



HAL
open science

Des vies nues et précaires : la vulnérabilité exposée dans Remainder de Tom McCarthy et Anatomy of a Soldier de Harry Parker

Louis Gouzerh

► To cite this version:

Louis Gouzerh. Des vies nues et précaires : la vulnérabilité exposée dans Remainder de Tom McCarthy et Anatomy of a Soldier de Harry Parker. Littératures. 2020. dumas-02979836

HAL Id: dumas-02979836

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02979836v1>

Submitted on 27 Oct 2020

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

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

École Normale Supérieure de Lyon
Département des langues, littératures et civilisations étrangères
Parcours études anglophones
Mémoire de recherche de Master 2

« Des vies nues et précaires : la vulnérabilité exposée dans *Remainder* de Tom McCarthy et *Anatomy of a Soldier* de Harry Parker ».



Marc Quinn, *Self*, 1991

© Marc Quinn

Louis GOUZERH

Sous la direction de Madame le Professeur Vanessa GUIGNERY

Année universitaire 2019/2020

Remerciements

Je souhaite témoigner toute ma gratitude à ma directrice de mémoire, Madame le Professeur Vanessa Guignery pour ses suggestions et ses conseils qui ont contribué à la réalisation de ce travail. Qu'elle soit également remerciée de ces échanges et moments privilégiés qui ont toujours été d'une aide précieuse et d'un grand soutien.

J'adresse mes sincères remerciements à Monsieur le Professeur Jean-Michel Ganteau pour sa lecture attentive de mon mémoire ainsi que pour ses nombreux travaux qui ont inspiré mes recherches sur la vulnérabilité.

Je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance à Madame Soizick Solman qui a ouvert tant de perspectives personnelles et professionnelles au cours de mon année à *King's College London*.

Je remercie ma mère qui m'accompagne et m'encourage à relever les défis d'hier, d'aujourd'hui et de demain.

J'adresse des remerciements tout particuliers à mes amis Eardi Lila, Delphine Depierreux et Marcell Toth de Bagd pour leur soutien et leur confiance.

Enfin, je souhaite adresser des remerciements chaleureux à mon ami Martin Connolly pour sa présence, sa bienveillance et son *care*.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	9
I. Le constat de la vulnérabilité : une disposition ontologique à être blessé	18
A. La vulnérabilité exposée.....	18
1. Vulnérabilité et accident.....	18
2. Vulnérabilité et dénuement.....	23
3. La vulnérabilité "au cœur des choses"	29
B. Des vulnérabilités multiples, des vies précaires	33
1. La vulnérabilité linguistique	34
2. La vulnérabilité des objets	38
3. Vulnérabilité et logique de remplacement.....	43
C. Vulnérabilité et poétique de la fragmentation	47
1. Des récits à la forme vulnérable	48
2. Vulnérabilité et excès de matière.....	56
3. Les liens étroits entre vulnérabilité et trauma.....	60
II. Faire face à la vulnérabilité : entre volonté d'autonomie et interdépendance	67
A. La vulnérabilité révélée et niée : la recherche de cohésion et de complétude.....	68
1. Trauma, vulnérabilité, disjonction physique et mentale.....	68
2. Quête du lien manquant et altérité	78
B. La vulnérabilité rejetée : entre besoin et refus de <i>care</i>	84
1. Nécessité du <i>care</i> pour les protagonistes vulnérables	86
2. Refus du <i>care</i> et désir d'autonomie.....	92
3. Tous vulnérables : <i>care</i> mutuel, attention et responsabilité	95
C. Indéniable vulnérabilité : subjectivité précaire et illusion d'autonomie	99
1. Vulnérabilité émotionnelle et perte d'affect.....	100
2. Vulnérabilité du sujet et perte de souveraineté.....	106
III. Accepter ou dépasser la vulnérabilité : la vulnérabilité positive ?	115
A. L'acceptation de la vulnérabilité et le retour sur soi.....	118
1. Indépassable vulnérabilité : le cas de <i>Remainder</i>	118
2. Au-delà de la condition de victime : le cas de <i>Anatomy of a Soldier</i>	125
B. L'acceptation de la vulnérabilité et l'ouverture à autrui.....	134
1. La difficile reconnaissance de la vulnérabilité des autres	135

2. L'ouverture à autrui et la communauté : la vulnérabilité partagée	143
CONCLUSION	150
BIBLIOGRAPHIE	156

INTRODUCTION

La convention de la *Modern Language Association* intitulée « Vulnerable Times » qui s'est tenue en 2014 a mis en lumière la dimension interdisciplinaire de la notion de vulnérabilité ainsi que les multiples enjeux sociaux, historiques, politiques ou culturels qu'elle soulève.¹ Le titre de la manifestation scientifique suggère que l'époque contemporaine est caractérisée par l'exposition grandissante de diverses formes de vulnérabilité qui affectent l'individu, la communauté et le monde notamment suite à des conflits tels que les deux Guerres Mondiales, la guerre du Vietnam et plus récemment celles d'Irak et d'Afghanistan ou des tragédies humaines telles que la Shoah, le 11 septembre ou la crise des réfugiés. Ces événements mettent en évidence la vulnérabilité des êtres humains que l'on peut définir d'après Jean-Michel Ganteau dans *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction* (2015) : « Vulnerability appears as a capacity for damage, a liability to harm, an exposure to risk, aggression, or attack » (5). Il ajoute que la vulnérabilité peut être considérée comme une « *disposition* » (5, italiques dans l'original), une caractéristique qui serait ontologique et propre aux individus tous susceptibles d'être blessés.

Les conflits mentionnés précédemment révèlent également l'existence précaire des personnes qui risquent de perdre la vie ou de la voir transformée durablement ; l'adjectif « précaire » sera donc employé pour qualifier un état instable, incertain, un entre-deux mais le substantif « précaire » pourra également désigner des individus affectés par la précarité telle que définie par Barbara Korte et Frédéric Regard dans *Narrating Poverty and Precarity in Britain* (2014) : « Precarity [...] refers to insecure existential conditions that result from economic and social circumstances (9). La notion de précarité est étroitement liée à celle de vulnérabilité car toutes deux interrogent la fragilité de l'existence humaine à laquelle chacun est soumis puisque nul n'est invulnérable.

L'émergence des *vulnerability studies* s'est faite dans le sillage et dans la continuité du développement des *trauma studies* qui ont mis l'accent sur le fait que le trauma est une caractéristique de la condition humaine contemporaine qui inflige des souffrances physiques et psychiques. Celles-ci ont été officiellement reconnues par l'*American Psychiatric Association* en 1980 lorsque l'organisation a admis le syndrome de stress post-traumatique (*PTSD*) au

¹ Voir Hirsch, Marianne. «Vulnerable Times.» *Modern Language Association* (2014).

nombre des maladies dont peuvent souffrir les êtres humains et en particulier les soldats. Il semble important de souligner que le traumatisme révèle et exacerbe la vulnérabilité ontologique du sujet qui ressent un sentiment de fragmentation physique et/ou psychique qui affecte sa subjectivité et son rapport à autrui. La reconnaissance du syndrome de stress post-traumatique marque un changement de paradigme dans l'attitude des individus envers les victimes qui étaient jusqu'alors observées avec méfiance – leur vulnérabilité étant perçue comme une faiblesse – et qui sont désormais considérées avec compassion.²

Le changement de paradigme identifié par Didier Fassin et Richard Rechtman en 2007 suggère un renouvellement de l'attention portée à autrui qui met l'accent sur la nécessité d'être ouvert et sensible aux blessures et aux souffrances des autres que chacun est susceptible de partager. Ce postulat confirme que l'étude de la vulnérabilité requiert la prise en compte d'autres champs disciplinaires tels que l'éthique de l'altérité ou l'éthique du *care* que l'on peut approximativement traduire par « souci des autres ». Cette philosophie du soin mutuel trouve ses origines dans l'étude menée par la psychologue et philosophe américaine Carol Gilligan dans *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development* (1982) qui lui a permis d'identifier ce qu'elle qualifie de « voix différente » caractérisée d'après elle par des qualités morales spécifiquement féminines. Celles-ci seraient liées au développement psychologique et à l'éducation des femmes qui les rendraient davantage capables de faire preuve de sollicitude ou d'attention. Les théoriciennes du *care* ont mis en évidence la dimension restrictive de la thèse de Gilligan³ en privilégiant une conception plus large de l'éthique du *care* qui s'efforce de dépasser le prisme du genre en insistant sur les notions de dépendance, d'interdépendance, d'autonomie et de responsabilité inhérentes à la notion de vulnérabilité qui implique un rapport à autrui indéniable.

Dans *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence* (2004) Judith Butler insiste sur le fait que la précarité (*precariousness*) et la vulnérabilité sont communes aux victimes des attentats du *World Trade Center*, à celles du *Patriot Act* ou à toute autre victime des mesures liées aux représailles des États-Unis après les attaques terroristes. Elle affirme en outre que chacun est dépendant d'autrui : « One insight that injury affords is that there are others out there on whom my life depends, people I do not know and may never know. This fundamental dependency on anonymous others is not a condition that I can will away » (xii).

² Voir Fassin, Didier et Richard Rechtman. *L'Empire du traumatisme. Enquête sur la condition de victime*. 2007. Paris : Flammarion, 2011.

³ Voir Tronto, Joan and Berenice Fisher. "Toward a Feminist Theory of Caring." *Circles of Care*. Eds. Emily Abel and Margaret Nelson. Albany: SUNY Press, 1990. 36-54.

Elle rappelle toutefois que la reconnaissance de la vulnérabilité dépend de la reconnaissance d'autrui en tant qu'être humain et est par conséquent subsumée à l'acceptation d'une prise en considération de l'Autre : « vulnerability is fundamentally dependent on existing norms of recognition if it is attributed to any human subject » (43). Le rapport à autrui induit par la vulnérabilité semble ambivalent car il suppose une interdépendance qui contraste avec une possible volonté d'autonomie et d'indépendance du sujet vulnérable. L'ambiguïté des relations interpersonnelles est mise en lumière par Judith Butler et Athena Athanasiou qui soutiennent dans *Dispossession: The Performative in the Political* (2013) que la précarité (*precariousness*) entraîne un phénomène de dépossession négative lorsque la précarité – entre autres existentielle, économique ou sociale – est imposée à des individus ou des groupes pour des raisons économiques ou politiques. Celle-ci se distingue d'une dépossession positive qui favorise l'ouverture et l'attention à autrui en mettant en doute la croyance en la souveraineté du sujet (ix).

La dépossession positive théorisée par les critiques suggère que la notion de vulnérabilité, proche de la précarité, peut également être positive en facilitant la création d'un lien social comme le confirme Ganteau qui décrit le modèle relationnel au cœur de l'éthique du *care* :

The notion [vulnerability] seems to have been stripped of any negative connotation and the ethics of care explicitly work *with* vulnerability, so as to build an ethical relational model in which good and the good life depend on attention to the other, responsiveness to the other, solicitude for the other, and practical help of the other. The ethics of care develops a model that puts forward what may be called a loop of vulnerability, in that it is premised on vulnerability to the vulnerable other, vulnerability being both the condition and expression of interdependence. (2015, 11, italiques dans l'original)

La vulnérabilité ne serait plus considérée comme une faiblesse mais comme un élément fondamental de la relation éthique à l'Autre susceptible de susciter de la sympathie ou de l'empathie. De plus, la réciprocité essentielle et positive du rapport à autrui renvoie à une conception inclusive de l'altérité qui s'oppose à une vision biopolitique du corps social et politique qui exclut les marginaux, les précaires et les surnuméraires.⁴

Le postulat d'une vulnérabilité positive place l'individu au sein d'une communauté politique en recomposition qui comprend des personnes toutes vulnérables mais interroge également le rapport du sujet à soi en faisant apparaître une tension entre l'acceptation de la vulnérabilité et son dépassement, c'est-à-dire sa transformation en force. En effet, l'acceptation n'entraîne pas nécessairement un dépassement puisque les faiblesses, les déficiences et les

⁴ Voir Le Blanc, Guillaume. *L'Insurrection des vies minuscules*. Montrouge : Bayard, 2014.

blessures peuvent être revendiquées comme des composantes identitaires et définitionnelles du sujet qu'il ne s'agit en aucun cas de nier ou de dépasser mais plutôt de revendiquer pour affirmer une subjectivité faillible. Toutefois, il ne faut pas omettre que d'autres individus n'ont pas conscience de leur vulnérabilité et la rejettent en récusant par la même occasion leurs douleurs, leurs souffrances et leurs traumatismes.

Cette brève incursion historique et définitionnelle dans les *vulnerability studies* et les *trauma studies* a tenté de souligner les dimensions interdisciplinaire et éthique de notre étude ainsi que son caractère spécifiquement contemporain.

Il n'est donc pas étonnant que Ganteau considère la fiction contemporaine comme l'un des lieux d'expression majeurs de la vulnérabilité : « [he sees] contemporary fiction as one of the privileged loci of vulnerability » (2015, 25). La fiction contemporaine britannique qui sera au cœur de notre étude paraît en effet trouver dans la vulnérabilité une source d'inspiration fertile dont on peut donner quelques exemples. Les événements historiques révèlent et accentuent la vulnérabilité ontologique des protagonistes à l'image des soldats Billy Prior ou Wilfred Owen dans la trilogie de Pat Barker composée de *Regeneration* (1991), *The Eye in the Door* (1993) et *The Ghost Road* (1995) qui s'inscrit dans la tradition du roman de guerre ou *war novel*. D'autres événements historiques tragiques comme le 11 septembre servent d'arrière-plan à des romans tels que *Saturday* (2005) de Ian McEwan dans lequel le protagoniste et chirurgien Henry Perowne est violemment agressé par un homme souffrant d'une tumeur au cerveau. La vulnérabilité narrée par les romans britanniques contemporains est également celle des corps souffrants, blessés voire mutilés qui sont exposés au lecteur dans leur plus pure réalité organique afin de mettre en évidence la réduction de leur existence à l'état de vie nue, définie par le simple fait de vivre.⁵ À titre d'exemple on peut citer *Never Let Me Go* (2005) de Kazuo Ishiguro qui suit la vie d'adolescents qui sont en réalité des clones destinés à mourir en faisant don de leurs organes sains à d'autres individus ou *Even the Dogs* (2010) de Jon McGregor qui donne une voix et de la visibilité à un chœur d'exclus et de marginaux oubliés du système de santé britannique qui tentent de comprendre les causes de la mort de leur ami alcoolique Robert. Ce roman est particulièrement intéressant puisqu'il se concentre sur des individus vulnérables tout en présentant une forme qui pourrait être qualifiée de vulnérable par le choix d'une

⁵ Voir Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*. 1995. Trad. Marilène Raiola. Paris : Seuil, 1997.

narration collective qui effectue une performance de la vulnérabilité.⁶ La réflexion sur la vulnérabilité invite donc à prêter une attention particulière à la forme du roman qui « représente » le trauma et la précarité à l'image de *The Unfortunates* (1969) de B.S. Johnson, œuvre fragmentaire sur le deuil – dans la tradition des *shuffle-narratives* – qui permet au lecteur de mélanger les chapitres et de les réorganiser à sa guise (hormis le premier et le dernier).

Ce rapide tour d'horizon de la fiction britannique contemporaine a permis de faire apparaître certains thèmes récurrents de récits portant sur la vulnérabilité et d'insister sur un enjeu formel majeur. Des références seront faites à d'autres ouvrages au cours de notre réflexion afin d'illustrer une tradition littéraire de récits vulnérables à laquelle appartiennent les œuvres de notre corpus : *Remainder* (2005) de Tom McCarthy et *Anatomy of a Soldier* (2016) de Harry Parker.

Tom McCarthy est un auteur britannique d'avant-garde qui a publié quatre romans et des travaux de non-fiction. Il participe également à de nombreux projets philosophiques et artistiques au sein de l'organisation semi-fictionnelle nommée *International Necronautical Society* dont la réflexion porte sur la représentation de la mort dans l'art ainsi que la notion d'authenticité et les limites de la représentation artistique. Son premier roman *Remainder* (2005) fut d'abord publié chez Métronome, une petite maison d'édition française, et tiré à 250 exemplaires. Ce roman – le deuxième qu'il a écrit – est narré par un protagoniste anonyme qui a subi un accident dont il ne peut révéler les causes du fait d'un accord financier contraignant. Quelque temps après avoir retrouvé l'usage de ses facultés motrices il se rend chez un ami et a une révélation soudaine en observant une fissure dans un mur qui semble lui rappeler un immeuble dans lequel il a vécu. Il entreprend alors de reconstituer ce bâtiment et les scènes de vie qui y sont associées grâce à une aide logistique et humaine conséquente, s'appuyant notamment sur des acteurs et des figurants qui obéissent aux ordres du protagoniste pour reproduire ces moments de vie à l'identique de ses souvenirs. Il cherche ainsi à atteindre un idéal d'authenticité mais les reproductions qu'il imagine sont de plus en plus dangereuses et révèlent sa fragilité et sa vulnérabilité psychique.

Son deuxième roman *Men in Space* (2007) suit un groupe éclectique de personnages à la recherche d'une icône religieuse volée et reproduite par des faussaires. Ce roman qui a une structure plus conventionnelle poursuit la réflexion de McCarthy sur le rôle et les limites de

⁶ Voir Ganteau, Jean-Michel and Susana Onega, eds. *Victimhood and Vulnerability in 21st Century Fiction*. New York: Routledge, 2017.

l'art, la fascination pour la mort et la volonté de dominer la matière ainsi qu'un intérêt pour la reproduction et le simulacre. Sa troisième œuvre de fiction *C* (2010) s'inscrit dans la continuité d'une réflexion sur la technologie, la connectivité et les réseaux amorcée dans *Remainder*. Il présente également un narrateur ontologiquement et émotionnellement vulnérable en la personne de Serge Carrefax qui peine à délaissier son univers de transmissions et de communications électroniques pour des rapports humains plus directs. Enfin, *Satin Island* (2015) interroge aussi le rapport des humains à la technologie en mettant en évidence la saturation de l'environnement par des flux constants d'images et d'informations qui caractérisent l'époque contemporaine et affectent notre rapport à autrui et au monde. Il est intéressant de noter que ces deux derniers romans ont fait partie de la sélection finale pour remporter le *Booker Prize*, le prix littéraire britannique le plus prestigieux, ce qui pourrait être interprété comme un signe de la visibilité grandissante de McCarthy et des enjeux que son œuvre soulève.

Remainder a été choisi car c'est sans doute l'ouvrage le plus connu de McCarthy et celui qui a fait l'objet de plus d'attention critique, mais aussi parce que le narrateur anonyme incarne le *wounded hero*, le héros vulnérable et emblématique du changement de paradigme littéraire identifié par Jean-Michel Ganteau et Susana Onega dans *The Wounded Hero in Contemporary Fiction: A Paradoxical Quest* (2018). Le héros de *Remainder* est caractérisé par ses failles et ses faiblesses mais également par son traumatisme qui s'exprime notamment par sa compulsion de répétition reflétée par les reconstitutions. De plus, le choix de ce premier roman est justifié par le fait qu'il a reçu un accueil critique très favorable dont le meilleur exemple est probablement le compte-rendu de Zadie Smith qui présente *Remainder* comme l'emblème d'une tendance littéraire d'avant-garde innovante qui s'oppose à la tradition réaliste et constituerait une source d'inspiration pour l'avenir de la littérature anglophone.⁷

Bien qu'il ne soit pas un auteur canonique connu d'un large lectorat, Tom McCarthy et le projet philosophique et littéraire qu'il défend semblent intriguer la critique comme le prouvent les nombreuses *reviews* et interviews à son sujet. De plus, les sources secondaires qui portent sur son œuvre sont relativement nombreuses et récentes, à l'image du recueil d'articles dirigé par Dennis Duncan *Tom McCarthy: Critical Essays* (2016) dont la pluralité d'approches interprétatives témoigne d'un vif intérêt pour cet auteur qui interroge les enjeux de la société contemporaine tels que la technologie, les réseaux, l'authenticité ou la place de l'humain. Si *Remainder* a été principalement étudié sous le prisme de l'authenticité, du trauma et de la

⁷ Voir Smith, Zadie. "Two Paths for the Novel." *The New York Review of Books*. 20 November 2008.

matérialité, l'article de Merve Sarikaya-Sen « The Construction of Vulnerability and Monstrosity in Slipstream. Tom McCarthy's *Remainder* » (2017) se concentre explicitement sur la vulnérabilité et notre travail s'inscrit dans la continuité de la recherche des critiques évoqués précédemment en se proposant entre autres de mettre l'accent sur la vulnérabilité linguistique et relationnelle.

Le deuxième auteur du corpus, Harry Parker, est un ancien soldat britannique issu d'une longue lignée de militaires qui a été blessé lors du conflit en Afghanistan. *Anatomy of a Soldier* (2016) est son seul roman à ce jour et bien que l'auteur insiste sur le fait qu'il s'agit d'une fiction, des éléments autobiographiques comme l'amputation des jambes du militaire confirment que de l'intrigue du roman trouve ses sources dans la vie de Parker. *Anatomy of a Soldier* s'inscrit dans la tradition du roman de guerre et renouvelle également le genre plus ancien des récits d'objets ou *it-narratives* puisque l'accident du soldat Tom Barnes et ses conséquences sont racontés par la prosopopée de quarante-cinq objets distincts qui offrent chacun une perspective différente sur le récit en communiquant les pensées de Barnes ou de ses proches. La structure éclatée du roman reflète l'explosion de la bombe et le démembrement du corps du soldat en faisant apparaître une forme vulnérable similaire à un corps meurtri. Le choix singulier et atypique d'une polyphonie d'objets-narrateurs met en évidence la vulnérabilité de la multitude de choses qui mènent souvent des existences incertaines et précaires.

Si le choix du roman de Parker est justifié par l'unicité de sa structure formelle, il est également motivé par l'état limité de la recherche à son sujet. Bien qu'il ait reçu un accueil critique favorable à l'image des nombreuses *reviews* dont il a fait l'objet, seuls deux articles critiques universitaires lui ont été consacrés. Dans « The Barest of Lives: Looking at War from the Heart of Things in Harry Parker's *Anatomy of a Soldier* (2016) » (2017), Catherine Bernard adopte un angle d'étude biopolitique pour montrer que le roman de Parker propose une réflexion sur la matérialité et le corps politique. Pour sa part, Jean-Michel Ganteau étudie le roman à travers le prisme éthique qui invite à repenser l'attention et la considération envers autrui dans « Refracting the Transmodern: Harry Parker's *Anatomy of a Soldier* » (2019). Il met également l'accent sur la temporalité particulière du roman qu'il relie à la notion de trauma. Les deux auteurs insistent sur le rôle particulier des objets ainsi que sur la structure formelle signifiante du roman qui justifient une réflexion sur la vulnérabilité. Notre réflexion s'inscrit dans la continuité des pistes explorées par Bernard et Ganteau tout en proposant des analyses personnelles (notamment sur la place du *care* dans l'œuvre) qui visent à contribuer aux sources secondaires d'un roman peu étudié à ce jour.

L'étude conjointe de *Remainder* et *Anatomy of a Soldier* est motivée par la notion de vulnérabilité qui se trouve au cœur des deux œuvres dont les protagonistes incarnent chacun un type de *wounded hero* qui accepte ou dépasse sa vulnérabilité en y faisant face d'une manière différente l'un de l'autre. Chaque œuvre est caractérisée par une structure formelle qui peut être qualifiée de forme vulnérable : le roman de McCarthy est remarquable pour sa structure itérative tandis que celui de Parker présente une forme fragmentaire et atomisée. Les deux œuvres se concentrent également sur des personnages traumatisés dont l'existence a été rendue précaire par leurs accidents respectifs et qui doivent lutter pour retrouver un sentiment de cohérence et de complétude, et ainsi tenter d'affirmer une subjectivité autonome et indépendante.

L'intérêt partagé pour la matérialité et les corps souffrants suggère que Parker et McCarthy interrogent les limites du modèle biopolitique en rendant visible une réalité organique, au « cœur des choses ». Les romans du corpus mettent l'accent sur les tensions entre vulnérabilité, dépendance, interdépendance et autonomie pour inviter à repenser la composition du corps politique et social dans l'espoir d'envisager une nouvelle manière de « faire société ».

Notre réflexion portera donc sur la vulnérabilité et sur ce que cette notion implique pour le rapport de l'individu à soi, à autrui et au monde. Nous interrogerons les manières d'y faire face afin d'envisager la possibilité d'accepter voire de dépasser la vulnérabilité en la transformant en force. Pour reprendre le titre d'un ouvrage de Guillaume Le Blanc, nous nous demanderons : que faire de notre vulnérabilité ?⁸

Il conviendra tout d'abord d'effectuer le constat de la vulnérabilité définie comme un état d'exposition aux blessures et agressions pour analyser comment elle est exprimée dans les œuvres du corpus. Nous nous concentrerons dans un premier temps sur la vulnérabilité ontologique mise en lumière et accentuée par l'accident qui laisse les protagonistes dans un état de passivité et de dénuement mais aussi sur de multiples formes de vulnérabilité. Ce premier moment d'analyse sera également l'occasion d'éclairer les liens étroits entre vulnérabilité et précarité, et entre vulnérabilité et trauma, qui s'expriment par le truchement d'une poétique de la fragmentation qui reflète les blessures physiques et la disjonction psychique qui affectent les protagonistes.

⁸ Voir Le Blanc, Guillaume. *Que faire de notre vulnérabilité ?* Montrouge : Bayard, 2011.

Il s'agira ensuite de dépasser le constat de la vulnérabilité pour interroger les moyens d'y faire face tels qu'ils sont exprimés dans les romans du corpus. Les narrateurs partagent le sentiment d'être incomplets à cause de leurs accidents respectifs et tous deux sont en quête du lien manquant qui leur permettrait de retrouver une subjectivité unifiée et affirmée mais également de s'ouvrir à autrui. L'étude d'une vulnérabilité spécifiquement relationnelle fera apparaître les tensions inhérentes à l'altérité et la relation à autrui, entre dépendance, interdépendance et volonté d'autonomie. L'éthique du *care* qui cristallise les enjeux de la vulnérabilité relationnelle sera au cœur de ce moment de la réflexion pour mettre en évidence que le sujet ne peut nier sa dépendance à autrui et que la croyance en la souveraineté du sujet est une illusion. Nous verrons que nul n'est invulnérable et que l'individu doit prêter attention aux blessures d'autrui dans une philosophie de soin mutuel et de responsabilité collective.

Enfin, notre étude envisagera la possibilité d'accepter voire de dépasser la vulnérabilité en la transformant en force positive qui serait synonyme de réappropriation de la notion par les protagonistes. Si les attitudes des narrateurs diffèrent, tous deux incarnent le paradigme contemporain du héros vulnérable et illustrent le caractère identitaire de la vulnérabilité qui permet au sujet de s'affirmer en tant qu'individu qui est également membre d'une communauté vulnérable. On posera le postulat d'une vulnérabilité positive créatrice de lien social qui favorise un souci réciproque des autres pour repenser le modèle politique démocratique dans une perspective inclusive de mieux vivre ensemble.

I. Le constat de la vulnérabilité : une disposition ontologique à être blessé

La vulnérabilité du narrateur anonyme de *Remainder* de Tom McCarthy et celle de Tom Barnes dans *Anatomy of a Soldier* de Harry Parker sont exposées au lecteur par le biais du récit de leurs accidents respectifs. Dans *Victimhood and Vulnerability in 21st Century Fiction* (2017), Ganteau et Onega définissent la vulnérabilité de la manière suivante : « [to be vulnerable means that] one may be wounded, susceptible of receiving wounds or physical injury » (3). Ils ajoutent qu’être vulnérable signifie aussi : « Open to attack or injury of a non-physical nature » (3). Ces définitions soulignent la passivité inhérente à la vulnérabilité et mettent en lumière le fait que la vulnérabilité est une susceptibilité, une exposition potentielle à la violence et aux agressions d’ordre physique ou non ; c’est une disposition comme l’affirme Ganteau : « a *disposition* to damage, as if vulnerability were a quality of an essential characteristic » (2015, 5, italiques dans l’original). Cette caractéristique commune aux êtres humains est nommée « vulnérabilité ontologique » (198) par Nathalie Maillard dans *La Vulnérabilité. Une nouvelle catégorie morale ?* (2011). La vulnérabilité serait alors constitutive de l’essence des êtres humains : si des différences de degrés existent, les humains seraient tous vulnérables. L’hypothèse d’une vulnérabilité commune trouve un écho chez Butler car selon elle, après les attentats du 11 septembre 2001, « an unbearable vulnerability was exposed » (2004, xi). Elle associe la notion de vulnérabilité à celle de précarité⁹ (*precariousness*) qu’elle définit comme le risque pour chaque être humain de faire l’expérience de souffrances souvent causées par autrui. L’analyse qui suit s’appuie sur ce constat d’une dimension ontologique de la vulnérabilité par Maillard et Butler, le point de départ étant que l’accident révélerait une vulnérabilité préexistante chez les narrateurs des deux romans étudiés.

A. La vulnérabilité exposée

1. Vulnérabilité et accident

Il s’agit dans un premier temps de faire le constat de la vulnérabilité dans les romans du corpus en étudiant les accidents subis par les protagonistes et le choc qui s’ensuit. L’accident est d’ailleurs un motif récurrent des œuvres de McCarthy : Serge Carrefax, protagoniste de *C*,

⁹ La précarité peut également être définie comme ce qui qualifie une situation instable, incertaine et irrésolue. C’est cette acception principale qui sera privilégiée dans ce travail même si des références seront faites à la précarité économique ou la précarité en lien avec la prière.

meurt accidentellement d'une piqûre d'insecte et les deuxième et troisième parties du roman sont respectivement intitulées « Chute » (115) et « Crash » (191). Le motif de la chute accidentelle et potentiellement mortelle trouve un écho dans *Remainder* mais aussi dans le deuxième ouvrage de McCarthy au titre évocateur *Men in Space*. L'étymologie latine du substantif « chute » (*cadere*) est intrinsèquement liée au terme « accident » et à la notion de hasard (*chance*) selon David Wylot dans *Reading Contingency: The Accident in Contemporary Fiction* (2019) : « *Accidere* [...] means to happen, or to befall, and takes its meaning from *cadere*, the distant origins for 'chance', which similarly means 'to fall'. This double association with falling is clear in the image of the falling dice, often held up as a quintessential figure for chance » (6). Il propose une définition de l'accident : « Accidents in everyday usage, however, typically describe surprising events that are notable for the lack of intention, responsibility, planning, and clear causal sequence that precedes them » (7).

L'accident serait donc un événement fortuit, qui survient de manière inattendue, et qui peut causer des dommages physiques et/ou psychiques comme c'est le cas pour Tom Barnes et le narrateur de *Remainder*. L'hypothèse présentée ici est celle selon laquelle l'accident expose une vulnérabilité ontologique. L'analyse précise des incipits des deux romans vise à mettre en évidence la façon dont l'accident est relaté afin d'éclairer les relations entre vulnérabilité et accident.

Dans *Remainder*, l'accident est évoqué par le biais de l'article défini dès les premières phrases qui constituent le premier paragraphe :

About the accident itself I can say very little. Almost nothing. It involved something falling from the sky. Technology. Parts, bits. That's it, really: all I can divulge. Not much, I know. (5)

L'accident est mis en valeur par la syntaxe de la première phrase avec l'antéposition du complément et l'article défini qui présentent ce fait comme une information déjà connue ; le pronom sujet (« I ») n'apparaît que dans la deuxième partie de la phrase après le pronom « itself » qui renforce l'importance de l'accident comme entité ou catégorie. Toutefois, cette désignation de l'événement se heurte à son caractère indicible : l'accident ne peut être narré qu'à demi-mot, dans une sorte de parole neutre ou fade suggérée par les constructions euphémistiques « very little », « Almost nothing » et « Not much ». La fonction phatique de « I know » en fin de phrase témoigne ironiquement du manque de connaissances du narrateur. Le lecteur perçoit ainsi l'impossibilité du protagoniste à dire ce qu'il s'est passé. Le choc de l'accident semble avoir exposé une forme de vulnérabilité linguistique car le langage ne paraît ni suffisant ni adéquat pour exprimer l'événement. Le personnage demeure vague en utilisant l'adverbe « something » ; seuls le rythme saccadé de la ponctuation et les sonorités qui

associent la sifflante [s], la fricative [f] et la vélaire [k] expriment l'accident de manière presque performative. Le lecteur ne peut qu'inférer et supposer qu'il s'agit d'un crash d'avion puisque c'est un motif récurrent dans le roman et que celui-ci s'achève sur le détournement d'un tel appareil. C'est cette incertitude qui a incité de nombreux critiques à formuler des hypothèses, tel Daniel Soar : « we're led to imagine whirling helicopter blades or a cataclysmic explosion or a freak collision with frozen airborne waste » (2006, n.p.). L'indétermination des causes de l'accident peut suggérer qu'il s'agit là d'une expérience à laquelle tout un chacun peut être exposé, tandis que l'anonymat du narrateur lui donne le statut d'un homme générique, un *Everyman* susceptible de souffrir.

Le protagoniste cherche pourtant à être plus précis et ajoute « Technology. Parts, bits ». Le premier terme reste très général et les mots qui suivent ne constituent que des fragments juxtaposés, termes monosyllabiques qui anticipent la récurrence thématique du morcellement et des éclats dans la suite du roman. Ces éléments parcellaires permettent d'affirmer que la vulnérabilité est également mémorielle, comme le souligne le modal « can » dont la portée est polysémique : soit il relève de la dimension déontique puisque le narrateur a signé un accord financier qui lui interdit de parler de son accident, soit il relève de la dimension épistémologique puisque le personnage ne peut pas se souvenir de l'événement, ce qui est confirmé dans les paragraphes suivants. La vulnérabilité linguistique et la vulnérabilité mémorielle causées par le choc de l'accident paraissent aller de pair à l'image de la construction elliptique et paratactique du premier paragraphe de l'œuvre. Aux liens logiques est préférée la juxtaposition et seuls les deux points semblent rétablir une forme de cohérence.

Le narrateur poursuit la description de son accident dans le deuxième paragraphe du roman :

It's not that I'm being shy. It's just that – well, for one, I don't even remember the event. It's a blank: a white slate, a black hole. I have vague images, half-impressions: of being, or having been – or more precisely, being *about* to be – hit; blue lights; railings; lights of other colours; being held above some kind of tray or bed. But who's to say that these are genuine memories? (5)

Il confirme que le choc de l'accident l'a plongé dans l'incertitude d'où des expressions telles que « vague images » ou « half-impressions » ; l'accident est d'ailleurs décrit de manière moins spécifique et devient un événement (« event »), ce qui semble plus neutre. Les doutes du protagoniste sont liés au fait que le choc a causé une vulnérabilité mémorielle mise en évidence par sa difficulté à se souvenir mais également par son interrogation quant à l'authenticité de ses souvenirs.

De plus, le choc engendre une perte de repères : l'expression « white slate » renvoie à l'image de la table rase qui fait fi du passé et cette métaphore est opposée chromatiquement à la noirceur du trou. Le trou fait référence à un surgissement incontrôlable et incompréhensible pour la conscience qui ne peut inscrire l'événement dans le psychisme. Cette conséquence du choc est associée à l'idée du blanc (« blank ») et, selon Jacques Press dans *La Perle et le grain de sable* (1999), « l'impossibilité de l'inscription entraîne un déplacement vers le perceptif » (69). L'abondance des champs lexicaux des sensations et de la vue confirme ce transfert qui n'est exprimé que par des noms ou des adjectifs tels que « blue lights » ou « railings ». L'absence de verbes et de coordonnants crée une impression d'instantanéité du souvenir qui ne revient que par bribes éparses. Même si les points-virgules supposent une relation entre les éléments, la pause ou le silence syntaxique de ces signes de ponctuation suggèrent que chacun est remémoré dans sa singularité. Le deuxième paragraphe de *Remainder* confirme ainsi que le choc provoque une vulnérabilité psychique et mémorielle. En effet, malgré le désir d'explicitation et d'exactitude exprimé par le narrateur par l'utilisation des tirets et des deux-points, ces signes marquent l'effort nécessaire pour faire émerger les souvenirs.

Le choc de l'accident révèle mais renforce également la vulnérabilité ontologique du narrateur car c'est l'essence même de son existence, certes fictionnelle, qui est remise en question. Le polyptote du verbe existentiel « be » signale la fragilité, voire la précarité du protagoniste qui n'est pas certain d'être présent à lui-même car sa subjectivité est instable. L'accident n'est pas non plus vécu dans le présent comme le suggère la préposition « about » en italiques (« being *about* to be »). En outre, le tiret qui sépare les verbes « be » et « hit » pourrait matérialiser l'accident qui ne peut être raconté. Une ellipse temporelle se crée alors car le lecteur est informé de ce qui se passe avant l'accident, puis de ce qui arrive après par le biais des sensations du narrateur. La forme progressive « being » qui signale un procès en cours semble perdre ce sens au profit d'une construction passive du verbe « being held » qui témoigne de la vulnérabilité physique du personnage.

De façon similaire, l'accident est raconté de manière elliptique dès le premier chapitre de *Anatomy of a Soldier* qui s'ouvre sur la prosopopée du garrot placé dans la poche du soldat « BA5799 » (1) et qui a vécu l'accident à ses côtés :

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

La vulnérabilité du soldat est révélée par le fait que le personnage ne peut raconter lui-même son accident et l'on pourrait supposer qu'il projette sa voix narrative dans le garrot en opérant une forme de ventriloquie ou de diffraction de la voix. Cet objet prend ainsi la place de témoin privilégié ou d'*objective witness* pour reprendre le titre du compte-rendu de Sarah Gilmartin (2016).¹⁰ La notion d'objectivité est ici polysémique puisqu'elle désigne le fait que l'objet est narrateur et que son récit serait celui d'un témoin objectif, ce qui est confirmé par la précision de la date et de l'heure de l'accident. De plus, le paragraphe est descriptif et les termes employés n'ont pas de connotation affective ; les phrases se succèdent et, malgré la présence de coordonnants dans chaque segment, les liens de causalité semblent absents. Le choc est exprimé dans la description des conséquences qu'il engendre mais l'explosion n'est pas nommée, elle demeure indicible et l'onde de choc n'aura la parole qu'au chapitre 42. Le lecteur doit alors imaginer la scène à partir des mouvements du garrot qui paraît naître en accédant à la lumière lors de l'explosion tandis que les nombreuses sifflantes (« sliding », « sky », « suddenly », « dust » et « shouting ») semblent reproduire le son de l'onde de choc.

Par ailleurs, l'agentivité de cet objet est paradoxale car sa passivité lors du choc est soulignée par les formes passives « turned » et « lifted ». Cette impossibilité d'agir ou de réagir est partagée par le soldat qui n'est désigné que dans une forme de mise à distance par les pronoms « he » et « him » et sa posture met en évidence sa vulnérabilité. Le corps du militaire est exposé dans une situation précaire, incertaine. Sa vulnérabilité corporelle est signalée par le point-virgule et l'expression « he was incomplete » et son état le rapproche alors de l'objet qui porte le numéro de série « 6545-01-522 » (1), faisant ainsi écho à sa désignation par son matricule. Leur proximité est également physique et une forme d'intimité se dévoile par l'emploi du pronom « us ».

Le récit du choc trouve des échos dans plusieurs autres chapitres du roman dont celui pris en charge par les plaques d'identification et qui débute ainsi : « It banged around us and lifted you with it » (301). Si le verbe « lifted » rappelle le passage analysé plus haut, des changements narratifs sont notables. Ce chapitre suit celui de l'onde de choc et par conséquent le pronom « it » désigne l'explosion. Cette dernière retrouve sa qualité agentive et le lien de causalité est mis en évidence par la conjonction « and » : l'explosion est désignée comme directement responsable de son accident. Le rétablissement de ce lien de causalité qui apparaît ici dans l'un des derniers chapitres du roman, va de pair avec l'utilisation du pronom « you »

¹⁰ Voir Gilmartin, Sarah. "Anatomy of a Soldier, by Harry Parker Review: Objective Witnesses." *The Irish Times* 02 April 2016.

au lieu de « he ». La proximité avec la deuxième personne est plus grande même si le récit est toujours narré par l'objet-témoin.

Le soldat ne peut raconter le choc lui-même mais il semble exprimer indirectement ses sensations par le truchement des plaques et du pronom « you » qui constitue une étape vers le retour du pronom « I » : « All you felt was the flash, the dull thump, and being spun and airborne in an instant. All you knew was that something was wrong » (301). Le choc se manifeste par le transfert perceptif, visuel et auditif évoqué précédemment : le surgissement de la violence du choc est tel que la conscience ne peut l'appréhender. Par conséquent, la seule certitude du soldat était que quelque chose n'allait pas. L'incertitude du terme « something » s'oppose aux structures intensives « all you » qui reflètent l'ampleur du choc mais aussi le fait que le soldat n'a pas pleine conscience de l'accident. Contrairement au chapitre du garrot, l'accent est mis sur le ressenti de Tom Barnes projeté dans les airs et non sur l'objet qui l'accompagne ; le paragraphe s'achève sur l'image d'un corps exposé et vulnérable soulevé entre ciel et terre qui est dans une situation précaire.

Ainsi, le choc révèle une vulnérabilité préexistante en même temps qu'il rend vulnérable, et pour reprendre les mots des plaques d'identification : « Shock annihilated everything and you were gone » (301). La violence destructrice du choc remet en question l'existence même du soldat et le laisse dans une forme de dénuement qui met en lumière la vulnérabilité de tout être humain, sa finitude. Une incertitude existentielle est également présente dans *Remainder* lorsque Greg vient rendre visite au narrateur blessé et observe « what the accident had left » (6). Le protagoniste n'est plus une personne mais est assimilé à une chose : il est le *remainder* de l'accident, ce qu'il a laissé. Cette expression souligne la grande vulnérabilité et la précarité identitaire du narrateur : il semble défini par l'accident et être lui-même un accident, ce qui reste après le choc. On pourrait s'inspirer ici du titre du roman d'Ali Smith, *The Accidental* (2005), dans lequel Amber entre par hasard dans la vie de la famille Smart pour les mettre face à leurs craintes et faiblesses. La nominalisation de l'adjectif « accidental » semble convenir aux protagonistes des œuvres du corpus qui sont des « accidents », des êtres vulnérables dont l'existence est précaire, entre la vie et la mort, et qui font l'expérience du dénuement.

2. Vulnérabilité et dénuement

Le choc de l'accident expose la fragilité des personnages dont la vulnérabilité se révèle aussi dans leur nudité, l'accent étant mis sur leur corps souffrant ou blessé et leur dénuement,

voire leur impuissance. Cette réflexion invite à introduire le concept de vie nue théorisé par Agamben dans *Homo Sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue* (1995) :

Les Grecs ne disposaient pas d'un terme unique pour exprimer ce que nous entendons par le mot *vie*. Ils se servaient de deux mots qui, bien que pouvant être ramenés à une étymologie commune, étaient sémantiquement et morphologiquement distincts : *zoê*, qui exprimait le simple fait de vivre, commun à tous les êtres vivants [...], et *bios*, qui indiquait la forme ou la façon de vivre propre à un individu ou à un groupe. (9)

Le critique établit une distinction entre la vie naturelle, le simple fait de vivre qui correspond à la vie nue (« *zoê* ») et la « vie politiquement qualifiée » (15), le mode de vie particulier (« *bios* »). La vie nue désigne la vie réduite à sa dimension matérielle, sa biologie pure par opposition à un mode de vie qui reconnaît l'individu comme sujet. Agamben replace également sa réflexion dans le cadre d'une étude de la souveraineté et du rôle de l'État dans la transformation de la politique en biopolitique qu'il définit comme une forme de politique dans laquelle « l'espèce et l'individu en tant que simple corps vivant deviennent l'enjeu des stratégies politiques » (11). L'État souverain exercerait ainsi une forme de contrôle sur les vies nues en décidant qui peut vivre ou mourir. Il convient de garder ce cadre théorique à l'esprit afin d'analyser comment les romans du corpus présentent des vies nues et vulnérables au lecteur.

Dans *Anatomy of a Soldier*, le choc de l'explosion dévoile la vulnérabilité de la vie nue qui n'est pas certaine de survivre : « [the shockwave] I was all around him and in him and through him: flaying a finger off, flashing flesh from a forearm, blasting a boot buckle deep inside him » (299). L'onde de choc décrit son action destructrice sur le corps du soldat par l'emploi du champ lexical du corps et de mots à une ou deux syllabes. Le rythme créé est saccadé mais semble s'étendre dans la durée du fait des verbes à la forme progressive. De plus, les fricatives associées aux plosives reproduisent le son d'une explosion qui traverse le corps entier de Tom Barnes qui n'a alors plus de vie qualifiée mais est réduit au simple fait de vivre ou mourir : son corps se délite, se fragmente sous l'effet de l'onde pénétrante renforcé par les nombreuses prépositions (« around », « in », « through », « inside ») qui témoignent de l'envahissement du corps du soldat. Le lecteur perçoit la matérialité même du corps dans un dénuement total : le *bios* devient *zoê*.

Dans son roman de guerre, Parker fait également une place importante à la population civile du pays en guerre et il rend compte de leurs émotions et sentiments afin de montrer que la vulnérabilité est une expérience humaine partagée quel que soit le camp. La vie nue n'est donc pas simplement celle du soldat anglais mais aussi celle du jeune villageois mort à cause du conflit : « The corpse's eyes had opened from the jolting and looked up at [his father]. He looked down into them, at his son's face and the blue lips and purple blotching across his cheeks

and he knew he had already accepted the loss » (245). D'une manière similaire à la description du corps de Tom Barnes, la vie nue du garçon est décrite dans sa pure dimension physique comme l'atteste le champ lexical du corps. Les yeux qui s'ouvrent soulignent la passivité de la dépouille et donnent une dimension tragique au passage. Son corps n'est plus qu'un cadavre dont le processus de décomposition a déjà commencé. Il est donc vulnérable car susceptible d'être encore endommagé ou blessé. Le cadavre est emblématique de trois acceptions essentielles de la précarité : il est précaire dans l'interprétation butlérienne de *precariousness* puisqu'il manifeste une vulnérabilité ontologique liée à la mort ; il est également précaire car dans un entre-deux, dans un moment instable ; enfin, la précarité économique du père est mise en évidence par le fait que Tom Barnes va lui proposer de l'argent pour compenser la mort de son enfant. Cette proposition financière suggère que le soldat reste insensible à la douleur et à la vulnérabilité du père et cherche à atténuer son chagrin par l'argent. Il remet ainsi en question la valeur de la vie humaine et sa dignité. Dans *Precairous Life* Butler analyse la manière dont le gouvernement américain après les attentats du 11 septembre a, selon elle, imposé une forme de deuil public qui ne pouvait s'appliquer qu'aux victimes et pas aux terroristes. Elle s'oppose à cette distinction et soutient que toute vie compte et peut être pleurée comme c'est le cas pour le garçon, puisque tous les êtres humains sont vulnérables (29-30).

L'étude de la vulnérabilité et des vies nues s'inscrit bien dans le cadre d'une réflexion biopolitique qui interroge la manière d'appréhender la vulnérabilité et les risques d'un contrôle du pouvoir souverain sur la vie nue. En effet, le corps de la victime d'un accident est exposé et dépendant d'autrui comme c'est le cas pour le soldat juste après l'explosion : « he was turned over and two fingers reached into his mouth, as his chest was pumped up and down and they forced air into his lungs » (1-2). Même si les verbes d'action tels que « forced » ou « pumped » rappellent l'urgence vitale de la situation, un certain degré de violence à l'encontre du corps vulnérable est perceptible avec l'emploi des structures passives « turned over » ou « pumped up ». Il importera donc d'étudier la notion de soin ou *care* en lien avec la vulnérabilité.

Le narrateur de *Remainder* fait également l'expérience de la dépendance de la vie nue à la suite d'un accident :

As I lay abject, supine, tractioned and trussed up, all sorts of tubes and wires pumping one thing into my body and sucking another out, electronic metronomes and bellows making this speed up and that slow down, their beeping and rasping playing me, running through my useless flesh and organs like sea water through a sponge-. (5-6)

La vie du protagoniste est réduite à l'état de vie nue puisqu'elle est dans une situation précaire et sa survie est incertaine. Le corps du personnage est dans une posture passive accentuée par l'adjectif « supine » ou le verbe « lay ». L'adjectif « abject » est particulièrement intéressant puisqu'il évoque un sentiment d'impuissance mais aussi un manque d'estime de soi. Dans un sens élargi, cet adjectif est associé à l'horreur et à la monstruosité par son étymologie latine *ab-jectum*, qui signifie être placé devant le regard. L'exposition à autrui est donc involontaire et le corps blessé se présente dans sa vulnérabilité et sa dépendance totales. Même si le narrateur confirme qu'il s'agit bien de son corps, ce dernier ne semble être que chair inutile et organes et ces termes mettent en évidence la matérialité de la vie nue. De plus, la comparaison avec l'éponge renvoie l'image d'une substance difforme, poreuse et trouée, ce qui atteste le choc vécu par le personnage. Les pluriels des substantifs « tubes » et « wires », la juxtaposition des segments ainsi que le coordonnant « and » produisent un effet d'accumulation qui renforce l'impression de vulnérabilité du narrateur. Le matériel médical semble être seul acteur de la situation d'où les formes progressives, la référence à des bruits et le rythme précis de métronomes. Cette effervescence est reflétée par la variété de sonorités plosives, fricatives ou sifflantes. Le protagoniste dépend du corps médical qui n'est pas nommé ici ; il est possible d'y voir une dimension biopolitique puisque la vie du narrateur est précaire, soumise aux soins des médecins et l'expression « playing me » souligne sa passivité qui le rapproche d'un objet inerte.

Les vies nues semblent peupler la littérature britannique contemporaine et les romans du corpus paraissent ainsi s'inscrire dans la continuité d'autres récits vulnérables. Dans *Even the Dogs* de Jon McGregor, le personnage principal Robert est un homme exclu et marginalisé à la vie banale. L'intrigue se concentre sur la découverte de son cadavre par ses amis et l'enquête qu'ils mènent pour comprendre les circonstances de sa mort. Les personnages sont aussi des témoins qui s'expriment par le truchement d'une voix chorale caractérisée par le pronom « we » afin de redonner une voix et une visibilité aux précaires. La vie nue de Robert est exposée en détail au chapitre 4 qui décrit la procédure d'autopsie de son corps : « They cut his body open in a clean white room and take him apart piece by piece » (121). Cette phrase purement factuelle ne transmet pas d'émotion ; le pronom pluriel « they » renvoie au collectif impersonnel des médecins mais aussi à la puissance biopolitique qui a ignoré les souffrances de Robert. Ce sont eux qui ont déchiré ses vêtements et l'ont mis à nu avant de procéder à l'autopsie. La blancheur et la propreté de la pièce transmettent une impression d'asepsie accentuée par la méticulosité du procédé d'autopsie. La vie nue trouve un écho dans la nudité d'un cadavre démembré qui est présenté dans sa vulnérabilité ontologique : il est réduit à sa dimension matérielle, au simple fait de vivre ou plutôt de mourir et demeure exclu de la vie

politique. De plus, le nettoyage du corps est décrit de manière ironique par le chœur : « Nearest he's come to a bath in years » (130). Ganteau commente l'inutilité des « soins » prodigués : « [it] brings in an even more acute sense of exposure that is buttressed by the belated, pointless care given to the body » (2015, 142). Le critique met l'accent sur l'échec des autorités politiques à prendre en considération les exclus dont l'impuissance et le dénuement exposent leur vie nue et leur existence précaire.

