrit T.S. Eliot dans son poème. En effet, le paysage est marqué par son silence menaçant (« there was no birdsong », 238), l'absence d'eau (« all he could think of now was finding a drink », 224), et l'omniprésence de cadavres mutilés à la place de terres précédemment fertiles : « one field of cattle had a dozen shell craters, and fragments of flesh, bone and brindled skin » (214). Il est cependant probable que la réécriture de Robbie en chevalier provienne de Briony, instance supérieure de l'auteur qui contrôle la structure du roman.

Ainsi, ce sont les souvenirs des personnages en tant que lecteurs qui viennent parfois donner forme à leur vision du monde et influencer leur comportement. L'exemple le plus criant de personnage dont les lectures influencent la vision du monde est Briony (digne héritière littéraire de Catherine Morland dans *Northanger Abbey*). Ce procédé permet également aux auteurs de rappeler à leurs lecteurs que leurs personnages restent des êtres de fiction, des personnages de roman, entièrement prisonniers du monde textuel dont ils dépendent. C'est pourquoi les narrateurs montrent un désir particulier de mettre en avant leur rapport à la fiction et les souvenirs textuels qui ont présidé à la construction de leur récit du passé. Dans *Atonement*, lors de la scène qui se déroule dans la bibliothèque de la maison des Tallis, Robbie ressent une « présence invisible » dans la pièce. Selon Eluned Summers-Bremner, cette présence peut être perçue comme une référence métatextuelle à la présence des livres de la bibliothèque et au rôle de l'intertextualité dans le texte (154).

Les personnages des trois romans sont en partie des émanations de la mémoire littéraire de leurs auteurs, faisant des trois romans étudiés des sortes de palimpsestes de la fiction britannique. Gérard Genette, dans *Palimpsestes*, décrit l'hypertextualité comme « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte), sur lequel il *se greffe* d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (13, je souligne). Si l'hypertextualité n'intervient pas dans les trois romans du corpus, la métaphore de la greffe est signifiante, en ce qu'elle souligne le caractère organique de l'intertextualité et de l'héritage littéraire du roman contemporain. Les références intertextuelles sont si nombreuses dans les romans de Julian Barnes, Jonathan Coe et Ian McEwan, que nous allons nous contenter ici d'étudier les références qui ont contribué à construire la voix du narrateur.

Dans *The Rain Before it Falls*, le prénom de Rosamond est un hommage à Rosamond Lehmann. Dans son article « My Literary Love Affair », Jonathan Coe remarque « *The Rain Before it Falls* is intended (among other things) as an hommage to the whole list [of Virago writers] ». L'influence de l'œuvre de cette dernière sur le roman de Jonathan Coe a été étudiée par Vanessa Guignery :

The echoes between *The Rain Before it Falls* and *Swan in the Evening*, to the extent of duplicating words and sentences, testify to Coe's great sense of indebtedness to Rosamond Lehmann for her style, tone and emotional commitment. (Coe 104)

Bien loin de ne s'inspirer que d'un seul ouvrage de Rosamond Lehmann, Coe combine plusieurs aspects de son œuvre. La structure du récit de Rosamond (ekphrasis de vingt photos) s'appuie sur *Rosamond Lehmann's Album*, qui recense plusieurs clichés représentant le passé de la romancière. Dans son introduction, celle-ci remarque « when I examine these early scenes and images, I do in fact detect a world of concealed protagonists that coalesced much later, fractionally at least, into fictional material » (10), remarque programmatique pour l'écriture de *The Rain Before it Falls*. Coe utilise également des citations directes d'œuvres de Rosamond Lehmann dans son roman et puise la source de certains épisodes (l'oiseau qui tombe sur le pare-brise de Gill) dans *The Swan in The Evening*. Merritt Moseley souligne d'ailleurs les similitudes entre *The Rain Before it Falls* and *The Ballad and the Source*, qui retrace également l'histoire de plusieurs générations de femmes abusives. L'influence du roman est double : il sert d'inspiration pour le personnage de Rosamond, mais aussi pour le thème du roman. Dans son essai « My Literary Love Affair », publié sur le site du *Guardian*, Coe commente le roman de Rosamond Lehmann en ces termes :

It's a story of the relationship between a mother, her daughter and her granddaughters, in which betrayal, manipulation and emotional histrionics are shown to have a cumulatively destructive effect across generations.

Ce résumé s'applique également à la trame de son propre roman. Moseley ajoute en effet au sujet des relations mère-fille que développe le roman : « helpless repetition is the problem here ». Coe ajoute que Rosamond « is close to Sybil Jardine, its dominant matriarchal figure » (« Love Affair »). Le roman puise donc une partie de sa matière dans ce souvenir textuel que constitue l'œuvre de Rosamond Lehmann, tout en entremêlant fiction et réalité. En effet, si Jonathan Coe s'inspire surtout de romans, le prénom de Rosamond, celui de Beatrix (la sœur de Rosamond Lehmann), et le rôle joué par des chiens dans l'histoire familiale de Beatrix et d'Imogen (faisant écho à la passion de Rosamond Lehmann pour les chiens, évoquée dans l'introduction de son *Album* : « dogs abound to an extraordinary degree in every story and novel », 11) montrent que le romancier s'inspire autant de souvenirs textuels fictionnels que de souvenirs textuels réels (tirés de l'autobiographie de Lehmann) afin de construire son œuvre hommage. Ce caractère hybride fait de la narratrice de l'histoire la véritable héritière d'une riche tradition littéraire, un souvenir textuel de Rosamond Lehmann à la fois comme personne et comme auteur, pour donner du relief au personnage fictionnel.

Dans *Atonement*, les souvenirs textuels parsèment le texte, si bien que Robbie et Cecilia sont transformés en stéréotypes des amants maudits. Le personnage de Briony s'inscrit dans la lignée de Catherine Morland, héroïne de *Northanger Abbey*, qui laisse sa passion pour les romans gothiques colorer sa perception de la réalité, tout comme Briony impose son imagination sur des faits réels. Ian McEwan cherche à s'inspirer de Jane Austen tout en allant plus loin qu'elle : « go a step further and look at, not the crime, but the process of atonement, and do it in writing – do it through storytelling » (in Bentley, *British Fiction* 17). *Atonement* est donc conçu dans la lignée du thème développé par Jane Austen. Si Briony est inspirée du personnage de Catherine Morland, les conséquences de son imagination débordante sont bien plus tragiques. Selon les mots de Gérard Genette : « une fonction nouvelle se superpose et s'enchevêtre à une structure ancienne, et la dissonance entre ces deux éléments coprésents donne sa saveur à l'ensemble » (*Palimpsestes* 556).

La perte d'innocence qui mène de Catherine Morland à son héritière Briony Tallis est ainsi due à l'influence d'un autre roman, qui contribue à transformer Briony en un palimpseste de personnages passés : *The Go-Between*, de L.P. Hartley (1953). Les liens entre les narrateurs Briony (*Atonement*) et Leo (*The Go-Between*) sont cruciaux. Les deux récits se concentrent sur l'enfance de leurs protagonistes, et leur crime se déroule dans des

circonstances similaires, pendant un été caniculaire. Les deux personnages ont treize ans au moment des faits et E. G. Ingersoll considère que leur expérience passée est constituée d'événements qui ont mis fin à l'âge d'or de leur enfance : « events that expelled [them] from the garden of [their] childhood » (241). Les chaînes d'événements qui mènent à un acte irréparable (la mort d'un personnage) suivent des schémas narratifs similaires dans les deux romans, où les personnages jouent le rôle de messagers entre des couples, avant que cette fonction ne se retourne contre eux. *Atonement* donne un sens nouveau au titre du roman de L. P. Hartley, puisque Briony va littéralement se positionner entre les deux amants (« go between ») et les séparer. Lorsque Cyril Connolly contacte Briony dans la troisième partie, il utilise cette formulation : « might she *come between* them in some disastrous fashion ? » (313, je souligne). En effet, le personnage-messager se transforme de cette manière en intrus qui fait irruption dans l'existence des autres personnages. Briony interprète de manière erronée la relation entre Robbie et Cecilia, et sa perplexité fait écho à l'incompréhension de Leo, qui remarque : « I did not understand the nature of the bond that drew the two together » (*The Go-Between* 268). Dans *The Go-Between*, lorsque Marian et Ted commencent à correspondre, l'imagination du jeune Leo s'emballe, comme celle de Briony dans *Atonement*, et il établit des scénarios fictionnels afin de tenter de clarifier la situation : « suppose he was wanted by the police and she was trying to save him [...] This, being the most sensational, was also my preferred solution to the problem » (103-104). Le jeune garçon fournit une explication fictionnelle à des événements qu'il n'est pas à même de comprendre (la relation amoureuse entre Ted et Marian), comme Briony, qui transforme Cecilia et Robbie en personnages de contes de fées.

Dans son analyse du roman de L. P. Hartley, David Leon Higdon remarque que la révélation de la relation entre Ted et Marian et ses conséquences tragiques transforment profondément l'existence du personnage : « the events of 9-23 July 1900 changed the direction of his life, separated his older self sharply from his younger self » (*Shadows* 26). De même, pour Briony, les événements de l'été 1935 causent une rupture majeure entre Briony enfant et Briony romancière. Comme dans *Atonement*, le souvenir joue un rôle crucial dans le désir de réparation du narrateur de *The Go-Between* : « memory is being enlisted to serve his purposes as an old man, trying to make peace with the past » (Ingersoll 241). Si le personnage de *The Go-Between* s'appuie sur son journal intime, relique du passé, pour expier son crime, Briony réécrit les événements dans un récit de fiction. Le palimpseste fictionnel d'*Atonement*, qui sert à définir le personnage de Briony, fait ressortir les thématiques déjà entrevues du

caractère potentiellement nocif de l'imagination enfantine et du devoir de mémoire que constitue le récit du passé.

Enfin, Frederick Holmes, s'intéressant à l'intertextualité dans les romans de Julian Barnes, adopte la terminologie utilisée par Claude Lévi-Strauss dans *La Pensée Sauvage* pour définir le rapport qu'entretient l'auteur avec le passé littéraire de ses prédécesseurs (l'analyse rejoint celle de Gérard Genette, qui fait du « *bricolage* [...], l'art de 'faire du neuf avec du vieux' », dans *Palimpsestes* 556).

Julian Barnes has always been something of a *bricoleur*, salting his fictions with allusions to and quotations from the works of other writers, using earlier literary models as building blocks for his novels and stories (48)

Dans *The Sense of an Ending*, c'est la référence au roman de Ford Madox Ford, *The Good Soldier*, qui est mise en avant. Comme Tony, le personnage principal du roman voit ses certitudes remises en question le jour où il apprend que sa femme et son meilleur ami ont une liaison. L'attitude du personnage est comparable, pour Frederick M. Holmes, à celle de Tony Webster lorsqu'il apprend la nouvelle :

If for nine years I have possessed a goodly apple that is rotten at the core and discover its rottenness only in nine years and six months less four days, isn't it true to say that for nine years I possessed a goodly apple? (3)

Comme Tony Webster, John Dowell peine à réévaluer son passé à la suite d'une révélation fracassante. Julian Barnes a lui-même écrit des articles au sujet de ce roman et son commentaire « a sophisticated disguise of the true narrative behind a false façade of apparent narrative » (in Holmes, « Divided Narratives » 3) peut s'appliquer également à son œuvre : la version que Tony a reconstituée du passé ne correspond pas celle de Veronica plusieurs années après. Cette structure fait écho au récit de John Dowell dans le roman de Ford Madox Ford, qui découvre que sa femme a une liaison avec leur meilleur ami, un homme dont le mariage est en fait une façade. Le nom de famille de Veronica (Ford) est probablement un hommage à l'auteur de *The Good Soldier*. Frederick M. Holmes retrace les similitudes entre les deux romans en ces termes : « a sad story told years later by a man who missed the point of certain things as they occurred » (9). Il ajoute que Tony Webster hérite également son attitude narrative du personnage de Ford Madox Ford : « the emotional effects of Dowell's narration are more often bathetic than melodramatic [...] Tony also blunts the dramatic impact of a suicide » (43). En effet, Tony apprend le suicide d'Adrian plusieurs jours après les faits, ce qui permet à Julian Barnes de passer sous silence l'onde de choc immédiate des

événements. Dans les deux romans, le ton est d'ailleurs plus tourné vers la méditation que vers l'action, car les personnages sont plus des spectateurs que des sujets agissants. Les deux narrateurs répriment certains souvenirs gênants.

