



HAL
open science

Jouer au détective chez Kazuo Ishiguro et dans le whodunit métafictionnel britannique.

James Dalrymple

► **To cite this version:**

James Dalrymple. Jouer au détective chez Kazuo Ishiguro et dans le whodunit métafictionnel britannique.. Linguistique. Université Grenoble Alpes, 2017. Français. NNT : 2017GREAL009 . tel-01742516v2

HAL Id: tel-01742516

<https://theses.hal.science/tel-01742516v2>

Submitted on 5 Sep 2018

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.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE LA COMMUNAUTÉ UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

Spécialité : **Études anglophones**

Arrêté ministériel : 25 mai 2016

Présentée par

James DALRYMPLE

Thèse dirigée par **Catherine DELMAS**, Professeur des universités, Université Grenoble Alpes

préparée au sein du **Laboratoire Institut des Langues et des Cultures d'Europe, d'Amérique, d'Afrique, d'Asie et d'Australie** dans l'École Doctorale Langues, Littératures et Sciences Humaines

Jouer au détective chez Kazuo Ishiguro et dans le « whodunit » métafictionnel britannique

Thèse soutenue publiquement le **5 juillet 2017**,
devant le jury composé de :

Madame Vanessa GUIGNERY

Professeur, ENS de Lyon, Président

Madame Camille FORT

Professeur, Université de Picardie Jules Verne, Rapporteur

Monsieur Christian GUTLEBEN

Professeur, Université Nice Sophia Antipolis, Rapporteur

Madame Susan BLATTES

Professeur, Université Grenoble Alpes, Examineur

Madame Catherine DELMAS

Professeur, Université Grenoble Alpes, Directrice de thèse



Table des matières

REMERCIEMENTS	3
INTRODUCTION	5
CHAPITRE UN : JOUER AU DÉTECTIVE – TRACES ET EMPREINTES DU <i>WHODUNIT</i> 25	
I. L'énoncé du mystère	25
i. Figures du détective.....	25
ii. Le désir de savoir	46
II. La psychanalyse, le traumatisme et le récit policier	69
i. La rememoration du passé traumatique.....	69
ii. La scène primitive, le complexe œdipien et le péché originel.....	80
III. La dissimulation et l'observation	95
i. Le voyeurisme, la surveillance et la faculté d'observation	95
ii. La discrétion et la peur du scandale.....	121
iii. Le déguisement et le dévoilement du coupable	130
IV. La crise du signe.....	140
i. Les indices.....	140
ii. Textes suspects.....	165
CHAPITRE DEUX : LES BIFURCATIONS DU LABYRINTHE	181
I. L'intertextualité, le genre et la parodie	181
i. Le roman policier et la culture populaire.....	181
ii. Le canon littéraire	207
iii. Le retour du gothique.....	223
iv. Le double et « The Man of the Crowd »	236
II. Au delà du réalisme.....	259
i. Les distorsions spatiales et temporelles.....	259
ii. La métafiction	301
iii. Le jeu de rôle.....	349
CHAPITRE TROIS : MISE EN EXAMEN DE L'IMAGE DE SOI BRITANNIQUE.....	373
I. La nostalgie conservatrice, la pastorale et la chute du paradis	373
II. Classe sociale et capitalisme.....	420
III. Le racisme, l'impérialisme et le nationalisme	447
IV. L'identité nationale et l'hybridité	482
V. L'esprit rationnel	499

VI. Le discours disciplinaire	531
CONCLUSION	563
BIBLIOGRAPHIE	575
INDEX.....	591

REMERCIEMENTS

De nombreuses personnes m'ont apporté leur aide et leurs encouragements durant ces cinq années de doctorat. Je tiens à remercier, en particulier, Professeur Catherine Delmas, qui m'a incité à me lancer dans cette aventure, pour son soutien, sa disponibilité et sa réactivité tout au long de mes recherches et de la rédaction de ma thèse. J'aimerais également remercier mon épouse Rebecca pour sa patience inestimable, son assistance technique et sa relecture du français. Enfin, je suis très reconnaissant envers mes co-doctorants et collègues du laboratoire l'ILCEA4 à l'Université Grenoble-Alpes qui étaient toujours à l'écoute et prêts à donner des conseils, notamment Jonathan Fruoco, Eléonore Cartellier-Veuillen, Marie Virginia Allen-Terry Sherman, Marie Thévenon et Reza Maleki.

INTRODUCTION

Le roman policier est une riche source d'inspiration pour des écrivains associés au postmodernisme. Le nombre d'œuvres dites *postmodernistes* qui évoquent explicitement le roman policier est si important qu'un nouveau genre a été créé par des critiques pour les analyser : la « Metaphysical Detective Story ». C'est le nom donné aux œuvres de ce type par Michael Holquist dans son article influent de 1971 intitulé « Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction ». Le genre fait également l'objet d'un ouvrage en 1999 regroupant plusieurs essais s'appelant « Detecting Texts : The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism », dirigé par Patricia Merivale et Susan Elizabeth Sweeney. Selon cette dernière étude, les thématiques qui caractérisent la « Metaphysical Detective Story » sont :

(1) the defeated sleuth, whether he be an armchair detective or a private eye; (2) the world, city, or text as labyrinth; (3) the purloined letter, embedded text, *mise en abyme*, textual constraint, or text as object; (4) the ambiguity, ubiquity, eerie meaningfulness, or sheer meaninglessness of clues and evidence; (5) the missing person, the "man of the crowd," the double, and the lost, stolen, or exchanged identity; and (6) the absence, falseness, circularity, or self-defeating nature of any kind of closure to the investigation¹.

Cependant, les études sur ces réécritures du genre se concentrent majoritairement sur des auteurs non-britanniques, notamment Thomas Pynchon, Alain Robbe-Grillet, Paul Auster, Umberto Eco, Jorge Luis Borges et Vladimir Nabokov. C'est bien le cas de ce dernier ouvrage, comme l'explique l'introduction : « Detecting Texts traces the evolution of the metaphysical detective story from its beginnings in Edgar Allan Poe's tales of mystery and imagination to recent works by Umberto Eco, George Perec, Paul Auster and many others² ». Certes, des romans britanniques sont mentionnés au cours de l'ouvrage, mais les œuvres des écrivains d'autres pays sont mises en avant. On retrouve la même prise de position dans l'article de Laura Marcus, « Detection and literary fiction », qui fait partie de l'ouvrage exhaustif *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, paru en 2003. En effet, celui-ci conclut : « As we have seen, the work

¹ Patricia Merivale et Susan Elizabeth Sweeney, « The Game's Afoot: On the Trail of the Metaphysical Detective Story », dans *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, dir. Patricia Merivale et Susan Elizabeth Sweeney, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999, p. 8.

² *Ibid.*, p. 1.

of writers such as Pynchon, Eco and Auster testifies to the continuing impact of the detective paradigm on contemporary literature, and to the detective genre's openness to subversion and renewal³ ». De manière similaire, Holquist se focalise principalement sur les subversions du roman policier faites par Robbe-Grillet, Borges et Nabokov, mais il faut noter que son article a été publié en 1971⁴.

Etant donné l'importance des écrivains et traditions littéraires britanniques dans l'évolution du roman policier, particulièrement l'œuvre d'Arthur Conan Doyle et d'Agatha Christie, l'absence d'analyses centrées spécifiquement sur les réécritures du genre provenant du pays est surprenante. Cette étude propose d'analyser des romans et une série britanniques, ainsi qu'un film anglo-américain, qui réécrivent le *whodunit* à travers l'intertextualité, la parodie et l'autoréflexivité. Dans ces œuvres, qui sont toutes apparues depuis le début des années 1980, nous nous demanderons si les attentes du roman policier ont complètement basculé ou si elles demeurent, au service d'un autre but. Au lieu de subvertir les conventions du genre, nous nous demanderons au contraire si les œuvres du corpus les déploient afin de mener une autre enquête : une enquête sur l'histoire et l'identité britanniques. Alors que les œuvres reflètent la crise de confiance envers la représentation de l'histoire qui marque la période dite « postmoderne », reste-il l'espoir de résoudre rationnellement les mystères et les souffrances du passé ? Par conséquent, ces œuvres reflètent-elles une rupture du genre policier ou plutôt la continuité ?

Nous avons décidé de nommer ce corpus le *whodunit métaphysique* au lieu de *métaphysique* pour deux raisons. Premièrement, l'étiquette a été utilisée par les critiques susmentionnées sans réellement définir ce que signifie la métaphysique et en quoi consiste la dimension métaphysique des œuvres concernées. Certes, les œuvres analysées mettent souvent en doute le statut du texte et l'illusion du réel, et les enquêtes menées par les figures du détective deviennent en quelque sorte une

³ Laura Marcus, « Detection and literary fiction », dans *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, dir. Martin Priestman, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 264.

⁴ Michael Holquist, « Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction » dans *New Literary History*, vol. 3, n°1, 1971, p. 148 : « if, as such figures as Robbe-Grillet and Borges have been, you are interested in disestablishing the mythic and psychological tendencies of the [modernist] tradition you are defining yourself against, what better way for doing so could recommend itself than that of exploiting what had already become the polar opposite of that tradition in its own time? [...] What myth was to experimental fiction before World War II, detective fiction is to avant-garde prose after World War II ».

recherche de soi-même. Cependant, même si les œuvres du corpus, à différents degrés, relèvent du genre selon la définition de Merivale et Sweeney ci-dessus, s'agit-il de la métaphysique ? Cela n'est pas sûr. Deuxièmement, nous préférons le terme *métafiction* car celui-ci met en avant la notion de réécriture qu'effectuent les œuvres du corpus, non seulement du *whodunit* mais, en parallèle, de l'histoire et de l'image de soi britannique (des définitions plus précises de ce que constitue la métafiction seront données ultérieurement).

Le roman policier et le *whodunit*

Avant d'aborder des questions liées au genre, il est nécessaire de clarifier la terminologie propre au roman policier et à ses dérivés. En général, nous employons le terme *roman policier* lorsque nous faisons référence au genre littéraire et au *genre policier* et *whodunit* quand nous évoquons le genre dans le sens plus large, comprenant le cinéma et la série télévisée. Le mot *whodunit* est un néologisme qui vient de l'anglais, *Who Done It* (Qui l'a fait ?), incorrect du point de vue grammatical. L'origine du terme est disputée, mais un article dans le journal américain *Toledo Blade* constate :

There's some controversy as to who first called mystery novels "whodunits", but no mystery at all about where the word first appeared. That was in the pages of the business weekly, *Variety*. Abel Green, editor of the paper, says that it was coined by his predecessor, Sime Silverman, in 1936. However a quondam (one of *Variety's* favorite words) contributor, Wolfe Kaufman, claims that he invented it a year earlier⁵.