La vulnérabilité se dévoile également dans les références à la nudité dans *Anatomy of a Soldier* : « His top half was bare and he was sweating » (144). Même si le corps n'est pas entièrement dévoilé, le torse nu évoque une exposition au regard d'autrui. Par ailleurs, l'adjectif « bare » peut être interprété comme une allusion à la traduction anglaise de « vies nues », *bare lives*. La nudité du soldat est porteuse d'un sens plus métaphorique lorsque le militaire s'apprête à aller à la rencontre du père du garçon mort : « BA5799 felt naked without his weapon » (256). L'absence d'arme est ressentie par le soldat comme une mise à nu : l'arme est un moyen de protection et sans elle il est vulnérable, susceptible d'être blessé ou agressé. La désignation de Tom par son numéro de matricule rappelle sa fonction de militaire mise à mal par l'absence d'arme qui est un symbole de pouvoir. Une fois désarmé, il pourrait potentiellement reconnaître sa propre vulnérabilité et être attentif à celle du père endeuillé. En effet, il semble que le dénuement permette la prise de conscience de la vulnérabilité à l'image de Barnes lorsqu'il se voit dans le miroir pour la première fois :

He pulled his shorts off and then his T-shirt and dropped them on the floor. Naked, he stared into me and down at himself and shook his head again without wanting to. He saw the grotesque scars and folds of flesh and the pink skin grafts that covered his wounds. He saw the violence of the bomb. Who could love that, he thought. Then he closed his eyes and started. (193)

Ce passage souligne l'agentivité du personnage car c'est lui qui décide de retirer ses vêtements pour se mettre à nu et se dévoiler. Cet état est accentué par l'adjectif « naked » qui est placé en début de deuxième phrase comme pour signaler l'amorce d'un processus de prise de conscience de sa propre vulnérabilité. La situation présentée est intime et privée puisqu'elle se déroule dans des toilettes face à un miroir : Tom n'est donc pas exposé à autrui mais à lui-même, à son reflet. La reconnaissance de la vulnérabilité passe par la perception visuelle accentuée par le verbe « stared » et la répétition de l'expression « he saw ». Même si son regard semble appuyé, la confrontation à son corps souffrant et meurtri est difficile : il bouge la tête sans le vouloir et finit par fermer les yeux. La prise de conscience n'est pas synonyme d'acceptation d'où l'interrogation « Who could love that ». Le miroir permet d'accéder aux pensées du soldat de manière indirecte tout en conservant une forme de proximité liée à la

formulation de la question proche du discours direct. L'objet-narrateur s'efface provisoirement et interrompt le récit pour laisser place à l'intériorité du personnage qui doute et révèle sa vulnérabilité. Le pronom « that » renforce l'idée d'un rejet, d'une mise à distance de la part d'un homme qui ne se reconnaît plus et qui se sent dépossédé de sa fonction de sujet. Le reflet dans le miroir renvoie l'image d'une vie nue, réduite à sa matérialité et au simple fait de vivre : Tom voit les traces, les stigmates et la violence de la bombe qui l'a rendu vulnérable, mais il ne se voit pas lui-même comme l'atteste l'adjectif « grotesque » qui évoque un monstre. Son corps semble morcelé et parcellaire car il est décrit par des plis de chair ou des greffes de peau mais jamais dans sa totalité. La nudité ne révèle donc pas seulement une vulnérabilité physique mais expose aussi une vulnérabilité psychique.

Comme indiqué en ouverture, la vulnérabilité suppose la possibilité d'être blessé et exposé à divers risques. C'est pourquoi il semble pertinent de s'intéresser aux occurrences du terme *exposure* qui est particulièrement présent dans *Remainder* et met en lumière la vulnérabilité du personnage : « 'Exposure,' I repeated. 'I like exposure' » (108). Les propos du narrateur témoignent de son enthousiasme après que son bras droit Naz lui a proposé d'investir dans les secteurs de la technologie et des télécommunications qui ont un fort potentiel mais présentent aussi des risques élevés. Une incertitude, voire une forme de vulnérabilité, s'applique au domaine financier et un parallèle est établi avec les risques pris par le protagoniste lors des reconstitutions qui paraît accepter une vulnérabilité ontologique liée à ses investissements. Toutefois, cette forme de mise à nu peut avoir des aspects négatifs comme l'affirme le personnage lors de la reconstitution d'une scène avec la concierge : « Being this close to her I felt overexposed after a while » (133). Il peine à accepter la proximité avec cette femme car cela l'oblige à se confronter à sa propre vulnérabilité et à celle d'autrui dans une expérience commune. L'exposition est alors ressentie comme un excès, un risque trop important. C'est ce que confirme Naz au sujet des actions financières du protagoniste : « 'Your stocks are rocketing, but the level of exposure has become almost unbearable, and I have qualms about the sectors' overall stability' » (230). Une comparaison peut être une nouvelle fois établie entre une forme de vulnérabilité financière et la vulnérabilité du narrateur dans la mesure où cet extrait se situe au moment où celui-ci devient de plus en plus extrême dans ses reconstitutions. Bien qu'il ait accepté les risques liés à ses investissements, il reste aveugle à sa propre vulnérabilité qui est d'autant plus visible pour le lecteur.

L'analyse qui précède a montré que la vulnérabilité des personnages est révélée de manière volontaire et souvent de manière involontaire par le biais des références à la nudité et au dénuement. Ce dévoilement atteste un constat qui n'entraîne pas encore une acceptation de

la vulnérabilité mais plutôt une confrontation à soi-même ou à autrui. L'étude de la vulnérabilité interroge la biopolitique et la valeur de la vie humaine en rendant visibles des corps blessés et meurtris qui sont réduits à l'état de vies nues, dans leur corporalité la plus pure. Par conséquent, la vulnérabilité se dévoilerait aussi « au cœur des choses » pour reprendre le titre de l'article de Catherine Bernard sur *Anatomy of a Soldier* (2017).¹¹

3. La vulnérabilité « au cœur des choses » (Bernard 2017)

L'article de Bernard met l'accent sur le rôle des objets-narrateurs et les implications narratives et politiques de ce choix dans le roman de Parker. Ceux-ci offrent en effet une perspective unique depuis le cœur de la matière et de la réalité physique. Ce sont également des témoins inanimés qui peuvent créer une forme d'affect, c'est-à-dire d'émotion, voire d'empathie chez le lecteur et ainsi retrouver l'acception émotionnelle du mot « cœur ». Nous emprunterons la définition d'empathie à Suzanne Keen dans son article « A Theory of Narrative Empathy » (2006) : « [empathy is] a spontaneous, vicarious sharing of affect [which] can be provoked by witnessing another's emotional state, by hearing about another's condition, or even by reading » (208). Toutefois, dans la continuité de l'étude des vies nues et vulnérables, il importe dans un premier temps de s'immiscer au cœur des corps souffrants et meurtris.

Dans les romans du corpus la vulnérabilité physique s'exprime souvent « au cœur des choses » en adoptant une démarche proche de la dissection ou de l'anatomie pour reprendre le titre du roman de Parker. En effet, la vulnérabilité physique peut être exprimée par la description de blessures ouvertes :

[The doctors] wore blue scrubs and worked [...] bent over pink flesh that spilt from a leg. They cleaned or cut away putrid grey areas, glancing up from the wounds to a screen that showed magnified swirls of red, shiny bulges of scarlet and globules of white.

This mess slopped out of a body splayed on the table. The body's arms were held out cruciform [...]. (76)

La vulnérabilité physique ainsi que la précarité de la vie du soldat sont exprimées par la description de la chair qui déborde de la jambe en proie à la putréfaction. Le corps n'est pas identifié et n'a d'importance que dans sa matérialité ; en ce sens, il renvoie au concept de vie nue, une vie non qualifiée. Le terme « cruciform » fait allusion à la posture du Christ et confère une dimension sacrificielle à ce corps inerte soumis aux médecins. Le soldat devient une sorte de martyr et est le symbole d'une vie tuable, nue et donc vulnérable. L'adjectif « magnified »

¹¹ Voir Bernard, Catherine. "The Barest of Lives: Looking at War from the Heart of Things in Harry Parker's *Anatomy of a Soldier* (2016)." *Études britanniques contemporaines* 53 (2017).

souligne un changement d'échelle et suggère un effet grossissant qui place le regard du lecteur au cœur de la matière et de la souffrance. Les substantifs « bulges » et « globules » participent à cette démarche que l'on pourrait qualifier d'anatomique. Un contraste est cependant remarquable entre la description d'un corps démembré avec les termes « wounds », « mess » ou « putrid » et les constructions telles que « swirls of red » ou « globules of white » qui semblent presque euphémistiques dans ce contexte.

D'une manière similaire, l'amputation de Tom Barnes est racontée au plus près de la matière : « [The surgeon] slashed decisively across the skin, smoothly splitting the flesh apart » (81). La succession des sifflantes et des plosives reproduit le son du scalpel qui tranche la peau.

Le narrateur de *Remainder* se place également au cœur de la réalité corporelle lorsqu'il évoque la reproduction qu'il souhaite de la fissure dans le mur qui l'a incité à entreprendre ses reconstitutions : « 'That's not quite it,' I'd tell Kevin as he mixed it. 'It should be more fleshy' » (115) et il précise : « 'Fleshy: grey-brown pinky. Sort of like flesh' » (115). L'adjectif « fleshy » renvoie à la chair et, associé à la fissure, évoque une blessure, un traumatisme. En effet, *trauma* signifie « blessure » en grec et son équivalent latin *vulnus* est la racine du mot « vulnérabilité ». Cette fissure charnue expose une vulnérabilité physique qui est également psychique. Par ailleurs, l'adjectif « fleshy » et l'adjectif de couleur composé « grey-brown pinky » suggèrent une forme d'approximation et d'incertitude de la part du protagoniste ; ce qu'il imagine ne peut pas être reproduit de manière exacte ou authentique, c'est-à-dire conforme à ses attentes en dévoilant ainsi le rapport précaire du personnage au réel.

Le corps paraît donc être le medium privilégié par lequel la vulnérabilité physique s'exprime à l'image de la dépouille de Robert dans *Even the Dogs* : « Bruising around ribs. Bruising to left side of face. No scratches or bruises to hands or forearms » (131). Le style paratactique et averbal correspond au rapport d'autopsie qui est rédigé de manière impersonnelle. Le corps est réduit à l'état de vie nue et non qualifiée d'où la présence des seuls champs lexicaux du corps ou des blessures.

Dans *Anatomy of a Soldier* l'expression « au cœur des choses » prend un double sens puisqu'elle fait référence aux objets-narrateurs mais aussi à certains chapitres du roman qui adoptent un point de vue microscopique sur le corps meurtri et vulnérable de Tom à l'instar des chapitres narrés par le sac de sang et le champignon.

Avant de procéder à l'analyse d'extraits de ces chapitres, il est essentiel de recontextualiser le genre du récit d'objets et la puissance évocatrice de la matière. Parker renoue avec la tradition ancienne du *it-narrative* ou récit d'objets qui s'est développé aux 18^e et 19^e

siècles pour prendre en compte les mutations socio-économiques européennes, notamment l'essor du capitalisme. Dans son ouvrage *Matière à réflexion. Du corps politique dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains* (2018), Catherine Bernard précise que « l'invention des *it-narratives* témoigne d'une société qui tente de comprendre la nouvelle économie des émotions matérielles engendrées par le foisonnement des objets, leur circulation, mais aussi la manière dont la société les investit » (129). Un point de vue similaire est proposé par Bill Brown dans « Thing Theory » (2001) lorsqu'il analyse le rôle des objets : « [objects] organize our private and public affection » (7). Ceux-ci ont une dimension politique et peuvent communiquer des affects, voire susciter de l'empathie. Cette position est partagée par Jane Bennett qui, dans *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things* (2010), refuse le postulat commun selon lequel la matière et les objets seraient inertes et passifs. Elle déplore ceci : « The quarantines of matter and life encourage us to ignore the vitality of matter [...] » (vii). La matière et les objets seraient donc porteurs d'affects et vecteurs d'émotions par le biais de leurs récits à la première personne qui suggère un décentrement de la subjectivité et une mise en doute de la dichotomie objet-sujet.

Dans *Anatomy of a Soldier*, la vulnérabilité s'expose non seulement au cœur des objets mais aussi par le cœur des objets de manière polyphonique et polycentrique. Le chapitre narré par le champignon débute ainsi : « I lived in the soil. My spores existed everywhere in the decomposing vegetable matter of the baked earth » (58). L'objet prend en charge le récit en employant la première personne et affirme son existence grâce aux verbes « lived » et « existed ». Un changement d'échelle est opéré puisque le point de vue du champignon se situe bien au cœur de la matière qui n'est plus inerte mais vivante. Il poursuit : « Something happened that meant that I was suddenly inside you: meant that I travelled with the soil up and through your skin, breaching the physical barrier that was designed to keep the outside out » (58). L'intrusion du champignon accentue la vulnérabilité physique du corps du soldat blessé. La peau ne remplit plus sa fonction de barrière protectrice et expose Barnes à des risques sanitaires qui rendent sa santé précaire. La peau est davantage qu'une simple zone de contact, c'est un espace vulnérable de cohabitation qui met en relation Tom et le champignon. Bernard déplore l'illusion d'une conception de la peau qui isole l'individu du reste du monde : « La peau lisse n'est qu'une chimère, qui nous protège, mais nous immunise aussi contre le monde, nous enfermant en nous-mêmes » (2018, 160).

L'emploi du pronom « you » permet d'affiner la définition de la précarité (*precariousness*) d'après les éclairages de Korte et Regard dans *Narrating "Precariousness": Modes, Media, Ethics* (2014). Ils rappellent l'étymologie latine de ce terme qui provient du latin

precor qui signifie « prier », « supplier » ou « demander une faveur » et précisent : « Precariousness forces me to acknowledge the *presence of an other as an addressee*, someone who may, or may not, listen to my calls for help » (10, italiques dans l'original). Le pronom « you » instaure ainsi une communication, une relation dialogique, voire une interdépendance entre le champignon et le soldat. Les relations entre les pronoms « you » et « I » sont fortes dans ce chapitre : « You degraded and I thrived » (58). Les rapports asymétriques de pouvoir entre le « you » déliquescent et le « I » qui menace de prendre le contrôle du corps attestent la vulnérabilité de Tom Barnes exposé à l'agressivité et la virulence du champignon : le militaire apparaît comme une victime à la santé précaire. Cependant, l'expérience de la vulnérabilité ontologique semble être partagée : « I was making you die, and when that happened I would die too » (59). On note ainsi une interdépendance entre les deux car l'existence du champignon est également précaire et intrinsèquement liée à l'état de santé de Tom.

Par ailleurs, il est possible d'interroger la capacité des objets à créer un affect, voire à susciter de l'empathie, et donc à être « au cœur des choses » au sens propre. Il convient de distinguer la sympathie, qui est le fait de ressentir quelque chose pour quelqu'un, et l'empathie qui se caractérise par le fait d'être en capacité de ressentir ce que la personne ressent.¹² Lorsque le champignon affirme « I struggled to survive » (58), un affect est créé puisque le verbe « survive » lui confère un degré d'humanisation. Toutefois, l'objet ne semble pas provoquer de sympathie et encore moins d'empathie. Si l'on reprend l'extrait étudié juste avant, le fait que le champignon fasse mourir Barnes peut susciter de la sympathie pour le soldat mais pas nécessairement de l'empathie.

De la même façon, le sac de sang permet de révéler la vulnérabilité au cœur des choses. Comme le champignon, ce nouvel objet-narrateur place la perspective à l'échelle microscopique de la réalité corporelle de la vie nue : « I'm a mix of red and white blood cells, clotting factors, plasma and platelets » (111). La précision de la composition du contenu du sac confirme ce changement d'échelle pour se mettre au contact direct de la matière. Chaque composant fait allusion à la vulnérabilité de Tom Barnes qui en a besoin pour survivre, mais le sac de sang est également vulnérable puisqu'il n'aura plus d'utilité une fois vide, son obsolescence étant par conséquent programmée. Ainsi, une relation d'interdépendance est à

¹² Dans son article "Embodied Voices: Literacy and Empathy in Caryl Phillips's *Crossing the River*" (2016), Kathie Birat reprend les propos et la distinction de Keen entre empathie et sympathie : « Keen points out the importance of distinguishing empathy from sympathy: 'Empathy is distinguished in both psychology and philosophy (though not in popular usage) from *sympathy*, in which feelings *for* another occur' (Keen 2006: 208). Thus she makes a distinction between the sentence 'I feel what you feel', which characterizes empathy, and the statement 'I feel a supportive emotion about your feelings', which corresponds to sympathy (Keen 2006: 209) » (Note 7, pp. 91-92).

nouveau visible : « Gravity fed my contents down a tube [...] down into you to replace what you lost when they disfigured you » (111). Le tube sert de voie de communication entre le corps du militaire et le sac de sang. Cette interdépendance est également perceptible dans la récurrence du pronom « you » dans cet extrait : Tom Barnes ne peut dire « je » mais l'emploi plus indirect du « tu » met en lumière l'importance du destinataire et de la parole adressée. Ce pronom confirme la présence d'une subjectivité et d'une altérité qui renvoient à la précarité définie comme prière. C'est dans ce partage fragile entre le « je » et le « tu » que la vulnérabilité se dévoile. Par ailleurs, l'évocation du pronom collectif « they » qui fait référence aux médecins qui ont amputé Tom permet au sac de sang de provoquer de la sympathie pour le soldat en désignant les responsables.

L'analyse a montré que la vulnérabilité s'expose au plus près de la matérialité et de la réalité corporelle. Cette confrontation directe à la matière vibrante et à la vie nue confirme que le corps est un lieu privilégié d'expression de la vulnérabilité. Le choix narratif de Harry Parker place celle-ci « au cœur des choses » et au cœur des objets. Ceux-ci sont des témoins privilégiés qui sont souvent précaires et vulnérables, et sont la preuve que la vulnérabilité est une expérience relationnelle et partagée qui nécessite un rapport à l'Autre. Les objets exposent leur vulnérabilité en même temps qu'ils participent de la création d'affects qui peuvent engendrer de la sympathie, voire de l'empathie pour le soldat vulnérable.

La vulnérabilité est également caractérisée par les incertitudes et l'instabilité qu'elle provoque : les objets étudiés demandent à être entendus par un destinataire car ils ont une existence précaire, tout comme l'est la santé des protagonistes de notre corpus après leur accident. Il convient à présent d'étudier l'expérience de la précarité qui est associée à des vulnérabilités multiples.

B. Des vulnérabilités multiples, des vies précaires

La réflexion menée jusqu'à présent a fait apparaître plusieurs sens du mot « précarité ». Il convient d'en rappeler l'acception principale : la précarité, et l'adjectif dérivé « précaire », qualifient une situation, une relation ou un état incertains, instables, irrésolus. Cette notion est intrinsèquement liée à celle de vulnérabilité puisque l'on peut poser le postulat selon lequel les deux notions seraient réciproques : être vulnérable place les protagonistes des romans du corpus dans un rapport précaire au monde et à eux-mêmes et l'expérience commune de la précarité

expose des vulnérabilités multiples. Il s'agit donc de voir comment une précarité qui semble presque ontologique s'exprime en révélant diverses formes de vulnérabilité.

1. La vulnérabilité linguistique

L'hypothèse d'une vulnérabilité spécifiquement linguistique présentée par Guillaume Le Blanc dans *Vies ordinaires, vies précaires* (2007)¹³ a été évoquée dans la section précédente et des précisions paraissent nécessaires car le choc provoqué par l'accident a une incidence sur le rapport des personnages au langage dans *Remainder* et *Anatomy of a Soldier*. La vulnérabilité linguistique est caractérisée par l'impossibilité des mots et du langage à communiquer l'ampleur du choc vécu. La verbalisation serait difficile, voire impossible car la parole serait impuissante. C'est pourquoi il faudra porter une attention particulière aux silences, aux ellipses ou aux non-dits qui peuvent suggérer une expérience traumatique indicible. De plus, la vulnérabilité linguistique ne désigne pas seulement la vulnérabilité du langage mais une forme de vulnérabilité engendrée par l'incapacité, l'impossibilité, voire l'interdiction d'exprimer verbalement l'accident. Le rapport à la langue reflèterait donc une relation précaire à soi et au monde.

Le narrateur de *Remainder* est contraint au silence par l'accord financier coercitif obtenu en dédommagement des dommages subis et cette interdiction le rend vulnérable et précaire :

And then there's the Requirement. The Clause. The terms of the Settlement drawn up between my lawyer and the parties, institutions, organizations – let's call them the *bodies* – responsible for what happened to me prohibit me from discussing, in any public or recordable format (I know this bit by heart), the nature and/or details of the incident on pain of forfeiting all financial reparations made to me, plus any surplus these might have accrued [...]. Closing the loop, so to speak. (5, italiques dans l'original)

La condamnation au silence est soulignée par le verbe « prohibit » ainsi que les parenthèses qui signalent une mise sous silence (« I know this bit by heart »). Le substantif « bit » est particulièrement intéressant puisqu'il annonce la récurrence thématique du morcellement dans le roman et peut symboliser une fracture causée par l'accord financier qui rend le protagoniste vulnérable, mais il peut aussi évoquer le mors porté par les chevaux et évoquer matériellement le silence imposé au personnage. Cependant, les parenthèses ont également une portée ironique puisqu'elles laissent entendre la voix du narrateur qui rompt ainsi provisoirement la succession des termes légaux présents dans l'extrait. De même, l'expression finale « Closing the loop, so to speak » peut être lue comme un refus de se

¹³ Sur la notion de vulnérabilité linguistique voir pp.135-161.

conformer aux termes de l'accord. Si l'image de la boucle suggère la fermeture ou la clôture et donc le silence, l'expression plus informelle qui suit met l'accent sur le désir de verbalisation du protagoniste. D'une part cette expression indique que le langage peut être inexact, vulnérable, et que la boucle n'est peut-être pas close et, d'autre part, elle signale un refus d'être réduit au silence si l'on suit le sens littéral de « so to speak ». De plus, si le narrateur ne peut s'exprimer publiquement ni enregistrer ses propos, l'écriture du roman *Remainder* va à l'encontre de ces clauses. Enfin, l'accident est évoqué de manière indirecte par le substantif euphémistique « incident » et la tournure périphrastique « what happened to me ». Ainsi, le rapport du personnage à la langue semble précaire puisque l'événement qui n'est pas nommé est le signe de sa condamnation au silence.

Toutefois, il n'est pas possible d'ignorer la tonalité juridique qui domine ce passage et qui est accentuée par le champ lexical des termes légaux ou le verbe formel « forfeiting ». La juxtaposition des segments donne une impression de saturation du passage par une terminologie judiciaire qui semble se substituer à la langue du narrateur. Celui-ci a retenu les conditions de l'accord par cœur et ne fait que répéter ce qu'il a appris de la bouche de son avocat : il agit tel un ventriloque et ne parvient pas à faire pleinement entendre sa propre voix. Sa vulnérabilité est renforcée par l'utilisation des majuscules aux mots « Requirement », « Clause » et « Settlement » comme si ces substantifs désignaient des entités supérieures qui auraient autorité sur le personnage. L'accord semble avoir été décidé entre son avocat et les différentes parties, institutions et organisations et l'emploi répété des pluriels confère une dimension impersonnelle voire intimidante à ces différents collectifs désignés responsables de l'accident par le narrateur qui est présenté comme passif et vulnérable car il n'a d'autre choix que d'accepter l'accord. Son impuissance peut avoir une connotation biopolitique puisque ses conditions de vie ont été décidées par autrui et son avocat est complice de la mise sous silence du protagoniste.

Le terme « bodies » fait également référence à une vulnérabilité physique qui est évoquée indirectement par l'expression « financial reparations ». L'argent est perçu par les responsables comme le moyen de compenser les pertes et les dommages subis à la suite de l'accident. Néanmoins, cette réparation ne peut pallier que la précarité matérielle et nie la vulnérabilité ontologique du personnage en l'empêchant de s'exprimer et en l'obligeant à entretenir un rapport précaire à lui-même, aux autres et au monde.

De la même manière, la relation particulière du protagoniste avec le mot « settlement » confirme que le silence contraint rend vulnérable et peut instaurer une relation précaire avec la langue : « I'd think of the word's middle bit, the *-l-*, each time I tried to swallow. The Settlement made me gag before it gagged me: that's for sure » (6, italiques dans l'original). La majuscule

rappelle la dimension coercitive du terme « Settlement » qui est désigné dans sa matérialité par la lettre « l » et la difficulté qu'éprouve le narrateur lorsqu'il doit prononcer ce mot met en évidence une douleur et un effort intenses. Sa difficulté à avaler reflète sa difficulté à accepter cet accord dont la lettre « l » représente un obstacle physique qui témoigne d'une forme de violence accentuée par la répétition du verbe « gag » qui suggère que le protagoniste est bien une victime presque étouffée par ce mot et ce qu'il implique. Par ailleurs, la vulnérabilité linguistique est associée à la vulnérabilité mémorielle lorsque l'avocat Daubenay rappelle au narrateur l'interdiction de parler de l'accident et ajoute : « 'To all intents and purposes, you must forget it ever happened' » (8). L'obligation au silence aurait pour corollaire l'obligation à l'oubli ; l'absence de verbalisation entraînerait une forme d'amnésie provoquée en partie par autrui. En effet, le modal « must » caractérise un impératif catégorique qui émane soit du sujet lui-même soit d'un autre. La mémoire du narrateur est non seulement vulnérable du fait de l'accident mais est également exposée aux agressions et à la violence de ceux qui souhaitent qu'il oublie l'incident.

Dans *Remainder* la vulnérabilité linguistique se révèle également dans l'insuffisance ou l'impossibilité de la langue à rendre compte de l'ampleur de l'accident à l'image du narrateur qui ne parvient pas à désigner précisément ce qui a causé son accident : « Just got hit by a falling...falling stuff, you know » (30). L'ellipse matérialise le silence et rend compte de la réticence et de l'incapacité de nommer l'élément responsable comme l'indique le terme générique et familier « stuff » qui se substitue à l'absence du terme exact pour désigner ce qui est tombé d'une manière qui pourrait être qualifiée de phatique. Cette fonction du langage est également caractérisée par l'expression « you know » qui met ironiquement l'accent sur le manque de connaissance du narrateur (mais aussi du lecteur qui, précisément, ne « sait » pas). Le rapport du protagoniste au langage est donc précaire et cette affirmation trouve un écho dans l'échange difficile entre le personnage et son amie Catherine lorsqu'elle évoque involontairement l'accident :

'[...] Oh! I'm sorry. I mean, I didn't... I know it wasn't lightning, but...'
'Don't worry,' I said. 'It doesn't... I mean, I don't think of it like...'
My sentence petered out too, and we stood facing one another in silence. (27-28)

L'échange est dominé par la gêne et les hésitations des deux amis qui se manifestent par l'emploi des ellipses et des aposiopèses matérialisant le silence et par une absence de communication entre les deux interlocuteurs dont le dialogue est bref et le contenu informationnel limité car le langage se révèle précaire. Le verbe « petered out » témoigne de cette fragilité puisque la parole du narrateur est déliquescence, disparaît progressivement, puis

s'efface pour laisser place au silence. La communication difficile mise en évidence par la pauvreté du dialogue permet d'affiner le sens de l'adjectif « précaire » d'après la définition proposée par Alexandre Privat dans sa thèse « Le Témoin précaire et l'événement dans les romans d'Adam Thorpe » (2019) : « Le précaire se présente donc comme un mode relationnel inconfortable, qui peut causer souffrance et frustration, mais qui instaure une relation clivée à l'autre » (474). Le silence qui caractérise la discussion du narrateur et de Catherine permet d'affirmer que leur relation est précaire. La précarité du langage est donc associée à une précarité relationnelle, à un « lien non liant » (Privat 2019, 39).

Cette difficulté à parler de l'accident trouve un parallèle dans la réticence du narrateur à divulguer le montant exact de sa compensation financière à ses amis Greg et Catherine : « 'Several – well, after tax and fees and things, a few hundred thousand' » (27). Le tiret marque un silence syntaxique qui matérialise l'indicible et souligne l'épanorthose confirmée par la marque d'oralité « well » qui indique que le protagoniste reste volontairement vague et exprime ainsi le malaise qu'il ressent par rapport à la somme reçue. Il précise la nature de sa gêne : « [...] I couldn't bring myself to say the whole amount. It just seemed so big, too much to even talk about » (27). Le modal « couldn't » prend un sens déontique puisqu'il témoigne de la réticence, voire du refus du personnage à dévoiler la somme entière mais l'hypothèse selon laquelle le modal serait employé dans un sens épistémique est également plausible. Cet emploi mettrait en effet l'accent sur l'aspect indicible de la compensation et ferait écho au silence imposé au narrateur par l'accord financier dont la somme est trop importante pour être verbalisée comme l'indiquent les adverbes intensifs « so » et « too ». La compensation, et indirectement l'accident, excèdent le pouvoir de la langue, d'où la nécessité de réduire la somme.

Cette fragmentation renvoie à la récurrence thématique du morcellement déjà évoquée qui reflète le sentiment d'incomplétude du protagoniste dont la parole hésitante s'articule sur le régime de la réticence et du mi-dire, à l'image de cette somme tronquée. Le choc engendre par conséquent une vulnérabilité linguistique et instaure un rapport précaire au langage qui affecte le rapport à soi et aux autres, mais aussi potentiellement le rapport au monde : « It felt strange – the whole exchange. I felt we hadn't done it *right*. It would have seemed more genuine if he'd thrown the drinks up [...] » (29, italiques dans l'original). La réaction du narrateur suggère que la communication avec autrui est précaire et sa frustration est accentuée par l'adverbe « right » en italiques dont le sémantisme proche de l'adjectif « genuine » évoque la notion d'authenticité chère au protagoniste qui considère que la

conversation est non-conforme à sa conception idéale de la réalité et expose ainsi une forme de vulnérabilité.

D'une manière similaire, le chirurgien de Tom dans *Anatomy of a Soldier* peine à verbaliser la possibilité d'amputer le patient : « 'If we cover him and there's similar levels of necrosis when we next debride... well, I reckon with this infection there's a good chance...' » (77). Les ellipses matérialisent la réticence du médecin et contrastent avec le champ lexical médical neutre et précis de ce passage qui suggère que le diagnostic semble assuré et exprimable alors que la possibilité de l'amputation reste indicible. Le rapport précaire au langage paraît refléter l'état clinique incertain du soldat. La mère de Tom, encore abasourdie par l'annonce qu'elle a elle-même reçue des membres de l'armée, ne parvient pas non plus à annoncer l'accident de leur fils à son mari : « Her voice shook as she told her husband, not knowing how to form the words » (41). Les mots et le langage sont insuffisants, vulnérables et impuissants pour exprimer l'ampleur du choc

L'hypothèse d'une vulnérabilité linguistique associée à une précarité du langage semble d'autant plus pertinente lorsque les personnages de fiction sont des exclus, des marginaux ou des oubliés dont les voix sont souvent inaudibles. C'est le cas des protagonistes d'*Even the Dogs* de Jon McGregor qui font entendre « les voix des sans-voix » (Le Blanc 2007b, 135) par le truchement d'une voix chorale et l'emploi du pronom collectif « we ». Ganteau souligne la portée éthique de ce mode d'expression de la vulnérabilité : « Hovering between incarnation and excarnation, the voices are used for their emblematic functions as ethical devices, giving audibility and thereby visibility to the coryphaeus of silenced, hidden citizens clinging to the frontiers of society » (2015, 137). L'évocation de ces voix précaires qui sont aussi les voix *des* précaires invite à poursuivre la réflexion en s'intéressant à la vulnérabilité des objets qui constituent eux aussi une voix chorale dans *Anatomy of a Soldier*.

2. La vulnérabilité des objets

Les objets-narrateurs du roman de Parker présentent divers degrés de vulnérabilité : si la plupart des objets médicaux sont voués à disparaître, d'autres objets tel le sac de la mère de Tom semblent destinés à une existence plus pérenne. Cette durée de vie inégale suggère que les objets sont caractérisés par une forme de vulnérabilité ontologique liée à leur qualité d'objet qui met en lumière les rapports utilitaires et consuméristes qu'entretiennent les êtres humains

avec eux. C'est ce que souligne Bill Brown lorsqu'il propose une distinction éclairante entre les choses (« things ») et les objets (« objects ») :

We look through objects because there are codes by which our interpretive attention makes them meaningful, because there is a discourse of objectivity that allows us to use them as facts. A *thing*, in contrast, can hardly function as a window. We begin to confront the thingness of objects when they stop working for us: when the drill breaks, when the car stalls, when the windows get filthy, when their flow within the circuits of production and distribution, consumption and exhibition, has been arrested, however momentarily. The story of objects asserting themselves as things, then, is the story of a changed relation to the human subject and thus the story of how the thing really names less an object than a particular subject-object relation. (2001, 6, italiques dans l'original)

Selon le critique, le terme « objet » signale une relation de pouvoir asymétrique entre l'objet et les humains car ces derniers ne considèrent les objets que d'après des critères d'utilité et d'efficacité. L'objet se révèle comme chose lorsqu'il cesse de répondre aux impératifs établis par les individus en révélant ainsi sa « qualité de chose » (« thingness ») qui s'abstrait des rapports de domination pour repenser le lien entre les hommes et les choses de façon plus équitable. Le roman de Parker invite donc le lecteur à interroger sa perception des objets pour les voir davantage comme des choses singulières, uniques auxquelles il faut prêter attention et dont il faut écouter la voix. Ce point de vue est partagé par Baudrillard :

Jean Baudrillard sanely declares that "we have always lived off the splendor of the subject and the poverty of the object." "It is the subject," he goes on to write, "that makes history, it's the subject that totalizes the world," whereas the object "is shamed, obscene, passive." The object has been intelligible only as the "alienated, accursed part of the subject" - the "individual subject or collective subject, the subject of consciousness or the unconscious." "The fate of the object," to Baudrillard's knowledge, "has been claimed by no one."¹⁴ (dans Brown 2001, 7-8)

Le critique enjoint les individus à reconnaître et à être attentif à la spécificité des objets qui ne sont pas simplement inertes et assujettis aux hommes mais auraient une existence propre.

Ainsi, dans *Anatomy of a Soldier*, une vulnérabilité ontologique est exprimée par l'affirmation de l'existence précaire du garrot qui narre le chapitre d'ouverture : « My serial number is 6545-01-522. I was at the bottom of a surgical bin and then I was burnt » (2). La vulnérabilité de cet objet vital est soulignée par la mention du numéro de série qui rappelle que le garrot n'est qu'un élément d'un lot : il en existe de multiples exemplaires et son unicité ne dure que le temps de son utilité ou de sa narration. Ce passage fait écho à la première mention du numéro de série au début du roman (1) et cette répétition structurelle reflète le cycle de la vie de l'objet en mettant l'accent sur sa précarité et sa finitude accentuées par le contraste entre le présent « is » pour désigner le numéro et le passé « was » pour raconter les circonstances de la destruction de l'objet. Celui-ci paraît avoir une obsolescence programmée mise en évidence

¹⁴ Voir Baudrillard, Jean. *Fatal Strategies*. Trans. Philip Beitchman and W. G. J. Niesluchowski. New York: Jim Fleming, 1990.

par le fait qu'il est brûlé (« I was burnt ») ou par l'expression « BA5799 no longer needed me » (2) dont la structure passive souligne la dépendance de l'objet par rapport aux soignants qui sont agentifs. La voix du garrot est audible mais elle semble être spectrale et post-mortem, comme pour faire entendre la vulnérabilité et la précarité inhérentes à l'objet.

Bien que la seule marque identitaire du garrot soit ce numéro unique, il tente d'affirmer un degré de subjectivité et de singularité renforcé par la répétition de l'expression « I clung to him » (2) à cinq reprises dans le chapitre : le pronom « him » fait référence à Tom Barnes et accentue la dépendance mais aussi l'intimité de l'objet vital et du soldat tandis que le verbe « clung » renforce ce lien ainsi que le mouvement compressif du garrot. S'il faut bien garder à l'esprit que les objets ne sont pas des personnes, leur fonction narrative leur confère un statut hybride et un certain degré d'humanisation susceptible de provoquer une émotion et de potentiellement susciter de la sympathie. L'objet est vulnérable et joue le rôle de « témoin précaire » (137) pour reprendre l'expression de Le Blanc dans *L'Insurrection des vies minuscules* (2014) dans la mesure où il est présent lors de l'accident du soldat et qu'il communique les pensées et les affects du militaire.

La vulnérabilité ontologique est partagée par le masque à oxygène qui cesse de s'exprimer quand il n'est plus utile : « They gently pulled me out of you » ; « I was no longer part of you » (30). Si le masque ne disparaît pas aussi explicitement que le garrot, une rupture claire est perceptible entre les pronoms « I » et « me » et le pronom « you » qui désigne le soldat et cette séparation marque la fin d'une sorte de fusion, d'une intimité entre l'objet et le sujet qui étaient liés pour maintenir Tom en vie : « I was inside you, at the edge of your lungs. Oxygen-rich air pulsed through me and I started breathing for you » (22). L'objet a pour fonction de pallier la vulnérabilité physique de Barnes et il se substitue à son système respiratoire en remplissant un rôle actif tandis que le militaire est passif. On remarque que le point de vue adopté se place une nouvelle fois au cœur des choses, dans la corporéité de la vie nue. Toutefois, ce lien fort est temporaire et précaire car soumis à une durée déterminée. Le pronom « you » signale également l'importance de l'altérité, de la relation dialogique et évoque la définition de la précarité selon Korte et Regard mentionnée précédemment.¹⁵ La précarité suppose un autre, un destinataire susceptible d'entendre la prière, la requête du sujet et c'est cette possibilité d'écoute qu'instaure le pronom « you ». La prosopopée permet à une voix habituellement inaudible d'être entendue et la matière apparemment inerte est bien vibrante.

¹⁵ « Precariousness forces me to acknowledge the *presence of an other as an addressee*, someone who may, or may not, listen to my calls for help » (Korte et Regard 2014b, 10).

En plus d'exprimer leur propre vulnérabilité, le garrot et le masque à oxygène exposent la vulnérabilité physique de Tom Barnes. L'une des fonctions des objets-narrateurs serait donc de communiquer le sentiment de vulnérabilité des personnages comme le fait le casque du soldat : « I made him feel comfortable and safe in this environment and he raised his head above the leaves and tried to make sense of it » (291). Le militaire est perdu dans ce milieu inconnu et potentiellement hostile ; il ne parvient pas à se départir d'une impression d'étrangeté (« tried to make sense of it ») et le seul élément rassurant est son casque, symbole de son identité militaire, qui le protège (« safe », « confortable ») en révélant en creux la vulnérabilité de Tom et son exposition à des risques. Parker adopte aussi la perspective des terroristes pour mettre en évidence le fait que la vulnérabilité est une expérience humaine partagée à l'image de la batterie portée par Latif qui rend compte de la vulnérabilité ressentie par le garçon : « He felt vulnerable in his cotton shirt; all he had was me » (89). Le garçon est comme mis à nu malgré la présence de son t-shirt et la batterie est sa seule protection.

Comme l'ont suggéré les analyses précédentes, la vulnérabilité des objets se révèle dans leur dépendance à autrui et à l'action humaine. Ils sont vulnérables car exposés, susceptibles d'être utilisés, et sont toujours dans l'attente ou en latence comme l'exprime le sac d'engrais : « I am a bag of fertiliser. I contain NH₄NO₃ and I waited in the dark room until I was opened and used » (5). La répétition du pronom « I » souligne la volonté d'affirmation d'une forme de subjectivité singulière de la part de cet objet à laquelle s'oppose le fait qu'il n'est pas unique puisqu'il existe « three other identical bags of fertiliser » (3). Par ailleurs, les verbes « waited » et « used » ainsi que la conjonction « until » témoignent de la passivité de l'objet et de sa dépendance qui sont partagées par un autre objet, la bombe qui affirme : « I stayed there, latent » (15).

D'autres objets semblent voués à une existence plus pérenne et le manche à balai qui prend la parole au chapitre 12 présente le cas unique d'un objet qui révèle sa vulnérabilité mais aussi sa résistance face aux actions humaines :

My first purpose was to hold my head down against the ground as I brushed sand out of a small, dirty room. It was an endless battle against the hot wind that curled around the doorframe. In time, my head loosened and the nail that held it on pulled free. Someone tried to put it back on, but my head swung round and fell off. I was discarded. (71)

Le balai communément utilisé pour faire le ménage est principalement défini par sa fonction et ce rapport utilitaire souligne la vulnérabilité et la précarité de l'objet qui dépend des besoins humains et est donc susceptible d'être jeté s'il ne remplit plus correctement son rôle. C'est le cas du manche à balai cassé qui confirme son obsolescence dans une phrase isolée,

brève et qui conclut un paragraphe : « I was discarded ». La voix narrative est particulièrement intéressante puisqu'au-delà de la prosopopée, des éléments de personnification sont perceptibles notamment avec la répétition du terme « my head » qui confère un degré d'humanisation à l'objet tandis que la position « down against the ground » rappelle la tâche pénible et ingrate qui lui est assignée. Ce passage peut toutefois être lu de manière humoristique puisque l'expression « endless battle » dénote une dimension faussement épique : le manche à balai serait une sorte de héros ordinaire et le caractère vain de sa lutte souligne sa « vie minuscule » pour reprendre le titre de l'ouvrage de Le Blanc (2014).¹⁶ La dimension comique de l'extrait se dévoile également dans une forme ironique de résistance, voire de rétivité du manche à balai : « Someone tried to put it back on, but my head swung round and fell off ». L'objet ne se conforme pas à l'action voulue par l'homme même si cette résistance demeure sans effet puisque le balai finit par être jeté. L'intérêt de ce passage réside dans le fait que, bien qu'il s'agisse d'un objet, la voix du précaire peut être entendue : une voix issue de la vie quotidienne, qui est ordinaire et simple, et qui refuse d'être passée sous silence. De plus, malgré une mise au rebut initiale, une nouvelle utilité est trouvée à cet objet brisant ainsi momentanément le cycle de l'obsolescence programmée en prolongeant sa durée de vie : « That would have been the end of me – and my head was burnt with the rubbish – but I was reinvented and became useful again » (71).

La pérennité de certains objets semble également liée à la dimension affective qu'ils revêtent tel le sac de la mère de Tom qui est le témoin privilégié de l'annonce de son accident à ses parents puis les accompagne lors de leur première visite à l'hôpital. Contrairement à d'autres objets étudiés précédemment, le sac à main n'a pas pour vocation de disparaître et c'est un objet unique et personnel détenu par la mère de Tom qui observe et rend compte des réactions de cette femme. C'est par le biais de sa voix narrative « object-ive » que la vulnérabilité de la mère est dévoilée : « She just wanted to know now, to just be told so the horror could start. She knew she was about to be damaged; it would change everything » (41). Elle a conscience de sa vulnérabilité, de sa disposition à être blessée (« she knew she was about to be damaged »). La parole et la verbalisation jouent un rôle essentiel, presque performatif à l'image des expressions « just wanted to know », « to just be told » qui suggèrent que l'accident n'aura de réalité qu'une fois mis en mots : « It wasn't real until they said it (41).

Tout au long du chapitre, le sac à main constitue une présence stable qui, au-delà de son rôle de témoin, reconforte la mère ou tout au moins l'accompagne : « She felt inside me for

¹⁶ Voir Le Blanc, Guillaume *L'Insurrection des vies minuscules*. Montrouge : Bayard, 2014.

tissues and wiped around her mouth and then brushed the tears away from her eyes » (42). L'objet relate le choc physique et émotionnel vécu par la mère après l'annonce de l'accident et par les mouchoirs qu'il contient, le sac est au plus près de la vulnérabilité de la mère et entretient un lien empathique avec elle. Il partage sa souffrance d'où l'emploi du pronom « we » : « We were in the transit accommodation » (46) ; « We were back in the room » (48). L'exemple du sac à main suggère qu'il existe un continuum de la vulnérabilité et de la précarité entre objets et sujets qui dépasserait le binarisme de la distinction objet-sujet comme y invite Jane Bennett qui déplore la dichotomie traditionnelle entre manière inerte et sujets vivants qui ne prend pas en compte la vitalité de la matière (2010, vii). Bruno Latour souligne d'ailleurs que la distinction ontologique entre objets inanimés et sujets humains est artificielle car le monde est peuplé de « quasi-objets » et de « quasi-sujets ».¹⁷

Les objets présentent donc des degrés de vulnérabilité variés puisque certains ont une existence précaire alors que d'autres ont une durée de vie plus longue. Si les objets sont eux-mêmes vulnérables, ils communiquent également la vulnérabilité des personnages. Il serait alors intéressant d'interroger le dualisme objet-sujet pour montrer que les individus peuvent être considérés comme des objets remplaçables et interchangeables.

3. Vulnérabilité et logique de remplacement

Il s'agit à présent d'étudier les liens entre vulnérabilité, précarité et logique de remplacement. Cette réflexion interrogera le dualisme objet-sujet et la portée biopolitique de la notion d'*expendability*, qui traduit l'idée que les objets ou les personnes sont superflus et peuvent être aisément remplacés.

L'analyse qui précède a montré que de nombreux objets étaient remplaçables ou interchangeables dans *Anatomy of a Soldier*. En effet, certains fonctionnent par paires comme les bottes ; d'autres fonctionnent par groupes ou lots comme le billet de banque ou la balle et le garrot ; le cathéter ou le sac de sang sont jetés une fois leur fonction remplie. La première prothèse de Tom semble avoir pleinement conscience du fait qu'elle va être remplacée lorsqu'un nouveau moulage sera effectué qu'elle décrit comme « what would become my replacement » (236), ajoutant : « That was the beginning of the end of me. Slowly you outgrew

¹⁷ Voir Latour, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris : La Découverte, 1991.

all my parts and the man switched them over until I only existed as separate components in a cupboard and you'd progressed to a high-activity leg and a carbon-fibre socket » (236). La première phrase souligne la finitude et la précarité existentielle de la prothèse et la construction du complément du nom « end of me » accentue la disparition de l'appareillage en tant qu'entité complète dont le démembrement trouve un écho dans le substantif « parts » et l'expression « separate components ». La réduction en pièces détachées témoigne de la vulnérabilité ontologique et de la dépendance de la prothèse dont l'existence est précaire car elle ne peut remplir sa fonction si elle est incomplète. Originellement conçue pour compenser la vulnérabilité physique de Tom Barnes, la rééducation et les progrès de celui-ci rendent ce modèle obsolète (« you outgrew ») et remplaçable.

La précarité existentielle et la vulnérabilité ontologique révélées par la logique de remplacement s'appliquent aussi aux personnes comme Latif, un jeune garçon initié au terrorisme par Aktar qui n'accorde que peu de valeur à la vie de Latif : « Well, at least the boy was doing his will. He was expendable, like the one last season. That boy had been useful while he lasted. If Latif survived, he might learn to forget and give himself to the cause » (117). Ses propos renvoient à la notion d'*expendability* puisque selon lui la vie du garçon est superflue, interchangeable et remplaçable à l'instar de celle de l'autre garçon (« the one last season »). L'existence de Latif est réduite à une vie nue, qui n'a d'importance que dans ses dimensions purement corporelle et biologique et qui est considérée comme un bien à vocation utilitaire (« useful while he lasted », « forget and give himself to the cause »). Sa vie est sacrificable et il doit oublier sa subjectivité et son individualité pour devenir un martyr au service d'une cause. Ganteau distingue trois formes de vulnérabilité : la vulnérabilité ontologique, la vulnérabilité à autrui et la vulnérabilité d'autrui toujours disponible (2015, 2) : les deux dernières acceptions paraissent pertinentes pour décrire le rapport de pouvoir établi entre Aktar et Latif car le garçon est rendu encore plus vulnérable sous l'influence de son mentor et sa vulnérabilité peut être exploitée par Aktar.

D'une manière similaire, une logique de remplacement des individus est mise en évidence dans *Remainder* à l'image des nombreux acteurs aussi appelés *re-enactors* et des figurants dont le narrateur a besoin pour mener à bien ses reconstitutions qui consistent à faire jouer ou rejouer des scènes de vie qui ont une signification particulière pour lui. Les personnes qu'il engage – souvent par l'intermédiaire de son bras droit Naz – n'ont pas d'importance en tant que sujets ; elles doivent accomplir leur rôle, la tâche qui leur est assignée sinon elles sont remplacées : « [the re-enactor] He was more of a porter than a concierge, but I'd change that too. I'd replace

him: it had to be a woman » (95). Le pronom « I » prend ici un sens particulier puisqu'il dénote le pouvoir et la puissance décisionnaire du protagoniste anonyme qui détermine la valeur professionnelle des individus. De la même façon, d'autres collaborateurs sont aisément remplaçables et remplacés : « We fired the interior designer and hired another one » (99). Une fois encore, seule la fonction de l'individu compte et la conjonction de coordination « and » souligne syntaxiquement le processus logique et simple d'*expendability*. L'emploi du pronom « we » renforce les rapports de pouvoir évoqués précédemment et ce pronom peut aussi bien faire référence au duo formé par Naz et le narrateur qu'au protagoniste seul par l'emploi du « nous » de majesté.

Des rapports de domination existent bien entre l'employeur et ses employés qui sont vulnérables car exposés et susceptibles d'être agressés ou remplacés. Comme le rappellent Korte et Regard : « 'Vulnerability' forces me to acknowledge the presence of another who can hurt me, which implies a power relationship » (2014b, 9). Ce rapport asymétrique est confirmé lorsque le narrateur donne ses instructions au décorateur : « I want you to execute the *exact* look I'll dictate to you' » (107, italiques dans l'original). La relation inégale entre les deux individus est soulignée par le contraste entre les verbes « dictate » et « execute ». Le premier signifie que l'employeur donne des ordres que le décorateur doit effectuer à la lettre, presque de manière mécanique, mais suggère aussi que le narrateur est passif puisque c'est bien l'employé qui est actif car sujet du verbe « execute ». L'adjectif « exact » en italiques met l'accent sur la notion d'authenticité et la nécessité d'agir conformément aux désirs du protagoniste.

Les rapports de pouvoir qui sous-tendent la logique de remplacement et d'interchangeabilité des individus à l'œuvre dans *Remainder* mettent en évidence la précarisation de la vie professionnelle des collaborateurs qui affecte également leur durée de vie car le narrateur semble avoir le pouvoir de décider qui va vivre ou mourir. Il exerce ainsi une forme de souveraineté qui renvoie à la notion de biopolitique puisque les acteurs n'ont d'importance qu'en tant que corps vivants qui servent les fins du narrateur : « My pyramid was like a Pharaoh's pyramid. I was the Pharaoh. They were my loyal servants, all the others; my reward to them was to allow them to accompany me on the first segment of my final voyage » (247).

La comparaison du narrateur avec la figure du pharaon témoigne de son fantasme de contrôle total sur la vie de ses serviteurs (« servants »). La référence architecturale à la pyramide fait écho à des rapports hiérarchiques de soumission dans lesquels les sujets sont loyaux (« loyal »). La pyramide évoque aussi l'image de la crypte et du tombeau en lien avec la mort qui est présentée de manière euphémistique par l'expression « my final voyage ». L'autorité du

protagoniste est renforcée par la distinction entre le pronom « I » et la répétition de « they » ou « them » qui désigne la multitude indifférenciée de ceux qu'il considère comme ses serviteurs. C'est lui qui décide de les faire mourir en suivant la recommandation de Naz : « 'The only way [...] is to eliminate the channels it could leak through' » (245) et ajoute « 'All of them. The whole pyramid' » (246). Le sacrifice des vies nues des collaborateurs paraît nécessaire pour éviter un débordement, un surplus de matière, qui est la hantise du narrateur (« it could leak through »).

Par ailleurs, le personnage est pleinement conscient que ses employés vont mourir puisqu'il explicite les propos de Naz étudiés plus haut : « Channels meant people » (245). La dichotomie sujet-objet semble s'effacer pour privilégier une réification des individus qui réduit les personnes à des choses qu'il est aisé de faire disparaître et dont l'existence est donc précaire et dépendante d'autrui. Ce postulat est partagé par Bulter et Athanasiou lorsqu'elles emploient l'expression « assigned disposability » (2013, 20). Les personnes sont donc réduites à leur fonction utilitaire et le narrateur peut choisir d'exclure et de marginaliser autrui comme c'est le cas pour son amie Catherine : « Catherine had already begun to annoy me. I preferred her absence, her spectre » (36). Cette exclusion est métaphorique par l'image du spectre mais souligne le fait que personne n'est indispensable aux yeux du protagoniste qui peine à accepter la relation émotionnelle souhaitée par son amie et révèle sa perte d'affect en préférant son absence. La vulnérabilité relationnelle du personnage s'exprime donc dans sa tendance à réduire la vie d'autrui à un bien utile qui serait à disposition.

La notion de réification s'applique également aux narrateurs des romans du corpus dont la subjectivité a été fragilisée par leurs accidents respectifs qui ont également suscité en eux un sentiment d'incomplétude confirmé par le narrateur de *Remainder* : « [the Settlement] would make me better, whole, complete » (6). La régularité du rythme ternaire des adjectifs et leur gradation accentuent ce désir de cohérence. De la même manière, l'identité de Tom Barnes est précaire après l'accident et la présence du cathéter est vécue comme une invasion : « [...] invading your sense of self » (128). De plus, lorsque le soldat s'observe dans le miroir, il voit une chose presque monstrueuse mais ne se reconnaît pas en tant que sujet : « He was unnatural, created by violence and saved by soldiers and medics [...] » (192). La perception de Tom insiste sur sa faible estime de soi et suggère une dissociation, une rupture – d'ordre physique et psychique – qui a été provoquée par le choc de l'accident trop violent pour être intégré par la conscience.