Ainsi, dans les trois romans, l'analyse de ces quelques exemples montre que la voix ou les caractéristiques du récit du narrateur proviennent d'un tissu de références intertextuelles qui confèrent une épaisseur temporelle aux romans. Ce souvenir textuel conforte l'inscription des textes dans une histoire littéraire (qu'il s'agisse d'appartenance à ou de rupture avec une tradition). À personnages de papier, souvenirs de papier. Avec le palimpseste, défini par Gérard Genette, « l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence » (*Palimpsestes*, 556). Cette association entre passé et présent montre que le souci du passé manifesté par les personnages est partagé, sur un autre plan, par les romanciers, comme un désir de réécrire le passé : « postmodernist intertextuality is a formal manifestation of both a desire to close the gap between past and present of the reader and a desire to rewrite the past in a new context » (Hutcheon 118).

L'importance donnée à la fiction et aux références intertextuelles dans le tissu romanesque permet de densifier l'horizon d'attente du lecteur en donnant une épaisseur au texte. Les enseignements tirés des œuvres précédentes colorent la perception que le lecteur a des personnages et tient lieu d'avertissement (par exemple : la fin tragique de *The Go-Between*). Ces références permettent également d'insister sur le caractère potentiellement réparateur que les auteurs (ou plutôt les avatars que sont les narrateurs) peuvent tenter de donner à leur récit du souvenir. Les narrateurs tentent de réparer les erreurs du passé par le biais de constructions fictionnelles.

C – Fiction du procès et expiation

Les liens entre littérature et éthique sont nombreux dans ces récits qui sont des quêtes de vérité, mais aussi de réparation d'un passé douloureux, suivant plusieurs étapes chronologiques (l'enquête judiciaire, l'interrogatoire, l'inculpation, le procès, le verdict et la prison ou la liberté conditionnelle). Dans le cadre de la fiction judiciaire métatextuelle, où le souvenir devient témoignage et le narrateur témoin, la lecture du soupçon prend alors une

dimension éthique lorsque le souvenir imparfait se mue en faux témoignage, acte lui-même criminel. Charles Reagan, dans son analyse de *La mémoire, L'histoire, l'oubli*, œuvre de Paul Ricoeur, évoque la comparaison du philosophe entre les rôles de l'historien et du juge :

Tous les deux sont des « tiers » impartiaux avec pour but la justice et la vérité. Dans les deux cas, on commence avec des témoignages et des documents, rangés, archivés, selon les règles appropriées à chacun. L'historien et le juge se préoccupent de la question de la preuve et de la *fiabilité des témoins*. Ils sont les maîtres du soupçon et de la découverte du faux. (« Réflexions sur l'ouvrage de Paul Ricoeur » 172, je souligne)

En effet, la fiction du procès permet de remettre en question le récit du passé, généralement considéré comme lacunaire et imparfait, puisqu'il traite de temps révolus et donc absents. La métaphore judiciaire met l'accent sur la remise en question radicale de la possibilité de connaître le passé, une « crise du témoignage » (Ricoeur 230), qui est l'apanage de l'incrédulité postmoderniste face aux discours d'autorité : « faith in the knowable past is in tatters », déclare David Lowenthal (81).

1) Au tribunal du souvenir : témoins et coupables

La fiction du procès implique des rituels et des personnages qui jouent des rôles types attribués (ceux du juge, de l'avocat, du témoin, de la victime, et de l'accusé – puis du coupable), donnant à la notion de tribunal du passé une dimension théâtrale. Selon Paul Ricoeur, un procès, « représentation au présent [de faits passés], consiste en une mise en scène » (419). Un procès met en jeu la confrontation de perspectives divergentes sur le passé par le biais de la parole. Le témoignage (appelé également « mémoire déclarée » par Paul Ricoeur, 201) a nécessairement trait à une faute passée, à la fois dénoncée par l'accusation, relatée par le témoin et avouée ou niée par l'accusé.

La scène du procès se produit réellement dans *The Rain Before it Falls*, où Thea est jugée pour l'agression d'Imogen. Dans le récit de Rosamond, le moment du procès (« your mother's trial », 233) est évoqué de façon elliptique, pour épargner son auditoire (Rosamond croit s'adresser à Imogen elle-même). Thea y reste silencieuse, soit parce que le souvenir de Rosamond est imparfait (ou volontairement elliptique), soit parce que Jonathan Coe veut insister de cette façon sur le caractère inexplicable de l'acte de Thea. Rosamond raconte brièvement cet épisode de ses souvenirs : « she was found guilty of causing grievous bodily harm – without intent, thankfully (that would have meant a much longer sentence) » (233). Elle souligne le caractère impersonnel de la décision de justice, renforcé par l'utilisation de la

voix passive « she was found guilty ». L'identité du juge n'est pas évoquée, car l'accent est mis sur la figure de l'accusée. C'est elle qui est dans la lumière, en tant que protagoniste du récit. Le vocabulaire judiciaire employé (« causing grievous bodily harm ») souligne l'importance de la parole, parce qu'à chaque catégorie de crime correspond une peine de prison. La sentence prononcée a donc un pouvoir quasi performatif. Seuls les mots du juge (la sentence) et leurs conséquences immédiates sont retenus par Rosamond et Thea n'est pas présentée comme l'accusée ou la coupable, mais comme une mère : « your mother ». Ce choix de vocabulaire montre que Rosamond refuse de nier la maternité de Thea, comme l'a fait la justice en confiant sa fille à une famille adoptive. Son but étant de renouer les liens entre les membres de la famille, elle recrée par la parole les liens familiaux. Cependant, en présentant publiquement ce souvenir de Thea, elle place métaphoriquement le personnage sur le banc des accusés devant le tribunal de ses auditeurs/spectateurs (et en premier lieu d'Imogen), qui doivent décider eux-mêmes du jugement à porter sur le personnage. Rosamond, qui affiche son soutien à Thea tout en exposant publiquement le crime du personnage, semble jouer ici un double jeu d'avocate et d'accusatrice. Ses motivations en tant que narratrice sont ambiguës, ce qui rend suspecte sa version du passé. En effet, pour Paul Ricoeur, le soupçon portant sur la fiabilité du témoignage se déploie dans trois domaines : « la perception d'une scène vécue », « la rétention du souvenir » et « la phase déclarative et narrative de la restitution des traits de l'événement » (202). Dans le cas de Rosamond, c'est cette troisième caractéristique qui est remise en question.

Alors que le procès, événement passé privé de son caractère théâtral, est évoqué de manière essentiellement littérale dans *The Rain Before it Falls*, il prend une valeur plus métaphorique dans les romans d'Ian McEwan et de Julian Barnes. Dans *Atonement*, l'erreur judiciaire passée de Briony donne lieu à une réelle enquête judiciaire qui se solde par un procès. La matière première des témoignages pendant un procès provient des souvenirs des témoins, comme le rappelle Peter Brooks : « by definition trials are based on memories of the past. The issue is the credibility of those memories, which the jury must decide » (122). La question de la fiabilité des souvenirs du témoin, cruciale pour établir les faits et démontrer la culpabilité d'un criminel lors d'une enquête et d'un procès, peut être transposée au niveau métaphorique pour juger la crédibilité du narrateur, ainsi que la fiabilité de ses souvenirs. En effet, dans un tribunal, seuls les mots, outils littéraires, ont le pouvoir de recréer les situations du passé :

She was asked again and again, and as she repeated herself, the burden of consistency was pressed upon her. What she had said she must say again. Minor deviations earned her little frowns on wise brows. (169)

L'accumulation de verbes du même champ lexical met en valeur le rôle de la parole dans le processus d'accusation : « asked », « repeated », « say ». Le parallélisme entre les questions (« she was asked again ») et les réponses réitérées (« she must say again »), mouvement circulaire d'éternel recommencement, dénotent la lassitude du personnage : « she repeated », « again and again », « what she had said she must say again ». La cohérence du récit (ou adéquation entre témoignage passé et présent) est perçue comme un fardeau (« the burden of consistency ») imposé par une autorité impersonnelle (tournure passive « was pressed upon her »). Le caractère construit et potentiellement artificiel du témoignage ressort de cet exemple, donnant l'impression que l'inlassable répétition du faux témoignage est une mission imposée par les policiers (d'où l'utilisation du modal « she *must* say again »). Dans le cadre du témoignage judiciaire, le souvenir du témoin doit être constamment confirmé, mais seulement sur le plan formel, par le biais de la réitération de paroles identiques : le témoin fiable, selon Paul Ricoeur est « celui qui peut maintenir dans le temps son témoignage » (206).

Lorsque le personnage est en proie au doute, son hésitation se traduit en termes de langage : « she would have preferred to qualify, or complicate, her use of the word 'saw'. Less like seeing, more like knowing » (170). Au lieu de douter du contenu de son souvenir, Briony hésite sur l'étiquette à donner à son témoignage. Cependant, l'altération du souvenir est ici bien visible. La transformation du souvenir au fil du temps est considérée comme l'un des sept péchés capitaux de la mémoire selon Dan Schacter. Il le nomme « the sin of bias » : « we often edit or entirely rewrite our previous experiences – unknowingly and unconsciously – in light of what we now know or believe » (5). Cette caractéristique, présentée comme un défaut de la mémoire, se transforme ici en une réinterprétation salutaire des événements passés bénéficiant de plus de maturité, semblable à la façon dont Tony réévalue ses souvenirs dans *The Sense of an Ending* : « I held them [my memories] up to the light, turning them in my fingers, trying to see if they now meant something different » (121). La métaphore de la lumière, souvent associée à la vérité, trouve sa place dans le cadre de la fiction judiciaire. Dans le cas de Briony, néanmoins, l'évolution du souvenir est plutôt perçu comme un passage de la conviction (« I saw him with my own eyes », dans le film) au doute, paradoxalement relayé par le glissement de « see » à « know ». En effet, dans le cadre judiciaire, le témoignage oculaire a valeur de preuve, alors que ce qui n'est pas basé sur des faits n'est que conjecture et

entache la fiabilité du témoin. Le choix de l'étiquette à accoler au souvenir (preuve ou conjecture) est donc crucial. Dans ce cas, le souvenir, coloré par la subjectivité du personnage et marqué par l'incertitude, devient un faux témoignage.

L'attachement aux formes du discours souligne également le caractère profondément littéraire du personnage de papier qu'est Briony. Le pouvoir performatif des mots est une nouvelle fois souligné dans la phrase « the words that had convicted him had been her very own, read out loud on her behalf in the Assize Court » (325). Dans la proposition « the words that had convicted him », « the words » est en position de sujet, comme si la parole s'affranchissait de l'influence humaine pour accuser et condamner le jeune homme. L'emploi du *past perfect* fait de cet épisode un événement passé, au caractère irréversible. La dimension orale et publique (« read out loud ») de la parole judiciaire lui confère une dimension presque sacrée. Ce sont bel et bien les mots de Briony (« the words [...] had been her very own ») qui créent sa destinée : « she trapped herself. She marched into the labyrinth of her own *construction* » (170, je souligne), comme un personnage tragique. Le souvenir du personnage, remis en question, est désigné comme une « construction », autrement dit une réécriture du passé, une invention. Briony, à la fois victime et bourreau, joue un rôle trouble dans cette fiction judiciaire du souvenir où elle passe de la fonction de témoin du passé à celle d'accusée du présent. En effet, lorsque Briony souhaite se rétracter, c'est de nouveau par la parole que passe le changement (« recant », 212). La rétractation d'un témoin est assimilée à une modification du souvenir, une évolution de la version du passé qui est rendue publique par le système judiciaire. Cette fois-ci, le témoignage de Briony doit être écrit et se présenter comme un aveu public (« make a statement, which will be signed and witnessed », 345). Le rôle de la parole dans le monde judiciaire créé par le roman permet de souligner la mise en accusation du narrateur, dont le statut de témoin fiable du passé est progressivement mis en doute (« you're an unreliable witness », 336) devant le tribunal imaginaire de la vérité.