Le terme *whodunit* s'applique généralement au roman policier de l'âge d'or (« Golden Age »), entre les deux guerres mondiales. Il s'agit d'un mode littéraire typiquement associé à la tradition anglaise et aux écrivain(e)s comme Agatha Christie. Pour un court résumé de l'évolution du genre généralement acceptée par les critiques, et comment cet âge d'or s'y situe, celui de Martin Priestman est particulièrement succinct :

According to this account [...] the detective story was invented in 1841 by Edgar Allan Poe, who acknowledged some debt to the structure as well as content of William Godwin's earlier novel *Caleb Williams* (1794). In the 1860s the form pioneered in Poe's short stories

⁵ William & Mary Morris, « Words... Wit... Wisdom... », dans *Toledo Blade*, 3 juin 1985, consulté en ligne 20/01/2017 : <https://news.google.com/newspapers?id=oj9PAAAAIABAJ&sjid=zAIEAAAAIABAJ&pg=5656%2C3661243>

at last found its way into the novels of Emile Gaboriau in France and Wilkie Collins in England: Collins's *The Moonstone* (1868) is normally celebrated as the first great detective novel. It took another twenty-odd years for the form to reach its first pinnacle of popularity with Arthur Conan Doyle's creation of Sherlock Holmes, followed by smaller luminaries such as G. K. Chesterton's Father Brown. Once again, it took time for the newly popular form to migrate from short story to novel, but this was achieved during the inter-war 'Golden Age' dominated by Agatha Christie [...]. Meanwhile, in the USA, a new form evolved in conscious opposition to this genteelly 'English' model: the hardboiled private eye fiction of Dashiell Hammett and Raymond Chandler. In some accounts, that is virtually the end of the story; in others, later developments are either seen as continuations of these two [...] traditions, or as [...] fallings-off from them⁶.

Alors que Priestman juge cette histoire abrégée une simplification extrême d'un genre vaste et riche, il l'estime néanmoins utile et pratique⁷. Il s'agit de la même vision globale de l'évolution du genre employée au cours de cette analyse, et toutes les œuvres et auteurs qui y sont évoqués figurent également dans notre bibliographie. En ce qui concerne le genre « *whodunit* métafictionnel britannique », nous employons le terme *whodunit* d'une part du fait de sa brièveté : il semblait trop lourd de parler de « genre policier métafictionnel britannique ». D'autre part, malgré l'origine du terme dans les pages de *Variety*, l'hebdomadaire américain consacré à l'industrie du spectacle, le terme *whodunit* comporte une forte aura britannique. Alors que les œuvres du corpus ne font pas seulement référence aux romans policiers de l'âge d'or, elles puisent toutes dans les traditions britanniques du genre. Bien qu'elles ne mettent pas toutes en scène des affaires criminelles dans le sens qu'on associe au genre, elles sont néanmoins structurées autour d'enquêtes menées par une figure du détective.

A propos des auteurs et du choix des œuvres

Avant de commencer notre analyse, il est nécessaire d'expliquer pourquoi les œuvres du corpus ont été choisies. Ceci mènera naturellement à des précisions sur les contextes dans lesquels les œuvres ont été réalisées : qui sont les écrivains,

⁶ Martin Priestman, « Introduction », dans *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, dir. Martin Priestman, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 2.

⁷ *Ibid.*, p. 3 : « Presenting the agreed history in this way oversimplifies, of course. Many studies accompany it with a far wider scale of reference to other works and writers, and draw entirely sensible distinctions between crime fiction in general and the detective mystery in particular. It is, in any case, a useful and largely accurate way of describing some key moments in the latter's development ».

réalisateurs et scénaristes concernés et qu'ont-ils en commun ? Cette étude a évolué à partir de certaines réflexions portées dans un mémoire que nous avons rédigé en Master 2 à l'Université Grenoble-Alpes. Avec le titre « Blindness in the novels of Kazuo Ishiguro: Dignity or Denial », il s'est focalisé sur les romans *The Remains of the Day* (1989) et *An Artist of the Floating World* (1986). Ayant initialement eu l'intention d'étudier un troisième roman d'Ishiguro en tandem avec ces deux autres, à savoir *When We Were Orphans* (2002), nous avons trouvé des parallèles thématiques entre les trois œuvres quant à la notion de l'enquête, de la mémoire et des crimes du passé. Alors qu'il n'était pas finalement possible d'analyser *When We Were Orphans* pour le mémoire en Master, faute de place, nous avons néanmoins consacré une courte partie aux évocations du roman policier, genre mis en avant dans ce dernier roman. La problématique de cette étude pose donc également la question : le *whodunit* exerce-t-il une influence plus grande sur l'œuvre d'Ishiguro que nous l'aurions pensé ? Alors que certains de ses romans, notamment *When We Were Orphans*, ont été analysés à travers le prisme du roman policier, c'est une dimension de son œuvre peu étudiée dans l'ensemble. Il nous a semblé important d'explorer davantage cette piste en particulier, prenant *When We Were Orphans* comme point de départ, ainsi qu'un autre roman, *Arthur & George* de Julian Barnes, pair d'Ishiguro sur la scène littéraire britannique. Alors que le roman d'Ishiguro s'affiche très explicitement comme une parodie et une subversion du personnage de Sherlock Holmes, ce dernier roman met en scène une véritable enquête menée par le créateur du héros de Baker Street, Arthur Conan Doyle, afin d'explorer de nombreuses thématiques liées à la société britannique victorienne, notamment l'impérialisme, les préjugés de la classe sociale, le racisme et l'injustice. Du fait que ces thématiques sont également partagées par *When We Were Orphans*, les recherches d'autres œuvres portant des réflexions similaires se sont poursuivies, tout en évitant que le corpus soit limité à la littérature. Par ailleurs, il semblait néanmoins important d'explorer davantage l'influence du roman policier exercée sur l'œuvre d'Ishiguro dans l'ensemble, peu étudié ailleurs. A ce titre, la décision a été prise d'étudier davantage *The Remains of the Day* à travers le prisme du *whodunit*, ainsi que *Never Let Me Go*, deux œuvres qui évoquent et jouent sur les origines victorienne du genre. Pour le corpus secondaire, les deux romans d'Ishiguro se déroulant au Japon ont été conservés, *An Artist of the Floating World* et, dans une moindre mesure, *A Pale View of Hills* (1982), du fait que ces

romans contiennent des éléments structurants rappelant le *whodunit* ainsi que des allusions au genre. De même, encore pour le corpus secondaire, le roman d'Ishiguro *The Unconsoled* a été choisi, également du fait des références au roman policier, et notamment à l'œuvre d'Edgar Allan Poe et au motif du labyrinthe cher au genre. Faute de similitudes thématiques, les deux dernières œuvres d'Ishiguro n'ont pas été sélectionnées : *Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall* (2009), un recueil de nouvelles réalisées autour de la thématique de la musique, et *The Buried Giant* (2015), une exploration de la mémoire collective et personnelle, mais dans un style rappelant la *fantasy* tolkienienne.

Bien que Julian Barnes ait également publié des romans policiers dans les années 80 sous le pseudonyme de Dan Kavanagh, mettant en scène la figure du détective Duffy, le corpus n'a retenu que son roman *Arthur & George*. Alors que dans certaines de ses œuvres, notamment *Flaubert's Parrot* (1984) et *The Sense of an Ending* (2011), figurent des éléments qui rappellent le *whodunit*, surtout à l'égard de la notion de l'enquête, ces romans n'explorent pas des questions liées à l'histoire et à l'identité britannique trouvées dans les autres œuvres du corpus. La manière dont ce dernier roman joue sur les conventions du roman policier est explorée dans notre article « *The Sense of an Ending* by Julian Barnes: A Forensic Memoir⁸ », publié en 2016. La réflexion sur les origines du *whodunit*, et particulièrement sur les contextes sociaux sous-tendant la parution des aventures de Sherlock Holmes, est seulement présente dans *Arthur & George*, et non ailleurs dans l'œuvre de Barnes. Le fait que ce roman évoque Holmes en particulier est primordial pour cette étude car le héros mythique de Baker Street sert en quelque sorte d'avatar pour le genre en général, et plus largement pour l'esprit rationnel, notion remise en question par les œuvres du corpus.

Un autre pair de Julian Barnes et Kazuo Ishiguro qui figure dans le corpus est le romancier et scénariste Ian McEwan. Parmi les auteurs du corpus, il est l'écrivain le moins associé au roman policier, alors qu'il a publié deux romans dans le genre du roman d'espionnage : *The Innocent* (1990) et *Sweet Tooth* (2012). Au début de sa carrière, il a été surnommé *Ian Macabre*⁹ en raison des thématiques grotesques prises

⁸ James Dalrymple, « *The Sense of an Ending* by Julian Barnes: A Forensic Memoir », dans *(Re)writing and Remembering: Memory as Artefact and Artifice*, dir. Virginia Allen-Terry Sherman et al., Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2016, pp. 79–93.

⁹ Brian Finney, « Briony's Stand against Oblivion: The Making of Fiction in Ian McEwan's *Atonement* », *Journal of Modern Literature*, vol. 27, n°3, p. 68 : « For a long time Ian McEwan found himself [...]

dans ses premiers recueils de nouvelles, notamment la mise en scène de meurtres, de l'inceste et de la sexualité adolescente parfois transgressive. Or, les figures du détective ne figurent guère dans son œuvre, à part *Atonement*, qui a été comparé aux romans policiers, et notamment à ceux d'Agatha Christie, mais de façon très générale¹⁰. C'est encore à travers le prisme du *whodunit* que nous analyserons *Atonement*, afin d'explorer des questions liées à la classe, la mémoire et la mise en récit d'une affaire criminelle évoqués par le roman.

Ce n'est pas un hasard si les écrivains de ce corpus sont tous arrivés sur la scène littéraire au début des années 80. Trois auteurs (Kazuo Ishiguro, Julian Barnes, Ian McEwan) ont été cités sur la liste inaugurale de la revue *Granta* en 1983, enquête décennale sur les jeunes écrivains britanniques du futur, et qui a eu pour effet de définir une génération littéraire qui demeure jusqu'aujourd'hui. Comme l'explique Childs :

Pronouncements on the death of the novel in the 1960s and 1970s were followed by a wave of new writers in the ensuing decade. These were largely the figures identified in 1983 by the Book Marketing Council's list of the 'Best Twenty Young British Novelists', which included Pat Barker, Salman Rushdie, Graham Swift, Ian McEwan, Martin Amis, Julian Barnes, and Kazuo Ishiguro. Sample work by the writers on this '20 under 40 list', which was unashamedly a promotional exercise for contemporary literature, was showcased in an issue of the literary periodical *Granta* [...]. The 1983 list has since served to mark a watershed in the post-war British novel, flagging up the time at which an old guard gave way to a new generation ...¹¹

La sélection pour la liste de 1983 fut justifiée également par les prix littéraires remportés ultérieurement par les écrivains sélectionnés, notamment le Booker Prize,

caricatured by the British press as Ian Macabre and the Clapham Shocker. The stories he wrote at the beginning of his writing career – *First Love, Last Rites* (1975) and *In Between the Sheets, and Other Stories* (1978) – as well as his first two novels – *The Cement Garden* (1979) and *The Comfort of Strangers* (1981) – described in clinical detail the sexual and social aberrations of adolescent mentalities ... ».

¹⁰ Voir, par exemple Laura Miller, « "Atonement" by Ian McEwan », *Salon*, 21 mars 2002, consulté en ligne 16/01/2017 (http://www.salon.com/2002/03/21/mcewan_3/): « [Atonement] lures its readers in with [...] a morality tale set in an English country manor in 1935. There will be a crime, we learn, and so far the novel's furnishings are at once cozy and exciting; we expect a certain kind of entertainment from this setup, not an Agatha Christie mystery [...] – McEwan is a literary author with a reputation for the macabre – but a story that permits us to observe any wrongdoing from a comfortable distance ».