Tom Barnes, le narrateur du roman de McCarthy, les objets-narrateurs et les *re-enactors* partagent de multiples formes de vulnérabilité et de précarité qui mettent également en évidence

un continuum entre des objets qui peuvent sembler aussi vulnérables que des sujets et des individus qui peuvent être considérés comme de simples biens remplaçables. Les protagonistes vulnérables font l'expérience d'une fragmentation physique et psychique consécutive à leurs accidents respectifs et c'est pourquoi la réflexion va se poursuivre par l'étude de la poétique de la fragmentation dans les romans du corpus pour voir en quoi cette poétique est un mode d'expression privilégié de la vulnérabilité et de la précarité.

C. Vulnérabilité et poétique de la fragmentation

Tom McCarthy est membre d'un collectif artistique et philosophique semi-fictif nommé *International Necronautical Society* dont la réflexion porte notamment sur la représentation de la mort dans l'art ainsi que sur la notion d'authenticité. Lors de la lecture de leur manifeste « The Joint Statement of Inauthenticity » donnée le 25 septembre 2007, les membres de l'*INS* se présentent comme des « modern lovers of debris » (dans Smith 2008, n.p.). Le substantif « debris » trouve un écho dans *Remainder* par les nombreuses occurrences de termes qui font référence aux morceaux ou éclats : « bits » (5, 143, 183, 205) ; « blocks and wedges » (84) ; « shard » (109) ; « fragments » (202) ; « debris » (272). La diversité lexicale de ces noms souligne l'importance du morcellement dans le roman dont le titre renvoie également l'image d'une fracture. Cette fragmentation est liée à la violence du choc de l'accident qui provoque un sentiment d'incomplétude physique et psychique chez le protagoniste ; l'abondance des fragments évoque également sa vulnérabilité.

D'une manière similaire, *Anatomy of a Soldier* présente de nombreux synonymes de « fragments » (84, 243) : « remains » (290) ; « bits of debris » (93) ; « slivers » (303) ; splinters (23, 83). Dans le roman de Parker l'expérience du morcellement est partagée par les patients blessés tel Tom Barnes et certains objets-narrateurs avec l'emploi d'un vocabulaire identique. En effet, l'expression « body parts » (65) s'applique aux victimes humaines tandis que les expressions « part of me » (13, 14) ou « my two parts » (15) concernent la bombe qui s'exprime au chapitre 4. Le dualisme objet-sujet est une nouvelle fois interrogé et l'on peut supposer que la fragmentation présente dans les romans du corpus d'un point de vue formel et thématique serait un mode d'expression privilégié de la vulnérabilité. L'étude de cette notion passe donc par l'exploration d'une « poétique de la fragmentation » d'après le titre de l'ouvrage de

Guignery et Drag *The Poetics of Fragmentation in Contemporary British and American Fiction* (2019).

Dans leur introduction les auteurs rappellent la difficulté de définir le terme « fragment » et mettent l'accent sur la relation entre perte et fragmentation d'une part, et entre la partie et le tout d'autre part (xii). Ils proposent également un retour éclairant à l'étymologie de ce substantif : « As noted by Alain Montandon, in Latin, the words *fragmen* and *fragmentum* derive from *frango* which means 'to break, to shatter, to crash.' A fragment is a piece of a whole which has been ruptured and fragmentation therefore implies 'an endured violence, an intolerable disintegration' » (dans Guignery et Drag xii). La violence et la désintégration mentionnées par les critiques se retrouvent dans l'accident du narrateur de *Remainder* ou l'explosion de la bombe chez Parker. Les auteurs précisent les relations étroites entre la notion de fragmentation et celle du trauma, dont l'étymologie grecque signifie « blessure », mais aussi son lien fort avec la vulnérabilité : « Fragmentariness is therefore commonly associated with loss, lack and vulnerability » (xii).

La fragmentation apparaît donc comme un mode d'expression particulièrement adéquat pour représenter des traumatismes individuels ou collectifs par le truchement d'une poétique souvent caractérisée par la dislocation ou l'incomplétude. Cette poétique se manifeste entre autres dans la forme même du récit, une forme qui peut être qualifiée de « vulnérable » et qui, par sa structure fragmentaire ou répétitive, reflète la vulnérabilité thématique du sujet abordé. La répétition est une modalité d'expression de la forme vulnérable qui peut évoquer une forme de continuité qui semblerait opposée à la fragmentation. Toutefois, il conviendra de démontrer que la répétition, par sa proximité avec le trauma et son caractère intrusif, peut aussi être le signe d'une rupture, d'un éclatement.

1. Des récits à la forme vulnérable

Les romans du corpus sont des exemples d'œuvres à la forme vulnérable. Cette expression est empruntée à Ganteau et Onega qui analysent cette forme narrative spécifique dans *Contemporary Trauma Narratives: Liminality and the Ethics of Form* (2014)¹⁸ : « the liminal, vulnerable form of trauma narratives » (14) qu'ils définissent ainsi : « [a vulnerable

¹⁸ Sur cette notion voir également Ganteau et Onega 2013, 31 ; Ganteau 2015, 1 et Ganteau et Onega 2017, 10.

form is defined by] the poetic choices of a novel that does not respect the conventions of traditional narrative [and] which does so by resorting to (formal) excess so as to welcome contradiction, to promote the failure of understanding, and to privilege openness (97) ». Cette forme aurait également des propriétés de représentation particulières car ils précisent : « Vulnerable trauma narratives articulate and perform this new vision of contemporary subjectivity as intrinsically vulnerable [...] » (15). La vulnérabilité est exprimée et représentée de manière performative dans la forme du récit d'après les auteurs qui emploient l'expression « *performance of vulnerability* » dans un ouvrage ultérieur (2017, 10, italiques dans l'original).

Avant de procéder à l'étude de la forme vulnérable dans les romans du corpus il semble pertinent d'établir une parenté littéraire entre McCarthy, souvent qualifié d'auteur d'avant-garde, Harry Parker, qui se distingue par la structure non-linéaire de son récit et l'auteur expérimental britannique B. S. Johnson qui emploie une forme narrative spécifique pour communiquer la vulnérabilité dans ses œuvres comme *House Mother Normal* (1971). Ce roman polyphonique relate le quotidien de huit personnes âgées qui vivent dans une maison de retraite dirigée par le personnage de « Mother ». Cette dernière constitue la neuvième et dernière voix narrative de l'œuvre et chaque résident prend la parole dans un chapitre qui lui est dédié. Chacune des voix est unique puisqu'elle reflète verbalement les facultés physiques et mentales de chaque personnage qui sont décrites très précisément en début de chapitre et qui sont toujours inférieures à celles du narrateur ou de la narratrice précédent.e. Les personnages âgés sont vulnérables car leurs capacités s'amenuisent progressivement et ils dépendent des soignants ; la forme du roman est également vulnérable comme l'atteste sa structure chorale et fragmentaire dont les chapitres peuvent être lus individuellement malgré des échos entre eux.

De plus, le roman représente la vulnérabilité de manière performative lorsque la mise en page traduit la déliquescence des voix de George Hedbury et Rosetta Stanton qui sont respectivement septième et huitième narrateurs (139-181) ; leurs monologues sont caractérisés par la présence abondante de blancs qui matérialisent leur difficulté à parler ainsi que leur déclin dans la démence. En effet, le monologue de George peut parfois se réduire à trois mots qui semblent placés aléatoirement sur la page sans relation logique : « hoarse », « which », « to » (150). L'adjectif « hoarse » voit son sémantisme accentué par la mise en page du texte qui représente la vulnérabilité linguistique du personnage. Par ailleurs, la langue est réduite à des onomatopées ou des exclamations à mesure que les pensées du retraité se troublent (155). Le monologue de Rosetta présente un personnage encore plus vulnérable que le précédent et sa mort est représentée de manière performative lorsque les lettres « n », « o », « m », « o » et « r » (176) sont transcrites sur la page de manière très espacée ; l'absence du « e » final qui complète

l'expression « no more » actualise de manière abrupte le décès de la femme âgée qui était déjà dans un état de conscience fragile. Cet adieu avorté est suivi par cinq pages de blanc total (177-181) qui matérialisent l'absence mais aussi la vulnérabilité ontologique du personnage disparu.

Si *House Mother Normal* peut être analysé comme un roman qui représente textuellement la vulnérabilité des protagonistes, il met également l'emphase sur la vulnérabilité de la forme du texte lui-même en rappelant ironiquement au lecteur sa dimension méta-textuelle dans les propos de « Mother » : And here you see, friend, I am about to step outside the convention, the framework of twenty-one pages per person [...] » (203-204). Le personnage fictionnel s'adresse directement au lecteur pour lui signaler la présence d'un auteur réel dont « Mother » est la création ; il semblerait ainsi que la directrice expose une forme de vulnérabilité à la fois ontologique mais aussi relationnelle puisqu'elle dépend de l'écrivain. La forme du texte est également vulnérable car les huit premiers monologues comptaient vingt-et-une pages chacun alors que celui de « Mother » en fait une de plus. Le non-respect de la régularité du nombre de pages souligne sa supériorité sur les résidents dont elle a la charge tout en renforçant l'artificialité de la structure régulière des chapitres précédents. La forme du texte peut donc être exposée aux excès ou aux changements à l'image de l'acrostiche reprenant les lettres du mot latin « finis » qui conclut le récit (204) : ce terme serait à première vue synonyme de clôture et conviendrait à une fin traditionnelle de roman. Toutefois, les deux lettres « I » de « finis » ne correspondent pas à des termes commençant par la même lettre : « I for Chances », « I for Tickle us » (204). Ainsi, l'emploi subversif de l'acrostiche suggère une forme de résistance à la fin de l'ouvrage et met en lumière la vulnérabilité formelle du texte.

Le recours à une forme vulnérable semble nécessaire lorsque l'intrigue traite d'événements traumatiques, de fragilité ou de précarité car l'expérience de la vulnérabilité vécue par les personnages excède les modes de représentations habituels et dépasse le langage. La forme vulnérable pourrait répondre à la difficulté de verbalisation et d'actualisation liée au notamment au traumatisme comme l'affirme Anne Whitehead dans *Trauma Fiction* (2004) : « if trauma is at all susceptible to narrative formulation, then it requires a literary form which departs from conventional linear sequence » (6). Sa thèse est partagée par Korte et Regard qui constatent que les vies précaires peinent souvent à être représentées : « in many instances the very means of representation themselves become precarious as they struggle to express what seems to evade or even explode the sense-making mechanisms of narration » (2014b, 10). Les critiques rappellent ainsi l'existence d'une tension cognitive au cœur de la forme littéraire qui est elle aussi vulnérable.

La fragilité de la représentation et de la mise en récit du choc et du traumatisme qui s'en suit est perceptible dans *Anatomy of a Soldier* qui est raconté par quarante-cinq objets distincts. Parker fait le choix de morceler son récit en autant de perspectives et de narrateurs que Wilkinson nomme « fragments of an exploded narrative »¹⁹ (n.p.). Selon Catherine Bernard, la forme atomisée du roman reproduit l'explosion causée par la bombe :

[T]he narrative is structured as a puzzle painstakingly gathering the broken pieces of Barnes's story. The narrative structure itself may be understood as doubly allegorical and thus, by extension, indirectly mimetic. The fractured structure of the narrative offers an analogical projection of Barnes's shattered body and of his fractured life [...]. (2017, n.p.)

Ses propos insistent sur la dimension fragmentaire et non-linéaire du roman tout en suggérant que la forme littéraire est vulnérable car il revient au lecteur de reconstituer le fil de la vie de Barnes. La forme textuelle est également performative puisque le corps textuel doit être remembré tout comme le corps souffrant du soldat.

La structure chorale et polyphonique de l'œuvre atteste également la vulnérabilité de la forme narrative puisque certains récits d'objets sont complétés voire nuancés par d'autres : on peut alors supposer qu'un point de vue unique ne serait pas fiable d'où la nécessité de prendre en compte une multitude de voix et de versions. Ainsi, l'agression de Faridun par un groupe de rebelles terroristes et la trahison de son ami Latif qui en fait partie sont relatées quatre fois aux chapitres 2, 7, 24 et 31. L'altercation est d'abord racontée par la voix du sac d'engrais sur le porte-bagage du vélo du garçon et son agresseur n'est désigné que de manière indirecte mais récurrente : « The man was a black silhouette against the sun » (4). Le terme « man » est indéterminé, générique et son caractère indistinct est renforcé par l'expression « black silhouette » dont la couleur a une connotation négative. On remarque que l'homme est décrit de façon fragmentée par des parties de son corps ou des actions ; « the man's ear », « The man's face tightened », « The man held the gun with both hands », « The man was over him » (4). Les deux dernières expressions soulignent la vulnérabilité de Faridun face à la domination physique de l'homme. Une nouvelle perspective sur cet événement est proposée au chapitre 7 par la narration des chaussures de Latif, ami de Faridun dont la présence était confirmée au chapitre 2 : « Faridun [...] recognised his friend Latif » (4). Des précisions sont apportées par la focalisation sur Latif ; l'agresseur se prénomme « Aktar » (56) et bien que les propos rapportés au discours direct soient identiques d'un chapitre à l'autre, de légères modifications sont à noter. En effet, au chapitre 2 Aktar critique le père de Faridun : « 'Your father is working for the infidel', the man said » (4) et sa diatribe est reproduite au chapitre 7 : « 'Your father is working

¹⁹ Voir Wilkinson, Carl. "Anatomy of a Soldier, by Harry Parker." *The Financial Times* 4 March 2016.

for the infidel' [...] Aktar said [...] » (57) ; l'homme (« the man ») est nommé Aktar dans ce chapitre puisque Latif le connaît. De la même façon, Faridun voit son ami chuchoter à l'oreille d'Aktar : « [he] whispered into the man's ear » (4) mais les propos qui causent l'agression ne sont révélés qu'au chapitre 7 (56) ; ce passage comble donc l'ellipse du chapitre auquel il fait écho puis l'incident est relaté de manière plus indirecte dans des sections ultérieures (158-159, 211). La répétition du récit de cette altercation souligne la persistance du choc et de la violence et suggère également que l'agression peut être perçue comme un événement traumatique qui touche de manière indifférenciée le camp ennemi et les soldats britanniques.

La forme morcelée et vulnérable d'*Anatomy of a Soldier* constitue à la fois le mode d'expression et le reflet de la vulnérabilité des personnages car sa construction narrative témoigne d'une certaine interdépendance entre les fragments et une illusion d'autonomie résumées par les propos de Ganteau : « In other terms, the narrative organization that privileges the use of fragments and the aesthetics of the mosaic makes for the creation of a vulnerable form, by which I mean a form in which the apparent autonomy of each chapter is flaunted the better to be negated » (2019, 80). Son analyse montre qu'au-delà du constat de la fracture ou de la division de la forme narrative, une grande cohésion unit les fragments du roman de Parker.

Si *Remainder* ne présente pas une structure fragmentaire, le roman est toutefois l'illustration d'un récit à la forme vulnérable décrite par Sarikaya-Şen qui étudie les stratégies narratives du roman :

Rather than the rules of traditional narrative with a beginning, middle, and end, the novel unfolds through the repetition of a short number of scenes and the intensification of the gruesome element in them, without any teleological intent. Besides, the novel has recourse to thematic and formal excess through strange and ungraspable re-enactments arranged by the narrator. (2017, 62)

La critique met l'accent sur la structure intrinsèquement répétitive voire circulaire du roman. En effet, l'intrigue connaît peu de péripéties ou d'évolution des personnages et le récit se concentre sur plusieurs scènes de reconstitution désirées par le protagoniste. Celles-ci sont progressivement plus dangereuses et risquées que les précédentes : la première reconstitution consiste à revivre des scènes de la vie quotidienne dans un immeuble dont le narrateur se souvient, puis la seconde tente de reproduire la vaporisation du liquide pour pare-brise dans un garage, la suivante rejoue l'accident d'un homme noir dans un quartier de Londres et la dernière remet en scène un braquage de banque qui s'avère bien réel. Cette présentation succincte suggère que les événements sont racontés comme des vignettes dont l'intensité s'accroît constamment. Une thèse similaire est partagée par Sydney Miller qui met l'accent sur la dimension performative du roman dans « International Fallacies: (Re)enacting the Accidental

in Tom McCarthy's *Remainder* » (2015) : « Insofar as *Remainder*'s narrative style can be read as an *enactment* of the type of accident that serves as its catalyst, the novel itself functions as a loophole through which the narrator is able to discuss [...] the nature of the precipitating incident » (je souligne, 636). Selon lui, les stratégies narratives employées dans le roman, notamment la répétition, mettent en scène l'accident et contestent ainsi la mise sous silence du narrateur exigée par l'accord financier.

La structure répétitive du roman participe de la poétique de la fragmentation puisqu'elle témoigne de la non-linéarité du récit et chaque réitération peut être interprétée comme étant en rupture avec la précédente. Les reconstitutions ne signaleraient pas une continuité cohérente mais exprimeraient plutôt le désir compulsif du personnage de revenir au point de départ, fragmentant ainsi davantage la narration.

La dimension répétitive de l'œuvre se manifeste également de manière thématique par l'abondance du champ lexical de la répétition : « reconstruct » (60) ; « recreate » (62) ; « repeats » (79) ; « duplicating » (86) ; « reproduce » (156) ; « *History Repeating* » (116). La récurrence de ces termes confirme que le protagoniste est en quête perpétuelle de reproduction comme si la réalité ou le présent ne lui convenaient pas ; sa démarche effectue un retour infini dans le passé qui laisse apparaître une forme de vulnérabilité et de précarité car le narrateur semble entretenir un rapport instable et incertain au réel. Les reconstitutions témoignent de la nostalgie du personnage ainsi que sa volonté de maîtriser la contingence de la réalité.

Chaque répétition traduirait l'éclatement de la précédente et le sémantisme du vocabulaire de la répétition met en lumière l'aspect actif et agentif des *re-enactments* qui est confirmé par le narrateur lorsqu'il explique ce qu'il attend de l'un de ses acteurs : « 'Not act: just do. Enact. Re-enact' » (105). Le protagoniste refuse qu'il joue un rôle comme au théâtre (« Not act ») et lui demande simplement de « faire », d'où le sémantisme large du verbe « do » qui est renforcé par le verbe « Enact » dont le premier sens signifie mettre en application une loi, et dans ce cas précis, exécuter les ordres du narrateur. Toutefois, l'emploi de ce verbe révèle un paradoxe puisque « Enact » signifie aussi jouer un rôle. Les attributions des *re-enactors* semblent précaires puisque le narrateur ne perçoit pas l'ambiguïté de ses propos. Il emploie bien des acteurs comme l'atteste le verbe « Re-enact » dont le préfixe souligne la dimension répétitive. La succession des trois verbes d'action (« do. Enact. Re-enact ») peut se lire comme une forme de répétition et leur forme infinitive suggère que les acteurs ne sont définis que par leurs capacités d'exécution. De plus, la parataxe souligne une rupture entre les différentes actions impliquées par les verbes.

D'une manière similaire, le narrateur décrit ce que devra effectuer le pianiste : « When he makes a mistake he repeats the passage slowly, over and over again, slowing right down into the bit that he got wrong » (79). La dimension répétitive mise en évidence par le verbe « repeats » est intensifiée par l'expression « over and over again » qui évoque l'image d'une boucle et d'un éternel retour. Pour remplir correctement sa fonction, le pianiste doit également respecter une temporalité spécifique, plus lente lorsqu'il commet une erreur (« mistake »). Ce terme peut être interprété comme une allusion indirecte à l'accident subi par le narrateur qui est ainsi rejoué au ralenti. L'erreur marque une rupture qui provoque le phénomène de répétition et le recours à une temporalité spécifique crée une fragmentation au cœur de la réitération. Le musicien établit un parallèle avec l'incident vécu par le protagoniste à l'image du substantif « bit » qui fait écho au même terme présent dans l'incipit (5) et évoque aussi le morcellement. L'artiste réalise une performance répétitive qui peut être qualifiée de performance de la vulnérabilité qui se dévoile à la fois dans les erreurs d'exécution de la composition mais aussi dans la reproduction indirecte de l'accident.

Remainder est donc caractérisé par une propension formelle et thématique à la répétition qui est associée à un phénomène de circularité très présent dans le roman. Lorsque l'acteur qui doit réparer la moto demande au narrateur ce qu'il doit faire une fois celle-ci réparée il répond : « 'You take it apart again. Then fix it back' » (105). La reproduction de la même action sans limite de durée engendre la création d'une boucle qui est constamment brisée, à l'image de la moto (« take it apart »). Cette circularité peut sembler excessive voire obsessionnelle comme en témoigne l'attitude du protagoniste après la première reconstitution : « I just felt like doing it again and again and again. Hundreds of times. More. No one counted – I didn't, at any rate » (145). La répétition ternaire de l'adverbe « again » renforcée par le coordonnant « and » renvoie l'image d'un circuit fermé. L'indétermination des pluriels « Hundreds » et « times » accentue l'impression d'excès qui culmine avec l'adverbe « More » qui est isolé. Le nombre précis est alors insignifiant (« No one counted ») et seules importent la fréquence et l'intensité des répétitions qui dépassent toute mesure comme le soulignent la gradation dans ce passage et le substantif « rate ». Cependant, le tiret matérialise un potentiel désaccord entre le narrateur et autrui d'où l'épanorthose « I didn't, at any rate » qui nuance l'expression « No one counted » et insiste sur l'isolement du protagoniste dont le comportement laisse supposer qu'il souffre d'une compulsion de répétition typique d'individus traumatisés.

Cette hypothèse est confirmée par Cathy Caruth qui rappelle la dimension fondamentalement répétitive du trauma dans *Trauma: Explorations in Memory* (1995) : « [trauma is] a response, sometimes delayed, to an overwhelming event or set of events, which

takes the form of *repeated*, intrusive hallucinations, dreams, thoughts or behaviors stemming from the event » (je souligne 4-5). Ses propos permettent d'illustrer brièvement les trois caractéristiques principales du trauma d'après Freud : l'irruption brutale dans la psyché (« overwhelming event or set of events ») ; la latence qui s'exprime sous la forme de rêves ou d'hallucinations (« response, sometimes delayed ») ; la correspondance entre deux effractions qui constituent le trauma. Kaplan et Wang partagent la thèse de Caruth dans *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations* (2004) : « the structure of trauma is precisely that of repeated rupture of safety and comfort by terror from some past incomprehensible event » (34). La répétition dans *Remainder* apparaît comme une modalité de la forme vulnérable et un mode d'expression de la vulnérabilité d'un personnage traumatisé.

Tout comme *House Mother Normal* et *Anatomy of a Soldier*, le roman de McCarthy présente un texte à la structure vulnérable comme en témoigne l'image récurrente du signe infini qui achève le récit alors que le protagoniste et ses employés sont à bord d'un avion : « Our trail would be visible from the ground: an eight [...] » (274). Ce chiffre correspond au symbole infini et le narrateur exige que le pilote effectue des allers-retours en boucle qui reproduisent cette forme ; l'œuvre s'achève sur ces mots : « [...] we banked, turning, heading back, again » (275). La persistance du mouvement circulaire de l'appareil peut être interprétée de manière méta-textuelle comme une résistance à la clôture traditionnelle d'un roman. Les personnages et le texte restent dans un état précaire et vulnérable car leur fin est instable et indéterminée. De plus, la vulnérabilité méta-textuelle de la narration est perceptible lors de la rencontre imaginaire entre le protagoniste et le sans-abri. Le lecteur est incité à interroger la véracité du dîner qu'ils partagent puisque le genre du serveur est mis en doute : « The waiter came back over. He was...She was young, with large dark glasses, an Italian woman. Large breasts. Small » (54). L'ellipse signale une hésitation et une incertitude alors que la serveuse avait été présentée comme une femme auparavant (52). Le doute du protagoniste révèle son manque de fiabilité ; il est possible qu'il invente des détails de la scène au gré de son imagination ou de ses fantasmes à l'image de la description détaillée du corps de la femme (« Large breasts. Small »).

Les frontières entre fiction et réalité sont poreuses, précaires et le narrateur met volontairement l'accent sur sa propre manipulation : « The truth is, I've been making all this up – the stuff about the homeless person » (54). Son aveu fissure la stabilité de la narration et révèle l'inauthenticité de la rencontre ainsi que celle du personnage : le lecteur est invité à interroger la fiabilité du protagoniste et à réévaluer d'autres moments du récit. L'épisode du dîner avec le sans-abri est une pure construction qui démontre que le texte lui-même est vulnérable. Cette vulnérabilité fait écho à celle du sans-abri qui subit la précarité économique,

la marginalisation sociale et dans ce cas spécifique, la marginalisation textuelle. La vulnérabilité renvoie également à celle du narrateur puisqu'on pourrait émettre l'hypothèse que le sans-abri est un double du personnage ; il l'appelle même « My homeless person » (53). L'emploi du possessif « My » est ambigu puisqu'il peut être perçu comme une forme de condescendance ou de mépris ; il peut également faire allusion au fait que l'homme serait la création du narrateur qui invente la scène du repas partagé ; le déterminant pourrait enfin suggérer une relation forte entre les deux personnages. Toutefois, l'inauthenticité de l'acte de charité et l'invention de leurs échanges soulignent la vulnérabilité relationnelle du narrateur : il semble incapable d'entrer en contact avec autrui.

L'étude de la forme vulnérable des romans du corpus a montré que l'aspect formel des récits permettait de mettre en scène, de représenter la vulnérabilité de manière performative par le biais de stratégies narratives telles que l'éclatement ou la répétition. De plus, ces stratégies sont étroitement liées à la notion de traumatisme qui s'exprime également par des choix formels particuliers pour rendre compte de la fracture physique et psychique ressentie par les personnages. Il s'agit maintenant d'apporter un éclairage sur les liens entre vulnérabilité et trauma en s'intéressant aux fragments et à l'excès de matière.

2. Vulnérabilité et excès de matière

Si les références aux morceaux et aux éclats sont récurrentes dans *Remainder*, le titre du roman fait également allusion à ce qui reste, ce qui serait en trop. En effet, le récit offre de nombreux exemples d'excédent tel le montant de la somme reçue par le narrateur grâce à l'accord financier : « eight and a half million » (9). Il peine à accepter le demi-million qu'il considère être surnuméraire : « I remember picturing the sum's leftover fraction, the half, as I walked down the street that day, picturing it as the splinter in my knee, and frowning, thinking: *Eight alone would have been better* » (italiques dans l'original, 9). Les substantifs « fraction », « half » et « splinter » associent l'argent à un fragment et une blessure qui évoquent la vulnérabilité physique du protagoniste ainsi que son sentiment d'incomplétude. Le demi-million serait une somme supplémentaire inutile (« leftover ») et constituerait une trace ou un rappel de son accident. Sam Slote confirme ces hypothèses dans son article « The Recidual Remainder » (2016) : « The remainder is a reminder of that which is beyond control, a reminder of the perseverance of the provisional. The narrator is haunted by the remainder he seeks to tame and control [...] » (122-123). Le critique met en évidence la paronomase des termes

« remainder » et « reminder » et souligne la persistance du provisoire (« perseverance of the provisional ») qui peut être interprétée comme une manifestation de la précarité du narrateur dont l'existence est instable. Slote fait aussi référence à sa vulnérabilité puisqu'il a subi un traumatisme qu'il cherche à maîtriser (« tame and control »). C'est pourquoi l'expression en italiques citée plus haut signale typographiquement la préférence du protagoniste pour le chiffre huit, un chiffre entier dont la forme rappelle le symbole de l'infini que le personnage associe à l'idée de perfection sans élément superflu.

Un parallèle peut être établi entre la somme tronquée et la carte de fidélité qui est tamponnée à chaque café acheté comme l'explique le vendeur : « 'When you've stamped all ten, you get an extra cup for free. And a new card' » (26). Chaque carte remplie est semblable à une structure circulaire qui peut être reproduite indéfiniment puisque le narrateur remarque : « 'Back to the beginning,' I said. 'Through the zero' » (104). Le chiffre zéro évoque une boucle et l'absence de progression. Toutefois, la boisson gratuite supplémentaire (« extra cup ») rend le nombre impair et peut être assimilée à un fragment, un excédent.

Le protagoniste trouve également une correspondance entre le demi-million et les lieux qu'il explore : « [M]y circuit had the pattern of an eight. This extra room seemed to have just popped up beside it like the half had in my settlement: off-set, an extra » (57-58). Une nouvelle fois, on observe un fort contraste entre la perfection du chiffre huit et la pièce supplémentaire qui est à l'image de la somme fractionnée. Cette pièce est presque superflue (« extra ») et n'est pas considérée comme un élément faisant partie d'un tout (« beside it ») : c'est un fragment, une excroissance qui rappelle la contingence de l'accident par le verbe « popped up » ou le terme « off-set ».

Par ailleurs, l'adjectif « extra » possède un sémantisme proche de celui du terme « spare » dont on trouve plusieurs occurrences dans le roman avec la mention d'une roue supplémentaire qui devient une roue de secours « 'Keep it as a spare' » (152) ou lorsque le protagoniste fait semblant de quémander de l'argent « Spare change » (40). Les deux exemples montrent qu'un reste ou un fragment subsistent, ce qui crée une impression de trop-plein.

L'excédent s'applique également aux êtres animés comme l'attestent les propos du narrateur au sujet de Naz :

Naz facilitated everything for me. Made it all happen. He was like an extra set of limbs – eight extra sets of limbs, tentacles spreading out in all directions, coordinating projects, issuing instructions, executing commands. My executor. (69)

Ce passage met en lumière la dichotomie entre la passivité du protagoniste et l'agentivité de Naz qui est le sujet de tous les verbes et dont le rôle est résumé par le substantif « executor ».

Le caractère actif de celui-ci est renforcé par la forme progressive des verbes « coordinating », « issuing » et « executing » qui souligne que ses actions n'ont pas de fin et la phrase « Made it all happen » confirme qu'il a une fonction performative. Il est décrit comme un soutien et comme le prolongement du corps blessé du narrateur par l'emploi du verbe « facilitated » et de l'expression « extra set of limbs » ; Naz remplirait la fonction d'une prothèse. Contrairement à certains « extras » (102) remplaçables et interchangeable dont l'existence importe peu, Naz est un « extra » essentiel et nécessaire. Toutefois, les nombreux pluriels indéfinis (« limbs », « projects », « instructions », « commands », « directions ») associés aux verbes et aux intensifs « all » engendrent un excès et une saturation accentués par le nom « tentacles » qui confère à Naz une connotation négative, voire monstrueuse.

D'après Slote, la persistance des fragments et les nombreuses références à un excédent entretiennent des liens étroits avec les notions de trauma et de vulnérabilité. L'excès formel est d'ailleurs l'une des caractéristiques de la forme vulnérable étudiée plus haut. L'excès est également une manifestation du trauma selon Dominick LaCapra dans *Writing History, Writing Trauma* (2001) : « Trauma registers in hyperbole [...] » (xxxix). Un point de vue proche est exprimé par Ganteau et Onega dans *Trauma and Romance in Contemporary British Literature* (2013) : « [T]rauma always has an element that remains *in excess* of representation and understanding » (italiques dans l'original, 7). L'expérience traumatique relèverait donc de l'inassimilable puisqu'elle excède les facultés cognitives et de représentation.

Dans *Remainder*, le terme « excès » trouve un synonyme récurrent avec le substantif « surplus » qui est souvent associé à la matière à l'image de l'expression « surplus matter » (86 ; 114) que le protagoniste définit comme « 'All this extra stuff that needs to be carted away' » (114). Malgré l'emploi du terme familier indéterminé « stuff », on peut supposer qu'il renvoie à la matérialité du narrateur. Son obsession pour la présence ou la persistance de la matière témoigne de sa vulnérabilité selon Sarikaya Sen : « Yet, another element that further qualifies the novel as a vulnerability narrative is the narrator's exposure to the triumph of matter » (57). Il peine à accepter sa dimension matérielle et corporelle car il perçoit la matière comme un danger à l'image de ce passage où le personnage prend un escalator : « As my hand slipped over the handrail the black grease got onto my sleeve and stained it » (17). Le verbe « slipped over » souligne la dimension accidentelle de l'incident tandis que la préposition « onto » suggère une intrusion de la matière dans sa manche. Il la déplore et qualifie la matière de « messy » (17) et « irksome » (17) avant de résumer son point de vue de manière claire et succincte : « My undoing: matter » (17). Sarikaya-Sen apporte un éclairage utile sur ce passage : « This remark points to the narrator's panic-stricken awareness of his vulnerability

and defencelessness in the face of matter [...] we can see that the narrator's attempts to deal with his vulnerability by defeating "matter" are all in vain » (57).

En effet, dans un autre passage, le protagoniste renverse accidentellement son café sur lui et essaye d'éviter de se tacher : « But diverting it just made the stream run faster [...] » (45). La matière résiste à la tentative de contrôle du narrateur et l'image du courant (« stream ») renforce son impuissance et sa vulnérabilité face à celle-ci qui est décrite comme « sticky and black, like tar » (45).

Le protagoniste s'efforce de lutter contre la matière en suivant les conseils de son professeur d'arts plastiques afin d'en éliminer les éléments en excès : « I thought a lot about what he'd said about stripping away surplus matter [...] I just had to eliminate all the extraneous stuff – the surplus limbs and nerves and muscles [...] » (83). Il souhaite éliminer le surplus qui est la marque de sa vulnérabilité et cette volonté de maîtrise est contrastée par les nombreuses sifflantes (« said », « stripping », « surplus », « extraneous stuff », « surplus limbs ») qui accentuent phonétiquement l'impression d'excès et de saturation de la matière. Le champ lexical du corps (« limbs », « nerves », « muscles ») évoque également une dissociation physique qui résulte d'un trauma puisque le protagoniste perçoit des membres surnuméraires (« surplus limbs ») qui lui donnent une dimension presque monstrueuse.

Il semble réussir à faire disparaître la matière lorsque le liquide pour pare-brise s'évapore : « It was as though I'd just witnessed a miracle: matter – these two litres of liquid – becoming un-matter – not surplus matter, mess or clutter, but pure, bodiless blueness. Transubstantiated » (153). Cet apparent succès est souligné par le substantif « miracle » et l'adjectif « Transubstantiated » qui confèrent une dimension religieuse à cet extrait et traduisent la fascination mais aussi la tendance hyperbolique du narrateur qui compare le garagiste à une figure christique à cause des taches sur son uniforme : « He'd taken on these smears so that the miracle could happen, like a Christian martyr [...] scrawled over with stigmata » (153). Le garagiste est dépeint telle une victime sacrificielle qui permet un triomphe sur la matière (« smears »). Cependant, cette victoire doit être nuancée puisque la conjonction « as though » place l'événement sur un plan imaginaire voire irréel ; les tirets peuvent être interprétés comme une marque de persistance de la matière qui semble subsister avec la triple répétition du terme (« matter », « un-matter » ; « surplus matter ») et ses synonymes (« mess or clutter » ; « bodiless blueness ») ainsi que les nombreuses sonorités plosives [b], [p], [t]. De plus, ce miracle n'est que provisoire et précaire car lorsque le narrateur allume le contact, la matière revient : « It gushed all over me : my shirt, my legs, my groin » (154). Le verbe « gushed » traduit le surgissement excessif et soudain du liquide qui s'étale sur le protagoniste.

L'énumération rappelle l'importance du corps qui ne peut être ignorée car celui-ci entretient des rapports étroits avec la matérialité. Le liquide qui jaillit pourrait être une allusion indirecte au sang qui s'écoule d'une blessure ouverte ou au sperme (« groin ») et cette hypothèse renforce le lien entre traumatisme et excès de matière. L'échec du narrateur à la dominer est le signe de sa vulnérabilité et de son trauma.

3. Les liens étroits entre vulnérabilité et trauma

Les notions de vulnérabilité et de trauma paraissent intrinsèquement liées : l'état d'exposition et la disposition à être blessé qui définissent la vulnérabilité rendent les personnages des romans du corpus susceptibles d'être traumatisés tandis que le trauma exprime et renforce diverses formes de vulnérabilité qu'elle soit ontologique, relationnelle, physique ou psychique. Il convient de rappeler les trois caractéristiques majeures du trauma : le surgissement d'un choc, la latence et la correspondance avec un autre événement traumatique. Ce troisième critère également appelé « après-coup » est explicité par Cathy Caruth dans *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (1996) :

Just as Tancred does not hear the voice of Clorinda until the second wounding, so trauma is not locatable in the simple violent or original event in an individual's past, but rather in the way that its very unassimilated nature—the way it was precisely *not known* in the first instance—returns to haunt the survivor later on. (italiques dans l'original, 4)

La parabole de la double blessure illustrée par Tancred et Clorinda insiste sur le fait que le trauma est constitué de deux temps : une effraction inassimilée plus ancienne qui est réactivée par une seconde effraction ultérieure. Simone Krauff-Sausse confirme la persistance du trauma et l'importance de l'après-coup : « le trauma reste en souffrance, c'est-à-dire en attente de remémoration, et de représentations, mais aussi en attente d'être souffert » (dans Amfreville 2009, 41). Il semble donc pertinent de mettre en lumière les deux moments qui définissent le trauma dans chacun des romans du corpus.

Dans *Anatomy of a Soldier* le premier temps serait le choc provoqué par l'explosion de la bombe sur laquelle marche Tom Barnes ; le second serait l'amputation qui est racontée de manière détaillée, chirurgicale et sans affect par la scie électrique : « The cuts of the scalpel swept down through the subcutaneous tissue and fascia, deep into the flesh and through muscle and membrane that covered the bone » (81). Le fait que le chirurgien ne soit pas cité renforce le caractère agentif du scalpel et la dimension impersonnelle de l'acte médical. La précision du champ lexical du corps (« subcutaneous tissue », « fascia », « flesh », « muscle »,

« membrane », « bone ») place le regard du lecteur au cœur de la matière, de la corporéité et cette immersion est accentuée par les termes « through » et « deep ». Un contraste est établi entre le pluriel des découpes répétées (« cuts ») et le singulier générique des substantifs « flesh », « muscle » ou « membrane » qui suggère qu'une grande quantité de matière est sectionnée. Lors de la description de l'amputation du soldat, l'objet-narrateur joue un rôle actif : « My blade-end cut through the bone, flashing splinters and dust from the thin trench I gouged out. [...] A small pile of dust and shards grew on the table below me » (83). Le possessif « My » et les pronoms « I » et « me » soulignent que la scie assume une forme de responsabilité. L'association du verbe « cut » et des noms pluriels « splinters » et « shards » insiste sur l'éclatement et la fragmentation subis par le militaire. Le substantif « trench » est particulièrement intéressant puisqu'il peut faire référence à une tranchée et le corps de Tom serait ainsi un champ de bataille. La scie témoigne une nouvelle fois de son rôle actif dans l'amputation lorsqu'elle en décrit le résultat : « I had changed the body's proportions for ever. It no longer filled the space it should [...] » (83). L'emploi du *past perfect* (« had changed ») souligne l'idée d'un bilan dressé par l'objet. Le corps du soldat est mutilé, réduit à l'état de vie nue et le changement de proportions engendre un manque. Le traumatisme vécu par Tom est indirectement évoqué par la récurrence des termes « wounds » (45, 47, 70, 76, 79, 81, 132, 189) ou « wound » (84, 85, 183) qui rappellent que « trauma » (128, 129) signifie blessure en grec.

L'amputation réactive donc le choc de l'explosion et ces deux effractions constituent le trauma comme en témoigne la réaction de Tom à l'annonce de la perte de ses jambes : « This information hammered through you. You wanted to be back in camp, or anywhere else, but you knew it was true and you remembered » (113). Ses pensées sont communiquées par l'intermédiaire du sac de sang qui prend en charge la narration d'où l'emploi du pronom « you » qui désigne Barnes. Le choc de l'annonce est tel qu'une mise à distance narrative est nécessaire grâce à l'emploi de la deuxième personne et ce surgissement est accentué par l'expression « hammered through you » qui atteste une intrusion violente dans le psychisme. Son désir de se trouver ailleurs confirme une forme de fuite, de déni de la réalité typique du trauma même s'il semble être partiellement conscient de la vérité. Toutefois, ce n'est pas le cas d'un autre patient qui reste dans le déni face à l'ampleur du traumatisme : « They tried to calm him down but drugs and trauma kept him from the truth » (129). Le traumatisme révèle et exacerbe la vulnérabilité de cet homme qui dépend des soignants (« They ») et dont l'esprit est affecté par le trauma.

D'une manière similaire, le narrateur anonyme de *Remainder* est victime d'un traumatisme qui résulte d'une double blessure pour reprendre la terminologie de Caruth. Si la

deuxième effraction peut être clairement identifiée comme l'accident, le premier temps du trauma est plus obscur et incertain. D'après Arne de Boever dans *Narrative Care: Biopolitics and the Novel* (2013), les reconstitutions entreprises par le narrateur ne seraient qu'un moyen de retrouver le trauma originel : « [the re-enactments are] no more than an elaborate way to return to the trauma from which he suffered [...] » (132). Le critique déplore la quête vaine du narrateur : « [he] is running against the inaccessible source of his trauma over and over again [...] » (132). Ce traumatisme originel serait peut-être inaccessible puisqu'il correspondrait à la vulnérabilité ontologique commune à tous les êtres : le fait de vivre expose les humains à des risques et des dangers. Dans son article « Dirty Media: Tom McCarthy and the Afterlife of Modernism » (2012), Justus Nieland partage cette thèse lorsqu'il décrit *Remainder* comme « a trauma victim's attempt to restore an idealized fullness of being through a series of compulsive, highly formal, and increasingly baroque reenactments—all comically stained by materiality (for McCarthy, the *original trauma of being*) » (je souligne, 569). Le traumatisme du narrateur est confirmé par la maladie dont il souffre et qui se manifeste par des états de transe diagnostiqués par le médecin : « 'He's manifesting,' I heard him explain, 'the autonomic symptoms of trauma' [...] » (194). L'adjectif « autonomic » insiste sur la dimension spontanée de la réaction physiologique du corps du narrateur : ce dernier n'a aucun contrôle sur ses facultés motrices, il est passif, dépendant de son corps et donc vulnérable. Le médecin précise la nature de la pathologie en justifiant la forte production d'opioïdes lors des reconstitutions :

“But response to trauma is often mediated by endogenous opioids. That is to say, the body administers its own painkillers – hefty ones. The problem is, these can be rather pleasant – so pleasant, in fact, that the system goes looking for more of them. The stronger the trauma, the stronger the dose, and hence the stronger the compulsion to trigger new releases [...].” (196)

La puissance de ce mécanisme biologique qui plonge le protagoniste dans un coma provisoire souligne que la matérialité, la réalité corporelle de celui-ci ne peuvent être ignorées malgré sa volonté de dominer la matière. La structure intensive (« the stronger ») signale une gradation, voire un excès qui suggère une addiction du narrateur à la compulsion de répétition caractéristique du trauma. Cette réitération constante engendre un plaisir intense mais est aussi problématique (« problem ») pour le personnage qui décrit son ressenti au réveil des périodes de transes : « I'd surface like an underwater swimmer coming up for air, filling his lungs just so that he can dive again [...] » (205). La comparaison avec le plongeur révèle l'aspect négatif des reconstitutions qui provoquent une douleur intense et une impression d'étouffement (« coming up for air »). Sarikaya-Sen propose un éclairage sur la contradiction entre le plaisir évoqué par le médecin et la douleur que les propos du protagoniste laissent transparaître : « The

contradiction between the doctor's and the narrator's descriptions of the effects of these comas points to ambiguity, complexity, and also, perhaps, to a sado-masochistic element in the compulsion to re-enactment, which enhance the narrator's vulnerability » (2017, 57). Ainsi, les *re-enactments* seraient à la fois un remède et un poison, ce que les Grecs appelaient *pharmakon*, le remède dans le mal. De Boever confirme cette thèse : « Whereas he [the narrator] thought it [the re-enactment] was therapeutic, it might actually have been poisonous » (2013, 132). Les transes résultent donc du traumatisme subi par le protagoniste et celles-ci exacerbent sa vulnérabilité qui est également renforcée par sa passivité après être tombé dans le coma : « I never left. Not actively, at least. I have vague memories of being lifted, held above a bed of some sort, handled tenderly and delicately, but I can't really trust these » (194). Son inactivité est accentuée par les formes passives (« being lifted », « held », « handled ») ainsi que l'expression « Not actively ». Il est vulnérable car il dépend du soin et des attentions d'autrui comme l'attestent les adverbes « tenderly » et « delicately ». Ce manque d'autonomie trouve un écho dans une forme de vulnérabilité mémorielle traduite par les incertitudes du narrateur quant à ses souvenirs par le biais d'expressions modalisantes (« vague memories », « of some sort », « I can't trust these »). Son absence totale de volonté et d'agentivité suggère que le personnage souffre d'aboulie, un trouble décrit par Sara Ahmed dans *Willful Subjects* (2014) : « cases of weakness of the will in which impulses are insufficient are typically described as abulia. In abulia an 'I will' is not followed by action » (77).

Le traumatisme du narrateur est également évoqué de manière indirecte par sa fascination pour la fissure ou « crack » (58, 59, 110, 174) qui est un motif récurrent du roman. Cette fêlure qui rappelle l'étymologie de *trauma* est associée à la notion d'excès dans ce passage où le protagoniste tente de recopier la fissure du mur : « I ignored them and carried on copying the crack. I had to start again *two times* – the first because I'd made the scale too big to fit the whole crack in [...] » (je souligne, 61). Les deux tentatives du narrateur (« two times ») insistent sur la double effraction caractéristique du trauma et cette structure répétitive est accentuée par le verbe « copying ». Le fait que l'échelle (« scale ») soit trop grande témoigne que la fissure (« crack ») et donc l'ampleur du trauma excèdent les modes de compréhension et de représentation traditionnels.

L'image de la fissure est reflétée par celle de la ligne chronologique lorsque le protagoniste affirme que Naz ne procède pas « chronologically, in a straight line, piece by piece, by piece » (99). La répétition ternaire du terme « piece » accentue l'impression d'effort laborieux et peut justifier le choix de Naz de procéder de manière non-linéaire. Son attitude permet d'interroger la temporalité spécifique du trauma et sa représentation dans les romans du

corpus ; il est d'ailleurs significatif que le narrateur fasse appel à une entreprise nommée « Time Control UK » (72) pour l'aider à mettre en place ses reconstitutions.

Comme on l'a vu précédemment avec l'étude de la structure répétitive du roman, la temporalité paraît également progresser de manière circulaire évoquant ainsi le trauma, car même s'il a un début et une fin, il s'achève sur les allers-retours de l'avion. De plus, la temporalité traumatique est aussi caractérisée par une impression de latence voire de figement reflétée par la volonté du narrateur de réaliser les reconstitutions à vitesse réduite : « 'I want to slow it down,' I told them. 'Everything slower – much, much slower. As slow as it can be [...] so slowly that each instant... that each instant... as though it could expand [...]' » (198). Il s'efforce de maîtriser le temps en cherchant à l'étendre (« expand »), le ralentir (« slowly ») ou le fragmenter d'où la répétition de l'expression « each instant ». Les ellipses matérialisent l'étirement du temps dont la linéarité est perturbée. Grâce aux reconstitutions, le protagoniste crée une temporalité qui peut être qualifiée de cinématographique dans laquelle il espère nier sa vulnérabilité et son trauma en accédant au réel, à un rapport plus authentique au monde. Nieland explicite sa démarche : « Paradoxically, the reenactments depend on both temporal reversibility and manipulation of cinematic time—the narrator rewinds and slows down the movement of his actors—and on an obsessive cycling around cinema's capacity to deliver an asymptote of the real » (2012, 589). Cependant, la perfection qu'il souhaite atteindre par le truchement de multiples réitérations est illusoire ; ralentir le temps a des résultats similaires à la compulsion de répétition et confirme la persistance du trauma qui fragilise le narrateur piégé dans un « action replay » (190) perpétuel.

Même si *Remainder* ne présente pas d'exemples de prolepses ni d'analepses, la temporalité est brouillée par le fait que l'accident qui ouvre le récit n'est pas explicitement raconté : le lecteur prend connaissance des conséquences de celui-ci mais pas véritablement de sa cause. C'est également le cas pour l'accident de Tom Barnes dans *Anatomy of a Soldier* : l'explosion est narrée dans l'incipit par le constat que le soldat et le garrot se retrouvent au sol (1) mais la responsabilité de la bombe n'est explicitée qu'au chapitre 42 (299-300). Ganteau propose une analyse de la temporalité fragmentaire et disjointe du roman de Parker :

The impression that the reader is left with is one of wonder at the instantaneity of events, causes and consequences, even more so as the jumbling of the various chapters may present the consequence of an action before focusing on its cause, thereby radicalizing the use of the metalepsis (taken in its traditional rhetorical acceptance). (2019, 76)

Ainsi, l'emploi de la métalepse dans les deux romans atteste une chronologie fragmentée et non-linéaire même si cela est davantage perceptible dans *Anatomy of a Soldier* du fait de sa

structure polyphonique et éclatée. Il revient au lecteur de reconstituer les liens de causalité entre les événements.

L'étude de la poétique de la fragmentation a permis d'explorer les relations intrinsèques entre vulnérabilité et trauma. Face à l'impossibilité d'exprimer ou de représenter ces deux notions par des formes narratives traditionnelles, McCarthy et Parker répondent avec deux récits aux formes vulnérables qui proposent diverses stratégies pour les « re-présenter ». Ces récits effectuent une performance de la vulnérabilité à la fois thématique et formelle tout en insistant sur la persistance du traumatisme chez des personnages aux corps meurtris et au psychisme fracturé.

Ce premier moment de la réflexion a été consacré au constat de la vulnérabilité et à la manière dont elle est exprimée dans les textes. La vulnérabilité a été définie comme un état d'exposition à la violence ou à des agressions de nature physique ou psychique. Cette notion est associée à la précarité entendue principalement comme un entre-deux, un état instable et incertain. Il s'agit maintenant de dépasser le simple constat pour voir comment les protagonistes font face à la vulnérabilité d'où émerge une tension entre interdépendance et volonté d'autonomie.

II. Faire face à la vulnérabilité : entre volonté d'autonomie et interdépendance

La première partie de la réflexion a permis de faire le constat de la vulnérabilité définie comme un état ontologique d'exposition aux agressions et blessures d'ordre physique ou psychique. Cette notion affecte le rapport au monde, à soi et à autrui des narrateurs de *Remainder* et *Anatomy of a Soldier* en interrogeant la possibilité de faire face à la vulnérabilité mais aussi au trauma. Il importe à présent d'aller au-delà du simple constat pour examiner l'acceptation ou le refus de la vulnérabilité et la manière dont ce choix se manifeste dans les récits.

Les protagonistes des œuvres du corpus semblent dans un premier temps rejeter voire nier leur vulnérabilité qu'ils perçoivent comme une faiblesse qui a une connotation négative et altère l'image qu'ils ont d'eux-mêmes : la vulnérabilité qui a été exposée et renforcée par les accidents serait vécue comme une situation subie qui place les narrateurs en position de victimes. L'acceptation négative ressentie par les personnages justifierait les nuances apportées par Ganteau et Onega qui enrichissent la définition de la notion : « [vulnerability is] the condition that makes autonomy impossible in which the self manifests itself in relation to some constrictive other » (2017, 3). Les critiques mettent en lumière l'impossibilité de l'autonomie du sujet vulnérable et suggèrent ainsi une forte dépendance ou interdépendance vis-à-vis d'autrui. Ils insistent sur l'altérité et la confrontation aux autres qui sont inhérentes à la dimension sociale et relationnelle de la vulnérabilité pour reprendre la thèse de Maillard (2011, 198-199). Sarikaya-Sen partage ce point de vue lorsqu'elle utilise l'expression « unavoidable relationality » (2017, 58) dans son analyse de la notion et ses propos soulignent l'impossibilité d'une indépendance totale par rapport à autrui.

Si la dimension positive de la vulnérabilité devra être étudiée c'est la dimension négative qui apparaît d'abord aux narrateurs car elle fragilise leur subjectivité, leur souveraineté et leur qualité de sujet agentif. Tom Barnes et le protagoniste anonyme de *Remainder* sont en quête d'autonomie que l'on peut définir comme une forme d'intégrité physique qui implique également la reconnaissance de leur qualité de sujet ; cette volonté d'être autonome serait une manière de nier la dépendance intrinsèque à autrui révélée par la vulnérabilité. L'étude de la dépendance permettra d'interroger la notion de *care* – qui peut être approximativement traduite par « soin » ou « souci des autres » – pour examiner comment les protagonistes acceptent ou refusent l'aide qui leur est proposée. De plus, malgré un sentiment de maîtrise absolue, c'est

peut-être dans l'illusion de l'invulnérabilité que les narrateurs seraient les plus vulnérables : ils feraient l'expérience d'une perte d'affect et d'empathie qui remet en question leur subjectivité.