C'est surtout dans *The Sense of an Ending* que la cour de justice prend toute sa valeur métaphorique, appliquée aux domaines de la mémoire incertaine et du narrateur peu fiable. Michael Greaney considère la cour de justice dans les romans de Julian Barnes comme un véritable « théâtre d'incertitude », « a theatre of uncertainty [...], a place where the imperfections of memory are systematically bullied by the institutional demand for objective truth » (10). Tony utilise à plusieurs reprises le vocabulaire judiciaire pour évoquer le procès imaginaire de sa mémoire ou de ses actions passées. Dans un premier temps, il a recours à la métaphore de la parole sous serment (« I would have *sworn on oath* that Adrian's was the one mind which would never lose its balance », 49), pour se positionner comme un témoin

infaillible dont la parole ne saurait être mise en doute. Néanmoins, le doute surgit quant à la fiabilité de ses souvenirs, ce qui mène le personnage à chercher des preuves concordant avec sa version des faits. Ainsi, les dérivés du verbe « corroborate » prolifèrent dans le texte : « the corroboration of the printed-out email » (94), « The only witness, the only corroborator, was Veronica » (109), « you seek corroboration, even if it turns out to be contradiction » (120). « Corroboration », terme judiciaire, signifie « legal confirmation by additional evidence » (OED), et corroborer veut dire « apporter une preuve de l'exactitude de quelque chose » (cnrtl). Selon Paul Ricoeur, le témoignage s'apparente à une « preuve documentaire » (201), essentielle à la construction des discours historique et judiciaire. L'objet de cette corroboration tant désirée est la mémoire de Tony, le récit du passé qu'il a construit.

En outre, de simples objets témoins du passé (extraits de journal intime, de courriels ou de lettres) se transforment en accessoires de la fiction théâtrale du tribunal. Les pièces à conviction sont invariablement des documents écrits. C'est parce que le soupçon pèse sur la parole et le témoignage que Tony insiste sur la nécessaire authenticité des documents et se sent irrité par les photocopies de Veronica : « did she never deal in authentic documents? » (95) Son insistance sur les notions de preuve et d'authenticité révèle en creux son incertitude croissante face à la fiabilité de sa propre perception. Il est intéressant de noter que le verbe « corroborate » est également utilisé, pour les mêmes raisons, dans *The Rain Before it Falls*, lorsque Rosamond évoque l'utilité des photos : « they are of value, I think, only insofar as they corroborate my failing memory [...] they are the proof that the things I remember [...] really happened » (39). C'est la crainte d'une mise en échec de la mémoire qui motive la recherche de corroboration dans les deux romans.

Tony admet que sa mémoire défaillante met à mal l'intégrité des événements passés en les fractionnant : « if asked in a court of law what happened and what was said, I could only attest to the words 'heading', 'stagnating', and 'peaceable' » (35), après avoir raconté le souvenir d'un dialogue complet avec Veronica. Les termes évoqués apparaissent dans leur interaction : « do you ever think about where our relationship is heading? » (34), « you think we're stagnating? » et « I'm...peaceable » (35). Rétrospectivement, il apparaît que Tony a reconstitué cette scène à partir de trois mots isolés (acte d'écriture, mais aussi acte de reconstitution mené par la police à partir d'indices laissés par les coupables). Encore une fois, le caractère purement verbal de la scène met en avant le rapport à l'écriture. L'insistance sur les mots utilisés est un commentaire métatextuel sur la fiabilité du narrateur (d'où le lien entre témoin et narrateur : « unreliable narrator »/« unreliable witness »), qui s'appuie sur des

constructions narratives pour transformer son passé en récit. C'est la version des événements passés telle qu'elle est présentée par le narrateur qui fait face à un procès.

Cependant, le document surgi du passé peut revenir hanter le personnage et devenir un témoin gênant. Lorsque Tony découvre la lettre injurieuse qu'il a adressée à Adrian et Veronica, il joue de la distinction quasi schizophrène entre le personnage du passé et le narrateur du présent (« I had been its author then, but was not its author now », 97) pour la redoubler d'une séparation entre Tony témoin et Tony coupable : « if I tried to make any legal fuss about the diary, this would be part of her defence. I would be my very own character witness » (98). En envoyant ce document du passé, Veronica inverse les rapports de force et transforme le plaignant potentiel (Tony, qui pourrait intenter un procès pour récupérer le journal intime perdu) en coupable. Tony n'exprime pas son désir de revenir sur le passé, mais plutôt de faire disparaître les traces (ou les preuves) de son crime. À ce stade de son récit, la corroboration tant appelée de ses vœux se retourne contre lui : « I had some *all too unwelcome corroboration* of what I was, or had been. If only this had been the document Veronica had set light to » (98, je souligne). Plutôt que d'assumer son passé, le personnage cherche à l'enfouir, à le dissimuler. Là où le rôle du tribunal est d'exposer publiquement les faits, Tony rêve au contraire de faire disparaître les preuves.

Ainsi, alors que les narrateurs/témoins voient la fiabilité de leurs souvenirs progressivement contestée, puis niée, ils aboutissent invariablement à une déclaration de culpabilité qui ne leur laisse d'autre choix que de payer pour leurs crimes, d'expier leur faute. Puisque les scènes évoquées ont un aspect profondément théâtral, cette déclaration de culpabilité, d'une faute commise dans le passé, se double d'une réflexion métatextuelle sur le rôle de la parole et le jugement des narrateurs, visant à établir le degré de fiabilité de leur mémoire, mais aussi de leur façon de raconter leurs souvenirs (la version qu'ils offrent au public). Cette fiction implique le dédoublement de la figure du narrateur, qui est à la fois témoin du passé et accusé de faux témoignage, de souvenir falsifié ou erroné, entraînant de lourdes conséquences.

À la lueur de ces retournements de situation, le personnage accusé est torturé par son sentiment de culpabilité, qui est elle-même liée à la mémoire, remarque Claudia Schemberg : « the enduring experience of guilt is not just due to an abstract realization of culpability but involves a host of *detailed memories* that have a connection to the concrete picturing of

events » (85, je souligne). En effet, puisque le sentiment de culpabilité découle du crime, il se nourrit du souvenir.

La question de la responsabilité ou de la culpabilité d'un personnage est abordée de façon indirecte et théorique dans *The Sense of an Ending*, où le cours d'histoire est le théâtre d'un débat sur les causes de la Première Guerre Mondiale : « old Joe Hunt... asked us to debate the origins of the First World War: specifically, the responsibility of Archduke Franz Ferdinand's assassin for starting the whole thing off » (10). Lorsque le professeur d'histoire cherche à trouver les responsables de la guerre, les réponses fusent et la responsabilité est attribuée tour à tour au meurtrier de l'archiduc, aux forces historiques qui ont créé les antagonismes nationaux, ou encore au chaos. Selon Dora Vecsernyés, la multiplicité des réponses apportées représente la multiplicité de façons d'appréhender la culpabilité : « the history classes at the beginning present a variety of ways in which one may deal with the past and the question of responsibility » (36). La réponse d'Adrian, plus longue et argumentée, évoque une conjonction de forces convergentes qui dément toute possibilité d'absolution de l'un ou l'autre : « there is – was – a chain of responsibility » (12). Un acte de violence isolé mène au chaos, motif qui se trouve transposé dans le récit de Tony : la violence métaphorique de la lettre ordurière envoyée à Veronica et à Adrian constitue une péripétie qui bouleverse l'ordre établi, mène à une relation quasi-incestueuse et à un suicide. Il est significatif que Tony ait choisi de rapporter ce souvenir de ses cours d'histoire, car la question de la responsabilité est centrale dans sa réflexion sur le suicide d'Adrian.

En effet, selon la définition de l'histoire donnée par Adrian lui-même au début du roman (« something happened »), le suicide est un événement historique, même mineur, puisqu'il décrète au sujet du suicide de Robson : « it ought to be easily understood as history » (17). Le désir de comprendre les raisons des deux suicides du roman donne naissance à deux types d'investigation : l'enquête historique et l'enquête judiciaire, recherches minutieuses, toutes deux portées vers le passé, visant à démêler le faux du vrai et à attribuer la responsabilité. Tony reconnaît donc la nécessité d'assumer sa part de responsabilité de façon détournée, dans un énoncé généraliste à la deuxième personne du singulier : « yours is the sole responsibility unless there's powerful evidence to the contrary » (104). Lorsque Tony reprend contact avec Veronica par courriel, cette dernière lui répond simplement : « blood money ? ». Si la réaction initiale de Tony est de nier cette insinuation (« no blood had been spilt », 81), il finit par comprendre les sous-entendus de Veronica. La tragédie du passé est en effet liée à la mort sanglante d'Adrian, mais aussi au sang de la lignée, qui coule dans les veines d'Adrian Junior. La question de Veronica suggère que sa

mère et Tony sont complices du drame passé. Tony, qui reconnaît avoir joué un rôle dans la « chaîne d'événements » ayant mené au suicide d'Adrian, est tenaillé par le remords :

I couldn't avoid remembering what I'd written in the part of my letter addressed to Veronica [...] Remorse, etymologically, is the action of biting again: that's what the feeling does to you. Imagine the strength of the bite when I reread my words. (138)

Le souvenir du passé hante le personnage, comme le montre cet extrait, qui met en valeur le thème de la répétition : « remembering », « biting *again* », « reread ». La métaphore étymologique de la morsure ajoute au tourment et à la douleur (ici presque transformée en une douleur physique) du personnage. Le remords se constitue ainsi comme une blessure, manifestation physique d'un souvenir douloureux, dont la cicatrisation est bloquée par une blessure nouvelle qui rouvre les plaies anciennes, ce que Swantje Möller nomme « tyranny of the past » (48).

Les coupables sont également désignés dans le récit de Rosamond, qui pointe du doigt la chaîne d'événements passés ayant mené à l'explosion de la structure familiale : le comportement d'Ivy avec Beatrix, reproduit par Beatrix avec Thea, qui en vient à blesser sa fille Imogen. Ce que Tony nomme « the chain of responsibility » dans *The Sense of an Ending* (148) devient « the forces that made you » (32) dans le récit adressé à Imogen. Rosamond remonte aux origines de cet enchaînement : son récit n'est pas seulement un legs, mais également une relecture du passé visant à attribuer une responsabilité. Finalement, la responsabilité n'est pas rejetée sur un personnage, mais sur la reproduction de génération en génération d'un modèle relationnel abusif. C'est ce que veut dire Jonathan Coe lorsqu'il déclare que *The Rain Before it Falls* est probablement son livre le plus engagé politiquement (« the most purely political of all my novels », 144) : « *The Rain Before it Falls*, therefore, is a political novel in the sense that it examines a systematic abuse of power over several generations » (144-145). C'est bel et bien cette chaîne, la répétition d'un même comportement, qui est tenue pour responsable de la tragédie finale, et c'est pourquoi Rosamond se propose de reconstituer l'histoire en partant du passé et des origines du mal.

Lorsqu'elle se lance dans ses mémoires d'outre-tombe, s'adressant directement à Imogen, elle utilise un vocabulaire chargé de connotations morales et judiciaires pour comparer son récit au paiement d'une dette qui serait due à Imogen : « the only important thing [...] is that I do my duty : that I repay what is owed to you » (228) ou encore :

There is something else which I owe to you; something far more precious; something which is, I suppose, in the most literal sense of the word, priceless.

What I want you to have, Imogen, is a sense of your own history; a sense of where you come from, and of the forces that made you. (32)

Dans ces deux exemples, le vocabulaire de la dette est évoqué : « owe », « far more precious », « priceless ». Plus que des mémoires, le récit de Rosamond s'apparente donc à un véritable testament, où le passé prend une valeur d'héritage financier. Le mélange entre l'image de la dette et celle du testament remet la fiction légale au cœur du roman. En reconnaissant la culpabilité de la famille, Rosamond transforme son récit en un versement métaphorique de dommages et intérêts à Imogen pour ses souffrances passées.