¹¹ Peter Childs, *Contemporary Novelists: British Fiction since 1970*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. 1.

l'un des prix les plus importants remis chaque année. Depuis 2013, tous les romans en anglais peuvent concourir pour ce prix, alors qu'auparavant il ne s'agissait que de la fiction du Commonwealth, de l'Irlande et du Zimbabwe. Parmi les écrivains cités sur la liste de *Granta*, le prix a été gagné notamment en 1989 par Kazuo Ishiguro, pour *The Remains of the Day*, en 1998 par Ian McEwan, pour *Amsterdam*, et en 2011 par Julian Barnes, pour *The Sense of an Ending*.

Un écrivain de la même génération qui ne figure pas sur la liste de *Granta*, mais a été reconnu néanmoins par les prix littéraires¹², est Peter Ackroyd. Comme l'estime l'auteur et critique A. N. Wilson, lui-même cité dans cette liste :

The conspicuous absence from the 1983 list was Peter Ackroyd, who is surely the most brilliant writer of our generation. Otherwise, with its inclusion of Rushdie, Martin Amis, Kazuo Ishiguro, Ian McEwan, Rose Tremain and Julian Barnes, it dutifully spotted the writers of fiction who were going to "make their mark"¹³.

Biographe, historien, romancier et critique, Ackroyd n'a pas donc tout à fait le même profil que ses pairs. Son troisième roman *Hawksmoor*, publié en 1985, a été retenu pour ce corpus car il s'intéresse explicitement aux mythes du roman policier et de la figure du détective, tout en mélangeant la fiction avec des personnages et des événements historiques réels. Il ne s'agit pas de la seule œuvre d'Ackroyd se focalisant sur des meurtres à Londres : son roman de 1994 *Dan Leno and the Limehouse Golem* fait penser à *Hawksmoor* avec sa mise en scène d'un tueur (ou s'agit-il d'une tueuse ?) en série qui rappelle Jack l'Éventreur. Contrairement à *Hawksmoor*, en revanche, ce dernier roman ne suit pas l'enquête d'une figure du détective, la dimension commune à toutes les œuvres du corpus. L'obsession de Peter Ackroyd pour l'empreinte laissée par des meurtres dans la capitale britannique est également détaillée dans un chapitre de son ouvrage historique *London: The Biography* (2000) s'appelant « Horrible Murder ». Ce chapitre figure dans une partie

¹² Peter Ackroyd a figuré dans la *liste courte* (« short list ») de sélection du prix Booker, pour son roman *Chatterton*, en 1988, mais il ne l'a pas remporté. En revanche, pour *Hawksmoor* en 1985 il a gagné, tout comme Kazuo Ishiguro et Ian McEwan, le Whitbread Book Award, maintenant connu sous le nom Costa Book Awards.

¹³ A N Wilson, « 'Look at me, I'm not an accountant': A N Wilson wonders what will become of those on the latest Granta list of the 20 Best Young British Novelists », dans *The Telegraph*, 6 janvier 2003, consulté en ligne 16/01/2017: <http://www.telegraph.co.uk/culture/donotmigrate/3588131/Look-at-me-I-m-not-an-accountant.html>

intitulée « Crime and Punishment¹⁴ », consacrée particulièrement aux prisons londoniennes notoires des XVIII^e et XIX^e siècles, notamment celle de Newgate, qui a fait naître sa propre fiction gothique, exerçant ainsi une influence sur le roman policier¹⁵. Il est évident que Peter Ackroyd s'est en partie inspiré du roman de Newgate lors de la rédaction de *Hawksmoor*, notamment pour la représentation de l'hôpital pour malades mentaux « Bedlam », qui fait partie de notre analyse.

Parmi les écrivains cités dans la liste de *Granta* qui ne figurent pas dans le corpus, certains méritent d'être mentionnés ici. L'un des plus célèbres membres de cette génération, Martin Amis, a publié en 1997 un roman satirique s'appelant *Night Train* qui joue sur les conventions du roman noir. Également sélectionné par la liste de *Granta* de 1983, l'écrivain Graham Swift s'appuie sur le roman noir dans *The Light of Day*, publié en 2003. Mais c'est son roman *Waterland* qui correspond mieux avec les thématiques chères aux œuvres du corpus. Ce dernier roman figure dans un genre parallèle au roman policier postmoderniste nommé le *roman de recherche* (« research novel ») par les critiques Patricia Merivale et Susan Elizabeth Sweeney. Dans les œuvres de ce type, c'est un chercheur universitaire ou biographe qui joue le rôle de la figure du détective. Selon elles, ce sous-genre comprend *Flaubert's Parrot* de Julian Barnes, *Chatterton* de Peter Ackroyd (1987) et *Possession* d'AS Byatt (1990), parmi d'autres¹⁶ :

Peter Ackroyd's *Chatterton* (1987) [...] is also [...] an example of the "research novel" – subgenre which constitutes antiphonal pseudobiography as a form of [...] detection [...], in which finding the "missing person" characteristically leads, as in other instances of fictional stalking, to discovering that we are him or her¹⁷.

¹⁴ Voir Peter Ackroyd, *London: The Biography*, London, Vintage Books, 2001, pp. 245–302 (dont pp. 272–77 pour « Horrible Murder »).

¹⁵ Lyn Pykett, « The Newgate novel and sensation fiction, 1830–1868 », dans *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, dir. Martin Priestman, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 19 : « Newgate novels [...] generated great [...] controversy in the late 1830s and the 1840s. They looked back to the eighteenth-century literature of crime and also to the radical indictments of oppressive legal and penal systems at the turn of the eighteenth and nineteenth centuries; for example to William Godwin's *Caleb Williams* (1794) [...]. Newgate fiction also exerted considerable influence on the representation of crime in the nineteenth-century novel in general, and on the development of such later genres or sub-genres as the sensation novel and the detective novel ».

¹⁶ Voir, par exemple, le schéma intitulé « Figure 1. The metaphysical detective story: a tentative genealogy » dans Merivale et Sweeney, « The Game's Afoot », *op. cit.*, p. 18.

¹⁷ *Ibid.*, p. 20.

Ne voulant pas trop nous écarter de la problématique, nous n'avons pas choisi ces œuvres pour le corpus. Cependant, nous évoquerons, lorsque c'est pertinent, plusieurs de ces romans au cours de notre analyse. C'est aussi le cas pour *What A Carve Up!* de Jonathan Coe (1994). Également sur un mode satirique, ce roman réécrit *And Then There Were None* d'Agatha Christie (1939) afin de critiquer la société britannique sous le gouvernement de Margaret Thatcher.

Afin d'élargir le champ de recherche au-delà de la littérature, la décision a été prise d'intégrer dans le corpus une série télévisée britannique classique qui joue sur de nombreuses conventions du *whodunit*, tout en abordant des questions liées à la mémoire, à la nostalgie et au traumatisme qui caractérisent notamment l'œuvre d'Ishiguro. *The Singing Detective*, qui comprend six épisodes d'environ une heure chacune, est l'œuvre la plus célèbre du scénariste et romancier anglais Dennis Potter (1935–1994). Peu étudié en France, il est important de rappeler le contexte non seulement de la vie de cet écrivain mais également des conditions de production de la télévision britannique à l'époque, très particulières par rapport à aujourd'hui et à celles d'autres pays. Potter vient de ce que certains considèrent comme étant l'âge d'or de la télévision britannique, les années 60 et 70¹⁸. Il s'était démarqué en tant qu'écrivain pour la *Wednesday Play*, une œuvre dramatique unique transmise toutes les semaines entre 1964 et 1970. « Play » ici signifie littéralement *pièce de théâtre* et ces émissions étaient souvent enregistrées dans un studio avec une installation multi-caméra comme les émissions transmises en direct. L'avantage d'une telle installation était la possibilité de laisser les acteurs « jouer » pendant de longues séquences, et de varier l'image en changeant l'angle de vue à l'aide de différentes caméras. Cela donnait le moyen de réduire le temps et le coût du montage des enregistrements plus tard. Ainsi, le tournage d'un film court dans un studio permettait d'éviter les dépenses et le travail associés avec des changements de décor ou d'installation des lumières.

En effet, ce qu'on appelait « serious drama » au Royaume-Uni dans les années 60 et 70 se présentait sous une forme quasi-théâtrale, et il était donc logique que la plupart des écrivains de cette génération aient d'abord travaillé au théâtre. L'héritage théâtral

¹⁸ Bob Millington, « *Boys from the Blackstuff* », dans *British Television Drama in the 1980s*, dir. George W. Brandt, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 120: « In the earlier [60s and 70s] 'golden age' of television it was precisely the imperative of public-service broadcasting – the obligation to make programmes to educate, inform and entertain – that fostered the rise of original TV drama and placed its writers in a favoured position ».

explique en partie pourquoi l'écrivain est considéré comme étant l'auteur de la série télévisée, plutôt que le réalisateur. C'était certainement le cas pour Dennis Potter, l'un des plus célèbres scénaristes de la télévision britannique de sa génération. C'est dans un certain sens encore le cas aujourd'hui, même aux Etats-Unis où certaines séries sont associées à leur créateur-écrivain¹⁹, alors que les épisodes individuels sont typiquement réalisés par différentes personnes. En ce qui concerne la télévision britannique de l'époque de Dennis Potter, associer un tel écrivain à une telle série servait à distinguer le « serious drama » des émissions considérées moins sérieuses, et permettait aussi de le vendre aux téléspectateurs. Ainsi que le souligne Bob Millington :

... from the earliest days of television, production companies have been chosen to distinguish their 'serious' or 'art' drama from their anonymous popular fiction by citing the name of the writer as 'author' of the TV play. In this respect, they are following the model of the British theatre, traditionally a writer-focused medium. [...] The practice of privileging the writer is not just working to enhance artistic reputation, of course, but is also serving the ends of the broadcasting institution. Authorship affords a neat mechanism around which programmes can be marketed to viewers²⁰.

D'une part à cause des limitations techniques et d'autre part en raison de cet héritage théâtral, le mode dominant de ces émissions était majoritairement celui du « naturalisme », qui insistait sur une réalité objective et un réalisme psychologique. Comme nous allons le voir, Potter fut parmi les premiers scénaristes britanniques à éloigner ses œuvres de ces conventions télévisuelles. L'utilisation d'une installation multi-caméra pour de telles émissions avait presque disparu au début des années quatre-vingt, remplacée par l'emploi d'une caméra unique. Chaque scène serait désormais construite selon les demandes du script, comme au cinéma. On voit progressivement l'abandon des techniques théâtrales et « naturalistes » pour des techniques cinématographiques comme le montage, majoritairement réalisés en postproduction. Ces techniques permettaient plus que jamais de représenter l'intériorité des personnages et de faire parler le côté visuel lui-même via la juxtaposition des images. Une fois libérés des contraintes de la pièce de théâtre, les auteurs du « serious drama » britannique pouvaient développer de courtes séries

¹⁹ On associe le nom de J. J. Abrahams à la série *Lost*, par exemple, ou David Chase à *Sopranos*, David Simon à *The Wire* etc.

²⁰ Millington, « *Boys from the Blackstuff* », *op. cit.*, p. 120.

durant plusieurs épisodes, qui donnaient le moyen aussi d'attirer l'attention des téléspectateurs pendant des périodes plus longues²¹.