A. La vulnérabilité révélée et niée : la recherche de cohésion et de complétude

Ainsi, faire face à la vulnérabilité et au trauma suppose une tension entre volonté d'autonomie et interdépendance inévitable dont il importe d'étudier les modalités d'expression dans les romans du corpus.

Le choc et le trauma subis par les narrateurs vulnérables engendrent une perte de repères, une fragilisation, voire une fragmentation physique et mentale qui les incite à vouloir retrouver une complétude, une cohérence. Le sentiment d'incomplétude avait été évoqué lors de l'analyse de la forme vulnérable et de la poétique de la fragmentation notamment chez Parker : malgré l'indépendance apparente de chaque récit d'objet, la structure morcelée révèle également une forte interdépendance entre certains fragments. À travers leurs récits respectifs, les protagonistes tentent de se remémorer (*remember*), voire de « re-membrer » leurs histoires pour reprendre la métaphore anatomique ; ils s'efforcent de reconstituer l'intégrité de leur corps autant que celle du corps textuel afin de réaffirmer leur autonomie. Cette entreprise qui semble individuelle implique d'interroger les rapports qu'entretiennent les protagonistes avec la subjectivité et l'altérité. Les efforts des narrateurs paraissent donc justifiés par un sentiment de disjonction physique et psychique.

1. Trauma, vulnérabilité, disjonction physique et mentale

Selon LaCapra, le trauma peut provoquer une telle disjonction : « Trauma is a disruptive experience that disarticulates the self and creates holes in existence; it has belated effects that are controlled only with difficulty and perhaps never truly mastered » (2001, 41). D'après le critique, le trauma brise et décompose l'identité du sujet par sa force disruptive (« a disruptive experience that disarticulates the self »). Il met aussi l'accent sur la passivité du sujet traumatisé qui n'a aucun contrôle sur les effets du trauma et qui voit son existence perdre en cohérence (« holes in existence »). Cathy Caruth interroge Robert Jay Lifton sur les effets du trauma et ses conséquences sur la subjectivité et ce dernier met en lumière un phénomène de dédoublement de la personnalité pour faire face à l'ampleur du trauma :

That is, extreme trauma creates a second self. What I mean by that is, as I came to think about role, and self, and identity: strictly speaking, in theory, there's no such thing as role [...]. But in extreme involvements, as in extreme trauma, one's sense of self is radically altered. And there is a traumatized self that is created. Of course, it's not a totally new self, it's what one brought into the trauma as affected significantly and painfully, confusedly, but in a very primal way by trauma. And recovery from post-traumatic effects, or from survivor conflicts, cannot really occur until that traumatized self is reintegrated. It's a form of doubling in the traumatized person. As in doubling, as I came to identify it, there have to be elements that are at odds in the two selves, including ethical contradictions. (1995, 137)

Ce mécanisme de défense témoigne de la vulnérabilité psychique des sujets traumatisés dont l'identité est précaire, instable et incertaine. Si le phénomène de dédoublement est absent des œuvres du corpus, il est possible d'en trouver deux exemples dans les romans de Kazuo Ishiguro *A Pale View of Hills* (1982) et *The Remains of the Day* (1989) dont les narrateurs créent des *personae* afin de verbaliser indirectement leurs traumatismes par une forme de ventriloquie narrative. Cette mise en scène de la voix instaure une forme d'altérité interne qui dévoile la fracture de leur subjectivité. L'étude de ces romans britanniques contemporains permet d'introduire la thèse d'une fracture identitaire présente dans *Remainder* et *Anatomy of a Soldier* ainsi que la notion de ventriloquie utile pour l'analyse du roman de Parker.

Le premier roman d'Ishiguro est le récit d'une amitié ambiguë entre deux Japonaises après la Seconde Guerre mondiale, Etsuko la narratrice enceinte, et son amie isolée Sachiko qui a une fille, Mariko. De nombreuses similitudes entre les deux femmes incitent critiques et lecteurs à voir en Sachiko le double imaginaire d'Etsuko par le truchement duquel elle peut exprimer sa culpabilité à la suite du suicide de sa fille Keiko. Cette interprétation est partagée par Claire Pégon dans *L'Art de la fugue chez Kazuo Ishiguro* (2004) lorsqu'elle développe la notion de « contre-sujet » :

Le contre-sujet dans *A Pale View of Hills* [...] permet au narrateur à la fois de se confesser et de se disculper : j'ai voulu la mort de mon enfant/une autre qui me ressemble a pu nuire à son enfant/un "je" qui me ressemble a tout fait pour protéger l'enfant d'une autre. C'est une figure de l'indirection qui permet de détourner le regard de ce qu'il ne saurait voir, tout en faisant entendre le discours qui ne doit pas s'exprimer. Le contre-sujet se lit donc comme un contrepoint qui gauchit, créant un lieu où le moi se fait en se défaisant, et se défait en se faisant. (111)

La critique insiste sur la verbalisation indirecte de la culpabilité d'Etsuko et sur la porosité du « je » qui reflète la précarité identitaire de la narratrice confirmée par la révélation finale lorsqu'elle promet à Mariko de rentrer au Japon si elle n'aime pas l'Amérique : « 'In any case', I went on 'If you don't like it over there, *we* can always come back' » (173, je souligne). Le changement de pronom personnel est crucial car c'est « you » qui est attendu étant donné les relations entre Etsuko et Mariko. Le pluriel « we » suggère qu'Etsuko et Sachiko sont la

même personne et que Mariko est par conséquent le double de Keiko ; la modification du pronom met à nu la stratégie de manipulation de la narratrice en recréant une coïncidence entre le sujet et son masque, sa *persona*.

D'une manière similaire, le majordome narrateur de *The Remains of the Day* adopte une autre identité même s'il peut être incorrect de parler d'un double. Afin de ne pas dévoiler ses failles intimes et d'éviter d'exprimer ses sentiments personnels et ses douleurs, Stevens se concentre sur son travail et ne parle presque uniquement que par le biais d'une rhétorique de l'indirection dont l'exemple le plus marquant est le recours au pronom impersonnel « One » plutôt que « I » qui implique une trop grande subjectivité. Ce choix grammatical atteste la division de la psyché de Stevens entre son côté privé et professionnel. Dans son article « Being Another to Oneself: First Person Narration in Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day* » (1993), Waddick Doyle confirme que la *persona* idéalisée du majordome parfait est un fantasme, une construction identitaire dont les fêlures apparaissent au cours du récit : « Stevens begins his narration ensconced in Darlington Hall, confident of his identity, with a solid simulacrum of himself as English, a butler » (71). Le terme « simulacrum » est signifiant car il insiste sur l'inauthenticité du domestique dont l'individualité aurait été remplacée par sa fonction : la vulnérabilité du serviteur est exposée par le fait qu'il ne rend plus simplement service mais qu'il est dans un état de servitude, d'aliénation psychique, sans identité propre.

Cette brève analyse des romans d'Ishiguro a permis d'amorcer l'étude du phénomène de disjonction qui résulte du trauma et produit une vulnérabilité psychique et une précarité identitaire. Si les narrateurs des œuvres du corpus ne se dédoublent pas, ils n'en ressentent pas moins une forme de dissociation physique et psychique.

C'est le cas de Tom Barnes dans *Anatomy of a Soldier* après l'amputation de ses deux jambes dans ce passage raconté par le cathéter : « The drugs made you sway from euphoria to nausea. They'd separated you from your body; it was unnatural but better than the pain » (127). La distanciation narrative permise par la voix de l'objet-narrateur peut être interprétée comme une forme de disjonction qui instaure une altérité. Si les objets ne sont pas des doubles du soldat, leur multiplicité est le reflet de la conscience non-unifiée du militaire suite au trauma ; les objets sont des vecteurs de la pensée de Barnes. La dissociation dans cet extrait est surtout physique (« separated you from your body ») et cette rupture semble syntaxiquement signalée par le point-virgule. La mise à distance du corps est renforcée par l'adjectif « unnatural » qui s'applique à la sensation que procurent les médicaments mais qui communique indirectement l'étrangeté du corps dont l'état clinique est trop douloureux. Ainsi, le protagoniste passif semble être partiellement dépossédé de son corps : « You tried to move but the muscles you strained

were either damaged or fixed in new, unnatural positions » (129). Les commandes neurologiques habituelles ne répondent plus (« either damaged or fixed ») et les nouvelles positions sont qualifiées de « unnatural » dans un écho à l'extrait précédent. La disjonction physique est accentuée par le contraste entre les verbes d'action inefficaces « tried » et « strained » et les participes passés qui traduisent un état subi (« damaged », « fixed »).

Barnes lui-même verbalise le rejet de son nouveau corps dans un passage au discours direct lorsqu'il s'adresse à son ami : « 'It's not me, this broken body, it's not me. Not yet.' » (146). Le recours au discours direct confirme que la voix de Tom fait entendre son refus sans l'intermédiaire d'un objet-narrateur. La répétition de l'expression « it's not me » met en évidence sa vulnérabilité psychique et la précarité de son identité : il ne se reconnaît pas en tant que sujet dans ce corps brisé dont il cherche à se dissocier en le désignant comme une entité séparée par le pronom impersonnel « it ». Celui-ci se distingue du pronom « me », proche du pronom « I », qui exprime la subjectivité d'un être animé. Toutefois, l'expression « Not yet » laisse entrevoir la possibilité d'une acceptation future de ce corps blessé et souligne la tension inhérente à la vulnérabilité : si le rejet du corps peut être une façon de nier sa propre vulnérabilité, il conduit aussi paradoxalement à l'exposer.

Cette tension est également perceptible lorsque le protagoniste évoque sa vie avant l'accident : « 'I'm a runner, a soldier...' and his voice faded and the smile crumpled into a sob. 'Not this cripple' he managed to say and gestured down the bed » (146). La mention de ses identités passées définies par des aptitudes physiques importantes (« runner », « soldier ») au présent (« I'm ») témoigne de la nostalgie de Tom et de son refus d'accepter sa situation actuelle qu'il désigne par l'expression « this cripple ». Le nom « cripple » est péjoratif et met l'accent sur sa faiblesse et sa dépendance ; le démonstratif « this » peut suggérer une certaine mise à distance mais il désigne surtout directement l'état actuel du militaire. Si la vulnérabilité semble en partie niée par le rejet exprimé par le soldat, elle se manifeste par le silence de l'ellipse, la déliquescence de la voix du narrateur (« faded ») qui ne peut dissimuler son émotion (« sob ») et la difficulté de la verbalisation suggérée par l'effort qu'elle requiert (« managed to say »).

La dissociation vécue par le protagoniste n'est donc pas seulement physique mais aussi psychique et identitaire : il semble difficile pour Tom et son entourage d'accepter sa nouvelle image comme le suggère ce passage narré par le fauteuil roulant lors de la visite de son amie Anna : « She could see how damaged you were, how much you'd been changed but she didn't look at it » (186). L'amie joue le rôle de témoin au même titre que l'objet-narrateur et fournit un point de vue supplémentaire, une autre forme d'altérité. On remarque un contraste entre les verbes de perception « see » et « look » : le premier semble passif et renvoie à un état

d'exposition qui ne peut être évité par le regard car la vulnérabilité physique de Barnes est visible. Cependant, le sémantisme de « look » paraît plus actif ou intentionnel et ces deux verbes peuvent renvoyer à une tension intrinsèque à la vulnérabilité : elle est visible mais l'on ne souhaite pas s'y confronter ou l'accepter d'où une forme de paradoxe pour le protagoniste qui révèle sa vulnérabilité tout en cherchant à la nier. L'attitude de l'amie face à la situation fait écho à la propre réticence de Tom : les termes employés sont vagues « it », « how damaged », « how much you'd been changed ». Si les adverbes « how » et « much » insistent sur l'ampleur des changements ou des blessures, la nature de ceux-ci n'est pas explicitée comme si elle était indicible. Par ailleurs, la passivité du soldat face à ces changements est rappelée par la construction « you'd been changed » qui fait perdre à Tom son statut d'agent. De la même façon, la confrontation avec le reflet dans le miroir n'est pas synonyme d'acceptation de l'identité : « What I showed was different from what he imagined himself. [...] He knew I reflected what others saw and it shocked him » (192). Le traumatisme engendre donc une dissociation entre une forme de fantasme issu du déni (« what he imagined ») et la réalité (« what others saw »). Cette fracture souligne la double expérience de l'altérité vécue par Tom : d'une part sa propre difficulté à se reconnaître comme sujet et de l'autre la manière dont les autres le perçoivent qui diffère de la sienne.

Le narrateur de *Remainder* fait également l'expérience de disjonctions multiples qui nourrissent son sentiment d'incomplétude notamment exprimé par la récurrence d'un champ sémantique de l'inadéquation : « artificial » (22), « fake » (22), « inauthentic » (23, 214), « imperfect » (25), « unreal » (25, 214), « unnatural » (71). L'accident qui a meurtri son corps est à l'origine d'une disjonction physique car il a dû appréhender une nouvelle réalité corporelle au cours d'une longue rééducation :

After the accident – some time after the accident, after I'd come out of my coma and my memory had come back and my broken bones had set – I had to learn how to move. The part of my brain that controls the motor functions of the right side of my body had been damaged. It had been damaged pretty irreparably, so the physiotherapist had to do something called 'rerouting.' [...] The physiotherapist had to route the circuit that transmits commands to limbs and muscles through another patch of brain – an unused, fallow patch, the part that makes you able to play tiddlywinks, listen to chart music, whatever. (18)

La vulnérabilité physique du protagoniste est rappelée par des termes tels que « coma », « broken bones », ou « damaged » et ce participe passé est renforcé par l'adverbe familier « pretty » qui intensifie l'irrévocabilité des dommages subis (« irreparably »). Le personnage semble passif puisqu'il dépend des soins du kinésithérapeute qui lui explique le processus de « rerouting » et son corps paraît réduit à ses propriétés fonctionnelles, ce que confirme l'explicitation didactique du narrateur (« route the circuit that transmits commands to limbs and

muscles ») qui ignorait cette technique (« something called ‘rerouting’ »). De plus, la comparaison du cerveau à une terre en jachère (« fallow patch ») renvoie de manière humoristique à l’image de la table rase qui suppose que le personnage doit être acteur de sa rééducation (« I had to learn ») pour retrouver une harmonie avec son corps. Il explicite ce processus : « Understanding this [how rerouting works], and picturing yourself lifting the carrot to your mouth, again and again and again, cuts circuits through your brain that will eventually allow you to perform the act itself. That’s the idea. » (18-19) La rééducation du patient s’appuie d’abord sur la compréhension du rôle de chaque muscle, dans la réalisation du mouvement (« perform the act itself ») puis sur la répétition de ce mouvement (« again and again and again »). La démarche itérative fait écho à la structure répétitive du roman, à la volonté du narrateur de rejouer à l’infini des scènes de vie et à la compulsion de répétition typique du trauma. La répétition ternaire souligne l’effort et la douleur engendrés par ce nouvel apprentissage et le sémantisme du verbe « perform » peut avoir une connotation théâtrale qui accentue le caractère mécanique de la démarche. Le substantif pluriel « circuits » insiste sur la nécessité de recréer des liens, des connexions brisées par les blessures et renvoie au sentiment d’incomplétude du narrateur. Il résume ainsi le nouveau rapport à son corps et au monde : « That’s the way I’ve had to do things since the accident: understand them first, then do them » (15).

Certaines tentatives se soldent aussi par un échec notamment lorsqu’il ne parvient pas à attraper une carotte : « As the carrot rolled, slipped and plummeted away I understood how air traffic controllers must feel in the instant when they know a plane is just about to crash, and that they can do nothing to prevent it » (20). La chute du légume paraît refléter l’accident du narrateur qui paraît le revivre indirectement en étant plus précis sur les circonstances du drame que dans l’incipit (« a plane is just about to crash »).

La rééducation du protagoniste implique donc une forme de disjonction physique en dissociant chaque étape préalable à la réalisation d’un mouvement : « Everything was like this. Everything, each movement: I had to learn them all. I had to understand how they work first, break them down into each constituent part, then execute them » (20). Chaque mouvement est « découpé » (« break them ») et analysé comme si c’était un élément d’un tout cohérent (« constituent part ») ; ce protocole fait écho à la poétique du morcellement et de la fragmentation présente dans les œuvres du corpus. L’adverbe « Everything » qui exprime la totalité et le déterminant « each » qui renvoie à une individualité rendent compte de la tension entre fracture et recherche de complétude qui anime les protagonistes vulnérables. L’accident

réduit le corps à sa dimension mécanique et empêche un rapport immédiat à celui-ci. Certaines conséquences sont irréversibles :

Eventually I not only learnt to execute most actions but also came up to speed. Almost up to speed – I never got back to one hundred per cent. Maybe ninety. By April I was already almost up to speed, up to my ninety. But I still had to think about each movement I made, had to understand it. No Doing without Understanding: the accident bequeathed me that for ever, an eternal detour. (21)

Bien qu'il ait récupéré la majorité de ses facultés (« my ninety ») l'accident a laissé des séquelles comme l'atteste la répétition de l'adverbe « almost » et du dérivé « most » ou l'expression « I never got back to one hundred percent ». Ce pourcentage peut évoquer un sentiment de manque ou d'incomplétude ; même si son corps est guéri, le narrateur reste fragile et vulnérable. En effet, il doit toujours comprendre le mouvement avant d'agir et les majuscules accentuent le caractère prescriptif et impératif de sa démarche ; la structure qui débute avec l'adverbe « No » rappelle la formulation typique d'une interdiction. L'incident a des effets durables comme en témoignent le verbe « bequeathed » qui exprime un héritage, un legs et a donc une proximité avec la mort, l'adjectif « eternal » ou l'expression temporelle « for ever ». L'adjectif « eternal » qualifie le nom « detour » et il semble que les reconstitutions voulues par le protagoniste en soient une manifestation car elles le détournent du présent et de la réalité. Néanmoins, on peut ajouter que le détour est également un éternel retour compulsif au trauma qui signale la vulnérabilité du personnage.

Lors des reconstitutions, le narrateur étudie en détail chaque mouvement, chaque attitude, chaque placement de ses *re-enactors* et adopte une démarche similaire à celle apprise en rééducation : « I laid out the constituent parts of the whole sequence and relished each of them, then put them back together and relished the whole – then took them apart again » (145). Il entreprend de fragmenter (« constituent parts ») puis de réassembler (« put them back together ») les éléments de la reconstitution dans une approche toujours répétitive (« took them apart again ») mais les liens entre les parties et le tout semblent instables, incertains et précaires. La cohérence de la totalité est rendue vulnérable à cause du démantèlement opéré par le protagoniste et la fragilité de la séquence fait écho à sa propre vulnérabilité. Le substantif « sequence » relève du vocabulaire du cinéma et accentue la théâtralité, l'artificialité voire l'inauthenticité des reconstitutions. La disjonction mise en évidence ici est d'ordre physique puisque le corps des acteurs ne leur appartient plus vraiment et dépend des ordres du narrateur. Celui-ci semble également déconnecté de la réalité car il n'exerce qu'un contrôle illusoire sur le *re-enactment* révélant ainsi une disjonction par rapport au réel. L'impression de cohérence

et de complétude renvoyée par l'exécution d'une reconstitution paraît donc factice, temporaire et précaire.

En dépit de l'apparente inauthenticité des reconstitutions, le protagoniste cherche par ce biais à retrouver le rapport authentique à lui-même et au réel qu'il estime avoir perdu à cause de l'accident : la recréation d'événements imaginés voire imaginaires serait pour lui le seul moyen d'être complet. La dimension mécanique et apprise de ses mouvements lui paraît toutefois artificielle et constitue un obstacle à sa recherche d'authenticité à l'image du mouvement de son index : « It was a performance for the two men watching me, to make my movements come across more authentic » (15). Il exprime son inadéquation avec la réalité dans laquelle il vit et envie la supposée authenticité d'acteurs tels que De Niro comme il l'explique à son ami Greg :

The other thing that struck me as we watched the film was how perfect De Niro was. Every move he made, each gesture was perfect, seamless. Whether it was lighting up a cigarette or opening a fridge door or just walking down the street: he seemed to execute the action perfectly, to live it, to merge with it until he was it and it was him and there was nothing in between. I commented on this to Greg as we walked back to mine.

“But the character’s a loser,” Greg said. “And he messes everything up for all the other characters.”

“That doesn’t matter,” I answered. “He’s natural when he does things. Not artificial, like me. He’s flaccid. I’m plastic.”

“He’s the plastic one, I think you’ll find,” said Greg, “being stamped onto a piece of film and that. I mean, you’ve got the bit above your eye, but...”

“That’s not what I mean,” I said. I’d had a small amount of plastic surgery on a scar above my right eye. “I mean that he’s relaxed, malleable. He flows into his movements, even the most basic ones. Opening fridge doors, lighting cigarettes. He doesn’t have to think about them, or understand them first. He doesn’t have to think about them because he and they are one. Perfect. Real. My movements are all fake. Second-hand.”

“You mean he’s cool. All film stars are cool,” said Greg. “That’s what films do to them.”

“It’s not about being cool,” I told him. “It’s about just being. De Niro was just being; I can never do that now.” (22)

D'après le narrateur, De Niro représente un idéal de perfection qui contraste avec la vision qu'il a de lui-même comme un être inauthentique (« My movements are all fake. Second-hand »). La comparaison défavorable qu'établit le protagoniste entre ses gestes maladroits et ceux de l'acteur recrée une forme d'altérité qui rappelle au personnage les séquelles de son accident. Le désaccord avec Greg instaure aussi un rapport d'altérité car les deux amis ne se comprennent pas et n'ont pas la même définition de l'authenticité (« That’s not what I mean », « It’s not about being cool »). Selon Greg, De Niro est inauthentique puisque ses mouvements sont appris pour jouer un rôle et la chirurgie esthétique est inauthentique puisqu'elle modifie la réalité (« plastic surgery ») alors que pour le narrateur l'inauthenticité a une dimension ontologique (« It’s about just being »). Le fait qu'il pense ne plus pouvoir être (« I can never do that now ») confirme que le traumatisme cause une disjonction identitaire et interroge la nature

de l'être du protagoniste qui se sent artificiel, sans identité propre, contrairement à De Niro.

Justus Nieland explicite la fascination du narrateur pour l'acteur :

In this way, the logic of reenactment, as McCarthy explores it in *Remainder*, is specifically cinematic. Or better, "the cinematic" is McCarthy's central medial metaphor for the "disjunctiveness of presence relived." Doane's phrase nicely describes the experience of the novel's unnamed protagonist, unable to access the space of self-presence prior to his traumatic encounter with gravity and fallen things—a space of authenticity embodied, for him, by the seamless movements of Robert De Niro's celluloid body in *Mean Streets* (1973). (2012, 587)

Le critique suggère que le protagoniste ne se sent authentique, complet, avec une identité stable et définie que dans le « temps cinématique » des reconstitutions. Celles-ci lui permettraient d'accéder à l'être qu'il était avant l'accident et de réparer la fracture causée par le trauma.

Si le narrateur de *Remainder* ne définit pas précisément la notion d'authenticité, on peut supposer que ce concept implique une réflexion éthique sur la nature de l'être, la place du sujet dans le monde et la manière dont la subjectivité s'exprime. Daniel Lea propose un retour éclairant à deux conceptions philosophiques de l'authenticité dans « The Anxieties of Authenticity in Post-2000 British Fiction » (2012). Il distingue un premier modèle biologique hérité du Romantisme, « this model of authenticity as a form of biological inheritance » (462), qu'il définit d'après Charles Guignon : « The 'truth' of the self cannot be accessed through rational contemplation or scientific enumeration, but only 'by a total immersion in one's own deepest and most intense feelings' » (dans Lea 462). Il oppose à ce modèle une autre tradition dans laquelle l'individu définit lui-même l'authenticité d'après des critères personnels variables et changeants : « The other significant strand within the tradition of authenticity summed up for Alessandro Ferrara in the etymological history term: 'In Greek 'authentikôs' derives from 'eautôn' and 'theto' is etymologically related to 'thesis.' Thus 'authentic' individuals who 'posit themselves' or, more freely, 'set as a thesis' » (dans Lea 463). Il ajoute : « [T]his construction accentuates the authentic as part of the treatment of the subject as a working negotiation of incessant change and ethical challenge » (463).

D'après Lea, l'authenticité que recherche le protagoniste relève davantage de ce second modèle et l'on pourrait affirmer que le narrateur est autonome d'après l'étymologie grecque « *auto-nomos* » qui signifie « être sa propre loi ». Le critique explicite la démarche du personnage : « For McCarthy's unnamed narrator, authenticity can only be experienced as intangibility, the fleeting apperception of a transcendent core not just to selfhood but also to life itself » (464). Il s'efforce d'atteindre une forme de perfection qui transcende la réalité matérielle d'où son rejet de tout surplus. Les reconstitutions permettent ainsi de créer un espace-temps

spécifique dans lequel il peut saisir le moment où la matière est transcendée et de reproduire ce moment à l'infini : c'est la seule manière pour lui de se sentir en harmonie avec soi et le monde, en niant ainsi sa vulnérabilité. Toutefois, Lea signale les limites de la réussite de ce projet : « The realness for which he strives can be perceived through the slow-motion deconstruction of events, but its quality is fundamentally scenographic and the authenticity attained is always troubled by the taint of a residual inauthenticity » (467). Ces propos sont confirmés par l'employé de mairie qui décrit le projet du narrateur anonyme : « 'His ultimate goal, of course, being to – how shall we put it? To attain – no, to accede to – a kind of authenticity through this strange, pointless residual' » (231). Le substantif « residual » suggère que la matière ne peut être totalement niée ni oblitérée et que des restes ou des résidus subsistent.

Le narrateur semble avoir conscience de la persistance de la réalité matérielle lorsqu'il affirme à plusieurs reprises au cours du roman « Everything must leave some kind of mark » (11, 89, 178) notamment lorsqu'il s'interroge sur l'avenir de l'âme de l'homme noir mort : « It had to go somewhere: it couldn't just vaporize – it must have gushed, trickled or dripped onto some surface, stained it somehow. Everything must leave some kind of mark » (178). La matière ne peut être transcendée ou sublimée (« vaporize »), elle reste active et vivante à l'image des verbes « gushed », « trickled » et « dripped » dont le sémantisme commun renvoie à l'idée d'un écoulement et d'un jaillissement presque sexuel souligné par les plosives [t], [d] et la vélaire [g] qui évoquent la vitalité. La trace (« mark ») peut aussi faire référence au traumatisme qui l'affecte et par conséquent à sa vulnérabilité. Toutefois, si la certitude du protagoniste est renforcée par le modal « must », la nature de cette trace reste incertaine et précaire d'où l'emploi de l'expression modalisante « some kind of ».

Par ailleurs, la trace est également liée aux souvenirs partiels et à la mémoire fragmentée du personnage : « [...] which meant that it [the building] would be recorded somewhere in my memory. Everything must leave some kind of mark » (89). Confronté au sentiment d'incomplétude et d'incohérence provoqué par l'accident et le trauma, il cherche à se remémorer (« remember ») l'image de l'immeuble en espérant qu'elle soit toujours dans son esprit tout en essayant de reconstituer (« re-member ») les liens manquants entre ses souvenirs. Cette tentative d'anamnèse explique son intérêt pour la médecine légale et sa recherche de « prints, marks and tracings » (168). Un parallèle peut être établi entre la démarche de la police scientifique et la réémergence laborieuse des souvenirs du protagoniste à cause de sa mémoire fragile, d'où sa volonté de les stabiliser en enregistrant chaque détail pour les reproduire : « Well, all these patterns have to be recorded. Captured, like I'd captured the mark beneath the motorbike that day » (168). L'effort de remémoration serait donc une manière de faire face à la

vulnérabilité en donnant l'impression au narrateur de rétablir des souvenirs cohérents dont les reconstitutions seraient la représentation idéale et idéalisée.

Le traumatisme vécu par les protagonistes de *Remainder* et *Anatomy of a Soldier* est à l'origine de fractures, de disjonctions d'ordre physique ou mental qui les empêchent d'accepter leur nouvelle identité et de se reconnaître pleinement comme sujets. Cette subjectivité précaire témoigne de leur vulnérabilité et affecte aussi leur rapport à l'altérité. Si la quête d'authenticité est propre au roman de McCarthy, Tom Barnes et le narrateur anonyme partagent un sentiment d'incomplétude qui les pousse à rechercher le lien manquant pour retrouver une cohérence avec soi, autrui et le monde.

2. Quête du lien manquant et altérité

Comme a pu le suggérer l'exemple de *Remainder*, la recherche de cohérence et du lien manquant passe par la reconstitution des souvenirs parcellaires du narrateur dont la mémoire est vulnérable. Daniel Soar souligne l'incertitude de la démarche du protagoniste lorsqu'il interroge l'authenticité du souvenir qui est au fondement du projet des *re-enactments* : « It isn't surprising that his memory isn't a memory at all: what's interesting is that he treats it as one » (2006, n.p.). Ce souvenir pourrait être factice alors que le narrateur semble avoir une révélation lorsqu'il contemple une fissure dans un mur : « I was standing by the sink looking at this crack in the plaster when I had a sudden sense of déjà vu » (58). L'observation de la fêlure qui rappelle la blessure traumatique active un processus de réminiscence et d'émergence du souvenir qui est décrit en détail par le personnage (58-60). Le verbe « remember » et ses formes dérivées sont répétées dans ce passage et créent une accumulation qui accentue l'épiphanie et confirme la cohérence du souvenir : « I remembered all this very clearly » (58), « this remembered building » (59, 60), « I remembered how all this had felt » (60), « Most of all I remembered this » (60). La certitude du protagoniste est renforcée par le démonstratif « this » qui désigne un souvenir précis et le quantifieur « all » qui exprime une totalité et insiste sur l'ampleur de la remémoration qui semble saturer l'extrait. Le souvenir paraît d'ailleurs déborder de la fissure : « this remembered building, spreading outwards from the crack » (59). Le nom de l'immeuble « Madlyn Mansions » est à cet égard une référence à la madeleine de Proust qui amorce la réminiscence.

La cohérence du souvenir de l'immeuble semble affecter le rapport du narrateur à son identité comme le suggère la question de l'homme qui s'impatiente alors qu'il monopolise les

toilettes : « ‘Giving birth. Is that what took you so long?’ » (61). L’image de la naissance est particulièrement signifiante puisqu’elle peut s’appliquer aux prémices du projet du protagoniste mais elle peut aussi faire allusion à sa renaissance après l’accident. Si l’on ne peut pas parler d’*anagnorisis*, le narrateur semble néanmoins redécouvrir une forme de subjectivité. Cette affirmation est confirmée lorsqu’il décrit les sensations qu’il éprouve en s’imaginant dans l’immeuble :

Most of all I remembered this: that inside this remembered building, in the rooms and on the staircase, in the lobby and the large courtyard between it and the building facing with the red roofs with black cats on them – that in these spaces, all my movements had been fluent and unforced. Not awkward, acquired, second-hand, but natural. Opening my fridge’s door, lighting a cigarette, even lifting a carrot to my mouth: these gestures had been seamless, perfect. I’d merged with them, run through them and let them run through me until there’d been no space between us. They’d been real; I’d been real – been without first understanding how to try to be: cut out the detour. I remembered this with all the force of an epiphany, a revelation. (60)

Contrairement à l’impression de disjonction et d’inauthenticité qu’il avait ressentie en observant De Niro, le retour mémoriel dans l’immeuble procure au narrateur un sentiment d’authenticité accentué par la reprise d’adjectifs qui qualifiaient les mouvements de l’acteur : « fluent », « unforced », « seamless », « perfect ». Les gestes du protagoniste sont naturels et plus mécaniques comme en rééducation (« acquired »). D’après lui, l’authenticité qu’il recherche correspond à ce moment d’harmonie totale, de fusion (« I’d merged with them ») voire de pénétration (« through ») entre le corps, l’être et l’espace (« no space between us »). La révélation lui permet d’accéder à une identité, une subjectivité complète et cohérente sans détour qui lui confère un sentiment de réalité (« I’d been real »). Cette thèse est partagée par Daniel Lea qui commente l’épiphanie : « Recovering the memory of his home in an apartment block is an epiphany of *heimlich* belonging and intentionality » (2012, 465). Dans son article « Dummy Chambers and Ur-Houses. How to Find your Way Around in *Remainder* » (2016) Gill Partington nuance toutefois ces propos :

The spaces constructed in McCarthy’s novel [...] enact, in the most literal sense, the slippage Freud describes between that which is *Heimlich* (homely) and that which is *Unheimlich* (uncanny). In German, the two are not simply opposites, but rather the meaning of the former contains elements of the latter, so that the space of the familiar is haunted from the start by that which is unfamiliar and threatening. In the case of *Remainder* [...], a lived environment is a replica, a home which resembles but is no longer itself. (55)

La critique insiste sur l’ambiguïté de la révélation et souligne l’illusion et l’inauthenticité de l’entreprise du narrateur avec l’emploi notable du substantif « replica » dont le sémantisme est proche du nom « simulacre ». L’harmonie qu’il ressent est donc temporaire et précaire.

Cependant, le protagoniste va s’efforcer de reproduire les conditions qui ont provoqué ce sentiment de bien-être, de plénitude : « I wanted to reconstruct that space and enter it so that I

could feel real again » (60). L'exécution parfaite et répétée de chaque reconstitution est pour lui une tentative d'atteindre la complétude qui se manifeste par un frisson ou « tingling » (97, 171, 173, 262) et cette sensation paraît agir comme une drogue euphorisante à laquelle il est dépendant : « I stood there for a very long time, feeling intense and serene, tingling » (97). De plus, ce frisson provoque une impression d'apesanteur qui l'enchanté : « For a few seconds I felt weightless [...] » (129). Le plaisir du narrateur est justifié par le fait qu'il ne ressent plus le poids de son corps dont la réalité matérielle est transcendée. Selon le protagoniste, les *re-enactments* assureraient donc la cohérence de son être et de sa mémoire en atténuant ainsi sa vulnérabilité.

La quête du lien manquant que mènent les narrateurs des romans du corpus nécessite d'étudier leur rapport à l'altérité. Il s'agit de dépasser le constat d'une fracture interne de l'être effectué précédemment pour examiner les liens qui unissent les protagonistes à autrui et se demander si la vulnérabilité place le sujet dans une situation de dépendance voire d'interdépendance qui rend l'autonomie impossible. Ganteau et Onega soulignent l'illusion de l'autonomie lorsqu'ils explicitent l'acceptation positive de la dépossession développée par Butler et Athanasiou dans *Dispossession: The Performative in the Political* :

The second, positive acceptance [...] refers to the capacity to be affected by others. In this sense, dispossession means "to be dispossessed," implies a "fissuring of the subject" (ix). In other terms, to be dispossessed is to be *moved* by an other's dispossession, precariousness or vulnerability (3). The formulation of this concept allows Butler and Athanasiou to expose the subject's autonomy as a fiction. This is why they explain that "being dispossessed by the other's presence and by one's presence to the other" underlines the "limits of our self-sufficiency" (17). (2017, 8)

La « dépossession positive » implique donc la reconnaissance de la dimension fondamentalement relationnelle de la vulnérabilité comme une expérience partagée qui peut susciter de l'empathie.

Une forte interdépendance des êtres humains est perceptible dans *Remainder* notamment en raison de la logistique lourde et complexe que requièrent les reconstitutions :

We hired an architect. We hired an interior designer. We hired a landscape gardener for the courtyard. We hired contractors, who hired builders, electricians and plumbers. There were site managers and sub-site managers, delivery coordinators and coordination supervisors. We took on performers, props and wardrobe people, hair and make-up artists. We hired security guards. We hired the interior designer and hired another one. We hired people to liaise between Naz and the builders and managers and supervisors, and people to run errands for the liaisers so that they could liaise better. (99)

L'interdépendance des différents corps de métier est soulignée par l'hypotaxe marquée par l'abondance de la conjonction de coordination « and », du relatif « who » ou de la locution conjonctive « so that » ainsi que du verbe « liaise » qui insistent sur les liens entre les individus.

L'anaphore de la structure « We hired » ponctue le passage et suggère la construction progressive d'un assemblage avec un effet d'accumulation. De plus, on observe une gradation de l'individuel « an architect » vers le collectif « contractors » et les nombreux pluriels des substantifs donnent l'impression d'une communauté à taille exponentielle qui ne peut être précisément dénombrée. Toutefois, en dépit de liens forts, une hiérarchie est clairement établie entre le narrateur et Naz désignés par le pronom « We » et les autres dont seule la fonction importe ; Naz est d'ailleurs le seul à être nommé, sans doute parce qu'il est souvent le maillon ou le rouage essentiel de l'organisation qui s'assure de la bonne liaison des individus entre eux car le projet du protagoniste ne peut aboutir s'il n'y a pas de communication :

She radioed him and the chain of communication was set up. The cat people would watch me from their building as I passed the window on the banister bend and, when I hit the third step of the next flight, give the order to open the door – this via Naz, who'd act as the join between the two parties from his office a few streets away. It took ten or so minutes to set this up. When all the links were in place, everyone apart from me went back into the liver lady's flat, her door was closed again and I walked back up the stairs to the top of the first flight. (130)

L'image de la chaîne de communication souligne l'interdépendance des individus qui, pareils à des maillons (« links »), sont liés dans un réseau. Naz remplit son rôle habituel d'intermédiaire, de facilitateur (« the join between the two parties ») qui solidarise l'ensemble. Le verbe « radioed » fait écho aux multiples références à la technologie dans le roman : elle souligne parfois la difficulté de créer ou maintenir un lien comme lorsque le narrateur ne parvient pas à joindre son avocat « The whole connection came out » (9), « the connection had been cut » (9) ou insiste sur l'importance des réseaux : « They were connecting wires to one another: blue, red and green ones, making the connections. I watched them, fascinated » (92). La fascination du protagoniste incite à faire un parallèle entre les liens technologiques et ceux qui relient les personnes puisque lui-même rêve d'être lié à ses collaborateurs : « I dreamt that I and all my staff [...] had linked ourselves together [...] (137). La création de lien est ambiguë, à la fois nécessaire et inévitable, mais aussi risquée car elle oblige le protagoniste à interroger son rapport à l'autre et à admettre sa dépendance.

D'une manière similaire, la recherche de cohésion physique et mentale de Tom Barnes influence son rapport à l'altérité : le soldat vulnérable oscille entre interdépendance et volonté d'autonomie. Ce désir de complétude et cette recherche du lien manquant sont partagés par certains objets tels que la bombe dont l'existence commence en pièces détachées : « This was my beginning but I was not yet complete » (13). La construction de l'objet-narrateur semble être à l'image du corps désarticulé du soldat et la bombe détaille chaque étape de son assemblage ; « This was the next part of me » (14), « joining my two parts » (14) « I was

complete » (15). L'intégrité de la bombe dépend de l'action humaine – « The man's hand felt my connections, gently pulling on the wires to make sure they were still firm » (16) – tout comme la vie de Barnes dépend des soins prodigués par les médecins ; ni l'objet ni l'homme ne sont autonomes. Par ailleurs, d'autres objets ne peuvent accomplir pleinement leur fonction que s'ils sont reliés à un système à l'image du tube du respirateur : « A T-piece was firmly rocked onto where I protruded from your mouth and then connected to a mechanical ventilator. I was part of a system now. I was inside you at the edge of your lungs. Oxygen-rich air pulsed through me and I started breathing for you » (22). L'insertion dans le corps du patient permet à l'objet d'atteindre une forme de complétude et il rétablit la cohérence du système respiratoire de Tom en se substituant aux organes endommagés. Le tube, comme tous les objets-narrateurs, dépend de l'action humaine mais il s'inscrit également dans une relation d'interdépendance avec le ventilateur auquel il est connecté. Si la respiration et donc la survie de Barnes dépendent de cet objet vital, son utilité prendra fin une fois le militaire rétabli : une dépendance réciproque est donc perceptible entre l'homme et l'objet dont la proximité peut évoquer une relation intime. L'analyse de Ganteau éclaire la tension entre interdépendance et volonté d'autonomie dans *Anatomy of a Soldier* :

What first looks like a collection of independent pieces soon turns into a relational apparatus in which the craving for more connection asserts itself. The structural myth of independence is shown to be just that, i.e. a myth, as the temporal jumbling allows for a system of cross references weaving in each element with several others, each one needing the others to find its proper place. Independence is soon superseded by dependence and, one step further, interdependence as no piece is an island unto itself, each one being exposed to the others in a chain of narrative vulnerability that makes solidarity its main engine. (2019, 80)

Si les propos du critique portent essentiellement sur la forme vulnérable du roman de Parker, la polysémie du substantif « pieces » qui peut désigner les différents chapitres de l'œuvre mais aussi les pièces qui constituent les objets permet d'interroger le statut des objets-narrateurs et leur rapport à l'altérité. Ganteau insiste sur l'illusion, le mythe de l'indépendance (« structural myth ») des différentes sections car, selon lui, elles sont fortement liées entre elles par des phénomènes d'échos et de résonances malgré l'éclatement évident de la forme narrative. Chaque pièce ou fragment isolé serait vulnérable s'il n'est pas relié à un ensemble (« chain of narrative vulnerability »). D'une manière similaire, le soldat et les objets-narrateurs ne sont pas autonomes et ne peuvent ignorer la dimension relationnelle et réciproque de la vulnérabilité dont objets et sujet font l'expérience commune.

Faire face à la vulnérabilité suppose de pouvoir verbaliser l'événement traumatique et de retrouver une identité cohérente. Le recours aux objets-narrateurs constitue une étape préalable à l'acceptation de la vulnérabilité par Tom Barnes dont la subjectivité brisée est reflétée par la

multitude d'objets. Ceux-ci permettent de recréer une altérité qui se manifeste par l'évolution du pronom utilisé pour désigner le soldat : la troisième personne (« he ») pour mettre à distance, puis l'adresse plus directe de la deuxième personne (« you ») qui souligne la dimension relationnelle de la vulnérabilité. Les objets sont avant tout des observateurs, des témoins qui ne sont pas nécessairement liés à Barnes mais leur caractère impersonnel voire générique ne les empêche pas d'être porteurs d'affect ou de susciter de l'empathie. En rétablissant une forme d'altérité les objets semblent permettre à Tom de projeter sa voix, de raconter son histoire par le truchement de la prosopopée de chacun d'eux. Cette forme de ventriloquisme narratif refuse le recours à une voix monolithique pour privilégier le dialogisme d'une voix chorale qui offre de multiples points de vue qui se répondent. Chaque objet-narrateur fait entendre sa propre voix en faisant preuve d'une certaine autonomie tout en étant lié aux autres et l'on peut affirmer d'après Ganteau que l'individualité apparente de chaque monologue est la condition préalable à la création d'un rapport à autrui qui s'exprime dans la plurivocalité : « *Anatomy of a Soldier* refracts the Transmodern agenda by resisting the ideas of isolation or individualism, and by casting them as preludes to or conditions for relationality (2019, 81). Les objets ne proposent pas une forme d'altérité radicale qui opposerait objet et sujet mais présentent la possibilité d'une altérité inclusive qui reconnaît la dimension relationnelle de la vulnérabilité. La nature des objets les empêche d'exprimer une quelconque subjectivité mais c'est à travers eux qu'est exprimée celle de Tom ; à l'opposé de la définition empruntée à Ganteau et Onega citée en début de partie « the self manifests itself in relation to some constrictive other » (2017, 3), autrui joue un rôle positif essentiel qui permet à Tom de se reconnaître comme sujet.

Malgré un désir d'autonomie, les protagonistes des romans du corpus semblent engagés dans des relations de dépendance ou d'interdépendance avec autrui. Leur quête de complétude et leur recherche du lien manquant supposent d'entrer en rapport direct avec l'altérité pour pouvoir retrouver une subjectivité et une identité perdues à cause du traumatisme. Toutefois, une tension persiste entre la volonté d'autonomie et la situation de dépendance vis-à-vis d'autrui dans laquelle les narrateurs se trouvent. La dépendance, notamment médicale, expose une vulnérabilité qui est rejetée par les narrateurs et ce rejet se manifeste entre autres par le refus du *care* ou des soins prodigués par les soignants.

B. La vulnérabilité rejetée : entre besoin et refus de care

Les accidents subis par les narrateurs de *Remainder* et *Anatomy of a Soldier* exposent leur vulnérabilité et les rendent dépendants des soins prodigués par les médecins et les soignants. Le *care*, qui peut être approximativement traduit par « souci des autres », constituerait une modalité d'expression de la vulnérabilité relationnelle qui fait apparaître une tension entre une volonté d'autonomie qui se dévoilerait par un refus du *care* et une interdépendance à autrui qui révélerait la nécessité du *care* en mettant en lumière une vulnérabilité ontologique commune aux êtres humains.

Dans l'introduction de leur ouvrage *Qu'est-ce que le care ? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*. (2009), Molinier, Laugier et Paperman retracent les origines de la notion : « l'aventure du *care* commence aux États-Unis dans les années 1980 dans le contexte de la psychologie du développement moral, sous l'égide de la critique féministe de la théorie de Lawrence Kohlberg par Carol Gilligan²⁰ » (8). Elles présentent le dilemme de Heinz qui fut utilisé lors d'enquêtes de psychologie morale : la femme de Heinz est malade ; le pharmacien dispose d'un médicament qui peut la sauver mais Heinz n'a pas l'argent nécessaire et l'apothicaire refuse de lui en faire cadeau. Les sujets doivent donc répondre à la question suivante : Heinz doit-il voler le médicament ? (8). Jake, un garçon de onze ans, répond qu'il doit voler le médicament et qu'un juge doit se montrer compréhensif en prononçant une sentence plus légère ; Amy, une petite fille du même âge, répond différemment en arguant qu'il y a d'autres moyens que le vol et que Heinz et le pharmacien pourraient trouver une solution par le dialogue. Elle ajoute que le mari ne devrait pas aller en prison sinon son épouse se retrouverait démunie. Les auteures rappellent que « les réponses de Jake et Amy illustrent respectivement les perspectives de l'éthique de la justice et de l'éthique du *care* » (8). En effet, les deux enfants reconnaissent la nécessité d'un accord mais Jake insiste sur l'impersonnalité de la logique et de la loi tandis qu'Amy privilégie les rapports humains interpersonnels. Cette étude a permis à Gilligan d'isoler cette voix différente qui ne peut être exprimée dans les termes de la justice et d'identifier une éthique du *care*.

Ses travaux ont contribué à une féminisation de l'éthique du *care* qui suppose une prédisposition des femmes aux soins et aux sentiments moraux : elles auraient une sensibilité particulière. Joan Tronto critique cette féminisation de l'éthique du *care* qui « ne parvient pas

²⁰ Voir Gilligan, Carol. *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.

à *extraire* la voix morale différente du domaine privé » (italiques dans l'original, Molinier, Laugier et Paperman, 2009, 11). Elle propose, avec Berenice Fisher, une définition du *care* qui ne s'appuierait plus sur une prédisposition psychologique des femmes mais sur une pratique et des activités :

[Le *care* est] une activité caractéristique de l'espèce humaine qui inclut tout ce que nous faisons en vue de maintenir, de continuer ou de réparer notre « monde » de telle sorte que nous puissions y vivre aussi bien que possible. Ce monde inclut nos corps, nos individualités (*selves*) et notre environnement, que nous cherchons à tisser ensemble dans un maillage collectif qui soutient la vie.²¹ (2009, 37)

Ces propos soulignent la dimension collective et politique du *care* qui interroge le rapport à autrui et à l'altérité. Le substantif « maillage » peut faire allusion aux relations de dépendance ou d'interdépendance qui existent entre les individus, notamment entre les patients et les soignants. Tronto complète cette définition en décrivant quatre phases du *care* : « le fait de se soucier de quelqu'un ou quelque chose (*caring about*) ; prendre soin de quelqu'un (*caring for*) ; de soigner quelqu'un (*care giving*) ; d'être l'objet du soin (*care receiving*) » (37). Selon elle, ces phases nécessitent des qualités morales telles que l'attention à l'autre, c'est-à-dire le fait de reconnaître ses besoins ou la responsabilité vis-à-vis d'autrui dans la prise en charge de ce besoin de *care*.

Molinier, Laugier et Paperman mettent elles aussi l'accent sur l'interdépendance inhérente au *care* :

Ainsi l'importance du *care* est évidente lorsqu'en certaines circonstances, il n'y a plus rien – ni personne ni cadre – pour l'assurer. L'absence de *care* fait alors apparaître que notre autonomie dépend du travail des autres. Lorsqu'il redevient visible, ce travail de *care* montre à quel point cette autonomie est relative. La perspective du *care* souligne l'interdépendance et la vulnérabilité de tous : nul ne peut prétendre à l'autosuffisance. (2009, 25)

Leurs propos mettent en évidence une corrélation entre la notion du *care* et une vulnérabilité ontologique ; l'éthique et la pratique du *care* seraient des moyens de prendre en compte et de répondre aux diverses formes de vulnérabilité qui affectent l'individu comme la communauté. Réfléchir au *care* implique donc de faire face à la vulnérabilité et la mise en place de celui-ci est source de questionnements multiples quant à la prise en considération de la vulnérabilité :

La personne est vulnérable : c'est ce principe qui ouvre en définitive l'espace des besoins et de leur prise en compte. Mais alors comment concilier la vulnérabilité générique avec *les* vulnérabilités ? Comment, sous prétexte d'instaurer le *care* démocratique sur une base universelle – la vulnérabilité et l'interdépendance – ne pas contribuer à banaliser voire dénier les vulnérabilités particulières ? (2009, 28)

²¹ Voir Tronto, Joan et Berenice Fisher. "Toward a Feminist Theory of Caring." (1990), p.40.

Les romans du corpus interrogent les relations étroites entre vulnérabilité et *care* en soulignant la complexité des rapports qu'entretiennent les soignants et les patients vulnérables et dépendants dont l'état clinique précaire révèle les besoins de *care*.

1. Nécessité du *care* pour les protagonistes vulnérables

Le *care* apparaît donc d'abord comme nécessaire dans le roman de Parker et celui de McCarthy. En effet, la survie des protagonistes suite à leurs accidents respectifs dépend des médecins et de l'équipe médicale au sens large qui semblent être des figures d'autorité incontestables.

Dans *Remainder*, les reconstitutions engendrent des périodes de trances ou de coma durant lesquelles le narrateur est complètement passif ; la présence du médecin, « Doctor Trevellian » (195) est donc nécessaire pour établir un diagnostic qui est une forme de *care* :

“He’s manifesting,” I heard him explain, “the autonomic symptoms of trauma: masked facies, decreased eye blink, cogwheel rigidity, postural flexion, mydriasis...”

“Mydriasis?” Naz asked.

“Dilation of the pupil. All these suggest catecholamine depletion in the central nervous system. Plus a high level of opioids.” (195-196)

La liste des symptômes et l'abondance d'un champ lexical médical précis soulignent la connaissance de Trevellian qui est renforcée par l'interrogation de Naz qui ignore ce que signifie « mydriasis » et dépend donc des explications du médecin tandis que le narrateur vulnérable dépend de ses soins. Le protagoniste semble d'ailleurs apprécier cette dépendance et cette passivité : « I sat there without speaking or moving, listening to them discussing me. I liked being discussed: not because it made me seem interesting or important, but because it made me passive » (196). Il dépend également du kinésithérapeute qui lui apprend le processus de « rerouting » (18-19) nécessaire à sa rééducation. Même si le narrateur semble actif par ses mouvements, c'est le kinésithérapeute qui est à l'initiative du protocole : « so the physiotherapist had to do something called 'rerouting' » (18). De même, ses instructions exprimées à la forme impérative suggèrent qu'une forme de pouvoir s'est instaurée entre le soignant et le patient dépendant : « 'Go for it' » (19), « 'Try to lift the carrot now' » (19).