Dans *Atonement*, la question de la responsabilité et de la culpabilité est un motif récurrent, puisque la véritable enquête, aux allures de roman policier à la Edgar Poe, qui est menée à la fin de la première partie, sert de métaphore à la question de la culpabilité du personnage. Briony désigne un coupable tout trouvé, laisse le vrai coupable en liberté, et se rend elle-même complice d'un crime partagé dans le passé : « Paul Marshall, Lola Quincey and she, Briony Tallis, had conspired with silence and falsehoods to send an innocent man to jail » (325). En formulant le prénom et le nom de famille des personnages, le narrateur donne l'impression qu'ils sont convoqués devant une cour de justice et accusés. Le vocabulaire utilisé (« conspired with silence and falsehoods ») mime le verdict d'une cour de justice, tout en faisant référence aux failles et aux fictions de la mémoire (silences et déformations). Une fois que Briony a pris conscience de l'ampleur de son erreur criminelle, elle ne cesse de se repentir et de se juger, de s'enfermer métaphoriquement dans un tribunal ou une prison : « to Briony, it appeared that her life was going to be lived in one room, without a door » (288). L'absence d'ouverture et d'échappatoire représente l'impossibilité d'échapper au souvenir de son accusation mensongère et à la culpabilité qui la tenaille. Selon Ilany Kogan, la culpabilité mène à une identification avec l'innocent agressé : « identification with the aggressed » (50). La prison métaphorique de Briony fait écho à la prison réelle dans laquelle son faux témoignage a envoyé Robbie.

La question de la culpabilité du personnage est évoquée à plusieurs reprises dans la troisième partie : « Briony felt her familiar guilt pursue her with a novel vibrancy » (285). Le sentiment de culpabilité est un écho lointain de la poursuite vengeresse des Furies, qui persécutent les criminels, les coupables, dans la mythologie grecque (ici, « pursue »). Le choix de l'adjectif « novel » pourrait également être perçu comme une référence métatextuelle au nom « novel », le roman que Briony va écrire pour tenter d'expier son crime. Le sentiment de culpabilité qui envahit les narrateurs (dans une moindre mesure, Rosamond) est le catalyste de leurs récits. La souffrance engendrée par le sentiment de culpabilité s'apparente, selon les

mots de Paul Ricoeur, à une « blessure de mémoire » (419). Le désir de refermer cette blessure transforme les récits de la mémoire en tentatives de rattraper les erreurs du passé et d'avouer des crimes anciens.

2) Confessions et tentatives de réparation du passé

Plus qu'à des mémoires, les récits des narrateurs s'apparentent parfois à une longue confession dans laquelle les crimes du passé peuvent également être désignés sous le nom de péchés. Celui qui se confesse se présente devant une autorité religieuse afin d'avouer ses péchés et d'obtenir le pardon, comme le suggère le proverbe français cité par Peter Brooks dans *Troubling Confessions* : « qui s'accuse s'excuse » (21). Les confessions sont également un genre littéraire dont le geste moral est mis en avant. Dans un épisode célèbre de ses *Confessions*, Rousseau avoue avoir un jour dérobé un ruban et fait accuser une jeune domestique à sa place :

Ce poids est donc resté jusqu'à ce jour sans allègement sur ma conscience ; et je puis dire que le désir de m'en délivrer en quelque sorte a beaucoup contribué à la résolution que j'ai prise d'écrire mes confessions. (134)

La confession, récit rétrospectif aux caractéristiques très spécifiques, a pour but de libérer le sujet de sa culpabilité, d'alléger sa conscience et de le « délivrer » d'un fardeau. En effet, dans son sens religieux, la confession de péchés passés est un prélude au pardon accordé par le confesseur, qui est le porte-parole de Dieu. Le rôle de la confession littéraire est donc de révéler des vérités cachées, des souvenirs qu'une personne avait jugé bon de taire, afin de guérir du sentiment de culpabilité (tout comme la formulation d'un traumatisme est un prélude à la guérison). Puisque la confession littéraire est une confession séculaire, ici, c'est le lecteur (ou l'interlocuteur) qui reçoit la confession. C'est donc de lui que dépend le pouvoir de juger les actions passées du personnage. Selon Elke D'Hoker, si le lecteur n'a pas le pouvoir du confesseur et ne peut accorder le pardon, il peut néanmoins juger le degré de vérité du récit qui lui est présenté (la confession séculaire s'apparente plus à un aveu dans le cadre d'une enquête judiciaire) :

The narrator of the confession surrenders the authority over his text to a reader who has to judge the truth of the self, as revealed in the confession [...] In a secular context, the reader takes over the priest's role as interlocutor and judge of the confession. (38)

Par extension, la confession est devenue un « récit autobiographique où l'auteur rapporte les erreurs de sa vie et veut faire preuve d'une sincérité totale » (cnrtl). Comme dans les *Confessions* de Rousseau, l'image (purement littéraire) du jugement dernier s'esquisse. La notion de procès prend donc des connotations morales plus poussées du fait de la référence à la religion.

Dans *Atonement*, l'auteur fait une demi-confession (partiellement fictive) au lecteur, le laissant seul juge de ses actes à la fin. La lecture rétrospective du livre s'apparente à un procès du personnage. Il revient au lecteur de lui accorder des circonstances atténuantes ou de statuer sur le crime et le châtement du personnage. La confession est nécessairement posthume pour Briony : « my forensic memoir could never be published while my fellow criminals were alive [...] You may only libel yourself and the dead » (370), ce qui retarde l'effet cathartique de sa confession, dont l'effet bénéfique tient au caractère public. Pour Heta Pyrhönen, « she does eventually confess, although this takes place beyond the grave » (112). L'accusation de Robbie a été publique, la rétractation et la nouvelle mise en accusation conjointe de Paul Marshall, Lola et Briony, doivent être symétriques. Le récit prend ainsi la dimension d'un véritable mémoire d'outre-tombe :

There was our crime – and from the second version onwards, I set out to describe it [...] I've regarded it as my duty to disguise nothing – the names, the places, the exact circumstances – I put it all there as a matter of historical record. (369)

Briony entremêle ainsi histoire et justice dans son désir de rattraper son erreur judiciaire, tout comme Tony faisait appel à ces deux pôles dans sa réflexion sur la responsabilité et la culpabilité. La référence au « crime » et à la notion d' « historical record » témoigne de l'enchevêtrement des deux domaines de la justice et de l'histoire. Une fois de plus, le rôle de la mémoire dans la fiction judiciaire est mis en valeur par la confession.

Si la particularité de la confession comme genre littéraire tient son caractère public, seul *The Rain Before it Falls* reste dans la continuité de la confession comme récit intime et secret, puisqu'elle n'est adressée qu'à des membres de sa famille. Pourquoi considérer *The Rain Before it Falls* comme une confession alors qu'à première vue, le personnage n'a rien à se reprocher ? Rosamond y confesse un crime qui n'est pas le sien. Si le lecteur lit entre les lignes, peut-il percevoir dans le récit une faute qui reste inavouée ? En vérité, c'est le récit de Thea qui prend la valeur d'une confession de la faute passée, ou le récit de Rosamond qui sert de confession par procuration pour Thea (« the whole story », 267). L'acte criminel de Thea reste cependant mystérieux, puisque Rosamond n'a pu obtenir d'explications et Thea évoque

le sujet de façon très elliptique. La confession est donc doublement tronquée : à la fois incomplète et initiée par quelqu'un d'autre.

Selon Elke d'Hoker, la réticence exprimée par le personnage qui se confesse est caractéristique de la confession : « just as in a religious confession, literary confession reveals not just what the author has known all along but has kept secret for reasons of guilt and shame » (33). Dans le roman de Julian Barnes, la confession est arrachée au narrateur, qui est mis face à ses propres contradictions (« I have spent some time re-evaluating things », 143) au cours de son récit lacunaire et déformé du passé. Il finit par avouer, en envoyant un courriel à Veronica (qui devient juge de son action), le caractère inadmissible de son comportement passé, admettant avoir été « vexatious », « crass », et « vile » (143). Dans son désir de réparation, il écrit en fait deux courriels à Veronica pour lui demander pardon : « even so, forty years on, I sent Veronica an email apologising for my letter » (99), puis « I would like to apologise to you » (143). Si le contenu du premier courriel est passé sous silence, le second est montré au lecteur. La dialectique de la confession privée et de la confession publique soutient cette évolution. Les documents du passé tiennent lieu de confession indirecte : la lettre ordurière de Tony, qui devient « character witness » et témoigne en sa défaveur. Ce n'est que lorsque Veronica dévoile le contenu de la lettre que Tony prend la mesure de son comportement et avoue son implication partielle dans les événements tragiques du passé. Greaney relève le paradoxe central au récit de Tony en recourant à une figure chiasmatisque : « every confession in Webster's narrative is a cover-up, every silence an involuntary confession » (15).

Les confessions, censées jouer un rôle purificateur (« moral cleansing », selon Peter Brooks 2) restent partielles et majoritairement insatisfaisantes dans les trois romans, à cause du caractère fictionnel d'une partie d'*Atonement*, la réticence (et la compréhension partielle) de Tony et le statut incertain de Rosamond, tout comme le silence de Thea. Après le procès, qui vise à mettre en doute la fiabilité du témoignage du narrateur, après l'aveu des fautes ou des erreurs passées, la question de la réparation se pose. Comment expier les crimes du passé ? Le regard en arrière, le processus du souvenir s'accompagne d'un désir de réparation, de réunion. Les personnages tentent de récupérer les fragments du passé (comme Isis regroupe les fragments du corps d'Osiris) pour réparer les dommages infligés. La fracture « re-member » qui peut remotiver le verbe « remember » crée un lien sémantique entre se remémorer et se souvenir.

Pour renouer les liens familiaux distendus, Rosamond tente de rétablir la communication avec Imogen. La métaphore qui souligne l'entreprise de Rosamond et son désir de réparation est celle du « patchwork » (277). En couture, pour créer un patchwork, le fil rassemble des morceaux géométriques. Même si le patchwork est visiblement composé d'éléments disparates, ceux-ci finissent par former un tout cohérent. Comme dans *Atonement*, les personnages d'une même famille deviennent des étrangers les uns pour les autres et leur histoire n'est qu'une suite de ruptures douloureuses. À cette fragmentation, Rosamond oppose une tentative de recoudre les fragments épars du tissu familial, en utilisant la machine à coudre de sa mère (« knitting machine », 49), utilisée auparavant pour coudre des lainages aux soldats. Il n'est pas anodin que le nom donné à ces vêtements soit « comforts » (50), comme pour mettre en évidence le caractère réconfortant des produits de cette machine, dont le rôle est métaphoriquement de recoller les morceaux de l'unité familiale brisée par les séparations du passé (l'émigration au Canada d'une partie de la famille, éloignement géographique autant que métaphorique). Rosamond se présente comme la mémoire vivante de la famille, agent bienveillant qui fait le lien entre les membres de la famille et tisse des liens entre passé et présent. De même, Thea cherche à recoller les morceaux épars de la structure familiale détruite par le passé. Cette fois, le patchwork est textuel : Thea recrée un lien avec Gill par le biais d'une lettre. L'écriture du souvenir (sa version des faits complète le récit de Rosamond) est un agent crucial de la tentative de réparation.

Dans *Atonement*, c'est le vase, témoin du glorieux passé familial, qui devient un symbole éloquent du déchirement causé par le crime de Briony. Ce vase peut être perçu comme une double métaphore de l'éclatement de la famille Tallis, du destin brisé de Robbie, et de la rupture avec le passé que constitue la Seconde Guerre Mondiale. Le vase est d'abord ébréché : « with a sound like a dry twig snapping, a section of the lip of the vase came away in his hand, and split » (29), puis temporairement réparé et recollé : « now three fine meandering lines in the glaze, converging like rivers in an atlas, were all that showed. No one would ever know » (43). Même si le morceau a été recollé, le vase reste néanmoins fragile. En effet, si l'on sépare les éléments du mot « atonement », on obtient « at-one-ment » (titre d'un ouvrage critique de Claudia Schemberg sur l'œuvre d'Ian McEwan), la tentative de réparer le vase, de faire disparaître les crimes du passé, de recoller des morceaux épars.