Il faut également rappeler la politique de la BBC, dont le souci est encore aujourd'hui de produire des émissions artistiques et pédagogiques. Une enquête menée par le gouvernement sur l'avenir de la télévision en 1962 a conclu dans un rapport que la BBC avait des obligations vis-à-vis du public face à la concurrence de la chaîne commerciale « ITV ». Etant donné que la BBC était financée, comme c'est le cas aujourd'hui, à travers des redevances audiovisuelles, le rapport a constaté que la BBC avait un rôle de service publique à jouer au-delà du simple divertissement²². Au début des années 60 de nombreux écrivains et producteurs ont été recrutés par la BBC pour s'assurer que le contenu des émissions correspondait à sa mission d'informer, d'éduquer et de divertir les téléspectateurs. Beaucoup d'entre eux, comme Dennis Potter, étaient issus des universités d'Oxford et de Cambridge, mais venaient en même temps des classes populaires, ayant bénéficié du « grammar school system » qui visait l'ascension sociale. C'est pour cela que les émissions comme *The Wednesday Play*, ainsi que les séries comme *The Singing Detective*, ont souvent pris pour sujet les frustrations et les décalages de la mobilité sociale. Justement, certains cinéastes spécialisés dans le réalisme social (« gritty realism ») qui sont très connus en France, comme Ken Loach et Mike Leigh, ont d'abord travaillé pour la télévision britannique, ainsi que, bien entendu, le théâtre.

Malgré la concurrence de la chaîne ITV, énormément critiquée lors de sa création en 1955, surtout pour avoir diffusé des séries américaines populaires comme des Westerns et des polars considérés vulgaires, le « serious drama » du type

²¹ Voir David Rose, « Foreword », dans *British Television Drama in the 1980s*, dir. George W. Brandt, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. xv-xvi : « The eighties saw perhaps the most radical changes in British television drama since the advent of colour and the ability to record and edit tape. [...] Amid the flurry of new recording and editing technology the 'single camera' operation had the greatest impact on drama. This saw the demise of multi-camera studio production which had allowed the actor to perform scenes lasting twenty minutes at a time. The writers [...] were able to think in terms of cinema. Scripts became screenplays ».

²² Voir John Caughie, *Television Drama: Realism, Modernism, and British Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 128 : « the Pilkington Report of 1962 gave licence to writers, script editors, producers, and directors to be controversial, to 'push the boat out' and take audiences where they had not been before. All of this served to enshrine in television drama notions associated with art rather than entertainment or popular culture: more precisely, an art which is provocative and moves us on, but which is *nevertheless* situated within a popular medium for a mass audience ».

« Wednesday Play » attirait beaucoup de téléspectateurs. Difficile d'imaginer aujourd'hui de telles émissions disposant d'un nombre de téléspectateurs si important. Cependant, il faut se rappeler qu'il n'existait que trois chaînes à l'époque, dont deux dirigées par la BBC, jusqu'à l'arrivée de « Channel 4 » dans les années 80. Quand on parle des séries britanniques comme celles de Dennis Potter, on peut néanmoins parler de grand public malgré le caractère avant-gardiste de son œuvre. Comme l'explique John Caughie : « *The Singing Detective* [...] had an audience of about eight million people in Britain for its first episode (around one in seven of the total population), and six million people were still watching the last episode six weeks later²³ ».

Dennis Potter n'appartient donc pas à la même génération que les romanciers du corpus, qui sont tous des *Baby Boomers*, étant nés après la Seconde Guerre mondiale. Le fait que Potter soit né en 1935 est reflété dans son œuvre, et avant tout dans *The Singing Detective*, qui puise souvent dans son enfance dans le Gloucestershire des années 30 et 40. En revanche, la dimension autobiographique de son œuvre ne l'empêche pas d'aborder des réflexions similaires à celles qui préoccupent les écrivains de la liste de *Granta* de 1983, à savoir une tendance à rendre floue la frontière entre la réalité et le fantasme, l'(auto)biographie et l'invention, l'histoire et la fiction. *The Singing Detective* a été diffusé la même année que Kazuo Ishiguro a publié *An Artist of the Floating World* et un an après la parution de *Hawksmoor*. A cet égard, Robert Hewison regroupe la série avec les écrivains de la liste de *Granta* pour illustrer une tendance allant à l'encontre du réalisme dans la culture britannique des années 80 :

In the hands of writers like Julian Barnes, Peter Ackroyd and Martin Amis the narrative assurance of the novel was broken up by authorial self-consciousness about the artificiality of the devices used to construct a "real world" through fiction. The conventional naturalism of English literature was further disrupted by more cosmopolitan voices: Salman Rushdie, Timothy Mo, Kazuo Ishiguro [...]. In *The Singing Detective* [...] Dennis Potter even managed to break the iron conventions of naturalism on television²⁴.

²³ *Ibid.*, p. 20.

²⁴ Robert Hewison, *Culture and Consensus: England, Art and Politics since 1940*, New York, Routledge, 1995, p. 225.

La manière dont les œuvres du corpus s'écartent du réalisme fait l'objet d'analyse dans le deuxième chapitre ; le caractère « cosmopolite » des œuvres est étudié dans le troisième. Et comme nous allons le voir, les parallèles thématiques entre la série de Dennis Potter et les autres œuvres du corpus sont nombreux, malgré les contextes différents dans lesquels ils ont perfectionnés leurs voix artistiques.

Alors que Dennis Potter est généralement considéré l'auteur de *The Singing Detective*, il faut mentionner que tous les épisodes ont été réalisés par la même personne, Jon Amiel. Certaines critiques ont mis en avant le caractère collaboratif de la série, évoquant les éléments du style attribuable au réalisateur²⁵. Selon John Caughie, Jon Amiel a même joué un rôle important sur la structuration du récit, notamment en ce qui concerne le dénouement de la série²⁶. Ce qui est évident dans ces analyses est que Dennis Potter a continué à participer à la réalisation de la série, alors que Jon Miel a apporté beaucoup de ses propres idées à la production. Nous mettons néanmoins en avant Dennis Potter comme auteur de la série du fait que *The Singing Detective* s'inscrit dans les thématiques et les techniques fréquentes dans son œuvre, notamment les éléments autobiographiques et l'utilisation de musique.

Lors de la recherche menée pour cette étude, nous nous sommes servis du scénario de *The Singing Detective*, publié en 1986, l'année de la première diffusion de la série. Ce qui ressort du scénario est le fait que des changements ont été effectués dans l'ordre de certaines scènes de la série, ainsi que dans le dialogue, après que le manuscrit a été rendu à l'éditeur. Malgré cela, le scénario s'est avéré très utile dans notre analyse, notamment dans la transcription du dialogue, particulièrement celui de l'enfance du héros, qui est caractérisé par l'usage du dialecte régional parfois difficile

²⁵ Voir, par exemple Joost Hunningher, « *The Singing Detective: Who done it?* », dans *British Television Drama in the 1980s*, dir. George W. Brandt, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 245 : « In terms of camera style, Jon Amiel said that he wanted to use a very mobile camera technique, which thematically works effectively to suggest the detection that runs throughout the work. [...] To begin with, Amiel had wanted to shoot the detective story in black and white, but Potter persuaded him not to, saying, 'Don't do it in black and white, it gives everybody an easy signal, when you're in the past and when you're in the present, it breaks the thing in two halves like a walnut' ».

²⁶ Caughie, *Television Drama*, *op. cit.*, p. 173 : « Jon Amiel played an important part in restructuring *The Singing Detective* and in saving Potter from some of his own *coups de théâtre*: for example, the planned tricky ending in which the whole drama is revealed to have been imagined by Noddy, the senile old gent in the hospital ward which has been a bit part throughout the play ».

à comprendre. Sans vouloir traiter le scénario comme texte ou objet d'analyse en soi, il a donc été indispensable pour des raisons pratiques.

Le scénario du seul film dans le corpus, *Gosford Park* (2001) a également été utile lors de la recherche pour cette thèse. Ainsi que pour la série de Dennis Potter, il montre des divergences entre les intentions initiales de l'écrivain Julian Fellowes et le film final. A cet égard, il faut noter que le scénario est intitulé *Gosford Park – The Shooting Script*, ce qui dénote un point de départ pour la production du film et non pas une transcription du dialogue final. Le réalisateur Robert Altman (1925–2006) lui-même met la lumière sur ce processus dans une courte introduction à l'ouvrage : « Fellowes did us the extra service of being on set almost every day of the shoot [...] rewriting and revising as we went – to trace and reinvent important aspects of the story that otherwise might have been lost as the film changed and evolved²⁷ ». Il faut noter que le cinéaste américain avait la réputation de s'écarter du scénario, une tendance qui a engendré des conflits avec les scénaristes tout au long de sa carrière :

Part of his way of making movies was to give actors as minimal direction as possible, letting them experiment in finding the personality of the characters. He would let the actors improvise the dialogue, much to the resentment of the screenwriters with whom he worked²⁸.

Julian Fellowes, en revanche, a rejeté des insinuations selon lesquelles le scénario de *Gosford Park*, pour lequel il avait reçu un *Oscar*, avait en réalité été inventé lors des improvisations faites durant le tournage du film²⁹. Dans mon analyse, je fais généralement référence au réalisateur Robert Altman comme l'*auteur* du film, ce qui est conforme au discours critique du cinéma, au moins depuis l'apparition des *Cahiers du Cinéma* en 1951³⁰. Comme nous allons le voir, *Gosford Park* est empreint non

²⁷ Robert Altman, « Introduction », *Gosford Park – The Shooting Script*, New York, Newmarket Press, 2002, p. vii.

²⁸ Rick Armstrong, « Introduction: "Diving Off the Deep End" », dans *Robert Altman: Critical Essays*, dir. Rick Armstrong, Jefferson, North Carolina, et Londres, McFarland, 2011, p. 8.

²⁹ Voir Richard Eden, « Downton Abbey writer Julian Fellowes in row over Oscar-winning screenplay », dans *The Telegraph*, 17 juillet, 2011, consulté en ligne 19/01/2017 : <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/film-news/8642325/Downton-Abbey-writer-Julian-Fellowes-in-row-over-Oscar-winning-screenplay.html>

³⁰ Voir John Caughie, *Theories of Authorship – A Reader*, London, Routledge, 1981, p.9 : « the association of the film artist with the 'serious' writer, and the insistence on film as individual expression, had a considerable polemical importance, forming the basis of *Cahiers du Cinéma* in the 1950s. Traditionally, the reference to the *auteur* in French film criticism had identified either the author who

seulement des techniques cinématographiques associées au réalisateur américain mais également des réflexions thématiques fréquentes dans son œuvre. Il est également important de noter que ce n'est pas la première fois qu'Altman joue sur les conventions du récit policier, ayant réalisé *The Long Goodbye* en 1973, une adaptation du roman noir du même nom écrit par Raymond Chandler. Avec Elliot Gould dans le rôle de Philip Marlowe, le film va à l'encontre des attentes d'un public habitué aux films noirs des années 40, notamment *The Big Sleep* en 1946, dans lequel le héros est joué par Humphrey Bogart : « Altman and [Elliot] Gould subvert that tradition by adding a Jewish sensibility to the hard-boiled Philip Marlowe. [...] Gould's Marlowe is a complicated figure, alternating clownish behavior with the gumshoe's ruthlessness³¹ ». En effet, l'œuvre de Robert Altman en général est caractérisée par une tentative pour subvertir les attentes du genre, une des raisons pour lesquelles le réalisateur a connu beaucoup plus de succès critique que commercial. Selon Rick Armstrong : « Given that many of Altman's films were experiments in genre revisionism, the studios didn't know how to market them. These works subverted an audience's expectations of the way a caper, detective or western film should be³² ». Le statut de non-conformiste attribué à Robert Altman est renforcé par son âge vis-à-vis ses pairs. Bien qu'il soit devenu célèbre pour ces films des années 70, dont *M*A*S*H* (1970) et *Nashville* (1975), il n'est pas de la même génération que celle des cinéastes qui se sont fait connaître au cours de la décennie. Comme l'explique Armstrong :

Altman is associated with "the easy riders, raging bulls" generation of late-'60s and '70s Hollywood directors as coined by Peter Biskind in his book of the same name. [...] many of the baby boomers of that generation were known to have gone to film school, learning the history of film in addition to the craft of filmmaking [...]. However, Altman learned filmmaking through making industrial films in the '50s and by directing television in the late '50s and early '60s. He was already twenty years old when Martin Scorsese and Francis Coppola were born³³.

wrote the script, or, in the more general sense of the term, the artist who created the film. In the work of *Cahiers* the latter sense came to replace the former, and the *auteur* was the artist whose personality was 'written' in the film ».