Molinier, Laugier et Paperman formulent une distinction éclairante entre « [le] *care* nécessaire [qui] est celui qu'on ne peut pas se donner à soi-même, car il requiert le *care* d'un autre [et] les activités de service personnel [qui] forment le *care* que l'on peut s'accorder à soi-même mais que l'on choisit de ne pas se donner » (42). Les exemples issus de *Remainder*

appartiennent donc à la catégorie du *care* nécessaire : « Ainsi, un chirurgien du cerveau fournit des soins nécessaires, tout comme le petit voisin de douze ans qui garde un bébé pendant quelques minutes (puisque le bébé ne peut pas se garder tout seul) » (42). Les auteures insistent également sur les rapports de pouvoir asymétriques qui peuvent exister entre *care-givers* et *care-receivers* : « [Dans le cas du *care* nécessaire], ceux qui accordent les soins sont plus puissants car les bénéficiaires des soins ont besoin de leurs soins – comme c’est le cas pour beaucoup de ceux qui les accordent, leurs soins sont vitaux pour ceux qui les reçoivent » (42).

Ces rapports de pouvoir sont perceptibles dans *Anatomy of a Soldier* puisque Tom Barnes doit sa survie au *care* nécessaire des médecins : « They’d had to do it [amputate] to save you » (111). Même si ce *care* est vital comme le rappelle l’expression impérative « had to », la réalité de l’amputation semble indicible et difficilement imaginable d’où l’emploi du pronom « it » qui renvoie à l’indéfini. Par ailleurs, le sac de sang narrateur désigne directement la responsabilité des médecins : « You’d been damaged again; by doctors this time » (111). L’objet rend compte du paradoxe qui peut être ressenti par le patient : les soignants ont dû meurtrir davantage le corps du soldat pour espérer le guérir. Dans une certaine mesure, les médecins ont participé à la désintégration corporelle de Tom au même titre que l’explosion de la bombe. Le militaire exprime son sentiment d’impuissance par l’intermédiaire du cathéter : « You understood how completely dependent you were » (128). Sa dépendance totale est renforcée par l’adverbe « completely ». Barnes dépend donc de soins lourds et nombreux, notamment prodigués par les infirmières, comme en témoigne le récit du cathéter :

There were three nurses over you, looking down and smiling. They’d worked around the bay and now it was your turn. One of them talked to you about how you were feeling and what the weather was like. Another said your parents would be back at eleven. They joked and you laughed with them about how one of the nurses had dented her car that morning. The laughing hurt.

One of them dissolved colourful pills into a pink slurry and squirted it from a syringe into a feeding tube that looped into your nose and down to your stomach. You felt the chalky liquid inside you. (125)

La dépendance de Tom est accentuée par la posture presque surplombante des infirmières (« over you », « looking down ») et le fait qu’il doive attendre son tour pour qu’elles le prennent en charge. On observe un contraste entre le caractère agentif des femmes qui sont le sujet de la plupart des verbes de cet extrait (« worked », « talked », « dissolved ») et la passivité du patient vulnérable qui doit être nourri artificiellement par un tube. Même s’il rit avec elles, sa passivité est renforcée par la récurrence du pronom « you » ou du possessif « your » qui confirment la présence de Tom comme sujet tout en révélant son inactivité : les infirmières lui parlent, l’interrogent mais il ne verbalise aucune réponse. Seule sa sensation lors

du passage de la nourriture est exprimée, ce qui souligne sa vulnérabilité physique, proche de la vie nue.

La dépendance totale du soldat est également exposée lors de sa chute en fauteuil roulant :

We fell back until my anti-topple bars caught us. But you didn't trust me and thought we were going to fall and you flailed out, reaching forward as I tipped over. You put your foot out to stop yourself, but you had no foot and you dropped down onto your stump. It banged hard on the ground. The unnatural pain shot through the cut bone. You contained yourself from shouting out in front of them but the shock showed as tears in your eyes. You sat there with your head bowed, as the stain on your bandage grew with fresh blood. I was next to you on my side. You were suddenly exhausted.

One of your friends grabbed hold of me and another lifted you tenderly into me and your head slumped forward as your friend pushed us over the path. (191)

La dépendance est signalée par le fait que le soldat se déplace en fauteuil roulant et accentuée par son impossibilité à se relever seul (« another lifted you »). L'emploi des pronoms pluriels « we » et « us » suggère une intimité voire une interdépendance entre le fauteuil et son utilisateur qui est confirmée par l'expression « into me » qui met en évidence le rôle protecteur de l'objet qui exerce une forme de *care* nécessaire. Toutefois, ce lien étroit est brisé durant la chute comme en témoignent les pronoms « you » et « I » qui rétablissent une altérité radicale exprimée par le manque de confiance du militaire en l'objet (« you didn't trust me ») ; le fauteuil est séparé de Tom et se retrouve à côté de lui dans une position proche de celle du blessé. Le substantif « side » qui s'applique aussi bien à un être animé qu'inanimé rappelle que la vulnérabilité et la dépendance sont des expériences partagées par les objets comme les personnes dans le roman de Parker. Ainsi, le fauteuil est relevé (« grabbed hold of me »), faisant écho à Tom porté par son ami. Le soldat refuse de montrer un quelconque signe de faiblesse ou de dépendance : « You contained yourself from shouting in front of them but the shock showed as tears in your eyes ». Sa tentative est vaine car la douleur est trop grande et son corps trop fragile puisqu'il saigne. Le protagoniste dépend de l'aide et de la solidarité de ses amis dont la bienveillance est mise en lumière par l'adverbe « tenderly ». Cet épisode atteste l'interdépendance inhérente à la vulnérabilité et au *care*.

La dépendance à autrui est matérialisée par un objet-narrateur spécifique, le bouton d'appel dont la voix transmet les douleurs du soldat : « Someone walked past in the corridor and you called out to them, but your voice was still too weak and damaged from the bomb and the tubes the doctors had pushed down it. Nobody could hear you » (66). Le protagoniste peine à se faire entendre du fait des blessures causées par l'accident. La faiblesse de sa voix renvoie au rôle possible des objets-narrateurs dont la fonction consisterait à se substituer ou à projeter la voix déliquescente de Tom. L'emploi du verbe « called » a une dimension pathétique

puisqu'il renvoie au bouton d'appel (« call button ») qui est le seul moyen pour Barnes de se faire entendre et d'obtenir de l'aide. Le fait que personne n'intervienne peut susciter une forme de sympathie chez le lecteur qui perçoit la grande dépendance et la vulnérabilité du patient. Le bouton semble être son seul recours : « Still no one came. So you pressed me again and again and you worried that I was unconnected or broken, so you pressed my button down hard with your shaking thumb and held it there. You closed your eyes » (67). La répétition de l'appel souligne l'infructuosité de ses tentatives et son insistance laisse transparaître un sentiment de désespoir renforcé par l'image de son pouce tremblant. La possibilité d'une défaillance technique du bouton fait apparaître une double dépendance : celle du narrateur à l'objet et celle de l'objet aux humains ; l'impuissance du bouton fait écho à celle de Tom. Par ailleurs, les participes passés « broken » et « unconnected » peuvent faire référence au caractère crucial du lien et du rapport à autrui que nécessite le *care*. On peut remarquer que le paragraphe s'achève sur une incertitude « You closed your eyes » qui est typographiquement marquée par un blanc elliptique qui précède le paragraphe suivant (67). Ce blanc pourrait évoquer le silence et l'échec de l'appel. Tom Barnes n'est pas autonome et dépend donc du *care* des soignants qui s'assurent de l'amélioration de sa santé même si cela suppose une relation de pouvoir asymétrique mais nécessaire entre médecins et patient.

Les rapports hiérarchiques entre *care-givers* et *care-receivers* peuvent également se transformer en domination malsaine des premiers sur les derniers, comme c'est le cas dans *The Ballroom* (2016) d'Anna Hope. Ce roman narre l'histoire d'amour contrariée de John et Ella dans un asile anglais lors de la canicule de 1911. Les deux protagonistes sont considérés comme des marginaux, des défaillants (« feeble minded »), des rebuts de la société qui sont étudiés et contrôlés dans une perspective eugéniste par Charles Fuller, le médecin de l'asile. Les hommes et les femmes sont séparés et des tâches genrées telles que le jardinage pour les hommes et la lessive pour les femmes leur sont assignées ; ils ne peuvent se retrouver que pour danser le vendredi. Les patients sont soumis au regard dégradant et réifiant du médecin et des infirmières comme l'affirme Catherine Rovera dans son article « Unclaimed Bodies, Feeble Minds in *The Ballroom* (2016): Anna Hope's Visions of Asylum » (2017) lorsqu'elle analyse la perception de la danse par le médecin :

With hindsight, the Friday dance is not only transgressive, it is also regressive: a reversion to a lower stage of evolution. The dislocated bodies of the patients are equated with degeneration, as well as anarchy and disorder, and the words that Charles associates them with—'swarm', 'vermin', 'rats' (246)—betray his scorn for and fear of the mob. (n.p.)

Le médecin exprime son mépris envers les patients qu'il doit soigner ; il ne les considère pas comme des individus mais comme des animaux (« vermin », « rats »). Dans une perspective biopolitique les malades internés sont réduits à l'état de vies nues comme en témoigne la tentative d'émasculatation de John pratiquée par le médecin :

First the torso and then the lower half of Mulligan's body were revealed. Charles's breath caught; the man's penis was curled over itself in its nest of hair, utterly soft and utterly defenceless. [...] The testicles lay beneath it, slightly squashed, slightly hidden. He reached forward and lifted the man's member, moving it gently to the right. (316)

Le corps nu et exposé de John révèle sa vulnérabilité à l'agression physique du médecin tout comme les adjectifs « soft » et « defenceless ». Charles exerce un contrôle total sur le corps de John qui est passif car endormi ; l'émasculatation du patient permettrait d'éviter sa procréation pour assurer la pureté de la race, mais l'agression sexuelle commise par le soignant et sa fascination pour le sexe de John peuvent aussi être interprétées comme les signes d'une homosexualité refoulée. L'exemple de Fuller atteste un possible détournement de la nature du *care* dont les effets contraires à l'éthique du « souci des autres » accentuent la vulnérabilité et la dépendance des patients.

Toutefois, les rapports d'interdépendance qu'implique le *care* peuvent également favoriser la proximité, voire l'intimité entre les individus à l'image du moment de complicité partagé par Tom Barnes et son père qui lui rase la barbe :

He used me to clear tracks in the foam and cut the beard away, curving me carefully around the hollows and contours of his son's jaw. He looked down at him and thought how much thinner he seemed – how sickly, disappearing in front of them. The yellow bag of drugs hung beside him, dripping through the needle in his arm. The man knew it was saving his son from infection and he needed to endure it. He would never be the same again and he was terrified about his future and wondered how long they'd need to care for him. (134).

Le père accomplit les gestes du *care* nécessaire en s'occupant de son fils car Tom ne peut se raser lui-même ; le soin et la minutie du père sont soulignés par l'adverbe « carefully ». Même s'il ne touche pas directement son fils, il le fait par l'intermédiaire du rasoir qui lui permet de renouer un contact physique intime avec la nouvelle réalité corporelle du soldat dont les contours sont soulignés par la lame (« curving me carefully around the hollows and contours »). Si la récurrence de la vélaire [k] (« curving », « carefully », « contours ») renvoie au mouvement tranchant du rasoir, la sonorité brève de cette consonne associée aux nombreuses plosives (« tracks », « dripping », « drugs », « terrified ») semble faire allusion à la difficile acceptation de l'état clinique de Tom. L'objet-narrateur communique les inquiétudes du père qui doit faire face à la situation de vulnérabilité et de dépendance de son fils et se demande combien de temps le *care* sera nécessaire.

D'une manière similaire, Tom semble entretenir une relation complice avec sa kinésithérapeute qui lui permet de se réapproprier progressivement son corps et lui donne également l'espoir de marcher à nouveau. Si une relation asymétrique de dépendance persiste, le *care* prodigué par la soignante met en lumière la dimension relationnelle du soin :

The physiotherapist started working on you, moving your damaged stumps and examining your muscles with her thumbs, mobilising them while you flinched and stared at the floor through the hole in the treatment table. You talked her through all your wounds and she inspected them under the bandages. You enjoyed talking to her and laughed at the pain she inflicted and how hard she made you work. She told you she'd get you walking soon. (189)

Les gestes de la kinésithérapeute paraissent aider le soldat à accepter les conséquences physiques de son accident : « You talked her through all your wounds ». La rééducation semble être pleinement thérapeutique puisqu'elle assure non seulement la bonne récupération physique du militaire mais elle libère aussi sa parole en lui permettant de verbaliser ce qu'il ressent. Le dialogue serait donc une forme d'interdépendance positive pour faire face au trauma (« wounds ») et à la vulnérabilité. Le protagoniste prend plaisir à échanger avec la soignante et ce sentiment positif atténue la douleur engendrée par les exercices (« laughed at the pain »). Ainsi, les modalités d'expression du *care* ne se limitent pas à la bonne exécution de gestes et de pratiques mais prend en considération un souci réciproque des autres.

L'attention réciproque portée à autrui invite à interroger la potentielle vulnérabilité du personnel soignant qui peut être exposé aux blessures et aux souffrances au même titre que les patients :

The nurses pulled the sheets from you and started to wash you with flannels. Tender but efficient, they started with your face before washing around the dressings that covered your stumps and your arms and your left hand. They washed under your armpits and then held me up and washed around where I entered you. (125)

Ce passage ne met pas explicitement l'accent sur la vulnérabilité des infirmières mais insiste plutôt sur leurs compétences et l'efficacité de leur travail. Elles accomplissent le *care* nécessaire et quotidien avec professionnalisme mais aussi avec douceur (« Tender but efficient »). Toutefois, on remarque qu'elles ne sont désignées que par les tâches qu'elles effectuent, par leur métier et de manière collective (« nurses »), empêchant ainsi toute individualisation. Ce constat pourrait être l'une des manifestations de ce que Paperman et Laugier ont appelé « l'invisibilité du travail du *care* » (303) dans leur ouvrage *Le Souci des autres. Éthique et politique du care* (2005). Elles soulignent : « Pour être efficace, le travail de *care* doit s'effacer comme travail ; de son invisibilité dépend son succès » (303). Ainsi, même si le savoir-faire des infirmières est reconnu, celui-ci doit être dissimulé tout comme les efforts requis pour offrir un *care* de qualité. Pour les auteures, le *care* s'appuie sur des savoir-faire

discrets : « Ces savoir-faire sont *discrets* au sens où, pour parvenir à leur but, les moyens mis en œuvre ne doivent pas attirer l'attention de celui qui en bénéficie et doivent pouvoir être mobilisés sans attendre forcément la gratitude » (italiques dans l'original, 303). Le paradoxe de l'invisibilisation du travail du *care* met en lumière la vulnérabilité des soignants dont l'efficacité serait prise pour acquise ; la dimension relationnelle du *care* implique d'être attentif à leur travail.

Bien que le *care* soit nécessaire pour soigner les blessures des narrateurs des œuvres du corpus, les protagonistes expriment également un refus du *care* : ils n'acceptent pas l'aide qui leur est proposée ou ils tentent de masquer leur douleur. Ce rejet serait une manière de nier leur vulnérabilité et leur dépendance pour affirmer leur désir d'autonomie.

2. Refus du *care* et désir d'autonomie

Dans *Anatomy of a Soldier*, Tom Barnes fait part de son rejet du *care* et de l'aide d'autrui à plusieurs reprises, notamment lorsque son ami lui rend visite à l'hôpital : « 'And I'm stuck here with all these people helping me that I never wanted to meet. I didn't want their help. I'm stuck in this fucking bed' » (146). Le soldat peine à accepter la situation et se sent passif et impuissant (« stuck here ») ; sa colère est renforcée par l'expression familière « fucking » et le fait qu'il s'exprime au discours direct sans l'intermédiaire d'un objet-narrateur. Barnes verbalise clairement son refus du *care* (« I didn't want their help ») et un contraste est établi entre un collectif qui souhaite l'aider (« all these people ») et l'individualité du protagoniste qui affirme sa qualité de sujet autonome avec le pronom « I ». Toutefois, même si le militaire tente de nier sa dépendance en refusant le *care*, ce rejet en révèle la nécessité justifiée par son état de santé.

D'une manière similaire, le narrateur anonyme de *Remainder* refuse catégoriquement que le médecin le soigne et demande à Naz de lui faire quitter les lieux, ce que Trevellian déplore : « 'I can't help you if you won't let me help you' » (173). L'opposition entre le modal « can't » qui exprime l'impuissance du médecin et le modal « won't » qui souligne la volonté de l'individu rétif met l'accent sur la difficulté d'effectuer des actes de *care* si le patient n'est pas volontaire. Pour le protagoniste, refuser les soins serait un moyen de nier sa pathologie et sa vulnérabilité en maintenant une illusion d'autonomie alors qu'il demande ironiquement à Naz d'agir et de le faire partir de la propriété.

Ne pas accepter l'aide d'autrui serait peut-être un moyen d'affirmer son indépendance et son autonomie pour Tom qui ne veut pas que sa mère le pousse : « You left with her and struggled to push your chair across the thick carpet. When she asked if you needed a hand, you said you'd manage » (201). Il cherche ainsi à ne plus être perçu comme une victime par sa mère en lui prouvant – et à lui-même également – qu'il peut s'en sortir seul et fournir les efforts physiques nécessaires. Le *care* se transformerait alors en *self-care*. De la même façon, le protagoniste refuse l'aide de sa kinésithérapeute lorsqu'il chute dans la neige : « 'No, I'll be fine. Just give me a moment' » (242). Son refus peut signaler une divergence entre le *care* que peuvent proposer les soignants et les demandes des patients puisque Molinier, Laugier et Paperman affirment : « Des différences sont possibles entre les actes et buts du travailleur aux prises avec les soins à donner et les demandes du récepteur, qui peut être en désaccord avec la dispensation du *care*, il peut vouloir le diriger, plutôt que le recevoir seulement, etc. » (77). Si ce désaccord accentue la volonté d'autonomie du patient, il insiste également sur la dimension relationnelle du *care* qui requiert un dialogue entre soignants et malades.

Le refus du *care* peut également être exprimé de manière collective par plusieurs patients qui privilégient l'entraide et la solidarité plutôt que la dépendance à l'égard des soignants ou des personnes valides. On en trouve un exemple lorsque Tom et son ami Adam tentent de sortir avec leurs fauteuils roulants malgré des difficultés :

'For God's sake,' you said.
'No dramas,' he was drifting down towards you.
'Hold on to the back of my chair.'
A man walked past. 'Do you need a hand, guys?' he said. 'I'll give you a push.'
'No thanks, mate,' you said. 'We'll be fine, thanks.'
'Are you sure? It's no problem at all.'
'I'm positive, thanks.'
He walked on down the corridor and glanced back at us.
'That's the spirit, Tom, fuck 'em all. We'll manage without them,' he said, laughing as he positioned himself in front of us. 'Right, hold on to my back rest.' (184)

En dépit de l'insistance de l'homme qui propose de les aider, Tom maintient son refus qui est renforcé dans sa deuxième réponse par l'adjectif « positive » qui confirme sa certitude. La solidarité entre les deux amis est accentuée par l'emploi du pronom pluriel « we » qu'Adam oppose à « them » qui peut désigner les soignants et les personnes valides. De plus, le rejet du *care* est formulé de façon familière par Adam avec l'expression « fuck 'em all » qui lui permet d'affirmer davantage son autonomie. Les deux blessés préfèrent s'en sortir sans l'aide de l'homme dont le regard (« glanced back ») probablement inquiet leur renvoie une image vulnérable d'eux-mêmes et ils se sentent perçus uniquement par leur handicap. L'entraide dont

les patients font preuve atteste la dimension relationnelle du *care* qui devient un *self-care* collectif.

La difficile acceptation de l'aide d'autrui est également liée au fait que Tom est un soldat et qu'admettre sa faiblesse ou sa dépendance irait à l'encontre de l'*ethos* de la fonction militaire. Cette hypothèse est confirmée par le bouton d'appel qui communique la détermination de Tom à maîtriser la douleur : « You were feverish but didn't want to show any weakness so you mastered it » (68). Il s'efforce de ne pas révéler sa vulnérabilité mais la souffrance devient insupportable alors il se résout à demander de l'aide : « 'I'm in a bit of pain,' you shouted silently through chalky lips » (68). L'expression euphémistique « bit of pain » témoigne que le soldat cherche à minimiser sa douleur et à paraître endurant. Toutefois, cette expression est répétée à plusieurs reprises (68-69) et la récurrence suggère que l'euphémisme peut être interprété comme une litote car Tom aurait bien plus mal qu'il n'ose le dire. L'ampleur de la douleur et la réticence à la verbaliser sont soulignées par l'expression oxymorique « shouted silently » qui rappelle également sa vulnérabilité physique car sa voix est affaiblie par les soins intensifs qu'il reçoit.

En minimisant sa souffrance le soldat tente également de préserver ses proches qui sont affectés par sa situation comme en témoigne cet échange avec son frère :

Your brother pulled up a chair between you and the window and said, 'How are you, Tom?'
'Fine, thanks. Slightly painful today,' you told him.
'Where?'
'Don't worry, it's nothing.'
'Let me see if I can get someone.' He looked around the bay.
'Honestly, it's nothing.' (126-127)

Tom essaie en vain de dissiper les inquiétudes de son frère en employant des expressions euphémistiques telles que « slightly painful » ou « it's nothing ». Cette dernière est répétée et renforcée par l'adverbe « honestly » qui donne l'impression que la douleur n'est pas digne d'attention. Le soldat exprime un double refus du *care* : celui de son frère préoccupé qui cherche à le soulager et celui des soignants dont il ne souhaite pas la visite. Les propos du personnage laissent apparaître une autre forme de « souci des autres », celui de Tom vis-à-vis de ses proches.

De plus, cet extrait interroge la gestion de la douleur des patients dépendants qui est l'un des objectifs du *care* ; les soignants ont pour vocation de soulager la souffrance comme le rappelle l'infirmière que son frère a sollicitée : « 'I've told you before, Tom, this isn't an endurance test. No one's judging you on how much you can tough out. You don't need to be in any pain.' She was smiling while studying your notes. 'The pain is optional, and if I were you,

I'd opt for none.' » (127). Elle l'invite à accepter les médicaments, le *care* qui peuvent apaiser sa douleur et insiste sur le fait que celle-ci est optionnelle. Elle fait également allusion à l'*ethos* militaire de Tom et tente de le rassurer en lui disant que ce n'est pas un test d'endurance et que sa résistance à la douleur ne sera pas jugée. La gestion de la douleur constituerait pour Tom un enjeu presque identitaire car reconnaître celle-ci pourrait être perçu comme un aveu de faiblesse et une négation de son identité militaire. Même si l'infirmière l'encourage à accepter sa vulnérabilité et sa dépendance, la réticence de Tom témoigne d'une subjectivité affirmée en quête perpétuelle d'indépendance et du désaccord potentiel entre soignants et patients.

Malgré le refus du *care* et le désir d'autonomie exprimé par les protagonistes des romans du corpus, une dépendance et une interdépendance à autrui persistent dont Ganteau rappelle l'importance : « 'Interdependence,' that cornerstone of the ethics of care » (2015, 9). La dimension relationnelle du *care* et de la vulnérabilité ne peut être niée ce qui invite à interroger la dimension positive de l'interdépendance et la possibilité d'un *care* mutuel.

3. Tous vulnérables : care mutuel, attention et responsabilité

Le constat d'une vulnérabilité ontologique commune aux êtres humains a été posé précédemment et cette thèse est partagée par Paperman et Laugier : « Cette vulnérabilité est celle de tout un chacun du fait de son appartenance à l'espèce humaine » (289). Il s'agit maintenant d'aller au-delà du constat et d'examiner l'influence de la vulnérabilité sur les rapports à autrui et l'éthique du *care*.

L'étude du *care* a permis de mettre en évidence l'illusion de l'autonomie absolue car une interdépendance persiste d'après Molinier, Laugier et Paperman : « L'interdépendance est difficile à accepter, car celle-ci ne signifie pas seulement que nous dépendons des autres pour nos besoins élémentaires, ce qui est déjà beaucoup, mais que nous dépendons des autres dans *tous* les domaines de l'existence, y compris ceux qui sont considérés les plus singularisés » (25, italiques dans l'original). Elles insistent sur l'illusion de l'autonomie pour faire apparaître l'idée d'un *care* démocratique nécessaire et réciproque :

Alors que beaucoup d'adultes autonomes pensent qu'ils se prennent tout seuls en charge, en réalité chacun de nous est le centre d'un réseau complexe de relations de *care*. Il existe un continuum entre les degrés de *care* dont chacun a besoin, non pas une dichotomie entre ceux dont on s'occupe et ceux qui s'en occupent [...] la reconnaissance véritable de notre profonde vulnérabilité et du fait qu'elle est liée aux autres peut très bien changer notre façon de penser les responsabilités sociales. (51)

Les critiques soulignent l'absence de dichotomie entre *care-givers* et *care-receivers* qui ont une expérience commune de la vulnérabilité. Elles mettent aussi en lumière la dimension politique du *care* qui exige un sens collectif de la responsabilité. Cette thèse est partagée par Le Blanc qui présente sa vision de la démocratie à travers le personnage de Charlot qui est lui-même le porte-parole des précaires et des sans-voix : « Une philosophie de l'entraide s'explique à voix haute. [...] La volonté d'entraide ne naît pas d'une quelconque volonté de puissance mais elle renvoie, au contraire, à une volonté de partage » (2014, 130). Il ajoute : « Le 'care' de Charlot le barbier provient de la fragile cohabitation des vies. Cette philosophie du soin mutuel est la part injustement sacrifiée par la rationalisation des économies et la mécanisation des sociétés » (2014, 131).

Les propos de Le Blanc semblent pertinents pour l'analyse de *Anatomy of a Soldier* qui présente aux lecteurs la « fragile cohabitation des vies », que ce soit celles de Tom Barnes, sa famille, ses camarades soldats ou patients, des soignants, du camp ennemi mais aussi des objets dont certains ont une existence précaire. On peut également reprendre le titre d'un ouvrage de Le Blanc et affirmer que Parker propose d'observer une multitude de « vies minuscules »²² dont chacune revêt une importance singulière. C'est peut-être dans cette attention portée à autrui que s'exprime le mieux le *care* dans le roman de Parker et, selon Ganteau, « a resistant mode of perception can be envisaged and practised through attentiveness » (2019, 83). L'œuvre fait fi des dichotomies traditionnelles entre l'objet et le sujet ou l'individu et le collectif pour privilégier l'entraide et le soin mutuel qui peuvent atténuer la vulnérabilité et faire émerger de nouvelles solidarités.

Le caractère crucial de la solidarité et du soin mutuel est réaffirmé dans *Even The Dogs* de Jon McGregor, roman qui porte sur les exclus et les marginaux de la société tels Mike et Danny qui sont ainsi décrits : « Skinny buggers the both of them, needle-thin, all hands and arms and tripping over their feet, Mike always striding out with Danny tagging along behind [...] » (90). Les adjectifs « skinny » et « needle-thin » rendent compte de leur fragilité physique et leur santé précaire puisque « needle » fait également référence à leur addiction à la drogue tandis que l'expression « tagging along » fait allusion aux liens forts qui unissent les deux hommes. Ganteau insiste sur la solidarité exprimée dans ce passage : « The image of the stooges is one of a necessary yet crippled solidarity, determined by the constraints of drug consumption, yet another icon of vulnerability dramatising the principle of interdependence and commitment to survival » (2015, 143). Le critique ajoute que l'État intervient de manière sporadique pour

²² Voir Le Blanc, Guillaume. *L'Insurrection des vies minuscules*. Montrouge : Bayard, 2014.

venir en aide aux surnuméraires – « There are flitting instances of care-giving and receiving [...] » (146) – mais cette assistance est, selon lui, la manifestation d'un pouvoir biopolitique qui cherche à exercer un contrôle sur les individus, ce qui serait contraire à l'éthique du *care* et du « souci des autres ».

Ces manquements de l'État révèlent la nécessité d'une solidarité entre les individus ontologiquement vulnérables. Le soin mutuel théorisé par Le Blanc et l'attention à autrui trouvent un écho dans l'acceptation positive de la dépossession d'après Butler et Athanasiou : « The second, positive acceptance [...] refers to the capacity to be affected by others. In this sense, dispossession means “to be dispossessed,” implies a “fissuring of the subject » (2013, ix). Elles insistent sur la nécessité d'être affecté et attentif à la vulnérabilité d'autrui : « [O]ne is moved to the other and by the other—exposed to and affected by the other's vulnerability » (1). La « dépossession positive » serait une modalité du *care* qui prête attention à la vulnérabilité commune de l'individu et d'autrui pour y faire face et potentiellement l'accepter. Cette acceptation positive met donc l'accent sur la dimension relationnelle de la vulnérabilité que Sarikaya-Sen explicite :

Indeed, rather than ascribing merely negative meanings to vulnerability, Butler and Athanasiou signal our capacities to be affected by the other's injuries and dispossessions. They renounce the simple definition of vulnerability as openness to being physically and/or psychologically wounded. Instead, they contend that to be vulnerable opens up the possibility of disclosing the dispersion of vulnerability and of pondering upon not only one's own injuries but also the other's wounds. When the subject is moved by the other's injuries, s/he discovers that s/he is not the centre but a part of the social world. (2017, 58)

La critique suggère que la vulnérabilité pourrait avoir une dimension positive qui favorise l'empathie et les rapports interpersonnels. Faire face à la vulnérabilité implique alors de faire preuve d'ouverture et de *care* mutuel mais aussi de responsabilité vis-à-vis d'autrui.

En effet, pour Corinne Pelluchon dans *Éléments pour une éthique de la vulnérabilité : les animaux, les hommes, la nature* (2011), l'attention portée à autrui ne consiste pas seulement à s'ouvrir à autrui mais aussi à s'exposer à l'autre d'une manière qui rend le sujet pourvoyeur de soin (*care-giver*) conscient de son infinie responsabilité envers autrui (285). Selon Paperman et Laugier, avoir conscience de cet impératif de responsabilité permettrait d'atténuer les rapports asymétriques entre *care-givers* et *care-receivers* et de distinguer le *care* qui vise à responsabiliser le patient qui souhaite devenir autonome de la sollicitude plus proche de la charité : « L'horizon de responsabilité du *care*, tel que nous le délimitons, correspond à une forme à la fois plus formalisée et symétrique de prise en charge, alors que la sollicitude renvoie à une forme moins formelle et plus asymétrique » (2005, 181).

Les paradoxes liés au *care* et à la responsabilité sont exposés lors de la cérémonie de remise des médailles aux vétérans dans *Anatomy of a Soldier*. Si cette décoration peut d'abord être perçue comme une expression du *care* de la hiérarchie militaire qui fait preuve de responsabilité et de reconnaissance envers les soldats blessés, l'organisation rigide et protocolaire de la cérémonie ne semble pas convenir à Tom Barnes qui s'interroge sur sa présence et la valeur de la médaille : « He looked down at me [the medal] and swept his thumb across my surface and felt the ridges and mounds of the head moulded on me. He was a maimed relic that everyone wanted to forget. None of the men in those ranks wanted to be reminded of the truth – of what might happen. I am that truth, he thought » (264). Il établit un parallèle entre la médaille et son propre corps quand il se qualifie de « maimed relic ». L'attention portée à la matière et à la réalité corporelle est soulignée par l'examen tactile de la médaille effectué par Tom (« swept his thumb across my surface »). Ce contact intime voire sensuel avec le « corps » de la médaille contraste avec le sentiment d'incomplétude ressenti par le soldat et exprimé par l'adjectif « maimed ». On observe également une dichotomie entre la permanence de la médaille qui est le symbole de sa bravoure et la volonté d'oubli des autres soldats. (« everyone wanted to forget », « None of the men in those ranks wanted to be reminded »). La réaction de Tom suggère que la décoration correspond davantage à un geste de sollicitude que de *care*. Par ailleurs, le soldat est dans une certaine mesure un symbole qui a une responsabilité envers autrui puisqu'il rappelle aux soldats indemnes les risques du métier et il pense même être porteur de vérité (« I am the truth »). Cependant, Barnes semble mal à l'aise avec cette responsabilité imposée ainsi que la médaille qui est le rappel perpétuel de son accident. Il préfère laisser la décoration de côté pour se concentrer sur sa quête d'autonomie privilégiant ainsi une forme de *self-care* : « My fight goes on, he thought and slipped me into his pocket » (265). La médaille semble avoir une valeur relative face au parcours thérapeutique que Tom doit encore entreprendre : la responsabilité dont il doit faire preuve s'applique d'abord à lui-même.

L'étude du *care* a permis d'explorer les tensions entre dépendance, interdépendance et volonté d'autonomie. Le désir d'indépendance des protagonistes qui s'exprime entre autres par un refus de l'aide proposée par autrui ne peut s'abstraire de la dimension parfois nécessaire du *care* et des relations interpersonnelles étroites que cette notion implique. Le *care* a un lien fort avec la vulnérabilité et interroge la manière d'y faire face, que cette vulnérabilité soit physique ou relationnelle. La réflexion sur le *care* invite à repenser les structures du tissu social et à faire preuve d'attention, de solidarité et de responsabilité envers autrui en acceptant d'être touché par sa vulnérabilité.

Toutefois, l'acceptation de la vulnérabilité et des conséquences de l'accident reste difficile malgré le retour vers soi et autrui initié par le *care* et le *self-care*. Un sentiment d'incomplétude persiste chez les narrateurs qui poursuivent leur quête de complétude et de reconnaissance de leur qualité de sujet agentif. L'agentivité que semblent se réapproprier les protagonistes n'est-elle pas illusoire ? Peuvent-ils nier leur vulnérabilité en étant autonomes ?

C. Indéniable vulnérabilité : subjectivité précaire et illusion d'autonomie

Pour les narrateurs des romans du corpus faire face à la vulnérabilité implique une tension entre une volonté d'autonomie qui peut être exprimée par un refus du *care* et une dépendance ou une interdépendance à autrui. Si ne pas accepter l'aide d'autrui peut être le signe d'une subjectivité affirmée qui amorce un retour vers soi, ce rejet pourrait également être le signe d'un dépassement de la vulnérabilité.

Toutefois, les protagonistes s'efforcent de reconnaître et faire reconnaître leur qualité de sujet agentif qui a été affectée par le choc et le trauma provoqués par leurs accidents respectifs et cette quête d'indépendance et d'autonomie interroge les relations étroites entre subjectivité et vulnérabilité, que celle-ci soit ontologique ou relationnelle. Il importe à présent de réfléchir au statut du sujet vulnérable pour rendre compte des limites de la recherche d'autonomie et de la précarité de la subjectivité que les narrateurs désirent retrouver afin de se sentir à nouveau complets.

Tom McCarthy interroge la nature du sujet dans son avant-propos à l'ouvrage dirigé par Dennis Duncan :

Dennis Duncan asks me to write about 'being the subject of a conference.' And it's true: I was. But 'subject' is a loaded term. It suggests some kind of psychoanalytical relation, and invites a grammatical query: subject *of*? Or subject *to*? And who's the *I* in this construction anyway? (italiques dans l'original, 2016, 1)

L'auteur de *Remainder* souligne l'ambivalence de la notion de sujet qui peut se référer à une ou plusieurs personnes qui sont l'objet de la discussion (*of*) ou signifier être assujéti à quelqu'un ou quelque chose dans une relation asymétrique de pouvoir (*to*). Si le sémantisme des structures « subject of » et « subject to » implique que le sujet peut être dépendant d'autrui, il suggère indirectement la domination d'un individu sur l'autre ; ce contraste renvoie à une tension entre vulnérabilité et invulnérabilité qui sera étudiée chez le narrateur anonyme de son roman. L'écrivain fait également allusion à son propre projet d'écriture en interrogeant l'ontologie du sujet (*I*), mettant ainsi la nature de l'individu en doute. Le choix d'un narrateur

non nommé dans *Remainder* peut témoigner d'une subjectivité limitée, générique, indifférenciée, voire inauthentique. McCarthy évoque son rejet de certains modèles de subjectivité et confirme sa méfiance envers la notion de sujet dans un entretien avec Lee Rourke²³ :

I don't necessarily want to be contrarian, it's just that in order to do what needs to be done you need to reject a certain set of assumptions, certain models of subjectivity – for example, the contemporary cult of the individual, the absolute authentic self who is measured through his or her absolutely authentic feeling. (2010, n.p.)

L'écrivain interroge les présupposés inhérents à cette notion tels que l'authenticité des affects et des sentiments ou le culte de l'individu autonome. Il semble également douter de la possibilité d'être ouvert et attentif au ressenti d'autrui tout comme Duncan dans « Calling All Agents » (2016) : « McCarthy's protagonists offer no emotional traction for the reader; rather, it is a cornerstone of his philosophical project that relatability must be scrupulously avoided » (6). Le critique insiste sur une potentielle absence d'affect ou d'empathie chez les personnages de McCarthy ; la difficulté que ressent le lecteur à se lier émotionnellement à eux pourrait être interprétée comme une forme d'indépendance des protagonistes qui témoigne cependant d'une vulnérabilité émotionnelle. La perte ou l'absence de sensibilité serait le signe de la subjectivité précaire d'un être vulnérable qui peine à entrer en contact avec autrui et qui refuse la dimension relationnelle de la vulnérabilité.

1. Vulnérabilité émotionnelle et perte d'affect

La perte d'affect constitue l'une des caractéristiques majeures de l'œuvre de McCarthy selon Duncan qui compare les thèmes et la structure de son deuxième roman publié *Men In Space* – qui fut le premier achevé – avec ceux de *Remainder*. Malgré leurs différences, il affirme : « [...] certain McCarthy touchstones are already in place [in *Men In Space*] – for example, in the affectlessness of the following passage [...] » (6).

Le critique prend l'exemple du moment où Nick attend la mort sur le toit d'un immeuble d'Amsterdam : « Nick looks down. The table at which Sasha and Han are sitting is on a tangent that's set off the diameter's plumb line by an angle of perhaps thirty degrees. It, too, seems slightly elongated » (274). Duncan commente l'emploi du champ lexical de la géométrie pour mettre en évidence l'absence d'affect du personnage : « Nick's narrated monologue is fixated

²³ Voir Rourke, Lee. "In Conversation: Lee Rourke and Tom McCarthy." *The Guardian* 18 September 2010.

purely on the external, purely on the present: a geometric description of the way his surroundings appear to him. In this instant, we might read it as a psychological effect: Nick's shock response to the enormity of his situation » (6). Le critique suggère que la représentation géométrique de la scène serait un transfert, un mécanisme psychique de défense pour faire face à l'ampleur du choc. Plutôt que d'exprimer son ressenti ou ses émotions, le narrateur privilégie un vocabulaire rationnel, neutre et dénué d'affect qui atteste sa vulnérabilité émotionnelle et de la fragilité de sa subjectivité.

De la même façon, le recours à un vocabulaire géométrique pourrait permettre au protagoniste de *Remainder* de faire face au choc et au traumatisme, notamment lorsqu'il décrit précisément les rapports de la médecine légale au sujet des circonstances de l'accident de l'homme noir à Brixton :

There were pages of detailed diagrams. They showed the layout of the area in which the shooting had happened: the phone box, the street, kerb, bollard, even a puddle into which some of the victim's blood had flowed. They showed his position first as he stood in the phone box, then as he tried to escape, then as he fell, got up and fell again. They showed the killers' positions as they parked their car and walked towards him, firing. The three men were drawn in outline with numbers inside the outlines, like you get in children's colouring books. There were arrows indicating movement and direction. (172)

Si les références géométriques et spatiales telles que « diagrams », « arrows », « layout », « positions » ou « outlines » permettent la mise à distance de l'incident en le décrivant de façon détaillée et rationnelle, l'anaphore de l'expression « They showed » accentue la dimension visuelle et didactique du rapport qui plonge le narrateur au cœur de la scène qu'il sera capable de reconstituer par la suite. On observe également un contraste entre l'impersonnalité du rapport qui représente les tueurs et la victime par des contours et des numéros, leur retirant ainsi leur humanité, et le substantif « blood » qui rappelle une réalité biologique. Une dichotomie est aussi perceptible entre le sérieux du rapport et la comparaison triviale avec les livres de dessin pour enfants qui serait une autre forme de mise à distance du choc. Mark Blacklock propose une analyse éclairante de la géométrie de la scène de crime de Brixton et en particulier des contours du corps de la victime dans « 'Strange Diagonal which Was Thought to Be so Pure.' Calculating the Square Root of Tom McCarthy's Geometric Exhortation » (2016) :

Read geometrically this outline is a flattened, or orthographically projected, three-dimensional corpse. It is also a reminder, a mark left behind by a traumatic event, and our narrator wants to unlock its meaning, to put flesh back on its bones and to repeat its final actions, the actions that resulted in its dimensional reduction. A two-dimensional or planar geometry presides over all *Remainder's* maps, plans and circuit diagrams, and here, marked onto the ground, is the trauma at their axis. (71-72)

Le critique insiste sur la trace, la persistance du trauma symbolisée par les contours du cadavre dont la réalité corporelle est absente. Il suggère que la géométrie est un détour pour appréhender le trauma qui révèle en même temps la vulnérabilité psychique et émotionnelle du protagoniste.

Ainsi, d'après Blacklock, le narrateur de *Remainder* perçoit le monde de façon géométrique : « *Remainder's* narrator inhabits grids » (71). Ce postulat est confirmé par le nom du « Blueprint Café » (75) où se déroule sa première rencontre avec Naz ou la description des murs de la maison de Dave Simpson : « there were wires dangling from the ceilings and lines sketched out in pencil on the walls showing where shelves were going to go up, plus little diagrams scrawled beside switches showing the routes electric circuits were to follow » (55). Le champ lexical de la géométrie (« lines », « routes », « diagrams ») confirme que le protagoniste perçoit son environnement de manière rationnelle et sans affect. De plus, les fils qui pendent du plafond ou le fait que les lignes ne soient qu'esquissées au crayon renvoient une impression d'incohérence, d'incomplétude et de précarité qui font écho à la situation du personnage.

La récurrence lexicale de la géométrie peut également signaler une volonté de contrôle ou un désir de toute-puissance de la part du narrateur qui est mise en évidence lorsqu'il décrit les instructions qui peuvent être données par le chef des enquêteurs de la médecine légale à ses collaborateurs : « Or he might cut up the area by laying a grid across it and assigning each investigator one of the grid's zones » (167). L'attitude du supérieur fait écho à celle du protagoniste de *Remainder* qui assigne tâches, rôles et fonctions précis aux personnes qui contribuent aux reconstitutions. Par ailleurs, le substantif « grid » souligne indirectement le besoin de rationaliser espaces et sentiments pour faire face à la vulnérabilité. Le quadrillage peut aussi faire allusion à la poétique de la fragmentation du roman qui est une forme d'expression de la vulnérabilité.

Si les références géométriques témoignent d'une perte d'affect comme l'affirme Duncan, cette dernière se manifeste également par la récurrence de l'adjectif « neutral » dans le roman dont la première occurrence permet de rendre compte du ressenti du narrateur au sujet de l'accord financier de 8,5 millions de livres dont la seule objection porte sur demi-million supplémentaire : « Other than than, I felt neutral » (10). Sa neutralité indique une réaction émotionnelle mesurée et une absence d'excès d'affect qui contrastent avec le demi-million surnuméraire assimilé à de la matière en surplus. La neutralité s'apparenterait à une forme de perfection pour le protagoniste puisque c'est un sentiment qui paraît circonscrit et défini. La

neutralité suggère aussi une potentielle perte d'affect du narrateur qui n'affirme qu'une subjectivité limitée, peu engagée, voire indifférente.

Sa neutralité et son indifférence affectent ses rapports à autrui et expliquent son absence d'enthousiasme ou d'intérêt pour les projets destinés à aider les Africains que lui propose son amie Catherine et pour lesquels ses ressources financières seraient utiles : « I wanted to feel genuinely warm towards these Africans, but I couldn't. Not that I felt cold or hostile. I just felt neutral » (35). Il paraît incapable de ressentir un sentiment marqué ou excessif (« Not that I felt cold or hostile ») et son expression d'affect se limite à l'équilibre et la neutralité. Celle-ci résulte de l'accident qui a provoqué des dommages physiques et psychiques chez le protagoniste qui aurait fait l'expérience d'une table rase corporelle et émotionnelle qui l'oblige à réapprivoiser son corps et à repenser ses relations avec autrui. Il admet également son impossibilité à ressentir un sentiment authentique envers ce peuple inconnu et l'indifférence dont il fait preuve souligne son rejet du *care*, le souci mutuel des autres. Par conséquent, il nie la dimension relationnelle de la vulnérabilité en ne prêtant pas attention à leurs besoins.

Le narrateur semble aussi rechercher une forme de neutralité chez ses collaborateurs comme l'atteste la description de la voix du pianiste : « His voice was vacant and monotonous, completely without intonation » (106). Les adjectifs « vacant » et « monotonous » soulignent la dimension automatique, voire mécanique de la voix du musicien qui est renforcée par l'absence totale d'intonation. Sa voix ne semble pas avoir les caractéristiques singulières d'une voix humaine telles que l'accentuation ou les inflexions et c'est cette voix neutre qui paraît convenir au protagoniste. Pour lui, ses collaborateurs ne doivent pas avoir de signes distinctifs et doivent se contenter d'obéir aux ordres. La neutralité des *re-enactors* accentue leur absence de subjectivité et leur dépendance vis-à-vis de leur employeur comme le confirme la description de la voix de « Robber Re-enactor Two » (256) : « He didn't shout the line, but rather spoke it in a voice without inflection – deadpan, neutral, just like the voice in which I'd made the tyre-boy re-enactors speak their lines [...] » (257). Les substantifs « line » et « lines » renvoient à la théâtralité des reconstitutions puisque les acteurs ont dû apprendre leurs répliques à la demande du narrateur comme l'indique la structure verbale « I'd made ». Cette tournure met en lumière une agentivité ambiguë car bien que ce soit le protagoniste qui donne les instructions, ce sont les acteurs qui effectuent la performance. De plus, la neutralité des *re-enactors* mise en évidence par le fait qu'ils ne sont désignés que par leur fonction (« tyre-boy ») fait écho à la neutralité de leurs voix sans inflexions : ce sont des ventriloques qui ne peuvent faire entendre leur propre voix et ne font qu'imiter ou répéter des propos en niant ainsi leur subjectivité.

Par ailleurs, on remarque que l'adjectif « neutral » qualifie également des espaces et des lieux : « neutral space » (107, 133) ou « The ground's surface was neutral » (193) ; ces expressions confirment que le protagoniste tente de projeter la neutralité qu'il identifie comme un sentiment authentique et sans excès dans ses descriptions spatiales. On peut supposer que cette projection rassure le narrateur dans son appréhension du monde et souligne sa vulnérabilité.

Si la neutralité constitue bien un affect ressenti par le personnage, le manque d'engagement émotionnel que ce sentiment implique incite à envisager la possible transformation du narrateur vulnérable de *Remainder* en *affectless subject* comme le suggère sa réaction au message vocal de Greg qui simule un orgasme : « Before the accident I would have found this very funny. Now I didn't. It's not that I found it offensive or crass; I didn't find it anything at all » (76). Les adverbes temporels « Before » et « Now » signalent le processus de perte d'affect amorcé par l'accident ; l'état actuel et vulnérable du narrateur lui permet d'exprimer des sentiments équilibrés et sans excès (« It's not that I found it offensive or crass ») proches d'une forme de neutralité voire d'indifférence totale comme l'atteste l'expression « I didn't find it anything at all ». Son indifférence témoigne des limites de sa subjectivité et de sa difficulté à renouer contact avec ses amis.

La perte d'affect et l'insensibilité du protagoniste sont particulièrement perceptibles lorsqu'il décrit la chute des chats qui sont sacrifiés lors de chaque reconstitution de la vie dans l'immeuble : « The cats were widely dispersed now, black against the red. I could see three of them: the fourth must have slunk off behind a chimney pot » (125-126). L'absence de sentiments du personnage est soulignée par la description factuelle de la scène et le sémantisme du verbe « slunk off » qui signifie que le quatrième chat a disparu dans le calme et l'indifférence. La chute répétée des animaux fait écho à l'accident du narrateur causé par quelque chose tombé du ciel ; l'observation récurrente des chats qui tombent face auxquels il paraît insensible serait alors un moyen pour le protagoniste de se confronter à son traumatisme.

Le statut des chats est proche de celui des accessoires de théâtre car ils sont vulnérables, remplaçables et insignifiants comme le confirme leur réduction à la couleur noire qui se détache du rouge des toits (« black against the red »). Ainsi, les chats ne sont plus considérés comme des animaux mais plutôt comme des éléments essentiels au bon déroulement de la reconstitution auxquels le narrateur ne prête qu'une attention relative : « [T]he black streak I'd thought was an optical effect. It wasn't: it was one of the black cats falling off the roof » (139). Cette traînée noire (« black streak ») réduit le chat à une couleur, une forme, voire un fragment. Les deux points marquent l'explicitation du protagoniste dont l'explication simple et factuelle souligne

l'indifférence. Son absence d'émotion face à ces morts répétées est confirmée par cet échange avec Naz qui suit la mort des chats disponibles :

“What do you want to do?” asked Naz.

“Get more,” I said.

“How many more?”

“At a loss rate of three every two days, I'd say quite an amount. A rolling supply. Just keep putting them up there.”

“Doesn't it upset you?” Naz asked two days later as we stood together in my kitchen looking down into the courtyard at one of his men sliding a squashed cat into a bin bag.

“No,” I said. “We can't expect everything to work perfectly straight away. It's a learning process.”
(140)

L'insensibilité du narrateur est mise en évidence par la réponse négative qu'il donne à son bras droit et par son indifférence face à l'image violente que renvoie l'expression « squashed cat ». On observe un décalage entre la question de Naz qui porte sur la réaction émotionnelle du protagoniste et la réponse de ce dernier qui adopte une perspective économique et impersonnelle sur la situation comme l'indiquent l'adverbe « more » ou les substantifs « amount » et « supply » qui comparent les animaux vulnérables à des marchandises remplaçables. La perte des chats lui semble être un effet collatéral presque logique d'un mécanisme en cours de perfectionnement (« We can't expect everything to work perfectly »).

Son absence d'affect suggère une forme de cruauté et de sadisme qui pourrait évoquer les concepts de monstre et de monstruosité théorisés par Margrit Shildrick.²⁴ Ganteau offre une explicitation utile de la définition du monstrueux selon Shildrick dans son article « Shifting Visibilities. The Politics of Trauma and Vulnerability in Neil Bartlett's *Skin Lane* » (2017) : « Margrit Shildrick's conception of the monstrous as an index and operator of vulnerability: “vulnerability comes not from the outside,” she tells us, “but just is implicit in its ontological and epistemological structure (84)” (dans Ganteau et Onega 2017, 184). Le monstrueux désigne une vulnérabilité interne à l'individu qui révèle une subjectivité fragmentée et une altérité radicale dans l'esprit du sujet. Le critique précise ce que signifie l'altérité du monstre :

Said differently, and still in Shildrick's terms, “[m]onsters haunt us because they stir recognition within” (81), which, once again, reminds the reader of the subject's openness, hence of his/her relationality. The figure of the beast within, by suggesting the individual's intrinsic hybridity, signals the presence of the other at the heart of the same and shows that there is no such thing as the subject's sovereignty or autonomy. (dans Ganteau et Onega 2017, 184)

Les difficultés du narrateur de *Remainder* à rétablir des rapports interpersonnels étroits et à accepter l'altérité semblent provoquer l'émergence d'un monstre qui rappelle que la

²⁴ Voir Shildrick, Margrit. *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*. London and Thousand Oaks, CA: Sage, 2002.

dimension relationnelle inhérente à la vulnérabilité ne peut être niée. La figure d'un Autre au cœur de soi oblige le sujet à prendre conscience d'autrui et met en lumière l'illusion de la souveraineté et de l'autonomie du sujet. Cette fausse croyance se dévoile également dans le transfert d'agentivité et de subjectivité effectué par les narrateurs des romans du corpus.

2. Vulnérabilité du sujet et perte de souveraineté

Tom Barnes et le narrateur anonyme de *Remainder* semblent transférer une part d'agentivité et de subjectivité aux objets-narrateurs pour le premier et à autrui pour le second en instaurant ainsi une forme de dépendance à d'autres individus ou objets qui interroge la reconnaissance de la qualité de sujet des protagonistes. Ils ne sont pas autonomes et l'ontologie du statut de sujet semble alors incertaine et vulnérable.

Comme on l'a vu précédemment *Anatomy of a Soldier* brouille les frontières entre objets et sujets en mettant en évidence la porosité entre objectivité et subjectivité ainsi que l'expérience commune de la vulnérabilité entre êtres animés et inanimés. S'il ne s'agit pas d'affirmer que les objets équivalent à des sujets dans le roman de Parker, le choix de leur conférer une voix narrative à part entière interroge la nature de la notion de sujet qui semble proche de l'objet et inversement.