La métaphore du vase se double d'une potentielle référence au poème de John Keats « Ode on a Grecian Urn », selon E. G. Ingersoll, qui considère l'œuvre de Briony comme « a misreading of Keats's urn [...] turning the lovers into Art in the eternity of youth, beauty and love in the transcendent but frozen world of Art » (253). D'une certaine façon, le roman de

Briony est comparable à l'urne grecque de Keats, qui arrête la fuite tragique du temps et fige les amants dans une posture d'union éternelle (« more happy love! more happy, happy love! / For ever warm and still to be enjoy'd »), afin de conjurer la séparation (la fracture) causée par Briony et par la guerre. La troisième partie s'achève sur le souvenir fictif de Briony, qui voit Cecilia et Robbie réunis : « her sister with Robbie. Their love » (349). Une fois de plus, c'est en réécrivant le souvenir que le personnage espère parvenir à rassembler ce qui a été séparé.

Brian Finney ajoute d'ailleurs à cette analyse que la réécriture fictionnelle du passé est une tentative de réparation, de correction : « she attempts to use fiction to correct the errors that fiction caused her to commit » (69). En effet, pour tenter de réparer le passé, Briony, devenue romancière, tire les ficelles du narrateur extradiégétique de la Seconde Partie, dans laquelle est dressé un portrait particulièrement flatteur de Robbie, à un tel point qu'il est permis de se demander si sa version est entièrement crédible, ou si la perception de Robbie est colorée par la culpabilité de la romancière. Elle le transforme en une figure christique en insistant sur sa plaie au côté droit, réécrivant potentiellement le souvenir du personnage pour honorer sa mémoire :

He made use of this moment alone to look at his wound. It was *on his right side*, just below his rib cage, about the size of a half crown. [...] There was something in there. He could feel it move when he walked. A piece of shrapnel perhaps. (192, je souligne)

Dans ces phrases courtes, descriptives, la sensation physique de la blessure est évoquée. En effet, au chapitre 19 de l'Évangile Selon Saint-Jean (verset 34), un soldat transperce le flanc droit de Jésus : « un des soldats avec sa lance lui perça le côté ». Le motif de la blessure de Robbie, infligée métaphoriquement par Briony et concrétisée par la guerre, revient à plusieurs reprises dans le récit de la seconde partie, et les souffrances du personnage semblent magnifiées par cette référence christique. Joe Wright met ce parallèle en avant dans l'adaptation cinématographique en incluant une scène de rêve qui fait écho à une scène biblique, dans laquelle la mère de Robbie lui lave les pieds avant sa mort, comme le remarque Peter Childs : « prior to his death, Robbie hallucinates a scene in which his mother bathes his feet, intimating his role as Christlike class martyr sacrificed by Briony » (« Adaptation » 2). Briony s'accroche à la valeur potentiellement rédemptrice du récit, qui va de paire avec l'image du Christ. Selon Mary Behrman,

McEwan underscores Robbie's innocence as well as his loyal nature and hints at his *potentially salvific role* within the novel, since Robbie's injury resembles that of Christ's in its location. (456, je souligne)

C'est pourquoi Briony considère son récit comme « a new draft, an atonement » (349), offrant la possibilité d'une rédemption. Pour recoller les morceaux du passé, Briony s'appuie sur le souvenir partiellement fictionnel, et si « re-member » n'est pas exactement « remember », le trait d'union prend ici toute la portée de son sens métaphorique.

Cependant, cette œuvre d'art reste fictionnelle et ne peut occulter la tragédie finale du roman. Finalement, après avoir été réparé, le vase est définitivement brisé, comme l'annonce Briony : « Betty broke Uncle Clem's vase » (333). Certains critiques y ont vu la fracture que constituait la guerre, la rupture avec le passé. Brian Finney fait du vase un symbole de la convergence entre l'expérience des personnages et le contexte de la guerre :

During the War it is finally shattered, just as the Tallis family's way of life is shattered by historical events [...] Its fracturing and eventual destruction imagistically anticipate those of the family and the pre-War society to which both the vase and family belong. (77)

Le vase brisé témoigne de la rupture irrémédiable entre le passé et le présent. *Atonement* met en scène la superposition du macrocosme social et de la sphère familiale, tous deux brisés. La destruction du vase fournit également, au niveau diégétique, un commentaire sur l'impossible réparation des crimes du passé : l'épilogue brise l'illusion narrative en révélant la mort des protagonistes du roman.

3) Temporalité tragique de l'impossible retour en arrière

La première étape de l'espoir de réparation est la tentative de recoller les morceaux épars du passé, de recoudre et de suturer les blessures. Cependant, dans les trois romans, les personnages manifestent également un désir chimérique de revenir en arrière, d'effacer le mal qui a été fait et de réécrire le passé.

Le travail d'infirmière de Briony s'allie à sa nature de romancière dans sa tentative de laver sa faute, d'effacer métaphoriquement le passé :

The only conceivable solution would be for the past never to have happened [...] she longed to have someone else's past, to be someone else, like hearty Fiona with her *unstained* life stretching ahead. (288, je souligne)

Le personnage donne ici les raisons de sa déformation du passé au sein de son récit. Le désir de revenir en arrière et d'effacer son passé, chimère illusoire, est mis en avant. Briony ne souhaite pas seulement inverser le cours du temps : elle voudrait changer d'identité, processus amorcé dans la troisième partie lorsqu'elle n'est pas autorisée à utiliser son prénom en tant

qu'infirmière. Cette chimère n'est réalisable que dans un univers fictionnel : c'est par la littérature que Briony entrevoit la possibilité d'expier ses crimes et de faire disparaître la souillure morale. Ce travail de réparation commence néanmoins par un nettoyage au sens littéral : « she scrubbed down the vacated lockers, helped wash bedframes in carbolic, swept and polished the floors » (285). L'accumulation des verbes liés au nettoyage inscrit dans ce passage le désir frénétique de purification du personnage. Une fois que les soldats sont arrivés, Briony entreprend de nettoyer des blessures : « her job was to clean up his face » (298). Comme une Lady Macbeth moderne, elle tente désespérément de nettoyer la tache indélébile de son crime. Le narrateur insiste sur le travail de nettoyage dans le même paragraphe que la question de la culpabilité, ce qui rappelle le fantôme de Lady Macbeth, personnage rongé physiquement par la culpabilité, dont l'esprit est terni par une souillure morale indélébile : « out, damn spot ! [...] a little water clears us of this deed » (Acte V scène 1, in Margalit 185). Selon Brian McFarlane, dans l'adaptation cinématographique du roman, cette tendance est mise en avant : « her frantic hand-rubbing is motivated on a realistic level by the need for sterile cleanliness in the wards; on another, it is as if she is trying to cleanse herself from her sense of guilt » (14).

Cependant, le personnage de Briony n'est pas le seul à vouloir revenir en arrière pour transformer le passé. Pris dans la fièvre délirante de son agonie, Robbie cherche également à revenir sur ses pas. Il ressent la culpabilité liée à la retraite précipitée de l'armée anglaise et ses pensées sont hantées par la vue du corps démembré d'un enfant (une jambe dans un arbre). Dans son esprit, il rassemble les fragments du corps de l'enfant (« re-member ») :

He would *go back* the way he had come, *walk back* through the reverses of all they had achieved, across the drained and dreary marshes, past the fierce sergeant on the bridge, through the bombed-up village ... *gather up* from the mud the pieces of burned, striped cloth, the shreds of his pyjamas, then bring him down, *the poor pale boy*, and make a decent burial. (262, je souligne)

Robbie s'appuie sur ses souvenirs pour tenter de les revivre à rebours, de remonter le cours du temps. Il pense qu'un retour physique sur les lieux de cette vision cauchemardesque permettra de revenir temporellement en arrière. L'image du rassemblement (« gather up ») permet également de rassembler métaphoriquement les parties dispersées du corps de l'enfant. Dans son souvenir, Robbie refuse de ne conserver que l'image de la jambe : il reconstitue le corps de l'enfant dans son intégrité. Cependant, le fantasme de Robbie ne va pas jusqu'à rendre la vie à l'enfant. Ce qui est mort ne peut revenir, ne laissant que la possibilité d'enterrer les morts, d'honorer leur mémoire et de faire le deuil de ce qui n'est plus. Le thème du retour est

central dans *Atonement*, et l'on peut réinterpréter le leitmotiv « Come Back », mot tendre de Cecilia, comme une supplication qui sous-tend l'écriture de l'œuvre dans son ensemble, le désir de faire revenir ceux qui sont morts. Comme le remarque Richard Robinson, « 'Come back' is, we finally discover, the author Briony's cry to Robbie the dead soldier and Cecilia the dead sister » (Robinson 483). Le désir de faire revenir ce qui n'est plus ou de revenir soi-même en arrière envahit tout l'espace narratif d'*Atonement*, depuis l'image de Briony enfant, « spelling backwards » (119) à celle de Robbie qui veut retourner sur ses pas (« walk back », « go back »).

Tony Webster évoque à plusieurs reprises son désir de revenir en arrière pour changer le passé. Il se sert d'un souvenir de sa jeunesse pour y construire une métaphore de son désir de revenir en arrière : la marée « Severn Bore » (« here, just for these minutes, nature was reversed, and time with it », 36). Tony ne manifeste aucun intérêt envers la possibilité d'arrêter le temps, puisque l'eau stagnante, dans son récit, est léthale, associée au suicide d'Adrian dans son bain (« bathwater long gone cold behind a locked door », 3) et à la rupture avec Veronica, pour cause de « stagnation » sentimentale (34). En revanche, l'eau qui coule à contresens est une image porteuse dans le roman. Ce qui n'est qu'un souvenir dans la première partie se mue en symbole d'un rapport fantasmé au temps. La corrélation entre l'écoulement de l'eau et le passage du temps est un leitmotiv de la deuxième partie : « time had been placed in reverse [...] The river ran upstream » (122). Lorsque le personnage fait part de ses remords, il utilise encore un verbe qui fait référence à l'isotopie liquide, devenue métaphore du temps qui s'écoule : « what if by some means remorse can be made to *flow backwards?* » (107, je souligne). Selon Dora Vecsernyés, le rapport de Tony à son passé est paradoxal :

Tony accommodates two opposing urges: a wish to escape what he finds embarrassing or shameful in his past and, fuelled by the acceptance of his responsibility and the resulting remorse, a wish to turn back time and rewrite his past, correcting his mistakes. (32)

Frederick Holmes compare également Tony à un Gatsby âgé : « like an elderly Gatsby, Tony believes he can repeat the past and resume his affair with the woman he had lost » (38), témoignant du désir naïf du personnage de reprendre le cours de sa relation avec Veronica : « I had the vanity to imagine [...] that I could make Veronica like me *again* » (130, je souligne). L'image de l'eau qui coule à l'envers est transposée dans le récit une fois que Tony a pris la mesure du passé et compris l'impossibilité de revenir en arrière. Il incorpore son sentiment de culpabilité à la métaphore en remplaçant l'eau par le sang : « I actually thought

that I could go back to the beginning and change things. That I could make the blood flow backwards » (130). Qu'il s'agisse du sang d'Adrian ou du sang de la lignée presque incestueuse qu'il a créée lors de sa relation avec la mère de Veronica, ce sang a déjà coulé : il coule dans les veines d'Adrian Junior et il a coulé à la mort d'Adrian, qui s'est tailladé les veines.