³¹ Armstrong, « Diving Off the Deep End », *op. cit.*, p. 13.

³² *Ibid.* p. 7.

³³ *Ibid.* p. 4.

Malgré le fait que *Gosford Park* a été financé par Hollywood et réalisé par Robert Altman, le film s'inscrit dans le corpus *whodunit* métafictionnel *britannique* pour plusieurs raisons. Le caractère britannique se confirme non seulement par l'évocation des récits d'Agatha Christie mais également par le *casting* de nombreux acteurs et actrices célèbres provenant du pays. Le fait que le film a été tourné à Shepperton Studios en Angleterre et que Julian Fellowes est le scénariste contribue au statut britannique du film. De plus, comme nous allons l'explorer, le caractère hybride de *Gosford Park*, à savoir la participation américaine dans un genre typiquement britannique, fait partie du discours du film et figure explicitement dans le récit.

Quant au scénariste du film, Julian Fellowes est également romancier, acteur (au théâtre et à la télévision) et notamment producteur de télévision. Membre conservateur du House of Lords, ayant le titre de baron, il semble avoir peu en commun avec Robert Altman, dont les films comme *M*A*S*H* et *The Long Goodbye* sont associés avec la contreculture des années 60 et 70. Il est important de noter que Fellowes fut chargé du développement du scénario par le producteur et acteur Bob Balaban, qui figure aussi dans le film dans le rôle de Morris Weissman. En effet, ce dernier avait déjà développé les thèmes principaux du projet avec le réalisateur, avant de recruter le Britannique. Comme l'explique le scénariste :

The actor/producer, Bob Balaban, for whom I had been working on another script, had suggested to Robert Altman that I might be the man to write his next project which was to be set, and made, in England. The idea was to examine the relationships between the classes in the context of a party at a large country house and, for good measure, to pay homage to the Agatha Christie, one of the characters was to be "murdered twice"³⁴.

C'est en tant que créateur de la série *Downton Abbey* (ITV, 2010–2015) que Julian Fellowes est célèbre aujourd'hui. Tout comme *Gosford Park*, celle-ci se déroule dans une maison de maître dans la première partie du vingtième siècle, soit légèrement plus tôt dans l'histoire du pays par rapport au film³⁵. Pour le scénariste, *Downton Abbey*, qui a connu un énorme succès au Royaume-Uni et à l'étranger, sert de preuve que son texte a bien été utilisé pour *Gosford Park*. Selon lui, la voix de certains personnages est la même dans le film que dans la série. Ceci est particulièrement

³⁴ Julian Fellowes, « Afterword », dans *Gosford Park – The Shooting Script*, New York, Newmarket Press, 2002, p.164.

³⁵ *Downton Abbey* couvre la période entre 1912 et 1925, alors que *Gosford Park* se déroule en 1932.

évident dans le dialogue donné à l'actrice britannique Maggie Smith, qui joue des rôles similaires dans le film et la série, ceux de *Countess Constance of Trentham* et *Dowager Countess of Grantham*, respectivement³⁶. Il est également important de noter que le scénariste a fait preuve de sa passion pour le *whodunit* lorsqu'il a produit et présenté, entre *Gosford Park* et *Downton Abbey*, une courte série s'appelant « Julian Fellowes Investigates: A Most Mysterious Murder » pour le BBC en 2004. Dans cette émission, l'écrivain présente la mise en scène des vrais meurtres historiques jamais résolus, proposant ses propres solutions aux énigmes. Indépendamment des débats autour de la contribution de Fellowes au film final, le succès de *Gosford Park* et l'Oscar qu'il a reçu pour le scénario lui ont donné le profil nécessaire pour le financement de *Downton Abbey*. Selon William Langley : « [Gosford's] global success [...] catapulted the writer to unforeseeable stardom. It also made Fellowes realise that just as the British are fascinated by class, so the rest of the world is fascinated by the British fascination with class³⁷ ».

Alors que la série traite certaines thématiques également évoquées dans le film, notamment la vie précaire des homosexuels à l'époque, *Downton Abbey* est une vision du passé beaucoup plus nostalgique que celle dépeinte dans *Gosford Park*. Les relations entre les maîtres et les domestiques en particulier sont plus harmonieuses que celles représentées dans le film. Cependant, une analyse comparative des deux n'est pas le but de cette étude. En effet, nous mettrons en avant les techniques cinématographiques avant-gardistes propres à l'œuvre de Robert Altman. Celles-ci caractérisent le style de *Gosford Park* mais ne figurent pas dans *Downton Abbey*, une série grand public.

La structure de l'analyse

Il convient enfin d'explicitier la structure de cette analyse, qui consiste en trois chapitres. Le premier chapitre est intitulé *Jouer au détective – traces et empreintes du whodunit*. Celui-ci se focalise sur les aspects des œuvres du corpus qui évoquent le

³⁶ Eden, « Downton Abbey », *op. cit.*, pas de numéro de page : « I am saddened to think this canard is still current, as I would have thought that *Downton*, if nothing else, had proved that I did write *Gosford*, since the characters, and certainly Maggie [Smith], speak with exactly the same voice ».

³⁷ William Langley, « The once-broke 'Downton Abbey' writer who riles his Left-wing critics », *The Telegraph*, 18 septembre 2011, consulté en ligne 18/01/2017 : <http://www.telegraph.co.uk/culture/Tvandradio/8771132/The-once-broke-Downton-Abbey-writer-who-riles-his-Left-wing-critics.html>

genre, en termes de la structuration du récit ainsi qu'au niveau des personnages et de l'atmosphère. Nous commencerons par étudier la manière dont les œuvres énoncent leurs mystères, et l'émergence d'une figure du détective qui tente de les résoudre. Cette exploration de la notion d'enquête mènera aux questions liées à la révélation de la vérité et aux rapports entre le présent et le passé, lorsque les héros tentent d'établir les circonstances d'événements troublants. Cette réflexion sur les démarches de la figure du détective se focalise également sur l'interprétation des indices et les actes de dissimulation et d'observation qui rappellent le *whodunit*.

Le deuxième chapitre, intitulé *Les bifurcations du labyrinthe*, porte sur les éléments des œuvres qui s'écartent des conventions du *whodunit*, tout en s'appuyant sur les aspects particuliers propres au genre. Le labyrinthe, motif cher aux écrivains du roman policier classique, devient emblématique non seulement de par le parcours sinueux emprunté par le héros lors de l'enquête mais également d'autres sortes de réseaux : celui, par exemple, des références intertextuelles, le point focal de la première partie. Intitulé *L'intertextualité, le genre et la parodie*, cette partie se focalise sur l'ampleur des allusions aux autres romans, films et séries, et l'impact de ces évocations sur le discours des œuvres. A ce titre, les œuvres du corpus sont particulièrement marquées par l'influence du roman gothique, et notamment l'œuvre d'Edgar Allan Poe, qui avait inspiré les premiers romans policiers. Comme chez Poe, le labyrinthe dans le corpus est celui de la vaste ville métropolitaine ou de la grande maison dense en détours et passages étroits, dans lesquelles l'homme peut se perdre ou se retrouver confronté par son double. Selon cette logique, le labyrinthe rappelle également l'image d'enfermement, des prisons réelles ainsi qu'imaginaires, lorsque le héros se rend compte qu'il n'existe pas de sortie du tourment du passé traumatique. Par ailleurs, les bifurcations sont celles des souvenirs trompeurs et effrayants, les avenues de la mémoire qui se divisent et se regroupent, de manière qui met en doute l'illusion du réel. La deuxième partie du chapitre, nommé *Au delà du réalisme*, se focalise donc sur des questions liées aux distorsions spatiales et temporelles mises en scène dans les œuvres. Celles-ci comprennent notamment les incertitudes engendrées au niveau de la représentation par la métafiction, ainsi que par le jeu de rôle, la notion que les personnages ne sont que des imposteurs qui *jouent*.

Au delà des expériences formelles et de la question de la représentation, les œuvres servent-elles un autre but ? Le dernier chapitre portera sur les questions socio-

économiques soulevées par les œuvres du corpus, ainsi que celles liées aux mythes nationaux. Intitulé *Mise en examen de l'image de soi britannique*, celui-ci se focalise sur les réflexions portées par les œuvres sur l'histoire du pays, notamment à l'égard de la classe sociale, du racisme et de l'impérialisme sous-tendant le *whodunit*. La représentation de la campagne en particulier va à l'encontre des attentes engendrées par le genre pastoral conservateur de l'imaginaire britannique. En sus, ce dernier chapitre porte en partie sur l'injustice et l'enfermement. La *mise en examen* du titre dénote donc non seulement l'analyse des vrais crimes évoqués par les œuvres mais également l'emprisonnement lui-même, motif qui critique le discours disciplinaire du roman policier.

CHAPITRE UN : JOUER AU DÉTECTIVE – TRACES ET EMPREINTES DU WHODUNIT

I. L'énoncé du mystère

i. Figures du détective

« 'The great difficulty about any detective inquiry is knowing where to start'³⁸ ».

Comme l'indique le héros de romans policiers Lord Peter Wimsey dans la citation ci-dessus, il est difficile de savoir où commencer cette enquête sur ce que nous appelons le *whodunit* métafictionnel britannique. Vu qu'il n'existe pas de *whodunit* sans une figure de détective pour enquêter sur un mystère, c'est donc ici que l'on débutera. Les protagonistes des œuvres étudiées se retrouvent, de façons différentes, à endosser le rôle du détective pour élucider des mystères. On insiste sur le fait de *jouer* au détective car ces personnages ne sont pas majoritairement des détectives héroïques du type Sherlock Holmes ou Hercule Poirot. Ils *jouent* au détective dans le sens où ils sont soit amateurs, ou incompetents, ou suivent un parcours caractéristique du *whodunit*, mais involontairement, ou dans leur imagination. Cependant, le récit policier, genre épistémologique « par excellence³⁹ », est une force narrative dans toutes les œuvres tandis que la révélation de la vérité est structurée autour des investigations du héros.