En effet, chaque objet-narrateur a la possibilité d'employer le pronom « I » dans son récit alors que Tom Barnes qui est le protagoniste du roman est désigné par les pronoms « He » ou « You » qui établissent une distanciation par rapport à la subjectivité du militaire. Le soldat n'a pas le statut de narrateur mais il est dans une certaine mesure le sujet voire l'objet du récit. Ce sont les objets qui servent d'intermédiaires et qui transmettent les pensées de Barnes et bien que le soldat puisse employer le pronom « I » ou s'exprimer au discours direct, sa narration personnelle est toujours encadrée par le récit de l'objet. Ce constat suggère que l'autonomie totale du soldat serait une illusion ; les voix des objets et du sujet cohabitent dans une forme de dialogue dans lequel chacun dépend de l'autre sans domination.

En dépit de leur statut de narrateurs singuliers jouissant d'une certaine indépendance, les objets ne sont pas complètement autonomes et leur agentivité est partielle puisqu'ils dépendent de l'action humaine. De même, malgré l'emploi du « I » subjectif, les objets ne ressentent pas d'émotions, ils sont simplement vecteurs d'affects.

La tension entre transfert d'agentivité et volonté d'autonomie caractérise les objets-narrateurs et s'exprime syntaxiquement par la récurrence des structures passives : « I was

placed on a broken pallet with three other identical bags of fertiliser [...] » (3). La subjectivité affirmée par le pronom « I » qui désigne le sac d'engrais est immédiatement nuancée par la structure passive « was placed » qui accentue son inaction et par le fait qu'il existe d'autres sacs d'engrais identiques. D'une manière similaire, de nombreux chapitres s'ouvrent sur une affirmation de la subjectivité grâce au pronom « I » suivi d'une structure verbale passive comme c'est le cas pour la bombe « I was carefully made on a wooden table [...] » (13) ou la paire de baskets « I was made in China, a genuine copy » (49). On observe que l'affirmation de la subjectivité ne signifie pas que l'objet décline automatiquement son identité car dans les exemples précédents le lecteur doit faire l'effort de deviner de quel objet il s'agit. L'incertitude quant à l'identité de l'objet peut également être interprétée comme une possible critique du rapport purement utilitaire que les humains entretiennent avec les objets et qui rend ces derniers vulnérables ; en ne les nommant pas immédiatement, Parker invite à reconsidérer le statut des objets en formulant l'hypothèse de leur potentielle subjectivité, une subjectivité certes précaire.

Dans *Remainder*, le projet de reconstitutions que souhaite entreprendre le narrateur met en lumière une tension entre le transfert d'agentivité à autrui et l'illusion de contrôle du protagoniste sur le déroulement des *re-enactments*. En effet, il est évident que ses ambitions sont trop grandes pour qu'il puisse les réaliser seul et c'est pourquoi il n'est pas étonnant qu'il s'appuie sur la société « Time Control UK » (72) pour prendre en charge la logistique : « 'I need someone to sort it all out for me. To handle the logistics' » (72). Le protagoniste délègue donc une forme d'agentivité à cette entreprise tout comme à son bras droit Naz qu'il qualifie de « extra set of limbs » (69) ou qu'il considère comme « [His] executor » (69, 80).

Dans le cas de Naz on peut se demander si le transfert d'agentivité n'est pas total puisque celui-ci s'engage à superviser le projet du narrateur à plein temps : « [...] he'd supervise my project personally, on a full-time basis » (80-81). Bien qu'il soit caractérisé par son agentivité et son autonomie (« personally »), son engagement complet à son travail révèle les limites potentielles de sa subjectivité qui ne serait définie que par une *persona* professionnelle. La subjectivité du bras droit paraît précaire puisque l'efficacité dont il fait preuve est proche de celle d'une machine : « [...] he was logging my requirements in his mind, translating them into manoeuvres to be executed » (78).

Par ailleurs, le narrateur semble avoir conscience du rôle majeur des responsables de la logistique puisqu'il propose d'augmenter leur rémunération : « 'I want to pay the people who've done the organizing bits more. [...] The people who worked with you [Naz] to get all the elements of this coordinated' » (183). Il reconnaît indirectement sa dépendance envers ces individus dont les actions sont essentielles pour mener à bien ses projets ; il n'est pas autonome

et les substantifs « bits » et « elements » rappellent que chacun fait partie d'un tout. Néanmoins, la valeur qu'il attribue à ses employés est pécuniaire mais pas humaine puisqu'il les sacrifie sans hésiter lors du crash d'avion qui clôt le roman.

Les relations que le protagoniste entretient avec les *re-enactors* témoignent également d'une tension entre affirmation d'autonomie et transfert d'agentivité :

"I want to hire people to live in it [the building], and perform tasks that I will designate. They need to perform these exactly as I say, and when I ask them to. I shall most probably require the building opposite as well, and most probably need it to be modified. Certain actions must take place at that location too, exactly as and when I shall require them to take place. I need the project to be set up, staffed and coordinated, and I'd like to start as soon as possible." (74-75)

Les acteurs dépendent financièrement du narrateur qui les emploie mais ils sont assujettis à ses ordres comme le soulignent les modaux « will » et « shall » ou les verbes qui expriment une demande (« say, « ask », « require », « designate »). Le contrôle de l'employeur est accentué par la récurrence du pronom « I » qui affirme sa subjectivité et le singularise par rapport à la multitude anonyme désignée par le substantif « people » et le pronom « them ». La théâtralité des *re-enactors* est évoquée par l'emploi du verbe « perform » qui suggère que l'agentivité réelle appartient aux acteurs même si le protagoniste donne les instructions : son agentivité semble donc partielle et la relation de dépendance est réciproque. Ce postulat est corroboré par l'expression « I need the project to be set up, staffed and coordinated » dont les participes passés indiquent que le personnage ne s'occupera pas lui-même de la logistique, démontrant ainsi les limites de son autonomie.

Si le protagoniste transfère effectivement une part d'agentivité à ses acteurs, cela ne signifie pas pour autant qu'il leur accorde une quelconque subjectivité. En effet, ce passage montre qu'il leur refuse toute autonomie ou individualité :

The driver, the person re-enacting my role, had to get out slowly. Like the concierge, he wore a white ice-hockey goaltender's mask, so as not to overrun my personality with his – or, more precisely, so as not to impose any personality at all. I just wanted the motions and the words, all deadpan, neutral – wanted the reenactors to act out the motions without acting and to speak the words without feeling, in disinterested voices, as monotonous as my pianist. (158)

Le narrateur souhaite que l'acteur qui rejoue son rôle porte un masque pour éviter que le faux conducteur ne puisse exprimer sa propre subjectivité. Le *re-enactor* doit rester anonyme et être une simple *persona*, un double temporaire du protagoniste qui n'a aucune indépendance et doit se contenter de remplir son rôle. Seuls ses gestes et ses paroles importent (« the motions and the words ») et ceux-ci doivent être neutres et dénués de sentiments : il est agent mais pas sujet. Il semble paradoxal et ironique que le protagoniste désire que ses acteurs ne jouent pas (« without acting ») car il ne semble pas avoir conscience que les reconstitutions sont en réalité

des mises en scène artificielles et inauthentiques. De plus, l'absence d'émotions qu'il exige de ses acteurs nie leur qualité de sujet et exacerbe leur vulnérabilité. Même s'il semble autonome et avoir la situation sous contrôle, la subjectivité du narrateur apparaît fragile et précaire puisqu'il ne joue pas lui-même son rôle et craint que la personnalité de *re-enactor* n'efface la sienne (« overrun my personality »). Cette inquiétude évoque également sa réticence à accepter la dimension relationnelle de la vulnérabilité et souligne sa difficulté à être attentif à la vulnérabilité d'autrui.

Cependant, le personnage démontre parfois son autonomie et son indépendance notamment lorsqu'il rejoue le rôle de l'homme noir tué à Brixton (183-194) ou lorsqu'il effectue seul la recherche de l'immeuble adéquat pour réaliser son projet : « I understood then that there was only one person who could take charge of seeking out the property, and that was me » (81). Cette révélation constitue l'un des rares moments du roman où le narrateur assume pleinement une forme d'agentivité directe et une responsabilité soulignée par l'expression « take charge ». Il affirme sa singularité avec le pronom personnel « I » renforcé par l'expression « only one person » et l'ajout du segment coordonné qui se conclut sur le pronom « me » qui insiste davantage sur sa subjectivité.

Ces initiatives suggèrent que le narrateur serait en contrôle de la situation comme en témoigne sa description des modes « *on and off* » (77, italiques dans l'original) qui régissent la vie de ses employés :

“Well, *on* when they're performing the tasks I'll ask them to perform. The rest of the time they can do what they want. Like soldiers: they're on parade at one moment, then afterwards they go and smoke their cigarettes [...]. But a few hours later they have to be back on parade again.” (77-78, italiques dans l'original)

Les deux modes souhaités par le protagoniste exposent son désir de contrôle voire de toute-puissance : les acteurs dépendent de la volonté de leur employeur et doivent se tenir en permanence à sa disposition car c'est lui seul qui décide du moment où ils doivent jouer leur rôle. Il exerce une maîtrise presque totale sur leurs vies qui sont réglées sur son propre rythme et ses propres envies. La théâtralité de la scène et la domination malsaine du personnage sont mises en évidence par la comparaison militaire et le terme « parade ». Les *re-enactors* sont pareils à des soldats qui défilent et doivent exécuter leurs tâches à la perfection tout en étant soumis à leur supérieur hiérarchique, le protagoniste.

Son désir de domination et de toute-puissance se manifeste notamment lorsqu'il joue avec les maquettes et modèles réduits de chaque reconstitution dont il offre une description précise :

Roger delivered the model to me a day and a half later. It was brilliant. It was about three feet high and four wide. It showed the courtyard and the facing building and even the sports track. There were little figures in it: the motorbike enthusiast next to his bike, the pianist with his bald pate, the liver lady with her headscarf and her snaky strands of hair, the concierge with her stubby arms and white mask. He'd even made a miniscule mop and Hoover for her cupboard. You could see all these because he'd made several of the walls and floors from see-through plastic. On the ones that weren't see-through he'd filled in the details: light switches and doorknobs, the repeating pattern on the floor. The stretches of neutral space he'd made white. Sections of wall and roof came off too, so you could reach inside [...]. (146)

La reproduction fidèle de l'immeuble symbolise matériellement le sentiment d'invulnérabilité et de contrôle du protagoniste qui est accentué par la différence de taille entre l'homme et le modèle réduit. Il peut aisément surplomber l'objet figurant ainsi sa maîtrise absolue sur les petits personnages qui représentent les acteurs et qui semblent encore plus vulnérables que dans la réalité. L'architecture de la maquette dispose de nombreuses ouvertures qui – associées au plastique transparent – renvoient l'image d'un *panopticon* qui renforce la domination du narrateur qui peut tout voir et auquel rien ne peut être dissimulé. Le *panopticon* peut également faire écho à une scène de théâtre ouvert qui rappelle la théâtralité des reconstitutions. L'exactitude et le degré de détail de la reconstitution miniature illustrent la perfection souhaitée par le protagoniste mais interrogent également la notion d'authenticité. La maquette est un double de l'immeuble, son simulacre, qui n'a de valeur qu'en tant que copie : elle est une reproduction de la réalité mais ne devrait pas avoir d'incidence directe sur celle-ci.

Selon Slote, le phénomène de répétition mis en évidence par les reconstitutions – parmi lesquelles on peut inclure la maquette – est le signe de la reproductibilité toujours possible et infinie du réel qu'il analyse d'après le concept d'hyper-réalité théorisé par Baudrillard :

The 'repetition' – the fact that repetition is always possible and always available, even imperfectly – thus robs the original of *something*. As Baudrillard (1983: 146) writes, 'the very definition of the real has become : *that of which it is possible to give an equivalent reproduction*. [...] The real is not only what can be reproduced, but *that which is always already reproduced*, the hyperreal, which is entirely in simulation.' The simulation trumps the original thereby consigning the original to re-enactability. (2016, 133, italiques dans l'original)

Ainsi, la pertinence de la notion de réel est mise en doute puisque potentiellement inauthentique²⁵ et l'attitude du narrateur va consister à brouiller les frontières entre réalité et simulacre car il souhaite que les déplacements et les actions qu'il effectue dans la maquette soient reproduits dans l'immeuble qui est lui-même une reconstitution :

I picked up the motorbike enthusiast figure and placed him on one of the swings.
"Now," I told Naz, "I'd like the motorbike enthusiast to go sit on the swing closest to him."
Not half a minute later I saw the real motorbike enthusiast look up towards my building's doorway. He was talking to someone; I couldn't hear what was being said because the pianist was

²⁵ Baudrillard souligne l'impossibilité de retrouver le réel : « The impossibility of rediscovering an absolute level of the real is of the same order as the impossibility of staging an illusion. Illusion is no longer possible, because the real is no longer possible » (*Simulations*, 19).

playing his Rachmaninov – but then I didn't need to. The motorbike enthusiast looked up towards my window, then rose to his feet, walked over to the swing and sat on it.

"I'd prefer him to kneel on it," I told Naz.

"Kneel?"

"Yes: kneel rather than sit. He should kneel in exactly the same position as he kneels beside his bike in."

The figure had been cast in that position. Its limbs didn't move. A few more seconds, and the real motorbike enthusiast changed his position on the swing so he had one knee on the seat. (146-147)

Le narrateur exerce un contrôle total sur la maquette et l'immeuble à tel point que ce n'est plus la miniature qui reproduit la réalité mais l'inverse. Le simulacre fait disparaître la réalité qui était déjà une copie et cette maîtrise apparente du réel est proche d'un complexe de Dieu. Les acteurs sont assujettis aux désirs et aux envies du protagoniste qui s'amuse tel un enfant avec son jouet. Il se place lui-même dans le rôle d'un chef d'orchestre ou d'un metteur en scène dont l'autonomie se manifesterait dans le respect absolu de ses consignes par ses employés. Toutefois, son indépendance est précaire puisqu'il délègue son agentivité à Naz et aux acteurs ; les modifications qu'il effectue sur la maquette ne lui fournissent qu'une illusion de maîtrise puisqu'il y a toujours un détour ou un retard (« Not half a minute later », « A few more seconds »). Le personnage se croit invulnérable et souverain mais selon Ganteau : « it is precisely when we think ourselves invulnerable that we *are* vulnerable » (2015, 4, italiques dans l'original).

L'enthousiasme au sujet de la maquette l'incite à en commander une autre qui reproduit la scène de crime de Brixton : « While I waited I got Roger to build me a model of the area in which the shooting had taken place [...] » (176). Ce nouveau modèle provoque chez lui une révélation qui le pousse à imprégner le modèle réduit de son propre sang en marquant ainsi symboliquement sa possession de l'objet et une forme supplémentaire de contrôle sur la vie de ses employés :

"Blood!" I said aloud to my empty apartment. "I should have used blood in the first place."

I took a small knife from a drawer, pricked my finger with its point and squeezed the flesh and skin until a small bauble of blood grew on it. Holding my finger upright so as not to lose the bauble, I went back to the living room and pressed it to the card, stamping my print across the middle of the road in blood. (179)

Dans son article « Tom McCarthy's *Remainder* and 'the Great Outdoors' » (2016) Arne de Boever propose une analyse éclairante de ce passage et du comportement du narrateur avec les maquettes en adoptant une perspective biopolitique :

Executing his fantasy of total control, the narrator will move around these figures in the model of his building like pawns on a chessboard. Of course, the people will be expected to follow his movements, as if he were moving the actual people around. If things were not already explicit enough, McCarthy also has his narrator marking the model with blood later on in the novel (*R*, 179). Importantly, it is his own blood and not that of the re-enactors. So the suggestion seems to be that

he is not simply controlling the re-enactors from the outside, but that his own biological life is very much involved in this project as well. (208-209).

Les propos du critique insistent à juste titre sur la volonté de contrôle fantasmée du protagoniste sur ses collaborateurs et soulignent l'engagement biologique de la vie du personnage ainsi que sa dépendance sur ses employés et sur la réussite des reconstitutions : ce projet aurait un enjeu vital. Loin d'être l'exemple de son invulnérabilité, la tache de sang sur la maquette expose la vulnérabilité du narrateur qui se blesse lui-même, victime d'une forme de délire et de mégalomanie.

La souveraineté du sujet serait alors illusoire comme semblent le confirmer les épisodes comateux qui suivent certaines reconstitutions et durant lesquels le narrateur souffre d'aboulie, un trouble de la volonté dont on rappelle la définition d'Ahmed : « cases of weakness of the will in which impulses are insufficient are typically described as abulia. In abulia an 'I will' is not followed by action » (2014, 77). Sarikaya-Sen partage la thèse d'une illusion de la souveraineté du sujet qu'elle associe au concept de monstruosité évoqué précédemment : « Closely related to the demise of the narrator's sovereign self is his monstrosity, the concept that designates his limits as a vulnerable subject » (2017, 60). Elle se propose d'expliciter les propos de Shildrick pour justifier la corrélation entre monstruosité, vulnérabilité et illusion de souveraineté du sujet :

Shildrick argues that while searching for our sovereignty and security, monsters show us "the leaks and flows, the vulnerabilities in our own embodied being" (4), and by so doing "stir recognition within, a sense of our openness and vulnerability" (81). In short, monstrosity contests the ideas of a sovereign subject and exposes our vulnerability within. (2017, 61)

La monstruosité dévoile la persistance d'une vulnérabilité intérieure qui affecte le sujet et expose les limites de la subjectivité. La souveraineté et l'autonomie du sujet sont illusoire puisque la monstruosité est le signe d'une altérité interne et d'une vulnérabilité relationnelle indéniables. La critique illustre sa thèse en prenant pour exemple le moment où le narrateur se compare à Pharaon, une figure presque divine et invulnérable :

"I was the Pharaoh. They were my loyal servants, all the others" (247). Pharaoh, in the Bible, is depicted as the sinful and prideful ruler of Egypt [...]. In keeping with this, McCarthy establishes a link between the cruelty and fierceness of Pharaoh and that of the unnamed narrator in *Remainder*. By explicating the narrator's monstrosity through a comparison to Pharaoh, the novel challenges the boundaries between the monstrous and the normal (Shildrick 1-4), while simultaneously suggesting an attempt to affirm his identity in terms of sovereignty, and so to resist his identification as a social being. (2017, 61)

L'analyse de Sarikaya-Sen met en évidence les limites de la subjectivité du protagoniste dont la reconnaissance de la qualité de sujet reste précaire. La monstruosité

qu'évoque la comparaison avec Pharaon insiste sur la fracture psychique du narrateur et sur la persistance de la vulnérabilité. La recherche de souveraineté ne peut être qu'une tentative qui se solde par un échec ; la souveraineté n'est nullement synonyme d'indépendance ou d'autonomie mais révèle les failles et les insuffisances du sujet vulnérable.

La quête d'une autonomie absolue par les narrateurs de *Remainder* et *Anatomy of a Soldier* ne peut aboutir car les relations de dépendance et d'interdépendance à d'autres individus ne peuvent être niées comme le suggère l'étude du transfert d'agentivité et de subjectivité à autrui ou aux objets. Un certain degré d'autonomie semble possible lorsque le sujet vulnérable accepte de s'ouvrir et de s'exposer à autrui afin de se reconnaître mutuellement comme sujets vulnérables. Dans le cas contraire, la croyance en l'illusion d'une souveraineté individuelle dominatrice mène à une perte d'affect et une insensibilité qui témoignent de la précarité et des limites de la subjectivité.

Faire face à la vulnérabilité implique une tension entre interdépendance et volonté d'autonomie que les narrateurs du corpus peinent parfois à accepter. C'est pourquoi ils tentent de nier leur vulnérabilité en refusant l'aide d'autrui ou en nourrissant un désir de toute-puissance et d'invulnérabilité. Toutefois, Ganteau rappelle que c'est lorsque la vulnérabilité est récusée qu'elle s'expose encore davantage en révélant la persistance de blessures physiques ou fractures psychiques. La vulnérabilité – qu'elle soit ontologique ou relationnelle – est indéniable et c'est pourquoi il pourrait sembler nécessaire de la dépasser et de l'accepter. Il importe à présent d'étudier les modalités d'acceptation de la vulnérabilité présentées dans les œuvres du corpus. Cette acceptation ne va pas de soi et implique un retour difficile vers soi et une ouverture aux autres afin de pouvoir envisager une vulnérabilité positive, voire créatrice.

III. Accepter ou dépasser la vulnérabilité : la vulnérabilité positive ?

La deuxième partie de la réflexion a permis d'aller au-delà du constat de la vulnérabilité définie comme disposition à être blessé pour mettre en évidence les tensions inhérentes à la vulnérabilité relationnelle. En effet, pour les narrateurs des romans du corpus, faire face à la vulnérabilité suppose de concilier une profonde volonté d'autonomie avec une indéniable dépendance ou interdépendance à autrui. Si la croyance en la souveraineté absolue du sujet est apparue comme une illusion, la possibilité de l'indépendance de l'individu vulnérable n'est pas exclue comme l'ont suggéré les exemples de refus du *care*. Tom Barnes et le narrateur anonyme de *Remainder* s'efforcent d'affirmer leur subjectivité et leur singularité et la réussite de cette démarche repose peut-être sur l'acceptation voire le dépassement de leur vulnérabilité.

Cette notion ne se limiterait pas aux connotations négatives de faiblesse et de fragilité qui lui sont communément associées mais serait au contraire perçue de manière positive comme une force ou un moyen de se définir comme sujet unique. Il importerait d'étudier comment les protagonistes parviennent à dépasser ou non leur vulnérabilité pour s'approprier et repenser cette notion dont la définition s'enrichit d'une dimension identitaire qui permettrait aux personnages de se reconnaître pleinement comme sujets.

Cependant, cette hypothèse interroge les rapports entre acceptation et dépassement de la vulnérabilité puisque revendiquer une vulnérabilité identitaire impliquerait une forme d'acceptation qui n'a pas pour conséquence nécessaire le dépassement, c'est-à-dire la transformation de vulnérabilité en force positive. Les protagonistes pourraient trouver dans leur condition de *wounded heroes* vulnérables le moyen de reconnaître et de faire reconnaître leur subjectivité autonome.

Dans l'introduction de leur ouvrage *The Wounded Hero in Contemporary Fiction: A Paradoxical Quest*, Ganteau et Onega retracent l'évolution du concept de « héros » ou « héroïne » et ses multiples avatars aux caractéristiques changeantes puis identifient l'émergence d'un nouveau type de protagoniste spécifiquement contemporain, le/la *wounded hero(ine)* : “a new type of (physically and/or spiritually) wounded hero(ine) immersed in a paradoxical life quest that involves the embracing, rather than the overcoming, of suffering, alienation, and marginalisation as a form of self-definition” (7-8). Ils donnent quelques exemples d'attitudes adoptées par ces nouveaux héros et nouvelles héroïnes :

[t]he self-affirming sense of uniqueness lying behind the self-inflicted wounds of anorexic, bulimic, or hysterical characters; the refusal of drug addicts or of some members of the gay community during the AIDS crisis to give up their perilous life styles, or the more general anti-social stand of tramps,

outlaws, and other types of wounded characters who willingly embrace marginalisation, exclusion, suffering, and paradoxical invisibility as a form of self-definition [...]. (8)

Les auteurs soulignent à juste titre le paradoxe entre l'acceptation (« embracing ») et le dépassement (« overcoming ») de la vulnérabilité pour des personnages qui font le choix d'affirmer leur subjectivité et de se définir par leur fragilité, leurs blessures et leurs traumatismes. La vulnérabilité n'est plus perçue comme une faiblesse mais comme une force qui permet à chacun de dévoiler sa singularité.

D'après les critiques, cette attitude nouvelle marque un changement de paradigme par rapport à la représentation traditionnelle du héros ou de l'héroïne :

Self-definition by espousing the wound and/or exposing the scar may provide evidence of a paradigm shift from the older vision of the subject as sovereign and autonomous, that Frye, as we have seen, closely associated with the Enlightenment, to a more dependent one. In our contemporary, vulnerable times, the subject, or in Goh's terms, the *reject*, is more spontaneously envisaged as frail, fallible, incomplete, and as defined by such limits. Miles away from the humanist conception of the hero or heroine as invincible and autonomous, many a protagonist of contemporary fiction seem to be characterised by capacities strictly delineated by the extent of their incapacities [...]. (11-12)

Le héros blessé n'est plus souverain ou autonome mais caractérisé par ses faiblesses et ses limites comme c'est cas pour Tom Barnes et le narrateur anonyme qui sont des parangons de ce nouveau type de protagonistes.

Cependant, la réflexion s'efforcera de distinguer l'attitude des deux héros face à leur vulnérabilité : si le narrateur de *Remainder* semble accepter (*embrace*) le caractère définitionnel de ses blessures et de ses faiblesses, le protagoniste de *Anatomy of a Soldier* s'efforce d'accepter puis de dépasser sa vulnérabilité en la transformant en force. Les modalités d'expression de soi et d'affirmation de la subjectivité ne sont pas les mêmes selon le *wounded hero*.

Par ailleurs, la blessure qui caractérise les sujets vulnérables a un statut ambigu : « the wound may be seen as the site of a radical passivity and at the same time the guarantee of renewed agency [...] » (13). Elle pourrait favoriser l'autonomie et l'indépendance de l'individu par le truchement d'une démarche créatrice comme le soutient Jeanette Winterson dans son œuvre autobiographique *Why Be Happy When You Could Be Normal?* (2011) : « All my life I have worked from the wound. To heal it would mean an end to one identity—the defining identity. But the healed wound is not the disappeared wound; there will always be a scar. I will always be recognizable by my scar » (223). L'écrivaine insiste sur le rôle majeur du traumatisme à l'origine du processus d'écriture et met également en évidence le caractère identitaire et définitionnel de la blessure. De plus, elle indique que la guérison de celle-ci n'est pas synonyme de sa disparition ; une cicatrice reste visible et permet la reconnaissance mutuelle de sa propre vulnérabilité et de celle d'autrui.

Ganteau et Onega analysent les propos de Winterson et apportent un éclairage utile sur la différence entre blessure et cicatrice qui rappelle la dimension relationnelle de la vulnérabilité :

Winterson's words bring to mind philosopher Richard Kearney's distinction between wounds, which are "timeless and unrepresentable," and scars, which "are marks left on the flesh to be seen, touched, told and read" (83). In other words, the scar is the trace that allows other people to recognise the other's wound.²⁶ (10)

Si l'acceptation de la blessure peut être un moyen d'affirmer une identité singulière, la présence physique voire charnelle de la cicatrice témoigne du fait que la quête d'autonomie ne peut s'abstraire de l'altérité ni ignorer la vulnérabilité d'autrui. L'acceptation et le dépassement de la vulnérabilité ne nécessitent pas seulement un retour sur soi mais requièrent de prendre en considération la communauté.

Cette attention portée aux autres fait directement écho à l'acceptation positive de la dépossession théorisée par Butler et Athanasiou qu'elles définissent comme « being dispossessed by the other's presence and by one's presence to the other » (2013, 17). L'interaction avec les blessures d'autrui permet aux individus de se reconnaître comme mutuellement vulnérables et de potentiellement entrer dans un rapport de sympathie voire d'empathie : « we do not simply move ourselves, but are ourselves moved by what is outside us, by others » (2013, 3). Leurs propos confirment l'illusion du sujet souverain et l'impossibilité d'une autonomie absolue. Le phénomène de dépossession engendré par la vulnérabilité serait positif puisqu'il favoriserait l'inclusion de l'individu dans une collectivité.

La thèse d'une vulnérabilité identitaire par laquelle une singularité est affirmée n'implique donc pas seulement un retour sur soi mais également une ouverture à autrui et cette tension entre Je et l'Autre est cristallisée dans les interrogations multiples que suscite la figure du *wounded hero* :

Are the disappearance of the satiric *alazon* of the 1950s and early 1960s and the birth of the (self-) wounded hero related to the turn from a (neo-)humanist ethics based on the centrality of the subject to a (post-)Levinasian ethics of alterity that draws the emphasis on attention/attentiveness to the other's suffering, vulnerability, and trauma? Or are we to interpret the sense of uniqueness that these characters achieve through the self-inflicting and/or embracing of the wound as evidence of the resurgence in our traumatised post-WWII world of a Romantic conception of the self, based on the tragic compulsion to "choose Hell" as a form of rebellious self-definition? (Ganteau et Onega 2018, 8)

²⁶ Voir Kearney, Richard. "Writing Trauma: Narrative Catharsis in Homer, Shakespeare, and Joyce." *In the Wake of Trauma: Psychology and Philosophy for the Suffering Other*. Eds. Eric R. Severson, Brian W. Becker and David M. Goodman. Pittsburgh, PA: Duquesne UP, 2016. 77-90.

Les questions soulevées par les critiques insistent sur la dimension éthique du concept de *wounded hero* qui met au jour un paradoxe entre l'attention portée à la souffrance des autres et la volonté d'affirmation d'un individu singulier à travers ses blessures et ses traumatismes et c'est ce paradoxe qui se trouve au cœur de la tension entre acceptation et dépassement de la vulnérabilité.

A. L'acceptation de la vulnérabilité et le retour sur soi

Accepter la vulnérabilité suppose dans un premier temps d'effectuer un retour sur soi qui pourrait permettre d'affirmer une subjectivité cohérente et unifiée qui s'approprie la vulnérabilité comme caractéristique définitionnelle. Les protagonistes dépasseraient ainsi leur statut de victimes au profit d'un statut de sujets autonomes qui ont su transformer leur vulnérabilité en force positive. Toutefois, le retour sur soi et l'acceptation de la vulnérabilité peuvent être difficiles comme dans le cas du narrateur de *Remainder* dont la quête d'authenticité et de domination de la matière révèle une vulnérabilité persistante qui serait acceptée mais pas dépassée.

1. Indépassable vulnérabilité : le cas de *Remainder*

Comme on l'a évoqué dans les sections précédentes, le narrateur anonyme tente de nier sa vulnérabilité en exerçant un contrôle absolu sur la matière et en maîtrisant une forme de réalité qu'il estime authentique par le truchement des *re-enactments*. Cependant, cette double dynamique de domination se solde par des échecs qui exposent la nécessité d'accepter la vulnérabilité même si cette acceptation n'implique pas nécessairement un dépassement.

La réalité matérielle est caractérisée par sa dimension excessive et incontrôlable qui rend vaines les tentatives de rationalisation du protagoniste à l'image de cette description des déchets qui jonchent les rues :

Chewing gum, cigarette butts and bottle tops had been distributed randomly across the area and sunk into its outer membrane, become one with tarmac, stone, dirt, water, mud. If you were to cut out ten square centimetres of it like you do with fields on school geography trips – ten centimetres by ten centimetres wide and ten more deep – you'd find so much to analyse, so many layers, just so much *matter* – that your study of it would branch out and become endless until, finally, you threw your hands up in despair and announced to whatever authority it was you were reporting to: *There's too much here, too much to process, just too much.* (180, italiques dans l'original)

L'excès de matière est souligné par la liste des divers éléments qui sont au sol ainsi que la récurrence de structures intensives telles que « so many » ou « so much » qui dénombrent des éléments matériels (« matter », « layers »). L'abondance de la matière est renforcée phonétiquement par les nombreuses vélaires [g], [k] ou les plosives [t], [b], [p] dont les sonorités brèves donnent une impression d'accumulation. La saturation matérielle est davantage accentuée par la triple répétition de l'expression « too much » appuyée par l'adverbe « just » qui justifie ce constat d'excès qui est aussi marqué par le fait que ces termes – tout comme le substantif « matter » – sont en italiques. De plus, le nom « membrane » suggère que la matière serait vivante ; elle fusionne avec d'autres éléments (« become one ») et met ainsi en échec la tentative de maîtrise du narrateur qui s'efforce de rationaliser le surplus par le biais d'un découpage géométrique (« ten square centimetres »). La matière oppose le hasard à la logique (« distributed randomly ») ; la souveraineté du personnage est mise à mal (« whatever authority ») et il semble avoir conscience de son impuissance puisque sa tentative de rationalisation relève de l'irréel comme l'indique la structure hypothétique « If you were ».

D'une manière similaire, lorsque le narrateur sort de la banque après la reproduction du braquage il est surpris par la puissance de la lumière aveuglante du soleil :

I closed my eyes [...] then opened them again and was overwhelmed by sunlight. It was streaming from the sun's chest, gushing out, cascading, splashing off cars' wheels, bonnets and windscreens and off shop fronts, trickling along the road's lines and markings, pulsing past people's legs and along gutters, dribbling from roofs and trees. It was spilling everywhere, overflowing, just too much, too much to absorb. (263)

Si la lumière ne correspond pas exactement à de la matière, la personnification suggérée par l'expression « streaming from the sun's chest » confère un degré de matérialité à la lumière qui serait apparentée à du sang. La vitalité excessive de celle-ci est soulignée par le verbe « overwhelmed » et les nombreux verbes à la forme progressive (« streaming », « gushing out », « cascading », « splashing », « trickling ») dont l'aspect indique une action en cours de réalisation. Le sémantisme des verbes exprime l'idée d'un écoulement qui renforce la comparaison entre la lumière et le sang tout comme l'expression « pulsing past people's legs » qui accentue la sensualité et la dimension matérielle de la lumière qui touche les corps. Elle est assimilée à un liquide qui déborde (« spilling », « overflowing ») et l'excès de matière est mis en évidence par la répétition de la structure intensive « too much ». L'impossibilité de maîtriser la lumière qui jaillit tel du sang est confirmée par l'expression « too much to absorb ».

La matière ne peut être transcendée et résiste aux tentatives de contrôle du protagoniste car il en reste toujours des traces selon Pieter Vermeulen qui présente le projet philosophique de McCarthy dans « The Novel after Melancholia: On Tom McCarthy's *Remainder* and David

Mitchell's *Ghostwritten* » (2011) : « McCarthy's larger aim [is] to retrieve the world in its materiality and to record the material remainder of things that resists every attempt at abstraction or spiritualization » (260). Ainsi, la matière ne peut être niée puisqu'elle est une composante essentielle du monde mais aussi du corps des individus et jouerait donc un rôle vital dont le narrateur semble avoir conscience alors que, d'après lui, ce ne serait pas le cas de Naz :

Poor Naz. He wanted everything perfect, neat, wanted all matter organized and filed away so that it wasn't a mess. He had to learn too: matter's what makes us alive – the bitty flow, the scar tissue, signature of the world's very first disaster and promissory note guaranteeing its last. Try to iron it out at your peril. (272)

Dans cet extrait qui se situe à la fin du roman, le protagoniste semble avoir une révélation et être lucide quant à l'impossibilité de soumettre la matière à toute forme de domination. Il exprime par ces mots le caractère vital indéniable de la réalité matérielle (« matter's what makes us alive ») et met en garde contre le risque de ne pas en prendre conscience : « Try to iron it out at your peril ». L'expression « world's very first disaster » peut faire allusion au motif de la Chute qui rappelle la vulnérabilité ontologique des êtres humains dont la trace serait inscrite dans la matière. Comme on l'a vu dans une partie précédente, la matière – notamment présente en excès – est le signe de la vulnérabilité du narrateur. Par ailleurs, l'expression « scar tissue » peut faire écho à la distinction entre « wounds » et « scars » étudiée plus haut.²⁷ La cicatrice serait le signe de la persistance de la blessure mais permettrait également au sujet de reconnaître la vulnérabilité d'autrui.

Même si les propos du protagoniste paraissent indiquer qu'il accepte sa vulnérabilité, on peut émettre des doutes au regard de son attitude au cours du roman ; à de maintes reprises, en particulier lors des reconstitutions, le narrateur s'efforce de contrôler la matière. Les reproches qu'il formule à l'égard de Naz pourraient s'appliquer à lui-même comme en témoigne le moment où il observe la plaie du faux braqueur qui a été mortellement blessé :

I moved my head over to Four's body and poked my finger into the wound in his chest. The wound was raised, not sunk; parts of his flesh had broken through the skin and risen, like rising dough. The flesh was both firm and soft; it gave to the touch but kept its shape. When I brought my eyes right up to it, I saw that it was riddled with tiny holes – natural, pin-prick holes, like breathing holes. Much bigger, irregular cracks had opened among these where bits of shot had entered him. I could see some way into the tunnels that the cracks' insides formed, but then they turned and narrowed as they disappeared deeper inside him.
“Yes, really like a sponge,” I said. (263)

²⁷ Voir Kearney, Richard. “Writing Trauma: Narrative Catharsis in Homer, Shakespeare, and Joyce.” (2016).

Le narrateur entre en contact direct avec la blessure du braqueur puisqu'il plonge son doigt au cœur de la plaie ; on peut soutenir qu'il entre également en contact indirect avec sa propre blessure, son propre trauma pour reprendre l'étymologie grecque de « wound ». Par ailleurs le champ lexical de la fragmentation (« bits », « holes », « cracks ») fait allusion aux fractures d'ordre physique et psychique dont souffre le sujet. Contrairement au concept de dépossession positive théorisé par Butler et Athanasiou selon lequel l'interaction avec les blessures d'autrui permettrait à l'individu d'être ouvert et attentif à leur vulnérabilité commune, le protagoniste semble rester insensible face au cadavre de son employé comme en témoigne sa description factuelle de la plaie. Il se concentre sur les sensations de son toucher en décrivant les variations de la peau et de la chair mais ce contact physique prolongé n'est pas synonyme de mise en relation émotionnelle. L'absence d'affect du narrateur est soulignée par la comparaison triviale de la blessure à de la pâte (« dough ») et à une éponge (« sponge »). La réalité matérielle de la plaie attise sa curiosité mais il reste indifférent à la vulnérabilité du défunt dont la dépouille est exposée à son regard.

Les exemples précédents dévoilent l'attitude instable et ambiguë du protagoniste vis-à-vis de la matière ; il oscille entre refus du surplus, volonté de domination, recherche de familiarité et potentielle acceptation de la matérialité. Ce comportement changeant met en évidence la difficulté d'accepter sa propre vulnérabilité autant que celle des autres.

L'impossible domination de la matière est également liée à l'échec de la quête d'authenticité du narrateur car la persistance de la matérialité empêche la bonne exécution des *re-enactments* : « Her bag had leaked from its bottom right corner, leaving a wet, sticky-looking patch on the floor » (132). La substance visqueuse qui s'écoule du sac poubelle endommagé constitue une trace visible de la persistance de la matière mais expose aussi l'impossibilité d'une reconstitution authentique puisque celle-ci est toujours soumise à la contingence de la matière ou de causes extérieures.

De la même façon, le personnage ne parvient pas à reproduire le phénomène de sublimation du liquide pour pare-brise puisque la matière reprend ses droits : « a torrent of blue liquid burst out of the dashboard » (154). Il commente cet échec et fait part de sa déception :

This miracle, this triumph over matter, seemed to have occurred, then turned out not to have done at all – to have failed utterly, spectacularly, its watery debris crashing down to earth, turning the scene of a triumphant launch into the scene of a disaster, a catastrophe. (155-156)

L'enthousiasme initial du protagoniste souligné par les substantifs « miracle » et « triumph » contraste avec l'aveu de son échec (« failed ») renforcé par les adverbes « utterly » et « spectacularly ». Le terme « launch » peut évoquer l'image d'un lancement dans l'espace et

transmettre l'impression d'apesanteur que le narrateur désire retrouver grâce aux reconstitutions. Néanmoins, des fragments de matière persistent : « watery debris crashing down to earth ». Le verbe « crashing down » renvoie au motif de la Chute qui évoque la nécessité d'accepter la matérialité de soi et du monde. Ce motif fait également allusion à l'accident du protagoniste qui trouve un écho dans les substantifs « catastrophe » et « disaster » qui rappellent que les *re-enactments* ne peuvent être soumis au contrôle absolu du protagoniste puisque des circonstances extérieures et indépendantes de sa volonté peuvent entraver leur bonne exécution ; leur perfection et leur authenticité relèvent du fantasme selon Soar : « the trouble with fantasy generally, is that you can't quite get it to behave as it should: it isn't properly malleable » (2006, n.p.).

La matière reste indépendante et résiste aux tentatives de domination comme l'admet le protagoniste : « Matter, for all my intricate preparations, all my bluffs and sleights of hand, played a blinder. Double-buffed me » (251). Il n'est donc pas souverain et doit accepter les risques et les incertitudes liés au hasard et à la contingence illustrés par le champ lexical du jeu (« bluffs », « sleights of hand », « played »). Slote analyse ce passage et souligne que la matière ne peut jamais être complètement éliminée : « The thing that gets in the way is a remainder: there is some surplus matter between all the intricate preparations for the event and the event itself » (2016, 134).

Ainsi, les reconstitutions ne peuvent jamais pleinement satisfaire le désir de perfection du narrateur car un excès de matière subsiste et un élément paraît manquer comme l'indique le protagoniste au sujet de la reproduction du braquage : « Re-enacting it wouldn't be enough: there'd be something missing, something fundamental » (217). S'il ne semble pas savoir de quoi il s'agit d'où l'emploi de l'adverbe « something » qui souligne son incertitude, on peut supposer que l'élément fondamental manquant serait un déficit d'authenticité lié à un emploi erroné du verbe « re-enacting ». En effet, le personnage part du principe que les reconstitutions sont issues de scènes de vie qu'il a retrouvées dans ses souvenirs alors même que sa mémoire est faillible. Les *re-enactments* seraient alors des *enactments* comme l'affirme Slote :

The re-enactment creates something that had not previously existed in such a configuration. The 're' of 're-enactment' is actually superfluous, a remainder or reminder of a different concept. To take a line from Derrida's (1981: 206)²⁸ reading of Mallarmé's *Mimique*, the re-enactments are 'mimicry imitating nothing [...] a double that doubles no simple.' (2016, 126)

²⁸ Voir Derrida, Jacques. *Dissemination*. 1969. Trans. Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

Le critique soutient à juste titre que le préfixe « re » est un exemple de surplus puisque chaque reconstitution ne peut jamais être parfaitement identique à la précédente car elle est soumise à la contingence.

Cependant, à l'image de son attitude avec les maquettes, le narrateur brouille les limites entre réalité et fiction du *re-enactment* d'après Partington qui analyse l'expression « turf wars » (197) : « [T]he turf war in which he is caught up is one between the fictional world and real world » (2016, 57). Le postulat d'un conflit entre l'espace fictionnel et l'espace réel trouve un exemple dans le comportement des *re-enactors* décrit par le protagoniste juste avant la scène du braquage :

They [the passers-by] watched them [the re-enactors] intently, looking for cracks in their personas – inconsistencies in their dress, the way they moved and so on – that might show them up as the re-enactors they'd been told they were [...] They'd been told that the zone would be wide and not demarcated as clearly as the shooting ones had been; that its edges would be blurred, buffered by side and back streets as they merged gradually, almost imperceptibly, with real space. They'd been told this – but they still looked for some kind of boundary. (252)

Les frontières entre réalité et fiction paraissent poreuses comme le signale l'expression « cracks in their personas ». Le substantif « persona » signifie « masque » en grec et renvoie à l'idée du double et à une théâtralité inauthentique. La présence de possibles fissures dans le masque suggère que les distinctions entre les deux espaces sont fragiles. De même, l'absence de démarcation claire entre les lieux qui appartiennent ou non à la zone de reconstitution brouille davantage les frontières et ce phénomène est accentué par le participe passé « blurred » et l'expression « merged gradually ». La recherche d'une ligne de séparation définie semble vaine et la fusion des espaces réel et fictif fait référence au concept d'hyper-réalité théorisé par Baudrillard. Le simulacre s'impose face au réel puisque selon le critique, il est impossible de retrouver une réalité qui ne soit pas déjà une copie : « The real is not only what can be reproduced, but that which is always reproduced, the hyperreal, which is entirely in simulation » (1983, 146). La notion d'hyper-réalité paraît être la pierre angulaire des croyances du personnage, la clé de voûte qui justifie ses actions et le projet des reconstitutions :

Occasionally I'd let my eyes run out to corners, looking, like the other re-enactors, for an edge, although I knew there was no edge, that the re-enactment zone was nonexistent, or that it was infinite, which amounted in this case to the same thing. (253).

Les propos du protagoniste confirment qu'à ses yeux il n'y a plus d'opposition ni de frontières entre réalité et reconstitution. Ainsi, le réel serait équivalent à la fiction tout comme la notion d'authenticité serait identique à celle d'inauthenticité. Cette absence de distinction révèle le rapport précaire du narrateur au monde et au réel puisqu'il ne souscrit plus à la

définition commune de la réalité. Il lui préfère l'hyper-réalité qui met en échec sa quête d'authenticité.

Toutefois, la réalité ne peut être ignorée puisque les employés du protagoniste réalisent que le braquage de la banque n'est pas un *re-enactment* mais bien un *enactment* :

“They don't know.”
“What?” said Five.
“They don't know,” One repeated. “These people don't know that it's a re-enactment.”
There was silence for a moment while Five and Two digested what One had just said. One turned to me and, voice still quivering, whispered:
“It's *real!*” (261-262, italiques dans l'original)

L'épiphanie est renforcée par le substantif « *real* » en italiques qui signale la prise de conscience des acteurs que le braquage est bien réel et c'est pourquoi ils souhaitent y mettre fin alors que le narrateur ne partage pas leur point de vue et estime qu'il est impossible d'arrêter une telle reconstitution : « Nobody moved. Of course nobody moved. Stop what? This re-enactment was unstoppable. Even I couldn't have stopped it. Not that I wanted to. Something miraculous was happening » (261). L'adjectif « *miraculous* » exprime l'intense plaisir ressenti par le protagoniste lors de cette (re)construction qui correspond le plus à son idéal d'authenticité. Cet épisode serait authentique car le personnage paraît accepter la contingence du réel qui explique que la scène ne se déroule pas comme prévu lors des répétitions de la scène dans l'entrepôt ; le braquage n'est ni la copie, ni la reproduction d'un événement antérieur, c'est l'original. L'impossibilité de mettre un terme à ce (*re*)-*enactment* est justifiée par le fait que la réalité authentique ne peut être soumise à aucun contrôle du protagoniste. Néanmoins, cette expérience précaire et fugace du sentiment d'authenticité se fait au prix du sacrifice de la vie d'un employé vulnérable et interchangeable – car désigné par le numéro « Four » (261) – dont l'existence est réduite à l'état de vie nue.

La réalité ne se conforme jamais complètement à une reproduction exacte puisque le réel est caractérisé par la contingence et les variations reflétées par les nombreuses expressions modalisantes qui indiquent que la réalité est difficilement reproductible : « *equally tall but not identical* » (95) ; « *seemed identical* » (103) ; « *'It's the same thing, more or less'* » (141). Ces exemples attestent la difficile congruence entre l'original et la copie car un écart subsiste et rend vaine la quête d'authenticité du narrateur de *Remainder* : il ne peut accéder qu'à l'hyper-réalité des simulacres. Peut-être faudrait-il partager le constat effectué par Zadie Smith à sa lecture du roman : « *That the word is what it is, and, moreover, that all our relations with it are necessarily inauthentic* » (2008, n.p.).

L'impossible quête d'authenticité du protagoniste fait écho à son incapacité à dominer la matière ; ce double échec souligne la nécessité d'accepter sa vulnérabilité et de reconnaître ses propres limites. Le narrateur illustre le concept de *wounded hero* qui accepte (*embrace*) sa vulnérabilité et incarne ainsi l'acceptation identitaire et définitionnelle de cette notion. Le protagoniste anonyme « accepte » sa vulnérabilité non parce qu'il la reconnaît mais plutôt parce qu'il ne parvient ni à la dépasser en la transformant en force ni à se départir de ses illusions de domination sur la matière et sur la réalité. Il n'amorce pas de retour sur lui-même qui lui permettrait de retrouver une subjectivité unifiée et cohérente mais se définit par sa vulnérabilité, sa marginalité et ses blessures.

2. Au-delà de la condition de victime : le cas de *Anatomy of a Soldier*

Contrairement au narrateur du roman de McCarthy, Tom Barnes, le protagoniste de *Anatomy of a Soldier* incarne un *wounded hero* qui accepte (*embrace*) puis se réapproprie sa vulnérabilité qu'il ne considère plus comme une faiblesse mais comme une force. Sa vulnérabilité fait partie de lui mais elle n'est pas uniquement ce qui le définit ; il va au-delà de la condition de victime et invite à repenser et à se réapproprier la notion de vulnérabilité pour pouvoir s'affirmer comme sujet indépendant et autonome.

Le processus d'affirmation de soi passe par l'acceptation de sa vulnérabilité et des blessures subies comme lorsque Tom parvient à verbaliser son traumatisme lors d'une séance de kinésithérapie : « You talked her through all your wounds and she inspected them under the bandages » (189). Si la dimension thérapeutique de la rééducation et de la verbalisation a déjà été étudiée dans une section précédente, on souhaite insister ici sur le fait que l'interaction entre Tom et la soignante révèle la dimension relationnelle de la blessure à laquelle Shelley Rambo fait une allusion indirecte dans son analyse le rôle social de la cicatrice dans « Refiguring Wounds in the Afterlife (of Trauma) » (2015) :

First, the scar is not an open wound; it is closed. Yet the wound is marked/remembered by the pattern it forms on the skin. The wound is not erased, but it is also not perpetually open. In trauma terminology, there is no repetition compulsion. Second, the site of the scar marks a boundary between person and society, individual body and the social body, psyche and matter. It marks a pivotal crossing between interior and exterior. Third, the scar is a creative site of witness and potential healing. It is also a social site. (269)

La critique propose une distinction éclairante entre la plaie et la cicatrice dont elle souligne la dimension sociale et relationnelle. La cicatrice n'est pas seulement la trace corporelle d'une blessure qui peut guérir mais constitue également une zone de contact entre

soi et autrui. La cicatrice sert d'intermédiaire entre une subjectivité individuelle intérieure et le corps social extérieur. En instaurant un dialogue au sujet de ses blessures le militaire reconnaît sa vulnérabilité et semble l'accepter, effectuant ainsi un retour sur lui-même qui favorise l'ouverture à autrui.

L'acceptation de la vulnérabilité passe également par l'acceptation d'aides matérielles telle la prothèse qui prend en charge le récit au chapitre 32 et souligne l'importance de ne faire qu'un avec le patient : « You pressed your stump into me and we became one for the first time » (224). L'expression « became one » témoigne de cette fusion qui est renforcée syntaxiquement par les pronoms « You » et « me » qui semblent s'unir au sein du pronom « we » collectif. Cette intimité entre le sujet et l'objet caractérise leur relation d'interdépendance inévitable pour le soldat qui est amputé et vulnérable. Leur rapport étroit est mentionné à plusieurs reprises dans le chapitre : « I [the prosthetic leg] cupped around you » (224) ; « Now we were securely joined together » (224) ; « how you'd united with me » (233) ; « I felt like I was a part of you » (234). Les prothèses se substituent aux jambes perdues de Barnes et pallient sa vulnérabilité physique : ce sont des objets du *care*.

Toutefois, leur rôle thérapeutique ne se limite pas à faciliter l'apprentissage de la marche mais elles aident également le militaire à accepter sa nouvelle réalité physique, même si cela est difficile :

We [the prosthetics] made your proportions right again and you smiled. We were metal, a collection of bolts, carbon tubes, plastic and rubber. We didn't fill the space your muscles and flesh used to; we were too thin and hard-edged, but suddenly, at the end of me, there was a shoe. Your nerves fired and you could feel the ghost of your foot, right where you could see it. You could feel what you saw.

You tried to wiggle your toes and almost expected to see the shoe flex, but your feet were frozen in their final moment. You lifted your leg and I pulled forward and the weight of me tugged down, lifeless, and the illusion was painfully broken. You stopped smiling. You ran your fingers over my components, studying how the carbon rod was bolted to the bottom of my socket and holding my foot at its end.

This is what I'm going to be, you thought. This is the beginning. (226)

Le contraste entre le sourire de Barnes suivi par la disparition de ce même sourire signale sa difficulté à accepter l'image corporelle renvoyée par les prothèses. Même si elles rétablissent des proportions, leur finesse et leur composition matérielle (« metal », « plastic », « rubber ») ne sont pas équivalentes à de la chair ou des muscles. La présence des prothèses révèle l'absence du membre fantôme du soldat (« the ghost of your foot »). Le psychisme de Tom lui fait ressentir ce membre disparu et la chaussure parfait l'illusion de sa présence. Toutefois, le militaire se rend compte que les prothèses ne réagissent pas comme il le souhaiterait (« your feet were frozen ») et il doit alors appréhender sa nouvelle réalité corporelle par le toucher (« You ran your fingers over my components ») dans l'espoir de la rendre plus familière. Barnes

paraît accepter sa vulnérabilité puisqu'il admet que les prothèses vont faire partie de sa vie future comme l'atteste la dernière phrase de l'extrait. On note cependant que cette acceptation doit être nuancée puisque l'emploi du terme « what » dans l'avant-dernière phrase paraît plus approprié pour un être inanimé et rendrait compte des limites de la subjectivité du soldat.