Dans *The Rain Before it Falls*, une chimère comparable apparaît. Le monologue de Thea commence par une vision fantasmée de Thea, qui cherche à réécrire le passé à la manière de Briony : « *I imagine her now, sitting here beside me on the passenger seat. Imogen, my daughter. Sighted. About to catch her first glimpse of the old farmhouse* » (261). Dans cette version, Imogen n'a pas perdu la vue, ce qui témoigne du désir de Thea de revenir en arrière afin d'effacer son crime. Après un espace, la rêverie laisse place à la réalité désenchantée : « *Never to be. In another life, maybe.* » (261). Le verdict est doublement cruel : cette scène ne peut se produire parce qu'Imogen est bel et bien aveugle, mais surtout, comme le lecteur est sur le point de l'apprendre, parce qu'elle est morte. Il est impossible de revenir en arrière, comme en témoignent les songes de Thea : « *time passing, implacable* » (263).

Malgré les efforts des personnages, ces trois entreprises sont donc vouées à l'échec. Les personnages doivent apprendre à vivre avec le poids de leur transgression ou de leur faute, car le présent ne permet pas d'altérer le passé et les victimes de leurs erreurs passées sont décédées et celles qui sont encore en vie leur refusent le pardon (comme Veronica). Dans *Enduring Love*, le personnage de Jean Logan s'exclame « *who's going to forgive me? The only person who can is dead* » (230). Cette question est au cœur des trois romans, tissant les notions du passé, de la mort et du pardon impossible. Sylvie Maurel, en analysant la portée de la thématique de la ruine dans *Atonement*, s'appuie sur une citation de Robert Ginsburg dans *The Aesthetics of Ruins* :

Ruin is not mere injury or reparable damage, not minor error or temporary setback.
Ruin is not something we can overcome. It overcomes us. *We cannot mend the ruined. We cannot make amends* for what we ruin. (287)

L'impossible réparation des erreurs passées est mise en avant par les trois romans, car les ruines, témoins d'un passé qui s'inscrit en creux, ne sauraient reconstituer les monuments du passé. Le glissement de « *mend* » à « *make amends* » dans la citation de Ginsburg marque le parallèle entre ruine concrète et ruine métaphorique. De la même façon, le vase brisé

d'*Atonement*, même s'il était un jour réparé, garderait des marques de sa fracture, des fêlures qui s'apparenteraient à des plaies sans cicatrisation possible.

Dans *The Rain Before it Falls*, la révélation finale de la mort d'Imogen rend caduc le projet de Rosamond, son désir d'ancrer la jeune fille dans son histoire familiale, de lui rendre la mémoire occultée par son accident et de lui faire redécouvrir ses racines. La mort d'Imogen met aussi à mal la timide tentative de réconciliation entreprise par Thea. La cellule familiale, le lien généalogique, sont brisés par cette expérience, d'autant plus qu'avec la mort de Rosamond, une grande partie de la mémoire vivante de la famille s'éteint (le lien mémoriel, d'où l'importance du testament). Le geste de Thea, le retour sur les lieux de l'enfance de sa mère, souligne son désir de recréer le lien brisé avec sa famille. Le retour est trop tardif : les figures de son passé ont disparu. La visite au cimetière est l'occasion de se recueillir sur les tombes de ses ancêtres et de réfléchir à la cruauté des rendez-vous manqués : « *if only I'd come sooner. Just a word, just a few words. Would have meant so much* » (263). Le passé ne peut être transformé, puisque Rosamond et Imogen sont décédées, mais surtout, parce que Rosamond et Thea sont arrivées trop tard. La caractéristique des tragédies est leur rapport au temps. Alain Couprie remarque que « l'action de la tragédie racinienne se déroule sur le mode du 'trop tard' »¹¹. Dans *Roméo et Juliette*, Juliette se réveille trop tard pour empêcher Roméo de se suicider. Ici, Rosamond et Thea tentent de recréer le lien brisé qui les unit à Imogen, mais leur action arrive trop tard. Lorsque Thea voit la tombe de Rosamond, sa réaction est « *only six months too late* » (263). Lorsque Thea annonce la nouvelle de la mort d'Imogen à Gill, ses mots sont laconiques. Elle va à l'essentiel, comme pour prononcer une sentence irrévocable : « *Imogen died.* » « *The day my daughter died* » (275). Le style économique de ces deux phrases souligne le choc et le caractère indicible de cette tragédie qui met fin à la tentative de réunion, mais également de réparation. Alors que Rosamond croyait avoir déroulé la bobine de sa mémoire pour Imogen, afin de lui redonner sa place dans la famille, au lieu de cela, le récit du souvenir, prétendument intime, s'ouvre à d'autres auditeurs (Gill et ses filles) et surtout aux lecteurs. Le récit du passé familial devient public et échappe déjà à sa narratrice.

Dans *The Sense of an Ending*, la prise de conscience de Tony est également trop tardive, car la victime directe de sa lettre empoisonnée est morte depuis longtemps : « *the time has passed for apology or amends* » (107). Il est donc impossible d'altérer le passé (« *the unchangeable past* » 348) : « *that letter of mine was unforgiveable* » (143). Le pardon est

¹¹ Couprie, Alain. *Profil – la tragédie racinienne*. Kindle Edition.

littéralement impossible, parce qu'Adrian n'est plus là pour l'accorder. La transformation du passé (assimilée à une réparation) est impossible : « I knew I couldn't change, or *mend*, anything now » (149, je souligne). L'OED définit le verbe « mend » en ces termes : « to restore to a complete, sound, or usable condition (something broken, worn, torn) ; to repair or make good (a defective part) ; fix ». Quant au sens figuré du verbe, il désigne à la fois « to make amends or reparation for, atone for (a misdeed, an injury) », « to free from sin or fault », « to restore to health, cure, heal » (archaïque).

La métaphore médicale (sens archaïque de « mend ») établit un lien avec la tentative d'expiation de Briony dans *Atonement*. C'est grâce à son expérience d'infirmière que Briony comprend qu'un acte destructeur est difficile, voire impossible à réparer : « a person is, among all else, a material thing, easily torn, not easily *mended* » (304, je souligne). Puisque Robbie est mort de ses blessures, il ne lui est plus possible de suturer les plaies du passé et de revenir dans le temps : « she would never *undo* the damage. She was unforgivable » (285, je souligne).

La dimension religieuse du sentiment de culpabilité est mise en avant comme une véritable torture : « how guilt refined the methods of self-torture, threading the beads of detail into an eternal loop, a rosary to be fingered for a lifetime » (173). Le sentiment de culpabilité du personnage fait place à l'image d'un enfer terrestre, où le personnage est torturé par l'éternelle récurrence du souvenir de sa faute. La temporalité dilatée de l'éternité fait irruption dans le récit, comme pour condamner le personnage à un processus d'expiation sans fin (« eternal loop », « a lifetime »). Cette répétition trouve un écho dans l'inlassable travail d'écriture de Briony, qui s'acharne à réécrire le souvenir de cette journée d'été en 1935, de ses dix-huit ans à ses soixante-dix-sept ans. Dans *Atonement*, la question de la rédemption est lourdement empreinte de pessimisme et s'accompagne de la faillite du procès métaphorique. L'espoir de parvenir à changer les rôles des acteurs par le biais de la fiction et de la transformation du passé (« Briony would change her evidence, she would *rewrite the past* so that the guilty became the innocent », 261, je souligne) est lui aussi voué à l'échec : « no one would be redeemed by a change of evidence, for there weren't enough paper and pens [...] the witnesses were guilty too » (261). L'espoir de rédemption par l'écriture (« paper and pens ») est illusoire. En effet, dans la fiction du tribunal, la réussite du procès dépend de la « topologie impérieusement binaire » (Ricoeur, 421) qui sépare « le coupable et la victime ». Le glissement de « témoin » à « coupable », qui caractérisait le crime de Briony, fait échouer tout espoir d'expiation alors que la question de la faute individuelle de Briony est diluée dans la faute collective de la guerre, dans la multiplicité des figures de coupables. Ilany Kogan

exprime cette diffraction de la figure du coupable de cette manière : « the story moves from an interrogation of private guilt to the more general question of guilt as a way of relating to the past » (201). Le passé de la guerre, traumatisme collectif, démultiplie les figures de coupables et de victimes, éludant la question de la rédemption, et mettant à mal la fonction du juge lui-même.

Finalement, la notion du jugement dernier est brièvement évoquée par Briony dans l'épilogue, prolongeant le modèle de la faillite du tribunal métaphorique :

How can a novelist achieve atonement when, with her absolute power of deciding outcomes, she is also God? There is no one, no entity or higher form that she can appeal to, or be reconciled with, or that can forgive her. There is nothing outside her. In her imagination she has set the limits and the terms. No atonement for God, or novelists, even if they are atheists. (371)

Le cadre de la fiction judiciaire est employé ici dans un domaine purement moral. Le personnage insiste sur le problème éthique que constitue l'amalgame entre la figure du coupable et celle du juge (juge tout-puissant, parce que la connaissance divine est censée être totale). Ian McEwan avait d'abord hésité à donner pour titre à son roman « An Atonement » (Brown 1). En supprimant l'article indéfini, il transforme l'expiation en un concept, qui ne prend pas forcément corps ici. Le roman explore différentes tentatives d'expiation, sans permettre vraiment à son personnage de réparer sa faute passée.

Ainsi, parce que les personnages décédés restent enfermés dans le passé, leurs bourreaux, qui leur ont survécu, sont tenaillés par la douleur de la perte et le remords, et la fracture entre passé et présent est au cœur de leurs douloureuses réminiscences. Le récit donne corps à la parole des accusés (Tony, Briony, Thea) ou des témoins (Rosamond), alors qu'il réduit les victimes au silence : Imogen ne peut plus s'exprimer, et Robbie a été transformé en personnage du roman de Briony : ses pensées ne lui appartiennent pas vraiment (« Briony erases Robbie's voice altogether » Pyrhönen 111). La fiction du procès révèle donc l'existence de potentiels témoignages contradictoires de la « mémoire déclarée » (Ricoeur 201) désormais disparus.

Le romancier, à la fois enquêteur et historien, collecte des souvenirs qui tiennent lieu de preuves pour permettre au lecteur-juge de tirer ses propres conclusions. Cependant, son projet de retracer une histoire (voire une Histoire collective) complète est mis à mal par le mélange hybride entre le désir de reconstituer le passé et les nécessaires transformations imposées au réel par l'œuvre d'art. Le roman tisse donc un véritable palimpseste de souvenirs

réels et de créations fictives, visant à transformer « la vérité constante, brutale et déplaisante, pour en tirer une aventure exceptionnelle et séduisante » (49), selon Maupassant. Comme Briony, le romancier se mue en illusionniste de la mémoire tout en exposant ses artifices et ses manquements, afin de faire visiter au lecteur les coulisses de l'écriture du souvenir, rompant ainsi le pacte de la suspension d'incrédulité. C'est alors au lecteur que revient potentiellement le droit de juger des implications morales de cette manipulation délibérée de la mémoire.

Conclusion

Dans *Le Temps retrouvé*, le narrateur proustien se livre à une réflexion sur la double nature de la mémoire : « nous trouvons de tout dans notre mémoire : elle est une espèce de pharmacie, de laboratoire de chimie, où on met la main tantôt sur une drogue calmante, tantôt sur un poison dangereux » (390). Véritable *pharmakôn*, la mémoire est donc une faculté mentale aux propriétés multiples, tantôt alliée précieuse, tantôt douloureuse ou traîtresse. On retrouve également cette dualité dans l'oscillation entre domaine privé et public, mémoire et Histoire, mémoire et imagination. On peut ainsi concevoir la mémoire comme un miroir du passé, qui offre un reflet nécessairement fantomatique, car désincarné, du passé. Ce miroir, loin d'offrir une représentation fidèle du monde, est coloré ou déformé par la perspective subjective de son créateur. Lorsque le miroir se brise, il se transforme en une multitude de fragments, que la trame narrative tente de rassembler (« re-member ») et de recoller.