Pour Roland Barthes, tout récit dispose d'un « code herméneutique » qui constitue « des unités qui ont pour fonction d'articuler, de diverses manières, une question, sa réponse et les accidents variés qui peuvent ou préparer la question ou retarder la réponse⁴⁰ ». C'est dans ce sens que certains critiques du genre policier y voient une forme pure du récit. Comme le souligne Peter Brooks, presque tout ce qui s'y présente dépend de l'énigme et s'oriente vers sa résolution : « The clearest and purest example of the hermeneutic would no doubt be the detective story, in that everything in the story's structure, and its temporality, depends on the resolution of enigma⁴¹ ». Il est normalement impératif que de nombreux obstacles se présentent pour retarder la

³⁸ Dorothy L. Sayers, *The Nine Tailors*, 1934, Londres, Hodder and Stoughton, 1982, p. 91.

³⁹ Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 5.

⁴⁰ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 24.

⁴¹ Peter Brooks, *Reading For The Plot: Design and Intention in Narrative*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1992, p. 18.

révélation de la vérité et pour augmenter le suspense. Comme le constate Roger Caillois à propos des récits policiers, « on les lit poussé par la curiosité et anxieux de « savoir la suite ». Il s'agit bien d'apprendre la réponse à une question ...⁴² ».

Les héros des œuvres du corpus sont bien à la recherche de la vérité, mais ils sont souvent personnellement impliqués dans les mystères sur lesquels ils enquêtent. Dans presque toutes les œuvres de Kazuo Ishiguro, par exemple, l'enquête menée par les héros concerne des événements mystérieux ou traumatisants de leur propre passé. Christopher Banks, le narrateur de *When We Were Orphans*, croit être un grand détective du genre Sherlock Holmes. Il se considère « a private consultant » (*Orphans*⁴³, p. 15) et fait référence au fait qu'on l'appelle « the most brilliant investigative mind in England » (p. 33) et « the great detective » (p. 45). Les descriptions qu'il fait de son appartement rappellent également le logement de Sherlock Holmes à 221B Baker Street : « [I] took up a small flat at Number 14b Bedford Gardens [...] furnished [...] in a tasteful manner that evoked an unhurried Victorian past » (p. 3). Sa narration, présentée sous forme de journal intime, porte principalement sur son retour à Shanghai dans les années 1930 pour enquêter sur la disparition de ses parents. Cette mission n'a pas énormément de crédibilité, sachant qu'ils ont disparu une vingtaine d'années plus tôt et qu'il est persuadé qu'il va les retrouver vivants. Sa narration de cette enquête est intercalée avec ses souvenirs d'enfance, particulièrement la période qui précède leur disparition. Il existe donc une sorte de double enquête : ses investigations dans le passé récent à Shanghai, ainsi que ses tentatives pour comprendre des souvenirs troublants, et parfois refoulés, de son enfance. A propos de cette dernière piste d'enquête, et plus précisément la disparition de son père, il constate : « I have down the years gone over many times everything I can remember of that day, trying to put the various details in some coherent order » (*Orphans*, p. 100). Malgré son autoportrait de grand détective, ces deux enquêtes semblent confondues de manière étrange. Ce sentiment est particulièrement marqué quand il fait référence aux tentatives pour trouver des informations sur le Shanghai de son enfance dans une salle de lecture au British Museum :

⁴² Roger Caillois, *Approches de l'imaginaire*, Paris, Editions Gallimard, 1974, p. 196.

⁴³ *When We Were Orphans* sera désormais nommé *Orphans* dans les références suivantes.

I suppose it was, at least in part, my attempt as an adult to grasp the nature of those forces which as a child I could not have had the chance of comprehending. It was also my intention to prepare the ground for the day I began in earnest my investigations into the whole affair concerning my parents. (*Orphans*, p. 113)

Ce qui est arrivé à ses parents se révèle progressivement, mais non grâce à ses talents de détective. Justement, comme nous allons le voir, il existe des raisons de douter de ce que dit Christopher Banks dans sa narration. Les circonstances de leur disparition restent très vagues jusqu'aux dernières scènes, malgré le fait que Banks prétend avoir déjà tiré des conclusions avant de partir pour Shanghai, constatant : « I left England only once I'd formed a clear view of this case. In other words, my arrival here isn't a starting point, but the culmination of many years' work » (*Orphans*, p. 155). Contrairement aux autres héros-narrateurs de l'œuvre d'Ishiguro, Banks se dit être un détective et le but de son enquête est clairement constaté, même si peu crédible.

Un détective figure aussi dans son roman *An Artist of the Floating World*, mais il n'est jamais vu dans le récit. En revanche, le narrateur du roman, Masugi Ono, craint que la famille du fiancé de sa fille n'ait engagé les services d'un détective privé pour enquêter sur lui. Cette pratique, apparemment encore fréquente au Japon dans les années 1940 au cours desquelles le récit se déroule, permettait de s'assurer que la personne avec laquelle l'on allait se marier était honnête et fiable, et, surtout, venait d'une bonne famille. De plus, Ono a du mal à admettre à lui-même ses regrets à propos du passé. Il a gaspillé son talent d'artiste créant de la propagande pour le régime impérial dans les années trente. Sa honte et son sentiment de culpabilité après la défaite du Japon se révèlent alors qu'il tente de retrouver des connaissances de la période d'avant Guerre. Il souhaite se garantir que ces derniers ne disent rien de mal à son sujet au cas où ils seraient contactés par un détective. Malgré les assertions d'Ono au début du roman qu'il n'a rien à dissimuler d'une telle enquête, sa fille Setsuko le convainc qu'il devrait parler à ses anciennes connaissances afin d'éviter des « malentendus »⁴⁴ : « Father might wish to speak to certain acquaintances from his past. That is to say, before the Saito's detective does. After all, we do not want any unnecessary misunderstandings to arrive » (*Artist*⁴⁴, p. 85). En revanche, il n'existe pas de preuve dans le récit qu'un détective a bien été recruté, et l'enquête faite par Ono sert, en ce qui concerne le lecteur, à exposer progressivement le passé et ses

⁴⁴ *An Artist of the Floating World* sera désormais nommé *Artist* dans les références suivantes.

crimes apparents. En effet, il avait dénoncé un ancien protégé aux autorités pour un manque de patriotisme dans ses œuvres artistiques. Même si, comme nous allons le voir, nous ressentons qu'Ono est un narrateur peu fiable, il se présente comme une figure de détective de son propre passé. Sa narration comprend de nombreuses évocations d'une enquête, comme, par exemple^o: « I found myself casting my mind back to that encounter, searching it for significance » (*Artist*, p.°53).

Au-delà de ces deux romans d'Ishiguro, la figure du détective est plus ambiguë dans son œuvre. Dans *Never Let Me Go*, l'héroïne Kathy H. enquête sur son passé afin d'élucider un mystère dont la nature n'est pas immédiatement évidente. On apprend, à travers ses souvenirs d'enfance, racontés également sous forme de journal intime (même si cela n'est pas explicite), qu'elle était en pensionnat pour des enfants clonés. « Hailsham » ressemble en grande partie à une école anglaise « classique », voire idyllique, c'est-à-dire située dans une maison de maître victorienne à la campagne. La vie scolaire des élèves comprend des activités pédagogiques, sportives et artistiques. Et pourtant, on apprend que les enfants y sont élevés pour un avenir atroce : ils ont été créés, à partir d'ADN de gens ordinaires, afin de donner leurs organes un jour aux humains qui auront besoin d'une greffe. L'enquête de Kathy H., comme celle de Christopher Banks, suit deux pistes. D'abord, elle tente de comprendre des événements mystérieux qui ont eu lieu pendant sa scolarité. Par ailleurs, elle cherche une façon de reporter le moment où son ami Tommy doit subir ses dernières interventions, celles qui entraîneront sa mort. Ils lancent une sorte d'enquête pour retrouver leurs anciens tuteurs (« guardians ») sur la base de rumeurs selon lesquelles ils pourront reporter ce moment s'ils prouvent, en quelque sorte, qu'ils sont vraiment amoureux. A propos de la première piste d'enquête (on reviendra à la deuxième plus tard), Kathy raconte une conversation qu'elle a eue avec Tommy : « Tommy's account of his talk with Miss Lucy had reminded me of something, perhaps a whole series of things, little incidents from the past [...] that had puzzled me at the time » (*Never*⁴⁵, p. 30). En particulier, Kathy et Tommy veulent savoir pourquoi les enfants à Hailsham ont été tellement incités à réaliser des œuvres artistiques et pourquoi une dame s'appelant « Madame » venait sélectionner les meilleures œuvres pour ce qu'ils imaginaient être une galerie d'art. Kathy dit à Tommy : « 'I can't quite

⁴⁵ *Never Let Me Go* sera désormais nommé *Never* dans les références suivantes.

put it right, not even to myself. But all this, what you're saying, sort of fits with a lot of other things that are puzzling. [...] I've had this feeling for some time now, that it's all linked in, though I can't figure out how' » (*Never*, p. 30–31). En effet, ainsi que le suggère Peter Brooks, tout récit dépend d'un système de retards pour ralentir l'exposition de la vérité : « narrative stories depend on meanings delayed, partially filled in, stretched out⁴⁶ ». En revanche, les propos de Kathy évoquent spécifiquement le roman policier, où le ralentissement de la révélation est mis au premier plan. Elle emploie, par exemple, deux métaphores souvent utilisées dans le genre pour l'éclaircissement progressif du mystère : le puzzle⁴⁷ et les liens (« links⁴⁸ »).

Pour certains critiques, dont Laura Marcus, le roman policier a eu un rôle très important à jouer dans l'évolution du roman du XIX^e siècle, dont de nombreuses œuvres sont structurées autour de la révélation graduelle des secrets : « The detective paradigm [...] shaped nineteenth-century fiction, with writers such as Charlotte Brontë, Dickens and Balzac structuring their narratives around secrets and their disclosure⁴⁹ ». Franz Kafka a défendu le mécanisme narratif du roman policier, disant que le genre reflétait notre quête humaine de vérité : « *Crime et Châtiment* de Dostoïevski n'est en fait rien d'autre qu'un roman policier. Et *Hamlet* de Shakespeare ? C'est une pièce policière. Au cœur de l'intrigue, il y a un secret qu'on révèle lentement. Mais y a-t-il plus grand secret que la vérité⁵⁰ ? L'allusion à Kafka est très pertinente car le nom Kathy H. rappelle celui du héros du *Procès* de Franz Kafka, récit policier moderniste où le héros se trouve à la fois la victime et l'enquêteur du crime. Selon Dennis Porter : « in *The Trial* [...] Joseph K. is forced by the law to go in search of his own elusive crime in order to prove his innocence. [...] his ignorance also extends to

⁴⁶ Brooks, *Reading For The Plot*, *op. cit.*, p. 2.

⁴⁷ Voir, par exemple, Wilkie Collins, *The Moonstone*, 1868, Londres, Penguin, 1966, p. 409 : « Devoting myself once more to the elucidation of the impenetrable puzzle which my own position presented to me, I now tried [...] investigating it from a plainly practical point of view ».

⁴⁸ Voir, par exemple, Arthur Conan Doyle, « The Sign of the Four », 1890, dans *Sherlock Holmes – The Complete Stories*, Ware, Wordsworth Editions, 2006, p. 120 : « I only require a few missing links to have an entirely connected case ».