L'acceptation de la vulnérabilité demande du temps à l'image du délai requis par l'adaptation et les modifications multiples que nécessitent les prothèses dont la friction répétée a rouvert l'une des blessures du soldat. Le prothésiste résout ce problème en créant un espace supplémentaire pour favoriser la cicatrisation – « 'I reckon if I make a space, it'll allow more room for the scarring' » (231) – qui peut être interprété comme une allusion au temps long que requiert l'acceptation de la vulnérabilité. Cette thèse est partagée par la kinésithérapeute de Tom qui lui dit de ne pas se décourager : « 'Don't let it get you down, Tom,' she was saying. [...] These things take time, and a little bleeding can actually improve healing in the long term.' » (231).

Accepter la vulnérabilité suppose un effort soutenu qui est reflété par le laborieux réapprentissage de la marche avec les prothèses :

You stood again and they watched you walk slowly up and down the bars. She told you not to overdo it but you wanted to keep going. Once you didn't lift me high enough and I scuffed the floor and nearly tripped you over. She told you to concentrate on taking evenly spaced steps, to keep your back straight and think about engaging the muscles in your bottom. (230)

La rééducation consiste entre autres à réapprendre le rôle de chaque muscle de manière dissociée et ce travail lent rappelle que Tom doit accepter sa vulnérabilité et les limites de ses capacités physiques diminuées. Cependant, sa volonté de poursuivre l'exercice accentuée par l'expression « keep going » suggère que pouvoir remarcher serait pour lui une manière de vaincre sa vulnérabilité. Il souligne d'ailleurs la portée symbolique de la position debout : « 'It was great to be upright. It made me feel so much more human' » (230). Cette posture retrouvée lui permet d'affirmer une subjectivité singulière et de reconnaître sa dimension humaine. Il ne se sent plus passif ou dépendant comme c'était le cas lorsqu'il était alité ; se tenir debout ouvre la perspective du dépassement de la vulnérabilité.

Les prothèses évoluent à mesure que le soldat progresse et les changements d'appareillages sont synonymes d'une autonomie grandissante du sujet qui continue de s'affirmer : « Together we would walk faster and farther and you'd be a step closer to yourself. And now I was in front of you and you wanted me to fix you » (285). La nouvelle prothèse électronique partage avec le modèle précédent un lien intime avec le militaire confirmé par le pronom collectif « we » et l'adverbe « together ». L'appareillage plus performant incite Barnes

à dépasser graduellement sa vulnérabilité en améliorant sa marche (« walk faster and farther »). Le rôle thérapeutique de la prothèse est non seulement physique car elle pallie l'absence des jambes de Tom, mais aussi psychique (« closer to yourself »). L'appareillage permettrait à Tom de retrouver une subjectivité perdue à cause de l'accident et d'assumer une identité singulière malgré les blessures ; la prothèse réparerait aussi bien les fractures du corps que de l'esprit (« fix »).

Le dépassement de la vulnérabilité est matérialisé par les prothèses de course à pied dont la narration clôt le roman : « We did this twice a week; we were part of the park now. Nobody cared any more or stopped you to tell you how amazing I was or ask how it felt. It felt normal and light and fast and free – and you were running » (311). Barnes a transformé sa vulnérabilité physique en force grâce au sport qu'il pratique régulièrement (« twice a week ») et qui lui fait se sentir libre, indépendant et autonome (« fast », « free ») Les fricatives initiales [f] de ces adjectifs renforcent l'impression de vitesse et de liberté. Tom se concentre sur lui-même et ne craint plus de s'exposer au regard des autres. Les personnes qu'il croise ne semblent plus percevoir sa vulnérabilité et restent indifférentes à sa course qui n'est plus vue comme un fait exceptionnel mais normal. L'emploi de l'adjectif « normal » est significatif puisque l'acceptation et le dépassement de la vulnérabilité invitent à repenser la notion de norme. L'individu communément considéré vulnérable à cause de son handicap ne paraît plus exclu, marginal ou différent ; Tom est visible et fait partie de la communauté au même titre que les individus sans prothèses. Le soldat conteste les normes du commun et rend ainsi son expérience commune ; il est *auto-nome*, à l'origine de sa propre loi ou norme.

Si les prothèses jouent un rôle essentiel dans l'acceptation et le dépassement de la vulnérabilité, la verbalisation est cruciale pour pouvoir envisager une telle acceptation. Barnes éprouve de grandes difficultés à accepter les séquelles laissées par son accident comme en témoigne cet échange avec sa mère :

You sniffed. 'I've been stuck in a hospital, in this weird existence. It's all been so unreal and suddenly I'm here. And it is real. This is me.'

'It will get better,' she said, her face sad.

'I've got no legs. That will never get better.' You cried again and then spoke through the tears. 'I used to go out that door and run up on the hills. And now I can hardly get across this carpet.' (203-204)

Le retour de Tom parmi ses proches occasionne une acceptation douloureuse de sa vulnérabilité. L'emploi du discours direct et la mention de ses pleurs soulignent son émotion et renforcent la dimension personnelle de la révélation dont il fait l'expérience. Il affirme sa subjectivité (« This is me ») et verbalise aussi la perte de ses jambes. Malgré la reconnaissance

de sa situation, Tom paraît concevoir sa vulnérabilité comme une faiblesse car il met l'accent sur ce qu'il ne peut plus faire.

Cependant, la verbalisation de l'acceptation de la vulnérabilité permet aussi au soldat d'affirmer sa singularité en refusant l'attention que les autres lui portent :

'It's all wrong. I feel like I've been chosen for a main part I never wanted to play and everyone's come to watch. They're all watching me, looking to see what's happened, what's gone wrong. Half of them I don't even know. I don't want them to see. They should mind their own fucking business.'
'People just care about you. About us,' your brother said. (204)

La réaction du militaire suggère que bien qu'il accepte difficilement sa vulnérabilité, il refuse la pitié qu'il perçoit dans le regard d'autrui. L'acceptation de la vulnérabilité implique d'abord un retour sur soi avant de pouvoir prendre en compte la réaction des autres. Il affirme sa singularité en opposant les pronoms « I » et « me » aux pronoms « They » et « them » qui désignent des inconnus que Barnes rejette. Il insiste sur le fait qu'il n'a pas choisi la situation vulnérable dans laquelle il se trouve (« I feel I've been chosen for a main part I never wanted to play ») et qu'une manière de ne pas la subir et d'affirmer son autonomie est de refuser le « care » d'autrui.

Une fois la colère passée, le soldat parvient à exprimer une nouvelle fois l'acceptation de sa vulnérabilité en envisageant son avenir : « 'I've been a sick person in a bed, with no legs, broken in hospital. Now I'm getting stronger, I'm becoming a normal person with no legs—' » (205). Ce passage au discours direct confirme que Tom se réapproprie son histoire et assume ce qui lui est arrivé en employant le pronom personnel « I ». L'intermédiaire de l'objet-narrateur disparaît dans ce moment de révélation pour permettre au militaire d'affirmer sa subjectivité. L'emploi du verbe « becoming » dont la forme progressive indique un processus en cours permet à Barnes d'exprimer un potentiel dépassement de la vulnérabilité en se projetant dans l'avenir et en distinguant la personne malade et brisée qu'il a été dans le passé de l'être qu'il est et va devenir. Cette distinction est accentuée par le contraste entre le *present perfect* « I've been » et l'adverbe « now ». Tom semble avoir accepté sa vulnérabilité et sa volonté de la dépasser est renforcée par l'adjectif « normal » qui s'oppose à l'adjectif « sick ».

Cette acceptation trouve son expression la plus marquante lorsque Tom affirme à sa mère qu'il ne regrette pas ce qui lui est arrivé :

'I wouldn't change it,' you said to her.
'Sorry, Tom?' She turned around and glanced at my covers. 'What needs changing?'
'I wouldn't change it.' You took a sip from the mug. 'Any of it.'
She came and sat on me and looked at you. 'I don't understand.'
'I wouldn't change what happened to me.'
'Of course you would.' Her brow was creased. 'You don't have to say that, Tom.'

'I mean it. It's part of me now. I know I can't change it anyway, so it's a stupid thing to say, but if someone walked in and asked me if I wanted to go back and for it never to have happened, I'd say I wouldn't want to.' (208)

Le soldat semble avoir définitivement accepté sa vulnérabilité comme le confirme la triple répétition de l'expression « I wouldn't change » qui accentue l'affirmation de sa subjectivité. Cette détermination est renforcée par l'expression « I mean it » qui exprime aussi sa sincérité. Le militaire incarne le *wounded hero* qui intègre sa vulnérabilité comme composante de son identité (« It's a part of me now »). On remarque que l'accident ou l'amputation sont désignés indirectement par le pronom « it » ou la périphrase « what happened to me ». Si l'emploi de références indirectes peut faire allusion au caractère indicible de ces événements, on peut penser que Tom n'a plus besoin de les nommer car il les a acceptés. La mère de Tom ne comprend pas son attitude et sa réaction rappelle que l'acceptation de la vulnérabilité et son potentiel dépassement sont d'abord des choix personnels qui nécessitent un retour à soi avant d'être potentiellement compris par autrui.

La démarche de Tom Barnes interroge la condition de victime (*victimhood*) et le protagoniste est l'exemple d'un homme qui refuse d'être perçu comme tel. Le terme « victime » semble applicable au soldat puisque son accident s'inscrit dans un contexte de guerre dans lequel civils et militaires sont tués mais LaCapra met en garde contre une utilisation abusive de la catégorie de victime en insistant sur la dimension relationnelle et éthique de cette catégorie :

"Victim" is not a psychological category. It is, in variable ways, a social, political, and ethical category. Victims of certain events will in all likelihood be traumatised by them, and not being traumatised would itself call for explanation. But not everyone traumatized by events is a victim. (2001, 79)

Dans *L'Empire du traumatisme. Enquête sur la condition de victime* Fassin et Rechtman identifient un changement de paradigme dans l'attitude des individus envers les victimes puisqu'elles ne sont plus considérées avec suspicion mais avec compassion :

In *The Empire of Trauma: An Enquiry into the Condition of Victimhood* (2009), Didier Fassin and Richard Rechtman document a paradigm shift that, they argue, has taken place in contemporary culture over the last century. Starting from the widely accepted view that our Western world is currently dominated by the trauma paradigm, and that individuals and groups are apprehended as susceptible to wounding, Fassin and Rechtman go on to address the ways in which the attitude of the authorities and of common citizens towards trauma victims has changed from one of suspicion to one of sympathy over the last century. (Ganteau et Onega 2017, 1).

Cette nouvelle attention portée aux victimes souligne la nécessité de prendre en compte la vulnérabilité, les blessures et les souffrances d'autrui. La condition de victime n'est plus

perçue comme négative et l'intérêt que la victime suscite s'exprime dans des récits dont *Anatomy of a Soldier* est l'illustration selon Ganteau et Onega :

Such a consideration is dependent on a new ethos, and so are such narratives. And the fact that they come into existence at the same time as is registered a paradigm shift from the vision of the victim as suspect to one that recognises his/her vulnerability (Fassin and Rechtman), is certainly not fortuitous. The narratives under analysis here were written at a time when shame in being wounded may have dwindled and come to be mitigated with some pride, as emblematically indicated in, for instance, Harry Parker's *Anatomy of a Soldier* (2016), which documents by means of the eponymous literary form the causes and effects of a soldier's severe wounding and subsequent amputation during his posting in Afghanistan. (Ganteau et Onega 2018, 11)

En dépit du changement de paradigme identifié par Fassin et Rechtman, le regard insistant posé par autrui peut être source de gêne voire de souffrance comme lorsque Barnes va faire ses courses :

People pushed their trolleys by and some didn't notice [...]. But others were transfixed by the grey-black rods of technology extending below your shorts instead of bare legs. You saw them look and challenged them with a stare and they turned away embarrassed. You wished they wouldn't look at us; we weren't a freak show and you wanted to be ignored. (288)

Le regard soutenu des clients renvoie à Tom une image vulnérable de lui-même qu'il rejette. Le fait qu'ils le dévisagent lui donne l'impression d'être différent et marginal. La mention du « freak show » fait allusion à la bête de foire exposée à la vue des visiteurs et suggère que le regard d'autrui peut nier la subjectivité d'un individu. Barnes conteste cet assujettissement en affrontant leur regard (« challenged them with a stare ») pour réaffirmer sa subjectivité. Ainsi, le soldat refuse d'être passif ou d'être une victime et revendique un statut de sujet identique à celui des personnes valides.

De la même façon, il rejette le statut de victime auquel les paroles maladroitement de son ami James semblent le réduire :

'Must be grim.' He looked over his pint at Tom. 'I'm not sure I could do it, mate. I'd probably have committed suicide if it happened to me.'

'What's that meant to mean?' Tom put me down sharply on the table.

'What? I just think it's amazing how you're dealing with it. I'm not sure I could, that's all, you know, running and stuff's so important to me.'

'Well, that's a bloody stupid thing to say, James. My life's not over and it's a bit insulting to be told it should be,' Tom said [...]. (269)

James tente de faire preuve de sympathie et de compréhension vis-à-vis de la situation de Tom mais ce dernier interprète ses remarques comme de la pitié. L'hypothèse du suicide envisagée par son ami révèle son attitude défaitiste qui implique l'acceptation tacite de la condition de victime. Le point de vue de James contraste avec celui de Tom qui cherche au contraire à transformer sa vulnérabilité en force et à continuer à vivre sans être perçu comme une victime vulnérable. Barnes estime que personne d'autre que lui ne peut juger sa manière de

faire face à la situation et c'est pourquoi il s'emporte en posant brusquement sa bière (« sharply ») et en s'exprimant de manière familière (« bloody stupid thing to say »). En exprimant son désaccord le soldat affirme sa subjectivité et son autonomie. Il rejette également les compliments qui expriment une forme de compassion proche de la pitié (« I just think it's amazing how you're dealing with it »). L'incompréhension entre les deux amis expose la difficulté d'être attentif à la vulnérabilité d'autrui puisque James semble davantage préoccupé par sa propre réaction face à la situation de Tom.

Le soldat refuse la compassion ou la pitié que sa situation pourrait susciter à l'image de sa discussion avec l'homme qui souhaite lui offrir une bière après avoir remarqué ses prothèses :

The man perched on the next table and crossed his arms. He smiled at Tom and whistled and shook his head. 'Does it hurt?' he said. 'Must do.' He held out a hand. 'I'm Graham.'

'Tom.'

They shook.

'Let me buy you a pint, Tom,' the man said.

'No thanks, I'm fine.'

'Go on, it'd be my pleasure.'

'Honestly, I'm fine. Just catching up with a mate.' Tom pointed at his friend pushing back between the tables with his drink.

'Oh, sorry, I'll leave you to it then,' he said and stood out of the way. 'You lads are so brave.'

'Not brave,' Tom said. 'Just trod on the wrong piece of ground.' (268-269)

Ce dialogue est emblématique de la maladresse dont peuvent faire preuve les individus qui rencontrent des personnes en situation de handicap. L'inconnu associe directement la prothèse à la notion de vulnérabilité et cette compassion le pousse à vouloir offrir une bière au soldat qu'il estime vulnérable. Ainsi, la proposition de Graham semble relever davantage de la pitié que de la générosité et c'est pourquoi Tom refuse la bière. L'impression de pitié est renforcée par le fait qu'il insiste après que Barnes a décliné son offre. Même si l'extrait présente un dialogue, la communication qu'il instaure paraît limitée comme l'indique le désir de Tom de mettre fin à l'échange ou le fait que Graham n'attend pas la réponse du militaire lorsqu'il lui demande si la prothèse est douloureuse.

De plus, alors que Graham cherche à valoriser le courage des soldats accentué par l'adverbe intensif « so », Barnes le corrige en rejetant cet adjectif dans lequel il ne se reconnaît pas et qui pourrait renvoyer à une condition de victime qu'il récuse. La maladresse de Graham met une nouvelle fois en lumière la difficulté d'être attentif à la vulnérabilité d'autrui en évitant la pitié ou la compassion. Il semble se soucier du bien-être de Tom et tente de faire preuve de *care* mais selon Molinier, Laugier et Paperman, le souci des autres doit aller « au-delà de la compassion » (2009, 94) :

L'éthique du *care* ne vise pas à proposer, comme on l'imagine parfois, la pitié et la compassion, la sollicitude ou la bienveillance comme des vertus subsidiaires adoucissant une conception froide des

relations sociales, ou ajoutant un supplément d'âme à une conception impartiale de la justice basée sur la primauté des droits d'individus autonomes, séparés et rationnels. (2009, 94)

Tom Barnes semble dépasser voire refuser la condition de victime pour privilégier le terme peut-être plus positif de « survivant » et ses dérivés qui sont employés à plusieurs reprises dans le roman. Dans un contexte de conflit armé la survie est un but essentiel qui nécessite une excellente condition physique des soldats : « The fitter he [Tom] was, the harder he could fight, the longer he could survive » (7). En dépit de l'absence de coordonnants, la répétition des trois superlatifs établit une relation de cause à effet entre préparation physique et survie.

La reconnaissance du statut de survivant de Barnes s'effectue par l'intermédiaire d'un objet narrateur – le miroir – qui communique les pensées du soldat : « he'd survived the unsurvivable » (192). Bien que le constat de sa survie ne soit pas exprimé à la première personne ou au discours direct, le fait qu'il ait lieu lorsqu'il observe son reflet souligne la dimension personnelle de sa prise de conscience. De la même façon, la prothèse électronique affirme : « All they saw was the magic of me and a young, upright man, who had overcome the unsurvivable » (289). Même si le militaire ne verbalise pas directement le dépassement de son accident et de sa vulnérabilité, l'altérité créée par l'objet-narrateur (« me ») et les autres (« they ») signale une prise de conscience collective du statut de survivant de Tom ; le regard d'autrui lui renvoie également l'image positive d'un homme debout et autonome qui a transformé sa vulnérabilité en force.

Ce passage témoigne du fait que la notion de survivant a une dimension relationnelle qui requiert d'être attentif à autrui et c'est pourquoi il est intéressant de remarquer que la notion de survie concerne aussi les terroristes – « If Latif survived » (117) – ou des êtres inanimés comme le champignon : « I struggled to survive » (58). Le besoin de rester en vie paraît donc commun aux militaires, au camp ennemi et au champignon qui sont tous exposés et vulnérables ; si des différences de degré existent, la démarche de Parker met en évidence l'intérêt et la dignité de toute forme de vie qui lutte pour sa survie.

L'étude distincte de l'attitude des protagonistes de *Remainder* et *Anatomy of a Soldier* a permis de montrer que chacun d'eux incarne le concept de *wounded hero* en assumant le caractère identitaire et définitionnel de leur vulnérabilité et de leurs blessures. Si le narrateur anonyme les accepte (*embrace*), il ne parvient pas à aller au-delà de son statut de sujet vulnérable et peine à affirmer une subjectivité cohérente alors que Tom Barnes accepte puis dépasse sa vulnérabilité en faisant preuve d'une autonomie singulière qui ne se limite pas au statut de victime ou de survivant. Le soldat s'est réapproprié sa vulnérabilité pour en faire une

composante positive de sa nouvelle identité : repenser et dépasser la vulnérabilité impliquent donc un retour nécessaire à soi mais également une difficile ouverture à autrui.

B. L'acceptation de la vulnérabilité et l'ouverture à autrui

Si l'acceptation de la vulnérabilité et la transformation de celle-ci en force nécessitent un retour à soi, elles supposent également une ouverture à autrui car la dimension relationnelle de la vulnérabilité ne peut être ignorée. En effet, la vulnérabilité est une expérience humaine partagée qui suppose une dépendance et une interdépendance à autrui mais aussi une ouverture et une attention aux blessures des autres comme l'a suggéré le concept de dépossession positive développé par Butler et Athanasiou.²⁹

Toutefois, cette acception positive qui envisage l'interaction avec autrui comme une reconnaissance mutuelle de la vulnérabilité commune des êtres humains doit être nuancée puisque l'Autre peut également être à l'origine de rapports de domination malsaine soulignés par la définition empruntée à Ganteau et Onega : « [vulnerability is] the condition that makes autonomy impossible, the situation in which the self manifests itself in relation to some constrictive other » (2017, 3). Par ailleurs, Ganteau insiste sur l'ambiguïté inhérente de la relation à l'Autre lorsqu'il explicite la conception de la vulnérabilité de Levinas :

He does not consider vulnerability as a psychological category, and neither does he see in vulnerability a way to merely solicit positive affects like empathy and sympathy. As is well known, he suggests a much more radical reading and puts forward a vision of subjectivity as vulnerability: "subjectivity is sensibility—an exposure to others—, a vulnerability and a responsibility in the proximity of the others, the-one-for-the-other" (77).³⁰ (2015, 5-6)

La thèse de Levinas nuance ainsi les aspects positifs de la vulnérabilité relationnelle tels que l'empathie ou la sympathie pour mettre en évidence le fait qu'être sujet implique une prise de risque, une exposition inévitable vis-à-vis d'un autre individu mais aussi une responsabilité à son égard.

Ganteau poursuit l'étude de Levinas en mettant l'accent sur la dimension éthique de la vulnérabilité relationnelle :

For him, the ethical relation as a non-violent relation *for* the other is grounded in the destabilising experience of the extreme vulnerability of the face of the other, which makes us a hostage to and solicits our responsibility for the other. Levinas transforms vulnerability into an ethical category, i.e.

²⁹ Voir Butler, Judith and Athena Athanasiou. *Dispossession: The Performative in the Political*. Cambridge, UK: Polity Press, 2013.

³⁰ Voir Levinas, Emmanuel. *Otherwise than Being, or Beyond Essence*. 1978. Doordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1991.

one of the main modalities of the ethical relation, together with openness and exposure. (2015, 6, italiques dans l'original)

La vulnérabilité est l'une des modalités de la relation éthique qui affecte les rapports à autrui en sollicitant une responsabilité mutuelle tout en étant contraignante (« makes us hostage ») puisque l'expérience de la vulnérabilité extrême de l'Autre oblige l'individu à prendre en considération sa propre vulnérabilité.

Les relations interpersonnelles induites par la vulnérabilité sont donc ambivalentes et témoignent d'une tension entre une reconnaissance de l'indéniable vulnérabilité d'autrui et une profonde difficulté à entrer en communication avec l'Autre pour des protagonistes encore marqués par leurs traumatismes et qui peinent à affirmer une subjectivité autonome et à exprimer leurs sentiments.

1. La difficile reconnaissance de la vulnérabilité des autres

Le contact et la mise en relation émotionnelle avec d'autres individus semblent difficiles pour Tom Barnes dans *Anatomy of a Soldier*, notamment lorsqu'il reste insensible à l'expérience de vie que partage un autre blessé :

He told you how he had been hurt and how long it had taken to recover and what it was like always being in a wheelchair. He said you would be much more mobile. You saw he was broken but found it hard to relate to him. (207)

Malgré leur expérience similaire des blessures de guerre le soldat ne parvient pas à reconnaître leur souffrance et leur vulnérabilité communes (« hard to relate »). Il voit les séquelles physiques sur le corps de son collègue et écoute son récit mais paraît rester indifférent à la note d'espoir que cherche à lui transmettre le militaire (« He said you would be much more mobile »). Barnes semble incapable de faire preuve de sympathie entendue comme le fait de ressentir quelque chose pour quelqu'un ni d'empathie telle que définie par Keen : « [empathy is] a spontaneous, vicarious sharing of affect [which] can be provoked by witnessing another's emotional state, by hearing about another's condition, or even by reading » (2006, 208).

Le militaire poursuit son récit sans que Tom ne réussisse à se sentir concerné ou à être touché par ses propos auxquels il se contente d'acquiescer :

He told you about his wife and children and how he'd overcome the despair and what he had achieved. He said he now appreciated every day and was making the most of life. He told you what had happened would make you appreciate life more.

You nodded and smiled but didn't believe him. You couldn't see how what had happened to you could be in any way good. Before leaving he turned and said that you probably didn't understand it yet, but one day you would. (207)

Le discours du soldat est la preuve que la résilience et le dépassement de la vulnérabilité sont possibles (« overcome the despair », « achieved »). Ses paroles sont porteuses d'espoir et attestent la possibilité de transformer la vulnérabilité en force qui permet de poursuivre sa vie. Toutefois, Tom n'a pas atteint ce degré d'acceptation de sa situation car il ne perçoit pas encore de dimension positive à son accident et son collègue a conscience du temps long que l'acceptation et le potentiel dépassement requièrent (« one day you would ») ; l'écart entre l'état d'esprit du soldat et la réaction négative de Tom indique qu'accepter ou dépasser la vulnérabilité sont des choix individuels qui précèdent le partage avec autrui. L'absence d'affect de Barnes à l'écoute de son camarade souligne la difficulté d'être attentif aux victimes de traumatismes qui nécessitent un mode d'écoute particulier que LaCapra définit comme « empathic unsettlement » :

Being responsive to the traumatic experience of others, notably of victims, implies not the appropriation of their experience but what I would call empathic unsettlement, which should have stylistic effects or, more broadly, effects in writing which cannot be reduced to formulas or rules of method. (2001, 41)

L'auteur décrit l'attitude idéale que devrait adopter l'historien qui travaille sur le trauma : il s'agit de trouver un juste milieu entre objectivité et rigueur scientifique d'une part, et attention à la dimension humaine des témoignages d'autre part, en évitant les écueils de l'appropriation de l'expérience des victimes ou une identification totale à leurs souffrances. Celles-ci seraient le signe d'une empathie inopérante et d'une possible victimisation secondaire que LaCapra appelle « surrogate victimage » (2001, 211). L'empathie se situe donc au point d'équilibre entre objectivité et identification :

Objectivity requires checks and resistances to full identification, and this is one important function of meticulous research, contextualization, and the attempt to be as attentive as possible to the voices of others whose alterity is recognized. Empathy in this sense is a form of virtual, not vicarious, experience related to what Kaja Silverman has termed *heteropathic identification*, in which emotional response comes with respect for the other and the realization that the experience of the other is not one's own.³¹ (2001, 40)

Si l'identification à l'autre n'est pas éthiquement souhaitable, la réaction de Tom témoigne d'une absence de sensibilité et d'empathie pour son collègue. Ce comportement met en lumière la difficulté d'accepter la vulnérabilité d'autrui et par conséquent sa propre vulnérabilité.

³¹ Voir Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge, 1996.

La difficile reconnaissance mutuelle de la vulnérabilité ne facilite pas la communication comme le confirme la prosopopée de la lettre écrite par Anna à Tom : « I had been on her table for over a week. She'd tried to write on me but never got beyond *Dear Tom* » (167, italiques dans l'original). L'interruption de la rédaction de la missive souligne la difficulté de trouver les mots adéquats face à l'ampleur de l'accident et du traumatisme du soldat ; la lettre est la matérialisation de l'attention qu'Anna lui porte mais l'amie n'est pas sûre des termes qu'elle devrait employer pour exprimer ses sentiments le plus justement possible. Le contenu de la lettre est reproduit dans le roman (169) et les mots d'Anna confirment qu'elle n'attend pas de réponse de la part du soldat et qu'elle espère que sa lettre ne sera pas perçue comme une forme d'intrusion : « *I hope you don't mind!?* », « *Don't write back if you don't want* » (169, italiques dans l'original). Malgré plusieurs tentatives, Tom ne parvient pas à lui répondre et cette incapacité souligne la difficulté d'entrer dans une relation avec autrui qui pourrait favoriser la sympathie ou l'empathie :

Over the next few weeks he tried to write back. And he read me over and over, but all he could manage was *Dear Anna, thank you for your letter* before he had to head out again or fell asleep or didn't know what else to write. And then he didn't come back and I was packed away into a cardboard box. (169)

L'expression itérative « over and over » signale l'attention que Tom porte à la lettre et qui le pousse à vouloir y répondre. Cependant, l'expression « all he could manage » crée un contraste entre son vif intérêt et les quelques mots qu'il est parvenu à écrire dont la petite quantité est ironiquement soulignée par le quantifieur « all ». L'interruption de la rédaction de la lettre de Tom fait directement écho à la difficulté éprouvée par Anna et ce parallèle met en évidence une précarité communicationnelle qui témoigne de la fragilité du rapport à autrui. La précarité de l'échange reflète la précarité de l'existence de l'objet-narrateur auquel Tom ne prête plus attention (« I was packed away ») ; la vulnérabilité de l'objet qui sombre dans l'oubli rappelle la vulnérabilité relationnelle entre Anna et le militaire puisque celui-ci rejette la relation réciproque qu'elle tente d'instaurer. Si l'amie n'est pas à proprement parler vulnérable, sa lettre laissée sans réponse l'expose au refus de Tom qui révèle ainsi la fragilité de son rapport à l'altérité.

L'ouverture à autrui que requièrent l'acceptation et la transformation de la vulnérabilité en force positive paraît donc ardue pour le soldat dont la difficulté à être sensible aux blessures d'autrui trouve son expression la plus marquante lors de sa rencontre avec le père du terroriste décédé : « He [Tom] was dealing with death in an alien culture and he had no idea how to relate to this man or the death of his son. It was too foreign [...] » (255). Le militaire semble

indifférent à la perte du père et n'exprime ni sympathie ni empathie (« he had no idea how to relate »). Le père endeuillé incarne le sentiment d'étrangeté de Tom ainsi que son manque de familiarité avec des populations étrangères accentué par les adjectifs « alien » et « foreign ». L'altérité radicale entre le père et le soldat est renforcée par le fait qu'ils ne parlent pas la même langue puisqu'ils ont besoin d'un traducteur pour communiquer ; le malaise de Tom envers cet homme est reflété par le manque de connaissances du processus de deuil sur ce territoire inconnu. Barnes paraît incapable d'être touché par la douleur du père : « BA5799 wanted to feel compassion for the man and his dead son but only felt the discomfort and the man's eyes challenging him » (256). Son absence de compassion atteste son manque de sympathie qui est souligné par l'identification de Tom par son matricule « BA5799 » ; l'emploi de cette désignation rétablit la dimension impersonnelle de la fonction de militaire qui contraste avec son identité civile et instaure des rapports de pouvoirs entre le soldat et l'homme. Barnes peine à faire face à la vulnérabilité et à la colère du père dont le regard est perçu comme un défi à l'autorité qui accompagne sa fonction (« the man's eyes challenging him »).

Si le soldat parvient à présenter ses condoléances au père (« 'Tell him I am sorry,' he said. 'I know this is his son and I know they are good people' », 256), sa compassion semble temporaire voire inauthentique :

'Tell him I understand. It isn't what any of us wanted to happen, but we still need help from good people like him. This will never be undone, I know, but if we let the insurgents win there will be even greater loss.' BA5799 felt the absurdity of what he said – he'd never experienced any loss. Suddenly he was thinking of a wedding he'd been to in a country church and the flowers and laughter, the falling pink confetti – he had no idea why and now felt like a child who couldn't take it seriously. (257)

Le sémantisme du verbe « understand » implique un degré de compréhension et de compassion pour la douleur du père mais ces sentiments sont immédiatement contrastés par la mention du conflit et du contexte de guerre dans lequel soldats et civils se trouvent. La perte du fils paraît insignifiante par rapport à la potentielle défaite face aux insurgés (« greater loss »). Cette comparaison oppose la dimension humaine de la mort du garçon qui est un dommage collatéral réduit à l'état de vie nue à la dimension stratégique que représente le ralliement des civils aux militaires. L'emploi de l'expression « good people » est ambiguë car le compliment pourrait exprimer une forme de condescendance maladroite à l'égard du père ; l'adjectif « good » place la mort du fils sur un plan moral alors que l'homme recherche de la compassion et de la sympathie qui relèvent davantage de l'émotion. Le manque de sincérité du militaire est accentué par le fait que, de son propre aveu, il n'a jamais fait l'expérience de la perte et que ses propos sont donc absurdes. De plus, l'irruption soudaine du souvenir d'un mariage confirme

qu'il peine à être pleinement ouvert et attentif aux souffrances du père. Si ces pensées heureuses suggèrent que le soldat ne parvient pas à accepter la vulnérabilité relationnelle, le souvenir peut également être interprété comme un mécanisme de défense face au choc de la mort qui permet à Tom de dissimuler sa propre vulnérabilité émotionnelle soulignée par son malaise (« felt like a child »).

Le manque de compassion du soldat interroge la valeur et la dignité de la vie humaine puisque l'existence du garçon serait réduite à l'état de vie nue dont la perte peut être compensée par de l'argent comme l'indique Barnes : « 'We can help him claim compensation for his loss' » (255). La vie du garçon est dépossédée de son caractère humain au profit de considérations pécuniaires dont le père a conscience : « 'He asks how much he will get. How much is his son worth?' the interpreter said » (257). La mort injuste du fils soulignée par l'ironie cruelle de la question « How much is his son worth? » constitue une perte humaine qui expose la précarité économique de son père :

'Here, please take this. I can only offer you one hundred dollars. It is all I'm allowed to give to one person, but if you take this receipt and go to the district centre you can claim more money. These dollars will more than pay for your journey.' (257)

Les billets que l'homme reçoit révèlent sa propre vulnérabilité puisqu'il dépend de l'argent donné par les militaires qui renforce les rapports de pouvoir qui existent entre eux. La mention des dollars qui est une monnaie forte accentue la domination économique des soldats sur un civil financièrement précaire (« more than pay for your journey »). Le substantif « receipt » rappelle que la vie de son fils n'a plus qu'une valeur financière qui sera traitée administrativement comme tant d'autres pertes civiles. Par ailleurs, le père déplore sa dépendance à la compensation financière des militaires :

'He says this is a sad thing. He says taking money from you in payment for the death of his son is the very worst thing he has ever done. You talk of life-changing money; his life is already changed. He wishes he could be strong and reject your offer but he says you are correct, he cannot resist this much money. He wishes he could, because he wants no debt and no link to you.' (258)

Le père accepte les billets à regret car sa situation précaire ne lui laisse pas le choix même si aucune somme d'argent ne sera à la hauteur de la perte humaine subie. Il insiste sur son vain désir de refuser l'argent qui symbolise sa dépendance aux soldats et donc sa vulnérabilité relationnelle (« he wants no debt and no link to you »). La compensation financière est paradoxale puisqu'elle souligne le manque d'autonomie du père en même temps qu'elle représente la possibilité de conditions matérielles plus confortables. Toutefois, cet espoir est de courte durée et précaire car le document qui lui a été fourni n'est plus valide (259). L'interaction entre Tom Barnes et le père meurtri met en lumière le difficile ouverture à autrui qui se

manifeste dans la confrontation avec une altérité radicale avec laquelle il peine à établir une relation émotionnelle sincère de compassion ou de compréhension. Une forme de transaction financière se substitue à l'échange humain et à l'attention nécessaire portée aux blessures et à la vulnérabilité d'autrui.

D'une manière similaire, le narrateur de *Remainder* éprouve des difficultés à entrer dans un rapport émotionnel avec d'autres individus comme c'est le cas avec son amie Catherine : « Catherine had already begun to annoy me. I preferred her absence, her spectre » (36). La présence de son amie est pesante pour le protagoniste anonyme qui rejette l'altérité qu'elle incarne et préfère ne pas la voir : ses propos nient la qualité de sujet de Catherine qui est réduite à un « spectre » et rendue vulnérable. L'absence de véritable communication entre les deux amis est confirmée par le narrateur qui commente leur relation : « Tea had become the main currency between us, a kind of milky, sickly substitute for actual connection » (66). La discussion qu'occasionne le partage du thé (66-68) est réduite à un rituel anglais conventionnel qui sert de monnaie d'échange (« main currency ») et qui serait le seul moment où la communication est possible. Cependant, le nom « substitute » accentue l'inauthenticité voire l'artificialité de ses rapports avec Catherine. De plus, l'adjectif « milky » peut faire allusion à la persistance d'une matière laiteuse qui mettrait la relation interpersonnelle en péril ; l'adjectif « sickly » suggère que la relation à autrui est source de malaise et ce postulat est renforcé phonétiquement par les vélares [k] et les plosives [b], [t] (« sickly », « milky », « substitute ») qui soulignent que des obstacles subsistent et empêchent une relation apaisée.

Le manque de considération du personnage à l'égard de Catherine trouve un écho dans son indifférence pour les projets humanitaires en Afrique dans lesquels elle lui propose d'investir : « 'How am I connected to it all?' » (35). Le protagoniste ne se trouve pas de points communs avec la population lointaine d'Afrique qu'il ne connaît pas malgré son désir de créer un lien avec elle : « I wanted to feel some connection with these Africans » (35). Il semble insensible aux propositions de Catherine qui mettent l'accent sur la vulnérabilité de cette population majoritairement défavorisée et précaire ; son attitude indique qu'il ne parvient pas à ressentir d'affect et qu'il n'est pas ouvert ou attentif à la souffrance d'autrui.

De la même façon, la sincérité du protagoniste lorsqu'il prête attention à d'autres individus est mise en doute par son interaction imaginaire avec le sans-abri (50-54) qu'il n'a jamais invité à dîner : « The truth is, I've been making all this up – the stuff about the homeless person » (54). Dans son article « The Critique of Trauma and the Afterlife of the Novel in Tom McCarthy's *Remainder* » (2012) Pieter Vermeulen propose une analyse éclairante du manque d'affect et d'empathie mis en évidence par le mensonge du narrateur :

What is remarkable about this passage is not the metatextual twist—which is conventional enough since postmodernism—but the fact that the novel does not invite the reader to imagine a psychological motivation for the narrator's act of fabulation, nor for his sudden retraction of this fabulation. In an affective scenario that is reminiscent of the one discussed before, the novel presents the reader with an ethically and affectively charged situation—the clash between privilege and poverty, the privilege of narrative power—only to leave a blank failure of response where the reader is led to expect an elaboration of this situation. The novel bluntly refrains from offering a strong emotion, yet it ends up making a perception of that nonfeeling inescapable, which in turn generates a second-order dysphoric affect. (557-558)

Selon le critique, l'absence d'explicitation des motivations du personnage contrarie les attentes du lecteur qui a conscience du fort contraste – que Vermeulen nomme « subjectless affect » (550) – entre la présentation d'une situation éthiquement et émotionnellement chargée et une apparente absence d'affect de la part du narrateur ; son insensibilité dans ce passage méta-textuel suggère que c'est le lecteur seul qui peut ressentir l'émotion suscitée par la situation et faire potentiellement preuve d'empathie à la lecture de cet épisode.

Ainsi, l'invention du dîner atteste l'inauthenticité de la générosité du protagoniste et de sa solidarité inexistante qui indiquent qu'il est insensible à la vulnérabilité du sans-abri précaire, ne faisant preuve ni de sympathie ni d'empathie envers lui. Son comportement est éthiquement douteux d'autant plus qu'il tente de se faire passer pour un mendiant :

I stood there static with my hands out, palms turned upwards, while commuters streamed past me. After a while I decided that I *would* ask them for change. I started murmuring: "Spare change... spare change... spare change..." (40, italiques dans l'original)

L'attitude du personnage est paradoxale puisqu'il n'a nul besoin d'argent grâce à l'accord financier reçu après l'accident ; sa prétendue mendicité serait le moyen pour lui d'exposer sa propre vulnérabilité, qu'elle soit ontologique, physique ou psychique et de demander à autrui d'y être attentif. Le rôle qu'il joue accentue sa théâtralité et sa performance serait une « *performance of vulnerability* » (Ganteau et Onega 2017, 10, italiques dans l'original) qui lui permet de dévoiler sa vulnérabilité tout en révélant le manque de sincérité de l'attention qu'il porte à autrui.

Le seul moment où le narrateur paraît faire l'expérience d'une reconnaissance mutuelle des blessures et de la vulnérabilité d'autrui est lorsqu'il s'identifie à l'homme noir tué à Brixton dont il rejoue le rôle lors d'une reconstitution :

To put my fascination with him all down to our shared experience, though, would only be telling half the story. Less than half. The truth is that, for me, this man had become a symbol of perfection. It may have been clumsy to fall from his bike, but in dying beside the bollards on the tarmac he'd done what I wanted to do: merged with the space around him, sunk and flowed into it until there was no distance between it and him – and merged, too, with his actions, merged to the extent of having no more consciousness of them. He'd stopped being separate, removed, imperfect. Cut out the detour. (177-178)

Le protagoniste s'identifie à l'homme décédé d'une part parce qu'ils sont tous les deux victimes d'un accident mais surtout parce que l'homme est l'incarnation de la perfection et de l'authenticité que le narrateur recherche constamment et c'est pourquoi il insiste pour rejouer son rôle. L'homme est parvenu à transcender la matière qui ne constitue plus un obstacle comme le suggère l'expression « Cut out the detour » et ses gestes ne sont pas mécaniques ou automatiques comme ceux du narrateur qui a dû les réapprendre. L'homme n'est pas incomplet (« separate ») et, selon le protagoniste, sa mort lui a permis de fusionner avec l'espace (« merged ») sans qu'aucun reste ni aucune trace ne persistent remplissant ainsi les conditions de l'idéal d'authenticité poursuivi par le narrateur.

Il confirme sa reconnaissance de la vulnérabilité relationnelle et de l'empathie que l'homme suscite chez lui lorsqu'il interroge les raisons de sa fascination : « Why was I so obsessed with the death of this man I'd never met? I didn't stop to ask myself. I knew we had things in common, of course. He'd been hit by something, hurt, laid prostrate and lost consciousness; so had I » (177). Sarikaya-Sen commente ce passage qui est, d'après elle, emblématique de l'attention portée aux blessures de l'Autre : « The excerpt evokes the tendency to be wounded by the other's injury, which is evidently in keeping with Butler's argument that to be wounded provides the opportunity to ponder upon the other's injury possibly generated by physical and/or psychological violence (xii)³² » (2017, 60). La critique ajoute que l'attitude du personnage témoigne de l'illusion de la souveraineté absolue du sujet et affirme : « This susceptibility to and interdependence with the other's wound establishes the narrator as a relational being » (2017, 60).

Toutefois, il semble nécessaire de nuancer la thèse de Sarikaya-Sen car l'intérêt à autrui porté par le personnage peut être source d'ambiguïté. En effet, le fait qu'il rejoue le rôle de la victime renvoie à la théâtralité et à l'artificialité des *re-enactments* qui mettent en doute l'authenticité des sentiments du protagoniste à l'image de son comportement avec le sans-abri. S'identifier à une victime renforce sa propre condition et expose davantage sa vulnérabilité. Par ailleurs, LaCapra met en garde contre le risque d'identification aux victimes des témoins secondaires ou indirects, tel le protagoniste avec l'homme noir : « But a difficulty arises when the virtual experience involved in empathy gives way to vicarious victimhood, and empathy with the victim seems to become an identity » (2001, 47). Les propos de l'historien sont pertinents pour étudier l'attitude du narrateur car la relation empathique n'est plus virtuelle

³² Voir Butler, Judith. *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. 2004. London and New York: Verso, 2006.

puisqu'il prend la place de la victime pour faire par son intermédiaire l'expérience de l'authenticité qu'il recherche (« vicarious »).

Les rapports ambivalents qu'entretient le protagoniste avec la victime reflètent les tensions entre la difficile reconnaissance de la vulnérabilité et l'indéniable dimension relationnelle inhérente à cette notion.

2. L'ouverture à autrui et la communauté : la vulnérabilité partagée

L'étude de la fascination du narrateur de *Remainder* pour l'homme noir suggère que l'acceptation et le potentiel dépassement de la vulnérabilité impliquent une nécessaire ouverture à autrui. Butler exprime un point de vue similaire lorsqu'elle rappelle que la vulnérabilité exposée par la blessure est une expérience humaine partagée qui met en évidence des rapports d'interdépendance inévitables : « One insight that injury affords is that there are others out there on whom my life depends, people I do not know and may never know. This fundamental dependency on anonymous others is not a condition that I can will away » (2004, xii). Cathy Caruth confirme la nécessité d'être attentif à la blessure d'autrui et souligne l'importance d'être « à l'écoute » de la plaie comme l'illustre son analyse de la parabole de Tancred et Clorinda³³ :

It is possible, of course, to understand that other voice, the voice of Clorinda, within the parable of the example, to represent the other within the self that retains the memory of the "unwitting" traumatic events of one's past. But we can also read the address of the voice here, not as the story of the individual in relation to the events of his own past, but as the story of the way in which one's trauma is tied up with the trauma of another, through the very possibility and surprise of listening to another's wound. (1996, 8)

Les propos de Caruth mettent l'accent sur le mode d'écoute particulier à autrui requis par l'expérience commune de la vulnérabilité et du trauma. Tom Barnes donne l'exemple d'une telle attention à l'Autre lorsqu'il tente de calmer un patient qui panique : « They [the nurses] tried to calm him down but drugs and trauma kept him from the truth. They asked if you'd talk to him » (129). Les soignants sont convaincus que la parole de Barnes peut réussir à apaiser le soldat alors que les médicaments ont échoué. La verbalisation et l'échange favorisent la reconnaissance mutuelle des blessures et de la vulnérabilité de Tom et de son camarade : « 'No worries, John. I'm injured too. They give us ketamine and other drugs that can make you see strange things. It's not real. You're safe now. I'm just across the ward from you. Give me a

³³ Voir Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience* (1996, 4-5). La seconde blessure qu'inflige Tancred à Clorinda illustre la double effraction caractéristique du trauma. Le trauma n'advient qu'à la seconde effraction à l'image de Tancred qui n'entend la voix de Clorinda qu'à la seconde blessure.

shout if you want to talk' » (130). Le fait que Barnes soit blessé peut être rassurant pour John qui voit que Tom partage son expérience et le soutien qu'il lui propose (« Give me a shout if you want to talk ») est le signe d'un *care*, d'un souci réciproque d'autrui. Les similitudes entre les deux blessés leur permettent de se comprendre et d'entretenir une proximité susceptible de susciter de la sympathie voire de l'empathie.

La reconnaissance mutuelle des blessures et de la vulnérabilité partagées par les patients se manifeste également par l'humour dont ils peuvent faire preuve entre eux :

You joked with the other men and talked about who had the worst injuries, whether you'd swap a missing leg for a missing arm and whose scars were the ugliest. One of them drew eyes on his stump with a marker and used a flap of disfigurement to make it talk. A nurse told him off and shook her head as she left, and he made the stump into a sad face. (184-185)

Les militaires semblent accepter collectivement leur vulnérabilité en la transformant en force positive et créatrice à travers des dessins ou des blagues. Dessiner sur leurs moignons leur permet de se réapproprier activement leur corps en transformant leurs blessures en objet d'art personnel. La réaction de l'infirmière souligne le caractère institutionnel et parfois rigide des *care-givers* qui ne sont pas forcément attentifs ou réceptifs à ces formes d'affirmation de la subjectivité des patients. Les initiatives artistiques des militaires (« made the stump into a sad face ») mettent en lumière une autre manière de se soucier de soi et des autres qui leur permet de dépasser leur vulnérabilité physique en facilitant une communication réciproque qui témoigne d'une prise de recul par rapport à leur situation ; ils entrent dans une relation de sympathie et d'empathie qui refuse la pitié ou la compassion en privilégiant la solidarité qui s'exprime par un humour fédérateur. Les plaisanteries attestent les liens forts qui unissent les blessés et ont aussi une dimension thérapeutique car elles soulagent leurs souffrances et rendent ainsi le protocole de soins plus supportable : « When anybody groaned or gasped in pain, another would ask if he'd been shot by the phantom sniper. You'd laugh through the pain and tell everybody to piss off » (185).

La vulnérabilité est commune aux patients ainsi qu'aux soldats issus du groupe de Barnes qui sont exposés à ses côtés aux dangers du conflit :

He [Tom] could hear his men breathing and stretching uncomfortable legs, sucking on drinking tubes and suppressing yawns. They were wrapped in the shadows and BA5799 should have felt alone, gripped by danger and cut off by fear, but crouching in the ditch he'd never felt so connected to others and he loved being among them. (280)

Cet extrait met en évidence l'interdépendance des soldats ainsi que les liens forts qui les unissent soulignés par l'expression « he'd never felt so connected to others ». En dépit de l'environnement hostile dans lequel il se trouve Tom ne ressent ni la solitude ni la peur mais

plutôt le bien-être qu'engendre le contact avec ses camarades (« he loved being among them »). La solidarité nécessaire au sein du groupe est accentuée par la proximité des corps et leur vitalité exprimée par les verbes d'action à la forme progressive (« breathing », « sucking », « drinking », « crouching ») qui transforment la vulnérabilité des corps en énergie positive reflétée par la présence rassurante d'une altérité bienveillante incarnée par chacun des soldats.

Néanmoins, les militaires ne sont pas les seuls à être vulnérables et c'est pourquoi Parker prête également attention à la vulnérabilité des habitants du pays en guerre ou des terroristes comme Aktar : « He was angry [...] that his bombs made him vulnerable, and angry that he was going to die » (177). Le chef des insurgés a conscience de l'état d'exposition dans lequel il se trouve car il risque d'être blessé par les bombes qu'il a posées et sa vulnérabilité est renforcée par sa certitude qu'il va mourir. Le jeune Faridun partage également une vulnérabilité ontologique : « He felt vulnerable and stared out across the fields » (213). Sa mort est racontée par la prosopopée de son vélo :

In a flash, his existence became a dot, deprived of anything physical, and he couldn't comprehend the extent of his body as his consciousness churned over, folding on itself, and slammed into a final moment. (221)

La brièveté du choc est soulignée par le sémantisme du substantif « flash » et renforcée phonétiquement par la récurrence de la fricative [f] (« folding », « final ») qui communique une impression de vitesse. L'instantanéité du choc témoigne aussi de sa violence qui est accentuée par les verbes « churned over » ou « slammed into » et les plosives [d], [t] (« dot », « deprived », « extent »). La brutalité de l'explosion est également exprimée par la disjonction et la fragmentation de son corps suggérées par l'expression « he couldn't comprehend the extent of his body » ou le substantif « dot ». Ce terme peut également renvoyer au point qui apparaît sur l'écran du drone qui a tiré et qui correspond à Faridun, ou faire allusion à l'insignifiance de sa vie réduite à l'état de vie nue comme une énième victime collatérale du conflit. Le garçon est donc une victime de guerre au même titre que Barnes et les militaires blessés : tous partagent une indéniable vulnérabilité commune quel que soit le camp et toute vie est digne d'attention et de considération.

Anatomy of a Soldier cherche à dépasser une vision manichéenne du conflit qui oppose soldats et terroristes en rendant compte des pensées et du ressenti des insurgés par l'intermédiaire des objets-narrateurs tels que le kalachnikov : « He [Aktar] thought he should go and check if any of them had survived, but fear paralysed him and he imagined another missile dropping towards him. He clenched low over the petrol tank and drove on, his eyes watering in the wind » (180). Le sentiment de peur qui envahit Aktar ainsi que les larmes qui

montent témoignent de sa sensibilité mais attestent aussi sa vulnérabilité car il se sent exposé au risque de la mort. Il craint une autre explosion et préfère fuir dans l'espoir de survivre (« drove on »). D'une manière similaire, Parker est attentif au deuil que partagent le père de Faridun et la mère de Latif qui découvrent le corps de leurs enfants dans les décombres : « But they found Faridun and hugged each other and sobbed together » (223). L'expérience de la perte paraît unir ces parents comme l'indiquent le pronom pluriel « they » et les expressions « each other » et « together » qui suggèrent également la reconnaissance mutuelle de leurs blessures puisqu'ils pleurent ensemble dans un rapport de sympathie et d'empathie réciproques. Le chagrin de la mère est à nouveau exprimé lorsqu'ils trouvent le corps de Latif : « It was dawn when they found Latif's body and she wailed again for her son » (223). Les pleurs de la mère éplorée peuvent faire écho à ceux de la mère de Tom lorsqu'elle apprend l'accident de son fils (42) et leur expérience commune rappelle que le deuil et la vulnérabilité qui y est associée sont partagés par tout individu.

L'étude de la vulnérabilité commune aux deux camps a mis l'accent sur la nécessité d'être attentif à autrui de manière indifférenciée puisque tous partagent une vulnérabilité ontologique et le rappel de ce constat interroge les rapports interpersonnels au sein d'une communauté politique qui peut être qualifiée de « vulnérable ». La vulnérabilité considérée comme une force et non une faiblesse invite à reconsidérer la construction politique de la société et les liens d'interdépendance entre les personnes.