La mémoire, paradoxe ultime, fait renaître des fantômes sans pour autant les ramener à la vie. Comme dans la photographie, l'objet de la mémoire est fuyant, se dérobe au regard, et le récit de la mémoire redonne vie à un écho du passé, à une trace. Il est nécessairement marqué par l'incomplétude, car les personnages ont, pour des raisons différentes, délaissé ce pays lointain que L. P. Hartley nomme « foreign country » (*Go-Between* 7), leur propre passé, à la fois étrange et familier. David Lowenthal souligne la nécessité de transformer les événements du passé en mots afin d'en faire un récit : « memory is prized less in perishable monuments than in imperishable words that recall a vanished past » (96). Cependant, le récit du passé n'est pas simple restitution du passé. Impliquant des déformations, des licences poétiques ou des oublis, il s'apparente plutôt à une variation autour du passé, véritable palimpseste d'images, de mots et de personnages, mais également de créations et d'impressions subjectives. D'une certaine façon, on se souvient plus du présent que du passé dans l'acte de remémoration, puisque le souvenir évolue avec le temps. Selon Linda Hutcheon, le travail de la mémoire s'accompagne d'une distance critique typiquement postmoderne : « it is always a critical reworking, never a nostalgic 'return' » (4). Ce passé est devenu étranger à cause d'événements et de traumatismes anciens qui ont divisé l'existence des personnages en deux parties, un avant et un après. Le trauma, qui transforme profondément les personnages et laisse des blessures béantes dans leurs souvenirs, s'articule aussi dans les trois romans du corpus aux bouleversements qui ont déchiré l'Histoire collective du XXe siècle : les deux guerres mondiales.

Le travail de la mémoire est travail d'historien, qui s'assigne la tâche de reconstituer le passé à partir de preuves documentaires, mais également de romancier (illusionniste qui se sert de la preuve pour recréer une apparence de réalité) et d'enquêteur ou de juge, qui manie les preuves pour mettre au jour une vérité et punir les coupables. Les romans de Barnes, Coe et McEwan peuvent être lus à la lueur du postmodernisme, du fait de leur inlassable remise en question de la fiabilité de la mémoire et du personnage qui se livre à ce travail de mémoire. Selon les mots de Nietzsche dans « Sur l'utilisation et l'abus de l'histoire pour vie », le rôle de l'histoire est de procéder au jugement du passé : « bring the past to the bar of judgement, interrogate it remorselessly » (Hutcheon 99). C'est ce que font les narrateurs des trois romans, qui mettent systématiquement en avant le caractère peu fiable de la mémoire, dont le témoignage au tribunal de la vérité est entouré de suspicion. Dans un monde contemporain où les certitudes du passé ont volé en éclats pour se transformer en une multiplicité de perspectives, l'image de la mémoire kaléidoscopique, qui déforme et diffracte les événements passés, est un modèle approprié. Cependant, grâce à l'habile glissement métaphorique de *The Sense of an Ending*, le témoin peu fiable est un avatar du narrateur peu fiable, qui rechigne à tout révéler, et le procès de la mémoire se double d'un procès du personnage et surtout du narrateur lui-même, jugé pour des fautes passées qui ont fragmenté le tissu social ou familial et décliné le présent sur le thème de la perte et du remords. Les lieux de mémoire métaphorique déclinés par Pierre Nora, servant de base à une représentation stable de l'Histoire, se transforment ainsi en ruines de la mémoire, signes de perte et de discontinuité, selon Max Silverman :

Ruins testify to the impermanence rather than to the fixity of place, to the discontinuities rather than to the linearity of time. They are, by their very nature, a sign of transformation and transience. (226)

La ruine est une figure de la perte et de l'absence. L'écriture de la mémoire, qui se donne pour but de redonner une cohérence aux traces et aux souvenirs épars, de les rassembler, est une écriture-palimpseste, tissée de références passées, qui tente de recoudre le passé au présent. La tâche s'avère délicate, parce que les coutures/sutures restent apparentes. Comme dans *Atonement*, où la métaphore de la médecine comme acte de guérison est cruciale, la remémoration, et surtout le récit du souvenir, est une tentative de suturer les plaies du passé, de guérir les blessures jadis infligées. Cependant, les personnages vivent dans une temporalité tragique où la tentative de réparation arrive trop tard et se révèle impossible.

Le pardon est constamment éludé dans *The Rain Before it Falls*. Lorsque Beatrix commet une erreur de jeunesse, sa mère refuse de lui pardonner : « and yet she did not forget the incident, or indeed forgive it » (64). Rosamond veut oublier les moments désagréables infligés par Beatrix, mais sans pour autant y parvenir. C'est la raison pour laquelle la rancœur est tenace. Avec l'amnésie, ou l'oubli partiel, vient l'auto-amnistie : « tel est l'enjeu spirituel de l'amnistie : faire taire le non-oubli de la mémoire » (Ricoeur 651). C'est pourquoi Tony Webster se laisse oublier certains éléments (pour se dédouaner). De même, pour Briony, l'annonce de sa maladie (démence vasculaire), à la fois punition et soulagement, offre la possibilité d'un retour à un état d'innocence. C'est du moins la question que soulève Ilany Kogan : « might not this terrible infliction also be a relief for a person who has been obsessively persecuted by fifty years of painful memories? » (68). Une telle réflexion rejoint l'analyse nietzschéenne du fardeau que représentent la mémoire et l'Histoire. C'est pourquoi les romans proposent une solution alternative à la persécution du souvenir douloureux : ce que Pierre Nora nomme « un véritable *ars oblivionis* » (*Lieux* 552), une poétique de l'oubli qui se révèle en creux dans les blancs du texte. Les confessions et aveux de culpabilité s'apparentent donc à un pas en direction de l'oubli, selon Richard Terdiman : « confession is an act of memory that seeks to neutralize memory; in confession, one remembers *in order to forget* » (Whitehead 69). Les personnages appellent de leurs vœux un oubli qu'ils perçoivent comme un gage de salut et de libération.

Bibliographie

Sources primaires

Romans de Julian Barnes, Jonathan Coe et Ian McEwan

Barnes, Julian. *Flaubert's Parrot*. London: Picador, 1984.

-----. *A History of the World in 10 ½ Chapters*. London: Jonathan Cape, 1989.

-----. *Talking it Over*. London: Jonathan Cape, 1991.

-----. *Cross Channel*. London: Jonathan Cape, 1996.

-----. *Love, Etc.* London: Jonathan Cape, 2000.

-----. *Nothing to Be Frightened of*. London: Jonathan Cape, 2008.

-----. *The Sense of an Ending*. London: Jonathan Cape, 2011.

Coe, Jonathan. *The House of Sleep*. London: Penguin, 1998.

-----. *The Rain Before it Falls*. London: Penguin Books, 2007.

-----. "My Literary Love Affair" *Guardian* 6 October 2007.

<https://www.theguardian.com/books/2007/oct/06/fiction.jonathancoe>. 21 August 2016.

-----. *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*. London: Penguin, 2010.

-----. *Loggerheads and Other Stories*. London: Penguin, 2014. Kindle Edition.

McEwan, Ian. *Enduring Love*. London: Vintage, 1998.

-----. *Atonement*. London: Jonathan Cape, 2001.

-----. *On Chesil Beach*. London: Jonathan Cape, 2007.

Autres ouvrages

Austen, Jane. *Northanger Abbey*. 1817. Dover: Dover Publications, 2000.

Bayley, John. *Iris, A Memoir*. London: Abacus, 1998.

Beauvoir, Simone. *La Vieillesse*. Paris: Gallimard, 1970.

Ben Jelloun. *Sur ma Mère*. Paris: Gallimard, 2008.

Ford, Ford Madox. *The Good Soldier*. 1915. New York: W. W. Norton, 1995.

Hartley, L. P.. *The Go-Between*. 1953. Harmondsworth: Penguin Books, 1958.

Lehmann, Rosamond. *The Ballad and the Source*. 1944. London: Collins, 1971.

----- . *Rosamon Lehmann's Album*. London: Chatto & Windus, 1985.

Maupassant, Guy de. *Contes et nouvelles*. Dijon: Gallimard, 1986.

Proust, Marcel. *Un Amour de Swann*. 1919. Paris: Gallimard, 1974.

----- . *Le Temps Retrouvé*. 1927. Paris : Gallimard, 1980.

Rousseau. *Confessions*. 1797. Paris : Gallimard, 1973.

Rushdie, Salman. *Midnight's Children*. London: Vintage, 1995.

Shakespeare, William. *The Sonnets*. 1609. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Swift, Graham. *Waterland*. 1983. London: Everyman, 2013.

Sources secondaires

Ouvrages critiques sur l'œuvre de Julian Barnes

Greaney, Michael. "The Oddness of Julian Barnes and *The Sense of an Ending*" *English* (Autumn 2014): 225-240. <http://english.oxfordjournals.org/content/63/242/225.abstract>. 19 July 2016.

Childs, Peter. *Julian Barnes*. Manchester: Manchester University Press, 2011.

Garcin, Jérôme. "Julian Barnes : Presque tous nos souvenirs sont faux. » *Nouvel Observateur*. January 2013. <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20130118.OBS5852/julian-barnes-presque-tous-nos-souvenirs-sont-faux.html>. 16 June 2016.

Groes, Sebastian and Peter Childs, eds. *Julian Barnes*. London: Continuum, 2011.

Holmes, Frederick. *Julian Barnes*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

----- . "Divided Narratives, Unreliable Narrators and *The Sense of an Ending*: Julian Barnes, Frank Kermode and Ford Madox Ford." *Papers on Language and Literature* 51 (Winter 2015): 27-50.
https://www.researchgate.net/publication/296743157_Divided_Narratives_Unreliable_Narrators_and_The_Sense_of_an_Ending_Julian_Barnes_Frank_Kermode_and_Ford_Madox_Ford. 17 August 2016.

Moseley, Merritt. *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.

Tory, Eszter, Vesztergom, Janina, eds. *Stunned into Uncertainty: Essays on Julian Barnes's Fiction*. Budapest : ELTE Papers in English Studies, Department of English Studies, Eötvös Lorand University, 2014. http://www.eltereader.hu/media/2015/01/Book-Barnes_READER1.pdf.

Wenquan, W. U. "On the Motif of Death in Julian Barnes's *The Sense of an Ending*." *Canadian Social Science* 11.3 (2015): 87-95.

<https://www.google.co.uk/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwj34sio6->

[HOAhWH0RoKHQJnAfwQFggcMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.cscanada.net%2Findex.php%2Fcss%2Farticle%2Fdownload%2F6575%2Fpdf_258&usg=AFQjCNEcQH9mx12LDb5AkHDD6UgKqEg0Sw&bvm=bv.131286987,d.d2s](http://www.cscanada.net/index.php/fcss/article/download/6575/pdf_258&usg=AFQjCNEcQH9mx12LDb5AkHDD6UgKqEg0Sw&bvm=bv.131286987,d.d2s). 22 August 2016.

Ouvrages critiques sur l'œuvre de Jonathan Coe

Guignery, Vanessa. *Jonathan Coe*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.

Mellet, Laurent. *Jonathan Coe : les politiques de l'intime*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2015.

Moseley, Merritt. *Understanding Jonathan Coe*. Columbia: University of South Carolina Press, 2016. Kindle edition.

Ness, Patrick. "Only the Lonely." *Guardian* 8 September 2007. <https://www.theguardian.com/books/2007/sep/08/fiction.jonathancoe>. 14 February 2016.

Ouvrages critiques sur l'œuvre de Ian McEwan

Albers, Stefanie and Torsten Caeners. "The Poetics and Aesthetics of Ian McEwan's *Atonement*." *English Studies* 90.6 (December 2009): 707-720.

<http://www.chatt.hdsb.ca/~rajcagr/FOV1-0016B403/FOV1-001737C1/THE%20POETICS%20AND%20AESTHETICS%20OF%20ATONEMENT.pdf>. 15 June 2016.

Behrman, Mary. "The Waiting Game: Medieval Allusions and the Lethal Nature of Passivity in Ian McEwan's *Atonement*." *Studies in the Novel* 42.4 (Winter 2010): 453-470.

https://www.jstor.org/stable/41203488?seq=1#page_scan_tab_contents. 15 June 2016.