⁴⁹ Marcus, « Detection and literary fiction » *op. cit.*, p. 246.

⁵⁰ Gustav Janouch, *Conversations Avec Kafka*, 1951, Paris, Les Lettres Nouvelles Maurice Nadeau, 1978, p. 222.

the nature of the crime of which he stands accused⁵¹ ». En effet, la quête de Kathy H. pour reporter le don des organes de Tommy rappelle une sorte de sursis à l'exécution pour un crime qu'il n'a pas commis. Comme l'indique Mark Currie, le nom de la narratrice, qui fait référence à Kafka dans sa narration (*Never*, p. 117), rappelle le héros du *Procès*, dont on ignore le nom de famille :

The resemblance between *Never Let Me Go* and the writings of Franz Kafka does not end with the echo of Josef K.'s name in Kathy H. [...] The comparison can be pushed further if we think of [...] the more general predicament of Kafka's narratives, in which characters accept the unacceptable, treat the grotesque as if it were normal, or confer a kind of homelessness on the most offensive of social injustices⁵².

Dans *The Unconsoled*, le roman le plus kafkaïen de l'œuvre d'Ishiguro, le héros Ryder arrive dans une ancienne ville d'Europe de l'Est pour donner un récital de piano. Alors qu'il donne l'impression au début de ne connaître ni la ville ni les habitants, il se retrouve bizarrement à se mêler des affaires d'autres personnes : des personnages qu'il ne connaissait apparemment pas se transforment en proches, et la ville elle-même semble parfois avoir fusionné avec des lieux liés à son passé. Le roman n'a pas la structure du *récit à rebours* commune à la plupart des œuvres d'Ishiguro et, bien entendu, des nombreux romans policiers classiques⁵³, mais suit le parcours de Ryder à travers des situations décalées et cauchemardesques. Pour une raison inconnue, les habitants de la ville l'attendent pour résoudre une « crise » dont la nature est obscure. Se sentant sous la pression des citoyens qui demandent son aide, il fait référence à une sorte d'enquête de façon qui rappelle les démarches d'une figure de détective :

... there were still many aspects of this local crisis that remained unclear, even mysterious. But then, I had not yet been here twenty-four hours and answers to questions were bound to present themselves before long. [...] several of my most significant appointments still lay in front of me, and it was pointless to attempt to draw any real conclusions [...]. For the

⁵¹ Dennis Porter, *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1981, p. 248.

⁵² Mark Currie, « Controlling Time: Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go* », dans *Kazuo Ishiguro – Contemporary Critical Perspectives*, dir. Sean Matthews et Sebastian Groes, Londres, Continuum, 2009, p. 92–93.

⁵³ Voir Ernest Mandel, *Delightful Murder – A Social History of the Crime Story*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, p. 18 : « [The detective story] integrated [...] the 'reverse story' (*récit à rebours*) developed by Godwin (*Caleb Williams*, 1794) ».

time being, I was entitled to feel pleased with the amount of information I had already absorbed ... (*Unconsoled*, p. 159)

Dans *The Unconsoled*, comme dans l'œuvre de Kafka, et de manière plus marquée que dans les autres romans d'Ishiguro, le passage vers l'élucidation est frustré. Le récit est empreint d'une ambiance de mauvais rêve : Ryder n'arrive presque jamais à réaliser ce qu'il avait l'intention de faire, souvent interrompu par quelqu'un lui demandant un service, ou distrait par ses souvenirs qui font irruption dans le présent. Et pourtant, Ryder semble parfois (comme dans la citation ci-dessus) avoir compris ce qui lui est demandé, même si cela n'est pas clair pour le lecteur : il doit fournir des solutions (« answers to questions ») à une crise qui reste mystérieuse. Comme Banks dans *When We Were Orphans* et, d'une autre façon Kathy dans *Never Let Me Go*, Ryder cherche aussi ses parents absents. Leur arrivée dans la ville, nous rappelle-t-il, est prévue, mais il s'inquiète que rien n'ait été organisé (de façon cauchemardesque) pour les accueillir.

Stevens, le narrateur de *The Remains of the Day*, se présente aussi parfois comme un enquêteur qui ignore le but de ses investigations. Comme dans *An Artist of the Floating World*, *Never Let Me Go* et *When We Were Orphans*, on suit son progrès à travers une sorte de journal intime à la première personne, dans lequel il détaille ses impressions d'un voyage dans l'ouest de l'Angleterre. Il y rend visite à une ancienne collègue pour la convaincre de revenir travailler avec lui dans la maison de maître « Darlington Hall » où il est majordome. Il a connu cette dame, Miss Kenton, avant la seconde guerre mondiale et le déshonneur de Lord Darlington, qui avait été accusé d'avoir collaboré avec les Nazis. Lors de son voyage, il rencontre des situations qui l'obligent à revenir sur son passé, particulièrement sa fidélité mal placée à Lord Darlington et la dégradation de ses relations avec Miss Kenton. On apprend que cette dernière se serait mariée avec Stevens, sauf qu'il a refusé les avances amoureuses de sa part, fait pour lequel il admet, petit à petit, son regret. Les événements du passé récent dans le roman ont une fonction quasi symbolique, déclenchant chez Stevens un sentiment de culpabilité. Comme le raconte le majordome :

... it is perhaps the nature of coming away on a trip such as this that one is prompted towards such surprising new perspectives on topics one imagined one had long ago thought through thoroughly. I have also, no doubt, been prompted to think along such lines

by the small event that occurred an hour or so ago – which has, I admit, unsettled me somewhat. (*Remains*⁵⁴, p. 108)

En retraçant les causes et les effets qui l'ont mené vers ces deux « crimes », Stevens endosse, comme les autres protagonistes d'Ishiguro mentionnés auparavant, le rôle du détective. Il commence par analyser ses dénégations, faites aux personnes qu'il rencontre pendant son voyage, d'avoir travaillé pour Lord Darlington :

It could simply be that a meaningless whim had suddenly overtaken me at that moment – but that is hardly a convincing way to account for such distinctly odd behaviour. In any case, I have now come to accept that the incident [...] is not the first of its kind; there is little doubt it has some connection – though I am not quite clear of the nature of it – with what occurred a few months ago ... (*Remains*, p. 113)

Comme Kathy H. lorsqu'elle identifie des liens (« links ») qui lui permettent d'élucider les mystères de son passé, Stevens cherche aussi des « connections » pour comprendre son angoisse et sa honte dans le présent. Concernant la dégradation de ses relations avec Miss Kenton avant la guerre, il joue encore au détective, cherchant une « chaîne d'événements » qui expliqueraient pourquoi ils se sont fâchés : « I have tended to spend much time pondering just why it was our relationship underwent such a change. [...] just what particular chain of events was really responsible, I have never quite been able to decide » (*Remains*, p. 153).

Les obstacles qui retardent la révélation de la vérité dans *The Remains of the Day*, ainsi que dans d'autres œuvres d'Ishiguro, se présentent souvent sous forme de souvenirs incomplets, du fait de refoulements ou d'une mémoire peu fiable. Dans *When We Were Orphans*, par exemple, le narrateur constate :

There was one other small incident from those weeks following my father's disappearance which I have now come to believe highly significant. [...] I had more or less forgotten it altogether when a few years ago, quite by chance, something happened which caused me not only to recall it again, but to appreciate for the first time the deeper implications of what I had witnessed that day. (*Orphans*, p. 113)

L'analyse de la signification ou non des souvenirs, ainsi que le travail qui consiste à remettre dans le bon ordre les épisodes du passé, constituent une sorte d'enquête. Certains critiques ont remarqué que les récits qui se déroulent autour d'un personnage qui souffre d'amnésie ont une synergie avec le récit policier :

⁵⁴ *The Remains of the Day* sera désormais nommé *Remains* dans toutes les références.

... the amnesiac [...] brings together two functions of the detective story : the detective and the corpse. He is simultaneously the one who advances and the one who blocks the story. The corpse and the amnesiac share the status of privileged narrators of their hidden experiences, despite their obvious inability to tell tales. Little by little, this narrator reconstructs fragments of his past ... ⁵⁵

Il ne faut pas oublier que le titre *The Remains of the Day* a une signification pertinente ici. Les vestiges du titre suggèrent non seulement les fragments du passé retenus dans la mémoire mais également des restes humains. En effet, Stevens enquête sur la mort de son époque, dont il ne reste que des vestiges. Ce qui nous empêche de savoir ce qui s'est passé entre Stevens, Miss Kenton et Lord Darlington, sont des souvenirs refoulés, oubliés ou défigurés.

Alors que dans *When We Were Orphans* et *The Remains of the Day* la réinterprétation du passé lointain se fait dans la narration, dans *Never Let Me Go* on nous donne l'impression que Kathy et ses camarades ont déjà analysé les mystères de leur enfance, et ont déjà tiré des conclusions, bien avant la situation d'énonciation du récit. Comme le constate Kathy : « When Ruth and I discussed it [...] she claimed it had been just a matter of two or three weeks – but that was almost certainly wrong » (*Never*, p. 49). De façon similaire, autre part dans sa narration, elle raconte : « When I was discussing it with Ruth a few years ago [...] she claimed Miss Lucy had told us a lot more [...] but I'm pretty sure she didn't » (*Never*, p. 80). En effet, l'évocation d'un acte de remémoration collectif qui a eu lieu avant la situation d'énonciation évoque une sorte de fausse piste ou « red herring », parce que cela suggère une certaine confiance dans la narration que les mystères ont été résolus. Comme l'indique Mark Currie :

In *Never Let Me Go*, time has a particular atmosphere, a kind of doubleness, that shapes all levels of the discourse, from setting to narrative voice. [...] Kathy consistently indicates that the most distant events in her narration have been remembered before, and possibly told before, to the point of obscuring the events themselves⁵⁶.

⁵⁵ Anna Botta, « Detecting Identity in Time and Space: Modiano's *Rue des Boutiques Obscures* and Tabucchi's *Il Filo dell'orizzonte* », dans *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, dir. Patricia Merivale et Susan Elizabeth Sweeney, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999, p. 218.

⁵⁶ Currie, « Controlling Time », *op. cit.*, p. 93–94.

Cette notion que l'analyse d'événements du passé a déjà été conclue s'affiche aussi dans la tendance de Kathy à nommer certains « épisodes » mystérieux de son enfance comme s'ils étaient des « cas » de détective. Elle fait référence, par exemple, au « tokens controversy » (*Never*, p. 38), au « 'secret guard' business » (p. 49) et au « Sales Register business » (p. 62–63). Cela fait écho aux constats de Christopher Banks, qui, comme d'autres héros de ce genre⁵⁷, fait référence à ses succès en tant que détective, évoquant « the Mannering case » (*Orphans*, p. 22), « the Trevor Richardson affair » (p. 9), et « the Charles Browning case » (p. 19).