Le postulat d'une communauté vulnérable met notamment en évidence les limites d'une conception de la politique qui serait devenue biopolitique ou lorsque selon Agamben : « l'espèce et l'individu en tant que simple corps vivant deviennent l'enjeu des stratégies politiques » (1995, 11). L'État et le pouvoir politique auraient donc la puissance souveraine de décider qui va vivre ou mourir à l'image du narrateur de *Remainder* qui sacrifie ses employés à la fin du roman tout comme Aktar – le chef des terroristes du roman de Parker – qui considère que les vies de ses jeunes recrues sont interchangeable et remplaçables. L'analyse antérieure des enjeux et problématiques du *care* et de son refus a également souligné la responsabilité et le pouvoir des soignants envers des patients souvent passifs et dépendants ; il s'agit de concilier les impératifs du *care* nécessaire avec le désir d'autonomie des individus en évitant les dérives d'une domination malsaine.

Face aux écueils potentiels d'une conception biopolitique de la société les romans du corpus présentent aux lecteurs des vies nues, dépendantes et vulnérables. À des degrés divers les deux œuvres refusent la marginalisation des précaires et des sans-voix en exposant la vulnérabilité commune à tous. La persistance de la matière dans *Remainder* ou la description

détaillée de corps meurtris, blessés ou amputés dans *Anatomy of a Soldier* opposent la corporéauté à la biopolitique : en s’immisçant au cœur de la chair et au cœur de la matière, les deux ouvrages rendent visible une réalité organique caractéristique de la vie nue (« zoê »), cette existence réduite à sa pure matérialité, au simple fait de vivre. L’hypothèse d’une vulnérabilité positive invite à envisager l’inclusion des vies nues au sein de la communauté politique pour que la « zoê » puisse devenir « bios » ou « vie politiquement qualifiée » (1995, 15) selon la terminologie d’Agamben.³⁴

Les arts visuels britanniques représentent également des vies nues dans leur pure corporéauté à l’image de la sculpture de Marc Quinn intitulée *Self* (1991). Ce moulage de tête réalisé avec le propre sang de l’artiste interroge la notion d’identité tout en incarnant une vulnérabilité à la fois physique et psychique. Bernard insiste sur la matérialité de cette œuvre qui annule la distinction entre signifiant et signifié : « Plus que jamais, la représentation semble prendre la forme d’une prosopopée ; mais la différence entre le masque et son référent, qui fonde la prosopopée est désormais invalidée. Le masque et le référent ne font qu’un dans la matérialité de la représentation. Signifié et signifiant sont du même sang » (2018, 157).

La démarche de l’artiste qui a réalisé ce projet alors qu’il luttait contre l’alcoolisme confirme que chaque vie est digne d’être rendue visible et chaque voix doit être entendue dans la perspective de la création d’une communauté politique plurielle à l’image du chœur des objets dans le roman de Parker. Selon Bernard les objets-narrateurs s’opposent à la biopolitique : « It [the use of objects as narrators] extends the remit of experience and unhinges the biopolitical doxa » (2017, n.p.). La critique rappelle qu’*Anatomy of a Soldier* est un roman qui invite à être ouvert et attentif à la vulnérabilité et à la précarité de tous, y compris des objets afin de dépasser le rapport traditionnel utilitaire ou mercantile avec les choses. Le choix d’objets-narrateurs confère une voix et un certain degré d’humanité à une multitude muette qui affirme une subjectivité partielle malgré le caractère générique, jetable et remplaçable de plusieurs objets. Chacun d’eux – que ce soit un manche à balai, un champignon ou un fauteuil roulant – est digne d’attention comme le confirme Bernard : « Dans *Anatomy of a Soldier* (2016) de Harry Parker, la fiction se tient au plus près d’une vie cellulaire, vie parfois littéralement microscopique que l’imaginaire narratif du roman rachète au silence » (2018, 299). La proximité avec la matière dont les objets sont composés invite à interroger et repenser la binarité traditionnelle qui oppose le sujet à l’objet à l’image de Jane Bennett qui déplore :

³⁴ Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*. 1995. Trad. Marilène Raiola. Paris : Seuil, 1997.

« The quarantines of matter and life encourage us to ignore the vitality of matter [...] » (2010, vii).

Ainsi, la matière ne serait pas inerte mais vibrante³⁵ et la vitalité des objets mise en évidence par la forme du *it-narrative* atteste les limites du pouvoir souverain et interroge la structure de la communauté politique selon Bernard : « Like the original it-narratives, *Anatomy of a Soldier* pluralises subjectivity and discloses the intricate economy of the political body. To the verticality of sovereign power, it opposes the meshing of affects and things » (2017, n.p.). La critique emprunte d'ailleurs l'expression « parliament of things » à Bruno Latour³⁶ pour accentuer la dimension politique et plurielle de la polyphonie des voix d'objets.

La vulnérabilité aurait une dimension positive dans la mesure où elle favorise l'amorce d'une réflexion sur le corps politique qui interroge les relations entre soi et les autres. L'exemple de *Anatomy of a Soldier* suggère que la fiction permet d'imaginer une société attentive à tous – objets comme sujets – qui serait à l'écoute du « parlement des précaires » (2014, 66) pour reprendre l'expression de Le Blanc. En faisant entendre un « bruissement de multitude » (Bernard 2018, 299), le roman de Parker semble emblématique de la « démocratie narrative » (2014, 23) théorisée par Le Blanc qui affirme que le pouvoir de la littérature réside dans cette possibilité de donner une voix aux sans-voix et aux vies minuscules. La démocratie narrative constituerait un modèle politique hypothétique dans lequel la vulnérabilité de tous est prise en compte de manière inclusive en accordant la même reconnaissance à chacun. La thèse de Le Blanc va au-delà d'une « hypothèse démocratique » (2014, 27) puisqu'il formule une « hypothèse cosmopolitique » (2014, 131) fondée sur l'entraide, le partage, la solidarité et le soin mutuel : « L'hypothèse cosmopolitique prend le relais de l'hypothèse démocratique. Le pouvoir de tous, c'est le soin accordé à chaque vie dans un monde sans frontières se confondant avec la terre » (2014, 131). En s'inspirant des propos de Le Blanc, on peut supposer que la vulnérabilité envisagée de manière positive serait créatrice de lien social et renforcerait les rapports interpersonnels entre les individus qui acceptent que tous ont des blessures.

La réflexion politique est étroitement liée à une réflexion sur l'éthique de la relation qui unit les personnes mais aussi les objets. Si l'ouverture et l'attention à autrui ont déjà été mentionnées comme des effets positifs de la vulnérabilité, la dépendance instaurée par les

³⁵ Voir Bennett, Jane. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham, NC: Duke University Press, 2010.

³⁶ Voir Latour, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris : La Découverte, 1991.

rappports entre *care-givers* et *care-receivers* serait créatrice de lien social, une manière de « faire société » selon Paperman et Laugier :

Cette manière de se relier à chacun comme personne particulière, le souci de maintenir la relation en cas de conflit d'intérêt font de cette orientation envers autrui l'opérateur d'un lien *social* basique, d'une inclusion. En se focalisant sur le soin, cette perspective relie vulnérabilité et dépendance et vulnérabilité et sensibilité comme les deux faces d'une même étoffe. Faire lien implique l'activité du fournisseur de soins et la capacité à se laisser affecter par l'autre. (2005, 294, italiques dans l'original)

Bien que les propos des auteures ne concernent que l'éthique du *care*, le lien social créé grâce à la vulnérabilité peut également mettre en relation les membres du corps politique qui ont une responsabilité les uns vis-à-vis des autres comme le rappelle Ganteau : « Vulnerability becomes the emblem of relation to alterity and reminds us that there is no responsibility without vulnerability; hence, vulnerability and responsibility are the bases of humanity » (2015, 148). La vulnérabilité peut être considérée comme positive puisqu'elle fait apparaître une altérité inclusive et non plus radicale qui serait un fondement essentiel de la société.

Accepter et dépasser la vulnérabilité requièrent donc une ouverture à autrui qui a été difficile pour les narrateurs des romans du corpus car ils peinent à entrer dans une relation empathique avec l'Autre après leurs accidents respectifs. Cependant, l'attention mutuelle portée à la vulnérabilité et aux traumatismes d'autrui favorise la création de relations interpersonnelles caractérisées par l'écoute, l'entraide et la solidarité. L'interdépendance inhérente à la vulnérabilité relationnelle ne serait pas une faiblesse mais une force qui permet de recréer un corps politique uni et démocratique dans lequel nul n'est marginalisé ou exclu mais où chacun est reconnu dans sa singularité et dispose d'une voix. L'acceptation positive de la vulnérabilité est une notion intrinsèquement liée à la constitution du corps politique qui permet d'interroger l'éthique de l'altérité et d'envisager un modèle politique inclusif idéal. Celui-ci prendrait en considération les besoins des plus précaires et des plus vulnérables afin de repenser notre manière de « faire société ».

CONCLUSION

Les narrateurs de *Remainder* et *Anatomy of a Soldier* sont vulnérables et cette condition affecte leurs rapports à soi, aux autres et au monde. La réflexion menée a d'abord fait le constat de la vulnérabilité définie comme un état d'exposition à des blessures d'ordre physique ou psychique que Ganteau nomme « *disposition* » (2015, 5, italiques dans l'original). Cette propension à être blessé a été révélée et accentuée par les accidents respectifs subis par les protagonistes des romans du corpus qui partagent une vulnérabilité ontologique caractéristique de tout être humain. La vulnérabilité des personnages s'exprime à des degrés divers, qu'elle soit physique, psychique, linguistique ou émotionnelle. En effet, les narrateurs ne sont pas sortis indemnes de leurs accidents qui ont meurtri leur corps, fracturé leur psyché et fragilisé leur subjectivité en les laissant dans un état clinique instable, incertain et précaire. La vulnérabilité est donc intrinsèquement liée au choc et aux traumatismes vécus par les protagonistes dont la vulnérabilité se révèle par une perte d'affect, une verbalisation difficile ou un sentiment de disjonction physique et psychique.

Les œuvres du corpus ne se contentent pas de décrire la vulnérabilité mais lui donnent corps et consistance en exposant au lecteur des corps blessés, souffrants ou mutilés au plus près de la matérialité et de la réalité organique afin de rendre visibles des vies nues, marginales et précaires exclues de la vie politique. L'attention portée à la matière suggère que les romans étudiés « re-présentent » la vulnérabilité comme une « *performance of vulnerability* » (Ganteau et Onega 2017, 10, italiques dans l'original) qui se manifeste notamment dans la poétique de la fragmentation qui caractérise les ouvrages mais aussi par des choix formels qui mettent en évidence l'existence d'une forme vulnérable. L'emploi d'une structure répétitive dans *Remainder* ou la multitude d'objets-narrateurs dans *Anatomy of a Soldier* attestent la vulnérabilité des protagonistes dont les traumatismes persistants sont reflétés par une structure itérative et des reconstitutions typiques de la compulsion de répétition chez McCarthy ou par une polyphonie narrative fracturée chez Parker qui est à l'image de son corps amputé et désarticulé. Par ailleurs, la prosopopée du chœur d'objets suggère que la vulnérabilité ontologique caractérise également ces multiples choses avec lesquelles les êtres humains entretiennent des rapports utilitaires et consuméristes sans être attentifs à ces objets souvent génériques, remplaçables et jetables dont les vies sont précaires au même titre que celles des individus.

Une fois le constat d'une vulnérabilité ontologique effectué, la réflexion a cherché à montrer comment les protagonistes font face à la vulnérabilité en faisant apparaître une tension

entre interdépendance et volonté d'autonomie chez des personnages en perpétuelle quête d'indépendance et d'affirmation de leur subjectivité. Le narrateur anonyme et Tom Barnes s'efforcent de retrouver le lien manquant perdu à la suite de leurs accidents respectifs et qui a suscité en eux un sentiment d'incomplétude ou d'inauthenticité dans le cas du narrateur de *Remainder*. Il s'agit donc pour eux de retrouver leur qualité de sujet agentif en se réconciliant entre autres avec leur nouvelle image corporelle. Toutefois, cette quête du lien manquant implique également autrui et l'étude des rapports des protagonistes à l'altérité a permis de complexifier la définition de la notion de la vulnérabilité pour mettre en lumière sa dimension spécifiquement relationnelle.

En effet, la vulnérabilité relationnelle suppose que les individus sont indéniablement dépendants et interdépendants des autres à l'image du narrateur de *Remainder* qui dépend de ses collaborateurs. Si cette dépendance peut être perçue de manière négative d'après la définition de Ganteau et Onega – « [vulnerability is] the condition that makes autonomy impossible, the situation in which the self manifests itself in relation to some constrictive other » (2017, 3) – Judith Butler rappelle que nul ne peut nier sa vulnérabilité ni celle d'autrui et encore moins la dépendance inhérente à cette notion : « One insight that injury affords is that there are others out there on whom my life depends, people I do not know and may never know. This fundamental dependency on anonymous others is not a condition that I can will away » (2004, xii). Les rapports de pouvoir liés à la dépendance à l'Autre ont été mis en évidence par l'étude du *care* qui cristallise les tensions entre les *care-givers* qui prodiguent des soins vitaux et nécessaires à la survie des malades et les patients qui s'efforcent d'affirmer leur autonomie et leur subjectivité en refusant l'aide proposée par autrui. Malgré les désaccords potentiels entre soignants et patients, l'éthique du *care* exige une réflexion sur les rapports interpersonnels qui insiste sur le caractère crucial de l'ouverture à autrui et la responsabilité de chacun à l'égard de l'Autre.

Il ne s'agit pas de récuser la possibilité de l'autonomie du sujet vulnérable mais cette indépendance ne peut jamais être absolue ni s'abstraire d'une relation essentielle à l'altérité susceptible de susciter de la sympathie ou de l'empathie. Comme l'a montré l'analyse de *Remainder*, la souveraineté absolue du sujet est illusoire tout comme la croyance en l'invulnérabilité du protagoniste qui pense pouvoir dominer la matière, la contingence de la réalité et ainsi nier sa vulnérabilité ; la toute-puissance à laquelle il aspire ne peut nourrir que des fantasmes et mener à des dérives telles que le sacrifice de ses collaborateurs à la fin du roman qui confirment que c'est lorsque l'on se croit invulnérable que la vulnérabilité est d'autant plus perceptible.

Faire face à la vulnérabilité implique également d'examiner la tension entre l'acceptation et le dépassement de la vulnérabilité défini comme la transformation de la vulnérabilité en force. Envisager une acception positive de la vulnérabilité semble caractéristique d'un changement de paradigme identifié par Ganteau et Onega dans *The Wounded Hero in Contemporary Fiction: A Paradoxical Quest* (2018) et incarné par un nouveau type de héro(ïne) contemporain(e), le/la *wounded hero(ine)*. À l'opposé de la conception traditionnelle d'un héros fort et invincible, le héros blessé est caractérisé par ses faiblesses, ses défauts, ses traumatismes et ses déficiences qui ne sont plus dissimulés mais revendiqués comme des éléments constitutifs de l'identité du sujet dont on accepte qu'il puisse être faillible. La vulnérabilité revêt alors une dimension identitaire qui permet au protagoniste d'affirmer sa singularité à l'image des narrateurs de *Remainder* et *Anatomy of a Soldier* qui illustrent de manière distincte le caractère définitionnel de la vulnérabilité ; si le narrateur anonyme paraît accepter sa vulnérabilité non parce qu'il la reconnaît mais parce qu'il ne parvient pas à la transformer en force, Tom Barnes dépasse sa vulnérabilité en se réappropriant cette notion et en l'intégrant au sein de sa nouvelle identité : l'expérience de la vulnérabilité ne le définit pas mais favorise le développement de qualités de résilience et de persévérance. Celles-ci lui permettent de s'affirmer comme sujet autonome, amputé, porteur de prothèses, mais surtout créateur de sa propre norme en faisant abstraction du regard des autres.

Barnes et le narrateur anonyme sont donc des parangons de la figure du héros vulnérable qui elle-même incarne la vulnérabilité caractéristique de la condition humaine en interrogeant le rapport du héros blessé à soi mais en le définissant également comme un être relationnel au cœur de rapports de dépendance et d'interdépendance. Ganteau et Onega partagent ce point de vue lorsqu'ils insistent sur la dimension emblématique du *wounded hero* :

In short, the figure of the wounded protagonist gives the opportunity to incarnate the values of exposure and vulnerability as anthropological values but, instead of locating them in the lonely figure of the Romantic rebel, they resort to emblematic, (more) ordinary figures concretely representing and making visible what characterises humanity, i.e. its vulnerability. By relying on and drawing attention to materiality and corporeality, they show ways towards a relocation of agency in the figure of the excluded and the *auto-reject* as an active figure of becoming and relationality. (2018, 13)

Selon les auteurs, le héros vulnérable n'est pas passif mais retrouve une forme d'agentivité par le biais de ses blessures et de ses traumatismes à l'instar du narrateur de *Remainder* qui – animé par une pulsion de répétition – cherche à jouer ou faire rejouer des scènes de vie ou comme Tom Barnes qui retrouve une activité sportive intense et salutaire.

Dans *History and its Limits. Human, Animal, Violence* (2009) LaCapra partage la thèse d'une agentivité retrouvée grâce à la vulnérabilité, notamment lorsqu'il s'agit de faire face (« work through ») aux traumatismes : « Working-through [...] implies the possibility of agency that does not disavow vulnerability but rather affirms it in the attempt to undercut the projective tendency to scapegoat and victimize others » (84). Faire face au trauma n'implique donc pas de nier la vulnérabilité mais de la reconnaître et de l'affirmer comme le confirme l'historien : « Working-through implies the affirmation of a vulnerable agency in counteracting compulsive repetition, disempowerment and gridlock » (84-85). S'il peut paraître ambitieux de vouloir guérir du traumatisme, les protagonistes vulnérables des romans du corpus tentent d'y faire face par le biais des *re-enactments* dans *Remainder* ou par le choix d'une forme de ventriloquie narrative fragmentée illustrée par la polyphonie des objets-narrateurs dans *Anatomy of a Soldier*.

Guérir des blessures physiques semble en partie possible à l'image de la longue rééducation qu'ont dû entreprendre les narrateurs pour retrouver leurs facultés mais les accidents et les traumatismes ont laissé des séquelles irréversibles qui interrogent la portée de ces récits que l'on pourrait qualifier de « thérapeutiques ». Si Tom Barnes semble avoir « guéri » en transformant sa vulnérabilité en force, ce n'est pas le cas du protagoniste anonyme qui sombre toujours plus dans une forme de folie ou de délire qui l'éloigne de la réalité. Les œuvres du corpus ne sont pas des romans de guérison dans lesquels le terme « guérison » serait synonyme de négation de la vulnérabilité mais ils invitent plutôt à accepter et à reconnaître la vulnérabilité inhérente à toute vie humaine et à dépasser son acception négative traditionnelle.

La réflexion sur la notion de vulnérabilité met en lumière sa dimension agentive et définitionnelle qui permet au sujet de s'affirmer en tant qu'individu mais aussi de repenser ses liens avec l'altérité et la communauté puisque la dimension relationnelle de la vulnérabilité ne peut être omise. L'étude de cette notion incite également à examiner sa dimension politique et à reconsidérer les liens qui unissent les individus au sein du corps politique et social.

Les romans à l'étude ne présentent pas seulement des individus vulnérables mais donnent à voir une communauté vulnérable qui comprend des terroristes, des parents endeuillés, des militaires ou des objets dans le roman de Parker. Les œuvres insistent sur la nécessité d'être ouvert et attentif aux besoins et aux blessures d'autrui en privilégiant une philosophie du soin mutuel fondée sur des valeurs d'entraide, de solidarité et de réciprocité.³⁷ L'altérité n'est plus

³⁷ Voir Le Blanc, Guillaume. *L'Insurrection des vies minuscules*. Montrouge : Bayard, 2014.

radicale mais inclusive puisque chacun peut être affecté par les blessures et la vulnérabilité de l'Autre dans une perspective d'écoute et de respect qui favorise la création d'un lien social qui peut susciter de la sympathie et de l'empathie.³⁸

L'une des préoccupations majeures au cœur de cette réflexion sur la vulnérabilité porte sur la valeur de la vie humaine et sur sa dignité. Elle ne peut faire l'objet d'une quelconque compensation financière comme le souligne le cas du père de Faridun qui reçoit de l'argent après que son fils a été tué ou le généreux accord financier qui contraint le narrateur de *Remainder* au silence ; dans les deux cas, la relation pécuniaire se substitue au rapport humain en mettant en évidence la précarité économique du père endeuillé vulnérable et l'insensibilité des soldats ou la vulnérabilité du narrateur anonyme auquel le droit de parler des causes de son accident est refusé.

Face aux potentielles dérives d'une conception de la politique devenue biopolitique dans laquelle « l'espèce et l'individu en tant que simple corps vivant deviennent l'enjeu des stratégies politiques » (Agamben 1995, 11), *Remainder* et *Anatomy of a Soldier* présentent au lecteur des vies nues, marginales et exclues comme celle du sans-abri du roman de McCarthy ou les vies sacrifiées des jeunes recrues du terroriste Aktar chez Parker. Toutes ces vies minuscules et précaires sont aussi celles des objets dont la prosopopée parfois spectrale rappelle l'indéniable vulnérabilité en fragilisant le dualisme traditionnel entre objets et sujets. Conférer une voix à des objets vecteurs de sentiments et d'affects témoigne du fait que Parker refuse de faire entendre une voix monolithique et lui préfère le dialogisme pluriel du chœur des choses qui reflète un idéal politique dans lequel les voix des sans-voix se feraient entendre.

Face au pouvoir souverain de la biopolitique, les œuvres du corpus opposent la corporéité et mettent l'accent sur la matière, la réalité organique des corps souffrants, blessés et meurtris. Le corps distinct de chaque individu doit faire corps avec celui des autres pour recréer un corps social dans lequel toute vie compte. Étudier la vulnérabilité n'implique donc pas seulement d'examiner les cas individuels du narrateur anonyme et de Tom Barnes mais suppose également l'étude de la vulnérabilité qui constitue l'essence de tout être humain pour réfléchir à sa portée éthique et à une meilleure manière de faire société. La vulnérabilité est positive en tant que valeur fédératrice dans laquelle chacun peut se reconnaître en acceptant ses

³⁸ Voir le concept de dépossession positive dans Butler, Judith and Athena Athanasiou. *Dispossession: The Performative in the Political*. Cambridge, UK: Polity Press, 2013.

propres limites et en étant conscient d'une dépendance positive à autrui fondée sur la responsabilité et la considération.

Remainder et dans une plus large mesure *Anatomy of a Soldier* témoignent du pouvoir de la fiction de créer une « démocratie narrative » (Le Blanc 2014, 23) dans laquelle l'objet littéraire permet de donner une voix aux plus vulnérables, aux précaires et aux surnuméraires. Ganteau s'inscrit dans la continuité de l'hypothèse de Le Blanc lorsqu'il cite Rancière qui formule l'hypothèse d'une démocratie de la littérature :

That is what the democracy of writing consists in: its garrulous mutism cancels the distinction between men of speech-in-action and men of noisy suffering voice, between those who act and those who merely live. The democracy of literature is the regime of the word-at-large [...]. It is not a matter of some irresistible social influence, it is a matter of a new distribution of the perceptible, of a new relationship between the act of speech, the world that it configures, and the capacity of those who people that world.³⁹ (dans Ganteau 2015, 172)

Les fictions traitant de la vulnérabilité participent de cette nouvelle « distribution du perceptible » dans la mesure où elles refusent les généralités abstraites en présentant au lecteur des cas particuliers et singuliers qui interrogent son éthique et auxquels il doit être attentif. La vulnérabilité positive permet la création d'un espace littéraire qui renouvelle les caractéristiques formelles du texte en adoptant une forme vulnérable et propose des récits qui manifestent un engagement éthique, politique et littéraire en faveur des plus marginaux, des plus démunis et des plus fragiles afin de leur donner une voix et une visibilité au sein de la « démocratie narrative ». La vulnérabilité dévoile le caractère fondamentalement relationnel de l'être humain et exige de sa part une ouverture et une attention à soi, à autrui et au monde.

³⁹ Voir Rancière, Jacques. *The Politics of Literature*. Cambridge: Polity, 2010.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Romans de Tom McCarthy

Remainder. 2005. Richmond: Alma Books, 2016.

Men in Space. 2007. Richmond: Alma Books, 2017.

C. 2010. London: Vintage, 2011.

Satin Island. 2015. London: Vintage, 2016.

Roman de Harry Parker

Anatomy of a Soldier. 2016. London: Faber and Faber, 2017.

Romans d'autres auteurs contemporains

Barker, Pat. *Regeneration*. 1991. London: Penguin, 2008.

———. *The Eye in the Door*. 1993. London: Penguin, 2008.

———. *The Ghost Road*. 1995. London: Penguin, 2008.

Hope, Anna. *The Ballroom*. London: Doubleday, 2016.

Ishiguro, Kazuo. *A Pale View of Hills*. 1982. London: Faber and Faber, 2005.

———. *The Remains of the Day*. 1989. London: Faber and Faber, 2005.

———. *Never Let Me Go*. London: Faber and Faber, 2005.

Johnson, B. S. *The Unfortunates*. 1969. London: Picador, 1999.

———. *House Mother Normal*. 1971. London: Picador, 2013.

McEwan, Ian. *Saturday*. 2005. London: Vintage, 2016.

McGregor, Jon. *Even the Dogs*. 2010. London: Bloomsbury, 2011.

Smith, Ali. *The Accidental*. 2005. London: Penguin, 2006.

Winterson, Jeanette. *Why Be Happy When You Could Be Normal?* 2011. London: Vintage, 2012.

Sources secondaires

Sur Tom McCarthy et *Remainder*

- Alizart, Mark. "An Interview with Tom McCarthy." *Believer Magazine* 01 June 2008. <https://believermag.com/an-interview-with-tom-mccarthy/>. Consulté le 14 décembre 2019.
- Attridge, Derek. "Tom McCarthy's Fiction: A Reading Diary." *Études britanniques contemporaines* 50 (2016). <https://journals-openedition-org.acces.bibliotheque-diderot.fr/ebc/3033>. Consulté le 22 décembre 2019.
- Bennett, Alice. "Amputated Attention (Tom McCarthy)." *Contemporary Fictions of Attention: Reading and Distraction in the Twenty-First Century*. London: Bloomsbury Academic, 2018. 93–114.
- Blacklock, Mark. "'Strange Diagonal which Was Thought to Be so Pure.' Calculating the Square Root of Tom McCarthy's Geometric Exhortation." *Tom McCarthy: Critical Essays*. Ed. Dennis Duncan. Canterbury: Gylphi Limited, 2016. 69-93.
- Boever, Arne De. "'Just Being.' On Tom McCarthy's *Remainder*." *Narrative Care: Biopolitics and the Novel*. New York: Bloomsbury, 2013. 125-149.
- . "Tom McCarthy's *Remainder* and 'the Great Outdoors'" *Tom McCarthy: Critical Essays*. Ed. Dennis Duncan. Canterbury: Gylphi Limited, 2016. 201-226.
- Brosch, Renate. "Reading Through the Body: The Damaged Mind in Tom McCarthy's *Remainder*." *The Wounded Hero in Contemporary Fiction: A Paradoxical Quest*. Eds. Susana Onega and Jean-Michel Ganteau. New York: Routledge, 2018. 178-200.
- Byatt, Jim. "Being Dead? Trauma and the Liminal Narrative in J. G. Ballard's *Crash* and Tom McCarthy's *Remainder*." *Forum for Modern Language Studies* 48.3 (2012): 245-259.
- Carty, Peter. "*Remainder*, by Tom McCarthy." *The Independent* 12 December 2005. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/remainder-by-tom-mccarthy-332606.html>. Consulté le 26 novembre 2019.
- Drag, Wojciech. "Compulsion to Re-enact: Trauma and Nostalgia in Tom McCarthy's *Remainder*." *Hungarian Journal for English and American Studies* 21.2 (2015): 377-392.
- Duncan, Dennis, ed. *Tom McCarthy: Critical Essays*. Canterbury: Gylphi Limited, 2016.
- Duncan, Dennis. "Calling All Agents." *Tom McCarthy: Critical Essays*. Ed. Dennis Duncan. Canterbury: Gylphi Limited, 2016. 3-17.

- Gavin, David. "Existential Ground Zero: Tom McCarthy interviewed by David Gavin." *Gorse* 25 September 2013. <http://gorse.ie/portfolio/existential-ground-zero/>. Consulté le 15 décembre 2019.
- Groes, Sebastian. "'An Eternal Detour.' Reality Hunger, Post-Proutian Memory and the Late Modern Self in Tom McCarthy's *Remainder*." *Tom McCarthy: Critical Essays*. Ed. Dennis Duncan. Canterbury: Gylphi Limited, 2016. 137-160.
- Hart, Matthew, Aaron Jaffe and Jonathan Eburne, eds. "An Interview with Tom McCarthy." *Contemporary Literature* 54.4 (2013): 657-682.
- Huber, Irmtraud and Sophie Seita. "Authentic Simulacra or the Aura of Repetition. Experiencing Authenticity in Tom McCarthy's *Remainder*." *The Aesthetics of Authenticity. Medial Constructions of the Real*. Eds. Wolfgang Funk, Florian Gross and Irmtraud Huber. Bielefeld: Transcript, 2012. 261-280.
- Kiguradze, Nino. "The Search for Authenticity in Tom McCarthy's *Remainder*." Master's Thesis. CUNY City College, New York, 2017. https://academicworks.cuny.edu/cc_etds_theses/704/. Consulté le 07 décembre 2019.
- Lavery, Nick. "Post-Humanism and the Distributed Consciousness in Tom McCarthy's *Remainder*." *Tom McCarthy: Critical Essays*. Ed. Dennis Duncan. Canterbury: Gylphi Limited, 2016. 161-180.
- Lea, Daniel. "The Anxieties of Authenticity in Post-2000 British Fiction." *Modern Fiction Studies* 58.3 (2012): 459-476.
- Lupton, Christina. "The Novel as Future Anterior of the Book: Tom McCarthy's *Remainder* and Ali Smith's *The Accidental*." *Novel* 49.3 (2016): 504-518.
- Miller, Sydney. "International Fallacies: (Re)enacting the Accidental in Tom McCarthy's *Remainder*." *Contemporary Literature* 56.4 (2015): 634-659.
- Ness, Patrick. "Reality Studio." *The Guardian* 12 August 2006. <https://www.theguardian.com/books/2006/aug/12/featuresreviews.guardianreview>. Consulté le 26 novembre 2019.
- Nieland, Justus. "Dirty Media: Tom McCarthy and the Afterlife of Modernism." *Modern Fiction Studies* 58.3 (2012): 569-599.
- Oates, Joyce Carol. "Lest We Forget." *The New York Review of Books*. 19 July 2007. <https://www.nybooks.com/articles/2007/07/19/lest-we-forget/>. Consulté le 15 janvier 2020.
- Orwell, Roger. "What's Left Behind: An Interview with Tom McCarthy." *Static* 7 (2008): 1-4.

- Partington, Gill. "Dummy Chambers and Ur-Houses. How to Find your Way Around in *Remainder*." *Tom McCarthy: Critical Essays*. Ed. Dennis Duncan. Canterbury: Gylphi Limited, 2016. 47-67.
- Rourke, Lee. "In Conversation: Lee Rourke and Tom McCarthy." *The Guardian* 18 September 2010. <https://www.theguardian.com/books/2010/sep/18/tom-mccarthy-lee-rourke-conversation>. Consulté le 13 décembre 2019.
- Sarikaya-Şen, Merve. "The Construction of Vulnerability and Monstrosity in Slipstream. Tom McCarthy's *Remainder*." *Victimhood and Vulnerability in 21st Century Fiction*. Eds. Jean-Michel Ganteau and Susana Onega. New York: Routledge, 2017. 53-68.
- Schillinger, Liesl. "Play It Again." *The New York Times* 25 February 2007. <https://www.nytimes.com/2007/02/25/books/review/Schillinger.t.html>. Consulté le 27 novembre 2019.
- Slote, Sam. "The Recidual Remainder." *Tom McCarthy: Critical Essays*. Ed. Dennis Duncan. Canterbury: Gylphi Limited, 2016. 121-135.
- Smith, Zadie. "Two Paths for the Novel." *The New York Review of Books* 20 November 2008. <https://www.nybooks.com/articles/2008/11/20/two-paths-for-the-novel/>. Consulté le 14 décembre 2019.
- Soar, Daniel. "The Smell of Frying Liver Drifting up from Downstairs." *London Review of Books* 28.5 (2006): 27.
- Staunton, Benjamin. "L'esthétique et l'éthique du sujet absent dans les romans de Tom McCarthy." Thèse de doctorat. Université Paul Valéry-Montpellier III, Montpellier, 2018. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02290923/document>. Consulté le 04 décembre 2019.
- Tonkin, Boyd. "Tom McCarthy: How He Became One of the Brightest New Prospects in British Fiction." *The Independent* 21 September 2007. <https://web.archive.org/web/20100730122647/http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/tom-mccarthy-how-he-became-one-of-the-brightest-new-prospects-in-british-fiction-464502.html>. Consulté le 27 novembre 2019.
- Vermeulen, Pieter. "The Novel after Melancholia: On Tom McCarthy's *Remainder* and David Mitchell's *Ghostwritten*." *The Literature of Melancholia: Early to Postmodern*. Eds. Martin Middeke and Christina Wald. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011. 254-267.
- . "The Critique of Trauma and the Afterlife of the Novel in Tom McCarthy's *Remainder*." *MFS Modern Fiction Studies* 58.3 (2012): 549-568.

Sur Harry Parker et *Anatomy of a Soldier*

- Amis, Louis. "How Not to Tell a Soldier's Story." *The Spectator* 27 February 2016. <https://www.spectator.co.uk/2016/02/how-not-to-tell-a-soldiers-story/>. Consulté le 26 novembre 2019.
- Bernard, Catherine. "The Barest of Lives: Looking at War from the Heart of Things in Harry Parker's *Anatomy of a Soldier* (2016)." *Études britanniques contemporaines* 53 (2017). <https://journals.openedition.org/ebc/3932>. Consulté le 26 novembre 2019.
- Ferniot, Christine. "Harry Parker reconstruit le puzzle d'une vie, entre fiction et réalité." *L'Express* 17 septembre 2016. https://www.lexpress.fr/culture/livre/harry-parker-reconstruit-le-puzzle-d-un-vie-entre-fiction-et-realite_1825090.html. Consulté le 24 décembre 2019.
- Ganteau, Jean-Michel. "Refracting the Transmodern: Harry Parker's *Anatomy of a Soldier*." *Transmodern Perspectives on Contemporary Literatures in English*. Eds. Jessica Aliaga-Lavrijsen and José María Yebra-Pertusa. New York: Routledge, 2019. 73-85.
- Gilmartin, Sarah. "*Anatomy of a Soldier*, by Harry Parker Review: Objective Witnesses." *The Irish Times* 02 April 2016. <https://www.irishtimes.com/culture/books/anatomy-of-a-soldier-by-harry-parker-review-objective-witnesses-1.2595202>. Consulté le 26 novembre 2019.
- House, Christian. "Harry Parker: 'Losing My Legs in Afghanistan Was Like Losing a Loved One.'" *The Telegraph* 25 February 2016. <https://www.telegraph.co.uk/health-fitness/body/harry-parker-losing-my-legs-in-afghanistan-was-like-losing-a-lov/>. Consulté le 26 novembre 2019.
- Marcandier, Christine. "Se dire dans l'altérité radicale de l'objet : Harry Parker (*Anatomie d'un soldat*)." *Diacritik* 17 septembre 2018. <https://diacritik.com/2018/09/17/se-dire-dans-lalterite-radical-de-lobjet-harry-parker-anatomie-dun-soldat/>. Consulté le 24 décembre 2019.
- Power, Chris. "Anatomy of a Soldier by Harry Parker Review—Unusual Perspectives on Warfare." *The Guardian* 26 February 2016. <https://www.theguardian.com/books/2016/feb/26/anatomy-of-a-soldier-harry-parker-review>. Consulté le 26 novembre 2019.
- Wilkinson, Carl. "*Anatomy of a Soldier*, by Harry Parker." *The Financial Times* 4 March 2016. <https://www.ft.com/content/56796160-dfa7-11e5-b072-006d8d362ba3>. Consulté le 26 novembre 2019.

Sur d'autres auteurs contemporains

- Bernard, Catherine. "And Yet. Figuring Global Trauma in Ruth Ozeki's *A Tale for the Time Being*." *Victimhood and Vulnerability in 21st Century Fiction*. Eds. Jean-Michel Ganteau and Susana Onega. New York: Routledge, 2017. 21-34.
- Birat, Kathie. "Embodied Voices: Literacy and Empathy in Caryl Phillips's *Crossing the River*." *Traversée d'une oeuvre: Crossing the River de Caryl Phillips*. Eds. Vanessa Guignery et Christian Gutleben. Paris : L'Harmattan, 2016. 89-105.
- Doyle, Waddick. "Being Another to Oneself: First Person Narration in Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day*." *L'Altérité dans la littérature et la culture du monde Anglophone*. Éd. GREAM. Le Mans: Publications de l'Université du Maine, 1993. 70-76.
- Escudero-Alfás, Maite. "'The Willful Child.' Resignifying Vulnerability through Affective Attachments in Emma Donoghue's *Room*." *Victimhood and Vulnerability in 21st Century Fiction*. Eds. Jean-Michel Ganteau and Susana Onega. New York: Routledge, 2017. 35-52.
- Ganteau, Jean-Michel. "Trauma and the Ethics of Vulnerability: Jon McGregor's *Even the Dogs*." *Études britanniques contemporaines* 45 (2013). <https://journals.openedition.org/ebc/940>. Consulté le 26 novembre 2019.
- . "Shifting Visibilities. The Politics of Trauma and Vulnerability in Neil Bartlett's *Skin Lane*." *Victimhood and Vulnerability in 21st Century Fiction*. Eds. Jean-Michel Ganteau and Susana Onega. New York: Routledge, 2017. 176-192.
- Nguyen Van, Romain. "'The Last Voice of Democracy': Precarity, Community and Fiction in Alan Warner's *Morvern Callar* (1995)." *Narrating Poverty and Precarity in Britain*. Eds. Barbara Korte and Frédéric Regard. Berlin and Boston: De Gruyter, 2014. 151-166.
- Pégon, Claire. *L'Art de la fugue chez Kazuo Ishiguro*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2004.
- Rovera, Catherine. "Unclaimed Bodies, Feeble Minds in *The Ballroom* (2016): Anna Hope's Visions of Asylum." *Études britanniques contemporaines* 53 (2017). <https://journals.openedition.org/ebc/3779>. Consulté le 26 novembre 2019.
- Steveker, Lena. "Precarious Selves in Contemporary British War Novels." *Narrating "Precariousness": Modes, Media, Ethics*. Eds. Barbara Korte and Frédéric Regard. Heidelberg: Universitätsverlag WINTER, 2014. 19-29.

Sur la vulnérabilité et la précarité

- Ahmed, Sara. *Willful Subjects*. Durham, NC and London: Duke University Press, 2014.
- Betensky, Carolyn. "Envyng the Poor: Contemporary and Nineteenth-Century Fantasies of Vulnerability." *Narrating Poverty and Precarity in Britain*. Eds. Barbara Korte and Frédéric Regard. Berlin and Boston: De Gruyter, 2014. 19-34.
- Boever, Arne De. *Narrative Care: Biopolitics and the Novel*. New York: Bloomsbury, 2013.
- Butler, Judith. *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. 2004. London and New York: Verso, 2006.
- Butler, Judith and Athena Athanasiou. *Dispossession: The Performative in the Political*. Cambridge, UK: Polity Press, 2013.
- Fassin, Didier et Richard Rechtman. *L'Empire du traumatisme. Enquête sur la condition de victime*. 2007. Paris : Flammarion, 2011.
- Fassin, Didier. "De l'invention du traumatisme à la reconnaissance des victimes. Genèse et transformations d'une condition morale." *Vingtième Siècle* 123 (2014) : 161-171.
- Ganteau, Jean-Michel. *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction*. New York: Routledge, 2015.
- Ganteau, Jean-Michel and Susana Onega, eds. *Victimhood and Vulnerability in 21st Century Fiction*. New York: Routledge, 2017.
- . *The Wounded Hero in Contemporary Fiction: A Paradoxical Quest*. New York: Routledge, 2018.
- Gilligan, Carol. *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. 1982. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2016.
- Korte, Barbara and Frédéric Regard, eds. *Narrating Poverty and Precarity in Britain*. Berlin and Boston: De Gruyter, 2014a.
- . *Narrating "Precariousness": Modes, Media, Ethics*. Heidelberg: Universitätsverlag WINTER, 2014b.
- Le Blanc, Guillaume. *Les Maladies de l'homme normal*. Paris : Librairie Philosophique J. VRIN, 2007a.
- . *Vies ordinaires, vies précaires*. Paris : Seuil, 2007b.
- . *Que faire de notre vulnérabilité ?* Montrouge : Bayard, 2011.
- . *L'Insurrection des vies minuscules*. Montrouge : Bayard, 2014.
- Levinas, Emmanuel. *Otherwise than Being, or Beyond Essence*. 1978. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1991.

- Maillard, Nathalie. *La Vulnérabilité. Une nouvelle catégorie morale ?* Genève : Labor et Fides, 2011.
- Molinier, Pascale, Sandra Laugier et Patricia Paperman, éd. *Qu'est-ce que le care ? Souci des autres, sensibilité, responsabilité.* Paris : Payot, 2009.
- Paperman, Patricia et Sandra Laugier, éd. *Le Souci des autres. Éthique et politique du care.* Paris : Éditions de l'École de Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.
- Pelluchon, Corine. *Éléments pour une éthique de la vulnérabilité : les animaux, les hommes, la nature.* Paris : Cerf, 2011.
- . *Éthique de la considération.* Paris : Seuil, 2018.
- Privat, Alexandre. "Le Témoin précaire et l'événement dans les romans d'Adam Thorpe." Thèse de doctorat. Université Paul Valéry-Montpellier III, Montpellier, 2019.
- Shildrick, Margrit. *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self.* London and Thousand Oaks, CA: Sage, 2002.
- Tronto, Joan and Berenice Fisher. "Toward a Feminist Theory of Caring." *Circles of Care.* Eds. Emily Abel and Margaret Nelson. Albany: SUNY Press, 1990. 36-54.

Sur le trauma

- Amfreville, Marc. *Écrits en souffrance : figures du trauma dans la littérature nord-américaine.* Paris : M. Houdiard, 2009.
- . "De la ventriloquie au trauma." *Sillages critiques* 14 (2012). <https://journals.openedition.org/sillagescritiques/2821>. Consulté le 26 novembre 2019.
- Buelens, Gert, Sam Durrant and Robert Eaglestone, eds. *The Future of Trauma Theory. Contemporary Literary and Cultural Criticism.* New York: Routledge, 2014.
- Caruth, Cathy. "Introduction." *American Imago* 48.4 (1991): 417-424.
- . *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.
- Caruth, Cathy, ed. *Trauma: Explorations in Memory.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- Costello-Sullivan, Kathleen. *Trauma and Recovery in the Twenty-First-Century Irish Novel.* New York: Syracuse University Press, 2018.
- Craps, Stef. "Beyond Eurocentrism. Trauma Theory in the Global Age." *The Future of Trauma Theory. Contemporary Literary and Cultural Criticism.* Eds. Gert Buelens, Sam Durrant and Robert Eaglestone. New York: Routledge, 2014. 45-61.

- Ganteau, Jean-Michel. "Entre mimétique du rien et réalisme traumatique." *Études britanniques contemporaines* 42 (2012) : 111-124.
- Ganteau, Jean-Michel and Susana Onega, eds. *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*. New York: Rodopi, 2011.
- . *Trauma and Romance in Contemporary British Literature*. New York: Routledge, 2013.
- . *Contemporary Trauma Narratives: Liminality and the Ethics of Form*. New York: Routledge, 2014.
- Hartman, Geoffrey H. "On Traumatic Knowledge and Literary Studies." *New Literary History* 26.3 (1995): 537-563.
- Hustvedt, Siri. "Trauma Talk." *Sillages Critiques* 19 (2015). <https://journals.openedition.org/sillagescritiques/4184>. Consulté le 09 janvier 2020.
- Kaplan, E. Ann and Ban Wang, eds. *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004.
- Kaplan, E. Ann. *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. Piscataway, NJ: Rutgers University Press, 2005.
- Kearney, Richard. "Writing Trauma: Narrative Catharsis in Homer, Shakespeare, and Joyce." *In the Wake of Trauma: Psychology and Philosophy for the Suffering Other*. Eds. Eric R. Severson, Brian W. Becker and David M. Goodman. Pittsburgh, PA: Duquesne UP, 2016. 77–90.
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. 2001. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014.
- . *History and its Limits. Human, Animal, Violence*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2009.
- Laub, Dori et N. C. Auerhahn. "Savoir et non-savoir dans le trauma psychique massif." Trad. Yaëlle Sibony-Malpertu. *Le Coq-Héron* 220 (2015) : 48-66.
- Laub, Dori et Daniel Podell. "Art et Trauma." Trad. Catherine Petiteau. *Le Coq-Héron* 221 (2015) : 35-51.
- Luckhurst, Roger. *The Trauma Question*. New York: Routledge, 2008.
- Nadal, Marita and Mónica Calvo, eds. *Trauma in Contemporary Literature: Narrative and Representation*. New York: Routledge, 2014.
- Pederson, Joshua. "Speak, Trauma: Toward a Revised Understanding of Literary Trauma Theory." *Narrative* 22.3 (2014): 333-353.

- Press, Jacques. *La Perle et le grain de sable. Traumatisme et fonctionnement mental. Essai psychanalytique*. Lonay : Delachaux et Niestlé, 1999.
- Rambo, Shelley. "Refiguring Wounds in the Afterlife (of Trauma)." *Carnal Hermeneutics*. Eds. Richard Kearney and Brian Treanor. New York: Fordham UP, 2015. 263–77.
- Rauch, Angelika. "Post-Traumatic Hermeneutics: Melancholia in the Wake of Trauma." *Diacritics* 28.4 (1998): 111-120.
- Seltzer, Mark. "Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere." *October* 80 (1997): 3-26.
- Vermeulen, Pieter. "The Biopolitics of Trauma." *The Future of Trauma Theory. Contemporary Literary and Cultural Criticism*. Eds. Gert Buelens, Sam Durrant and Robert Eaglestone. New York: Routledge, 2014. 141-155.
- Whitehead, Anne. *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

Divers/Théorie littéraire

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*. 1995. Trad. Marilène Raiola. Paris : Seuil, 1997.
- Baudrillard, Jean. *Simulations*. 1981. Trans. Paul Faus, Paul Patton and Philip Beitchman. New York: Semiotext(e), 1983.
- . *Fatal Strategies*. 1983. Trans. Philip Beitchman and W. G. J. Niesluchowski. New York: Jim Fleming, 1990.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham, NC: Duke University Press, 2010.
- Bernard, Catherine. *Matière à réflexion. Du corps politique dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains*. Paris : Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2018.
- Boxall, Peter, ed. *The Cambridge Companion to British Fiction: 1980-2018*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- Brown, Bill. "Thing Theory." *Critical Inquiry* 28.1 (2001): 1-22.
- Derrida, Jacques. *Dissemination*. 1969. Trans. Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- Funk, Wolfgang. *The Literature of Reconstruction: Authentic Fiction in the New Millennium*. New York: Bloomsbury, 2015.
- Guignery, Vanessa and Wojciech Drag, eds. *The Poetics of Fragmentation in Contemporary British and American Fiction*. Wilmington, DE; Vernon Press, 2019.

- Hirsch, Marianne. "Vulnerable Times." Modern Language Association. (2014).
<https://apps.mla.org/pdf/pres-theme-invitation-2014.pdf>. Consulté le 10 mai 2020.
- Keen, Suzanne. "A Theory of Narrative Empathy." *Narrative* 14.3 (2006): 207-236.
- Latour, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris : La Découverte, 1991.
- Lea, Daniel. *Twenty-First-Century Fiction: Contemporary British Voices*. Manchester: Manchester University Press, 2017.
- Mbembe, Achille. "Necropolitics." *Public Culture* 15.1 (2003): 11-40.
- McCarthy, Tom and Simon Critchley. "Joint Statement on Inauthenticity." (2007).
http://necronauts.net/declarations/ins_inauthenticity_new_york/inauthenticity_release.html. Consulté le 10 mai 2020.
- Rancière, Jacques. *The Politics of Literature*. Cambridge: Polity, 2010.
- Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge, 1996.
- Wylot, David. *Reading Contingency: The Accident in Contemporary Fiction*. New York: Routledge, 2019.

Résumé

Ce travail de recherche se propose d'explorer les représentations fictionnelles de la vulnérabilité dans deux ouvrages britanniques contemporains : *Remainder* (2005) de Tom McCarthy et *The Anatomy of a Soldier* (2016) de Harry Parker. Il s'agira d'examiner les croisements génériques et thématiques au cœur de la représentation ou de l'exposition de la vulnérabilité dans ces deux œuvres. Le narrateur anonyme de *Remainder* et le soldat Tom Barnes dans *Anatomy of a Soldier* font l'expérience commune de la vulnérabilité à la suite d'accidents et de traumatismes d'ordre physique ou psychique. Les deux protagonistes peuvent être qualifiés de « héros blessés » ou *wounded heroes* qui interrogent la figure traditionnelle du héros souvent caractérisé par sa force physique, ses qualités morales ou son invulnérabilité. Tom Barnes et le narrateur anonyme doivent faire face à la vulnérabilité qui affecte leur intégrité physique mais remet également en question leur identité propre ; le choc et la violence des traumatismes subis plongent les protagonistes dans un état de vulnérabilité profonde qui a de lourdes conséquences sur leurs rapports à soi, à autrui et au monde.

Il importera donc de proposer une analyse textuelle précise qui prêter une attention particulière aux stratégies narratives présentes dans les deux œuvres du corpus et qui dévoilent la vulnérabilité des personnages. L'étude du langage, de la voix narrative, des silences, des non-dits ou de la polyphonie aura donc une place majeure dans ce travail. Nous nous efforcerons également d'étudier les contraintes et innovations génériques des deux romans qui s'inscrivent dans une tradition de récits vulnérables ou portant sur la vulnérabilité. Il s'agira d'identifier une forme spécifique du récit qui peut être qualifiée de « forme vulnérable » et qui est intrinsèquement liée à une poétique de la fragmentation. Nous tenterons de démontrer que la forme vulnérable n'a pas simplement une dimension esthétique mais actualise la représentation de la vulnérabilité à travers le reflet textuel d'une forme souvent morcelée ou fragmentée.

Si la vulnérabilité affecte le rapport à soi, à l'identité d'un individu, nous chercherons à démontrer que la vulnérabilité affecte aussi les rapports à autrui. Nous verrons que les êtres humains sont tous vulnérables même si certains personnages de fiction tentent de le nier. L'identification d'une vulnérabilité ontologique fera apparaître une tension entre dépendance, voire interdépendance à autrui et volonté d'autonomie des protagonistes blessés. Cette tension majeure au cœur de la notion de vulnérabilité interroge l'attention que chacun peut ou doit porter à autrui ainsi que sa responsabilité envers d'autres individus qui constituent le corps social.

L'étude de la vulnérabilité impose donc une réflexion éthique sur cette notion notamment en prêtant une attention particulière à l'éthique du *care*. Cette notion essentielle est difficilement traduisible en français mais elle implique un souci des autres, un soin porté à autrui. La vulnérabilité n'affecte pas les protagonistes du corpus à titre simplement individuel mais touche aussi tous ceux qui les entourent. Le corps physique meurtri des narrateurs se reflète dans le corps politique et interroge ainsi les fondements d'une société qui exclut trop souvent les personnes vulnérables.

L'étude comparative de *Remainder* et *The Anatomy of a Soldier* fera également émerger différentes manières de refuser ou d'accepter, voire même de dépasser la vulnérabilité. Nous nous demanderons si le pouvoir de la fiction littéraire ne réside pas dans cette possibilité de représenter l'indéniable vulnérabilité ontologique en la rendant visible et en interrogeant la construction du corps politique.

Mots-clés : Vulnérabilité/Traumatisme/Corps/Éthique/Care

Keywords: Vulnerability/Trauma/Body/Ethics/Care