Bentley, Nick. "Ian McEwan, *Atonement* (2001)." *Edinburgh Critical Guides to Literature: Contemporary British Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008. *Credo Reference*,

http://ezproxy.lib.cam.ac.uk:2048/login?url=http%3A%2F%2Fsearch.credoreference.com%2Fcontent%2Fentry%2Fcupcglcontbritf%2Fian_mcewan_atonement_2001%2F0. 14 Aug 2016.

Brown, Catherine. "War and Peace in Ian McEwan's *Atonement*." Web.
<http://catherinebrown.org/wordpress/wp-content/uploads/2014/03/Perm-Atonement.pdf>.

Cavalié, Elsa. "'Who says that Poetry Makes Nothing Happen?' Paradoxes de l'Engagement chez Ian McEwan." *Études britanniques contemporaines* 50 (7 April 2016).
<http://ebc.revues.org/3110>. 16 August 2016.

----- . "A Black Cloud Stood Above the Horizon, Marking out Dunkirk. Vision, histoire et réécriture dans *Atonement* de Ian McEwan." *Études Britanniques Contemporaines* 40 (27 August 2015). <http://ebc.revues.org/2475>. 16 August 2016.

Childs, Peter, ed. *The Fiction of Ian McEwan*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006.

----- . "Film Review: *Atonement* – the surface of things (Adaptation)". *Adaptation* 1.2: 151-152. <http://adaptation.oxfordjournals.org/content/1/2/151.extract>. 20 August 2016.

Crosthwaite, Paul. "Speed, War and Traumatic Affect: Reading Ian McEwan's *Atonement*." *Cultural Politics* 3 (2007): 51-70.
<http://culturalpolitics.dukejournals.org/content/3/1/51.full.pdf+html>. 18 August 2016.

D'Hoker, Elke. "Confession and Atonement in Contemporary Fiction: J. M. Coetzee, John Banville and Ian McEwan." *Critique Studies in Contemporary Fiction* 48.1 (October 2006): 31-43.
<http://www.chatt.hdsb.ca/~rajcagr/FOV1-0016B403/FOV1-001737C1/confession%20and%20Atonement%20in%20Contemporary%20Fiction.pdf>. 10 August 2016.

Ellam, Julie. *Ian McEwan's Atonement*. London: Continuum, 2009.

Finney, Brian. "Briony's Stand Against Oblivion: the Making of Fiction in Ian McEwan's *Atonement*." *Journal of Modern Literature* 27.3 (Winter 2004): 68-82
http://users.beaconschool.org/~kreed/Atonement_LitCrit/briony.pdf. 25 July 2016.

Groes, Sebastian, ed. *Ian McEwan*. London: Bloomsbury, 2013.

Head, Dominic. *Ian McEwan*. Manchester: Manchester University Press, 2007.

Möller, Swantje. *Coming to Terms with Crisis: Disorientation and Reorientation in the Novels of Ian McEwan*. Heidelberg: Winter, 2011.

Hidalgo, Pilar. "Memory and Storytelling in Ian McEwan's *Atonement*." *Critique* 46.2 (Winter 2005): 82-91. <http://www.biblioteca.uma.es/bbl/doc/tesisuma/16615360.pdf>. 25 July 2016.

Kogan, Ilany. "Some reflections on Ian McEwan's *Atonement*: Enactment, Guilt and Reparation." *The Psychoanalytic Quarterly* 83 (January 2014): 49-70.
<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/j.2167-4086.2014.00076.x/full>. 12 August 2016.

- Ingersoll. "Intertextuality in L.P. Hartley's *The Go-Between* and Ian McEwan's *Atonement*." *Forum Mod Lang Stud* 40.3 (2004): 241-258.
<http://fmpls.oxfordjournals.org/content/40/3/241.full.pdf+html>. 5 August 2016.
- Maurel, Sylvie. "Beyond Repair? Ruins and Rubble in *Atonement*." *Études britanniques contemporaines* 43 (July 2014). <http://ebc.revues.org/1332?lang=fr>. 25 August 2016.
- McFarlane, Brian. "Watching, Writing and Control: *Atonement*." *Screen Education* 49 (Autumn, 2008): 8-16.
- Pedot, Richard. "Rewriting in Ian McEwan's *Atonement*." *Études anglaises* 60.2 (2007).
<http://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2007-2-page-148.htm>. 25 August 2016.
- Pyrhönen, Heta. "Purloined Letters in Ian McEwan's *Atonement*." *Mosaic: a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 45.4 (December 2012): 103-118.
<https://muse.jhu.edu/article/492342/pdf>. 8 August 2016.
- Quarrie, Cynthia. "Before the Destruction Began: Interrupting Post-Imperial Melancholia in Ian McEwan's *Atonement*." *Studies in the Novel* 47.2 (Summer 2015): 193-209.
<https://muse.jhu.edu/article/583860/pdf>. 18 August 2016.
- Reynier, Christine. "La Citation In Absentia à l'œuvre dans *Atonement* de Ian McEwan." *E-rea* 2.1. (June 2004). <https://erea.revues.org/480>. 9 August 2016.
- Reynolds, Margaret and Jonathan Noakes. *Ian McEwan: The Child in Time, Enduring Love, Atonement*. London: Vintage, 2002.
- Robinson, Richard. "The Modernism of Ian McEwan's *Atonement*". *MFS Modern Fiction Studies* 56.3 (Autumn 2010): 473-495.
- 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 am Main; Oxford: Peter Lang, c2004.
- Schneider, Ana-Karina. "*Atonement*: a Case of Traumatic Authorship." *American, British and Canadian Studies* 12 (June 2009): 65-84.
https://www.academia.edu/288173/_Atonement_A_Case_of_Traumatic_Authorship_. 15 August 2016.
- Summers-Bremmer, Eluned. *Ian McEwan: Sex, Death and History*. Amherst, New York: Cambria Press, 2014.
- Chalupsky, Petr. "The Attempt was all? Memory in Ian McEwan's *Atonement*." *Ars Aeterna* 1.2 (2009): 63-75.
http://search.credoreference.com/content/entry/eupcglcontbritf/ian_mcewan_atonement_2001/0?id=10447091. 12 August 2016.

Entretiens avec les auteurs du corpus

Guignery, Vanessa, ed. *Novelists in the New Millenium: Conversations with Writers*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.

Roberts, Ryan, ed. *Conversations with Ian McEwan*. Jackson, Miss.: University Press of Mississippi, 2010.

Études sur la mémoire

Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

De Groote, Brecht. "The Palimpsest as a Double Structure of Memory: the Rhetoric of Time, Memory and Origins in Thomas de Quincey and Thomas Carlyle" *Orbis Litterarum* 69:2 (2014): 108-133.

Fara, Patricia and Karalyn Patterson. *Memory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Foster, Jonathan K.. *Memory: a Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Halbwachs, Maurice. *Les Cadres sociaux de la mémoire*. Paris: F. Alcan, 1925.

Locke, Don. *Memory*. London: Macmillan, 1971.

Lowenthal David. *The Past is a Foreign Country – Revisited*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

Margalit, Avishai. *The Ethics of Memory*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002.

Nora, Pierre. *Les Lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.

Reagan, Charles. "Réflexions sur l'ouvrage de Paul Ricoeur : *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*." *Transversalités* 106 (2008): 165-176. <https://www.cairn.info/revue-transversalites-2008-2-page-165.htm>. 18 July 2016.

Ricoeur, Paul. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2003.

Rothberg, Michael. "Between Memory and Memory: from Lieux de Mémoire to Noeuds de Mémoire." *Yale French Studies* 118/119 (2010): 3-12. <http://www.jstor.org/stable/41337077>. 25 August 2016.

Schacter, Dan. *How the Mind Forgets and Remembers: The Seven Sins of Memory*. London: Souvenir, 2001.

Silverman, Max. "Memory Traces: Patrick Chamoiseau and Rodolphe Hammadi's 'Guyane : trace-mémoires du baigne'." *Yale French Studies* 118-119 (2010): 225-238. <http://www.jstor.org/stable/41337089>. 25 August 2016.

Warnock, Mary. *Memory*. London: Faber, 1987.

Whitehead, Anne. *Memory*. London: Routledge, 2009.

Études sur la photographie

Barthes, Roland. *La Chambre Claire. Note sur la Photographie*. Paris : Gallimard, 1980.

Louvel, Liliane. *Le Tiers pictural*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2010.

Sontag, Susan. *On Photography*. London: Allen Lane, 1978.

Zenetti, Marie-Jeanne. "Spectres photographiques: quand la photographie hante la littérature." *Conserveries mémorielles* 18 (June 2016). <http://cm.revues.org/2281>. 14 August 2016.

Études sur la théorie du trauma

Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. London: Johns Hopkins University Press, 1996.

Hunt, Nigel. *Memory, War and Trauma*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press, 2001.

Rippl, Gabriele, ed. *Haunted Narratives: Life Writing in an Age of Trauma*. Toronto: University of Toronto Press, 2013.

Mellet, Laurent. "Du Trauma à l'humain: traces de l'intime et écriture du vide dans la littérature britannique contemporaine." *Les Cahiers du CEIMA* 9 (2013): 21-51. http://www.univ-brest.fr/digitalAssets/34/34144_1a_Ceima9_Mellet.pdf. 22 August 2016.

Études sur la littérature britannique contemporaine

Acheson, James, ed. *The British and Irish Novel Since 1960*. Houndsmill: Macmillan. 1991

Bentley, Nick. *Edinburgh Critical Guides to Literature: Contemporary British Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

Funk, Wolfgang. *The Literature of Reconstruction: Authentic Fiction in the New Millennium*. New York: Bloomsbury Academic, 2015.

Higdon, David Leon. *Shadows of the Past in Contemporary British Fiction*. London: Macmillan, 1984.

Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 2002.

Mengham, Rod, ed. *An Introduction to Contemporary Fiction*. Oxford: Polity Press, 1999.

Autres sources

Benjamin, Walter. *Illuminations*. London: Cape, 1970.

Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

Brooks, Peter. *Troubling Confessions: Speaking Guilt in Law and Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

Caraion, Marta. "Objets en littérature au XIXe siècle." *Images Re-Vues* (January 2007). <https://imagesrevues.revues.org/116>. 18 July 2016.

Connon, Daisy. *Subjects not-at-home: Forms of the Uncanny in the Contemporary French Novel*. Amsterdam: Rodopi, 2010.

Del Lungo, Andrea. *La Fenêtre : sémiologie et histoire de la représentation littéraire*. Paris : Éditions du Seuil, 2014.

Esmein, Camille. "La digression." *Fabula*. 21 février 2006. http://www.fabula.org/actualites/la-digression_13448.php. 15 August 2016.

Ferber, Michael. *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

----- *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

Gray, Martin. *A Dictionary of Literary Terms*. Harlow: Longman, 1984.

Guignery, Vanessa, ed. *Voices and Silence in the Contemporary Novel in English*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2009.

Iser, Wolfgang and Sanford Budick. *Languages of the Unsayable: the Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. New York: Columbia University Press, 1989.

Maulpoix, Jean-Michel. "Poétique du retournement." *Jean-Michel Maulpoix & Cie...*, <http://www.maulpoix.net/retourne.html>. 22 June 2016.

Riggan, William. *Pícaros, Madmen, Naiifs and Clowns: the Unreliable First-Person Narrator*. Norman: University of Oklahoma Press, 1981.

Royle, Nicolas. *The Uncanny*. Manchester: Manchester University Press, 2003.

Saint-Gérand, Jacques-Philippe. "Chateaubriand et la prosopopée: '... une nouvelle manière d'écrire l'histoire'?" *L'information Grammaticale* 44.1 (1990): 19-24. http://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1990_num_44_1_1964. 29 August 2016.

Tâche, Pierre-Alain. "Restituer la présence absente" *Champ Libre Poésie* 97.68 (juin 2002). <http://poezibao.typepad.com/files/heather-dohollau-par-pierre-alain-tache.pdf>. 25 August 2016.

Tresidder, Jack. *The Hutchinson Dictionary of Symbols*. Oxford: Helicon, 1997.

Vigier, Luc. *Recherches Croisées Aragon/Elsa Triolet*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 2013.

Waugh, Patricia. *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge, 2003.