Dans le roman *Atonement* d'Ian McEwan le rôle du détective est endossé par le personnage de Briony Tallis. La première partie du roman est narrée à la troisième personne mais focalisée de manière *multiple*⁵⁸ sur la jeune Briony, sa sœur Cecilia, sa mère Emily, Robbie, l'amoureux de Cecilia, ainsi que d'autres personnages. Contrairement à Kathy H., Ono, Stevens et Ryder, Briony se croit être l'enquêteur d'un crime : le viol de sa cousine et même de sa sœur lors d'une soirée dans la grande maison familiale, relativement isolée (« relatively isolated », *Atonement*, p. 5) à la campagne. En faisant abstraction des conventions du *whodunit* d'Agatha Christie⁵⁹ évoquées ici, ce qui nous intéresse est la façon dont Briony se présente comme une

⁵⁷ Dans les nouvelles policières *Strickland* de Rudyard Kipling, on apprend que le détective a eu une réussite auparavant dans une affaire qui s'appelle « the great Nasiban Murder Case » (Rudyard Kipling, « Miss Youghal's Sais » *Plain Tales From The Hills*, 1888, London, Penguin Classics, 2011, p. 24. Ou, encore, le héros éponyme de *Trent's Last Case* d'E. C. Bentley fait référence à son succès dans une autre affaire criminelle (« the affair known as the Ikkey mystery ») : E. C. Bentley, *Trent's Last Case*, 1913, Kelly Bray, House of Stratus, 2001, p. 34.

⁵⁸ Voir Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 206–07 : « Nous rebaptiserons [...] le premier type, celui que représente en général le récit classique, récit *non-focalisé*, ou à *focalisation zéro*. Le second sera le récit à *focalisation interne*, qu'elle soit *fixe* (exemple canonique : [...] *Ce que savait Maisie*, où nous ne quittons presque jamais le point de vue de la petite fille, dont la « restriction de champ » est particulièrement spectaculaire dans cette histoire d'adultes dont la signification lui échappe), *variable* (comme dans *Madame Bovary*, où le personnage focal est d'abord Charles, puis Emma, puis de nouveau Charles [...]), ou *multiple*, comme dans les romans par lettres, où le même événement peut être évoqué plusieurs fois selon le point de vue de plusieurs personnages-épistoliers; on sait que le poème narratif de Robert Browning, *L'Anneau et le Livre* (qui raconte une affaire criminelle vue successivement par le meurtrier, les victimes, la défense, l'accusation, etc.), a fait pendant quelques années figure d'exemple canonique de ce type de récit avant d'être supplanté pour nous par le film *Rashômon* ».

⁵⁹ A propos du soi-disant « Golden Age » du roman policier anglais, Michael Holquist explique : « they are concerned further to purify their own narrow world of impossibly eccentric Oxford colleges, improbably quaint little English villages, the hermetic world of cruise ships [...] and week-ends at country houses » (Holquist, « Whodunit and Other Questions », *op. cit.*, p. 146).

détective. Dans le premier épisode mystérieux dont elle devient témoin, elle voit sa sœur se déshabiller devant Robbie pour récupérer un vase précieux qu'ils ont fait tomber accidentellement dans une grande fontaine dans le jardin. Briony, qui les observe, à leur insu, du troisième étage de la maison, a du mal à comprendre ce qui s'est passé. Alors que l'événement a déjà été détaillé dans le chapitre précédent focalisé sur Cecilia, Briony, trop jeune pour comprendre l'attraction sexuelle grandissante entre Cecilia et Robbie, imagine quelque chose de sinistre^o:

What was less comprehensible [...] was how Robbie imperiously raised his hand now, as though issuing a command which Cecilia dared not disobey. It was extraordinary that she was unable to resist him. At his insistence she was removing her clothes [...] while he looked on impatiently [...]. What strange power did he have over her. Blackmail? Threats?
(*Atonement*, p. 38)

Cet épisode est suivi par une deuxième interprétation erronée de la part de Briony quand elle devient témoin de sa sœur et de Robbie faisant l'amour dans, de façon révélatrice⁶⁰, la bibliothèque de la maison. Imaginant que Robbie est un « maniac » (*Atonement*, p. 5), Briony le soupçonne immédiatement lorsque sa cousine, Lola, est violée dans le jardin plus tard dans la soirée. Tout le monde s'était mis à rechercher les deux frères jumeaux de Lola qui avaient laissé un message pour dire qu'ils avaient fugué, et Briony rencontre des figures indistinctes dans le noir. Une des deux figures s'échappe, et elle découvre Lola, apparemment victime d'un viol, toute seule en larmes. Alors que le lecteur a des raisons de soupçonner Paul Marshall, un ami du frère de Briony, elle fait la connexion entre cette scène et les deux autres dont elle avait été témoin, et désigne Robbie comme suspect. Lola, qui a soit honte de dire la vérité, ou ne connaît pas l'identité de son agresseur du fait de l'obscurité dans le jardin, laisse passer l'accusation avec des conséquences catastrophiques. Les deux événements précédents, ainsi qu'un message entre Robbie et Cecilia que Briony a intercepté, servent pour elle de preuve. Elle constate : « Everything connected. It was her own discovery. [...] As far as she was concerned, everything fitted; the terrible present fulfilled the recent past. Events she herself witnessed foretold her cousin's calamity » (*Atonement*, p. 166–68).

⁶⁰ *Ibid.*, p. 143 : « Not only do intellectuals read detective stories, they write them. It is significant that in such tales the body is usually discovered in the library, for their authors tend to be oppressively bookish. Many of them are scholars of real note ».

Le fait de désigner Robbie comme suspect déclenche une véritable enquête à Tallis House, avec de vrais policiers qui acceptent trop vite l'interprétation des événements donnée par Briony. Et pourtant, Briony reste la figure de détective du récit, d'abord dans son enquête erronée du viol et, par la suite, dans son effort pour expier, à travers le récit, la condamnation de Robbie engendrée par ses accusations : « There was our crime – Lola's, Marshall's, mine – and [...] I set out to describe it. I've regarded it as my duty to disguise nothing—the names, the places, the exact circumstances – I put it all there as a matter of historical record » (*Atonement*, p. 369–70). Afin d'éviter la prison, Robbie doit partir à la guerre, au cours de laquelle il est tué malgré les efforts initiaux de la narratrice Briony, qui devient écrivain, de réécrire son histoire pour qu'il puisse survivre. On ne découvre ce qui est vraiment arrivé à Robbie et Cecilia, qui trouve la mort dans les bombardements de Londres, qu'à la fin du roman, suite à un faux dénouement que l'on analysera ultérieurement. L'accusation portée par Briony devient en fin de compte le vrai crime du roman, Robbie et Cecilia les victimes : elle leur empêche la possibilité d'une vie ensemble.

Une partie importante d'*Atonement* concerne les expériences de Robbie à la guerre, au cours desquelles il propose ses propres interprétations des mobiles de Briony pour l'avoir soupçonné du viol. Robbie estime qu'au fond Briony était en fait amoureuse de lui, et s'est donc vengée de lui après avoir épié ses relations sexuelles avec Cecilia :

This theory, or conviction, rested on the memory of a single encounter—the meeting at dusk on the bridge. For years he had dwelled on that walk across the park. She would have known he was invited to dinner. There she was, barefoot, in a dirty white frock. [...] She would have been waiting for him, perhaps preparing her little speech [...]. When he finally arrived, she was tongue-tied. That was proof of a sort. Even at the time, he thought it odd that she did not speak to him. He gave her the letter and she ran off. Minutes later, she was opening it. She was shocked, and not only by a word. In her mind he had betrayed her love by favouring her sister. Then, in the library, confirmation of the worst, at which point, the whole fantasy crashed. First, disappointment and despair, then a rising bitterness. Finally, an extraordinary opportunity in the dark [...] to avenge herself. She named him [...]. The impulse, the flash of malice, the infantile destructiveness he could understand. The wonder was the depth of the girl's rancour, her persistence with a story that saw him all the way to Wandsworth Prison. (*Atonement*, p. 233)

Ici encore, on ressent une tentative pour remettre des événements dans le bon ordre et y trouver la *preuve* (« proof ») du crime des mensonges de Briony. À la première lecture, il est présumé que cette partie du roman est narrée à la troisième personne

de manière omnisciente et focalisée sur Robbie, mais on apprend plus tard que Briony est en fait l'auteur du récit. C'est pour cela que l'on ne peut pas être sûr d'où viennent ces hypothèses attribuées à Robbie. Est-ce une confession de la part de Briony, dissimulée dans son récit focalisé sur lui ? Malgré ces ambiguïtés, une grosse partie du discours du roman concerne la responsabilité portée par l'écrivain de dire la vérité, même si la vérité semble parfois nous échapper. Selon Alistair Cormack :

It is true that Briony is guilty of imposing fiction on reality and that her confusion of literature and life causes her 'crime'. [...] McEwan suggests that there is an overarching thing called the 'real' beyond the narratives we construct about our lives, and that we are morally obliged to know that 'real' so that we can distinguish it from our fantasies. [...] the effect [...] is not to undermine uncertainty about the real, but to present a critique of the processes by which the imagination works⁶¹.

Dans le dernier chapitre, Briony prend le relais de la narration, cette fois-ci à la première personne. Là, elle appelle son récit un « forensic memoir » (*Atonement*, p. 370), ce qui nous rappelle encore son rôle de détective, renforcé par ce constat : « Like policemen in a search team, we go on hands and knees and crawl our way toward the truth » (*Atonement*, p. 359).

Dans le roman *Arthur & George* de Julian Barnes, il existe plusieurs figures du détective. Les personnages qui sont des vrais policiers ont un rôle plus marqué comparé à *Atonement* : ils servent, en revanche, avec le système judiciaire en général, d'adversaires des héros du récit. Il s'agit en partie d'une histoire vraie de ce qui s'est passé quand Arthur Conan Doyle, écrivain des nouvelles de Sherlock Holmes, est intervenu dans une erreur judiciaire. George Edalji, jeune avocat britannique d'origine indienne, est accusé d'avoir mutilé des chevaux dans le village de Great Wyrley dans le Staffordshire, où il vit. Ayant déjà reçu des lettres anonymes et menaçantes depuis son enfance au presbytère (son père est vicaire), il se retrouve accusé non seulement d'être l'éventreur de chevaux (« horse ripper », *Arthur & George*, p. 113) mais également l'auteur des lettres qui ont terrorisé sa propre famille. George, ayant été emprisonné pendant trois ans puis relâché pour ces délits, tente de se faire gracier et envoie une lettre à Conan Doyle demandant de l'aide. Arthur se familiarise avec son

⁶¹ Alistair Cormack, « Postmodernism and the Ethics of Fiction in *Atonement* », dans *Ian McEwan – Contemporary Critical Perspectives*, dir. Sebastien Groes, Londres, Continuum, 2009, p. 78.

dossier judiciaire et lance sa propre enquête sur les circonstances de la condamnation de George, qu'il juge innocent dès leur première rencontre.

Arthur finit par aller plus loin que sa quête d'obtenir un pardon officiel pour George, cherchant une solution au mystère des lettres et des attaques sur les chevaux, et publiant un article sur le sujet dans un journal. Quant à la rédaction du texte, il constate : « the narrative sped out of him, like a great unrolling chain, its links as hard-forged as he could make them » (*Arthur & George*, p. 359). Comme Kathy dans *Never Let Me Go* et Stevens dans *The Remains of the Day*, Arthur utilise encore ici la métaphore des « links » dans une chaîne pour décrire l'établissement de la vérité. Justement, le motif de la chaîne dans le roman d'énigme décrit le passage des causes aux effets au moins depuis *Caleb Williams* de William Godwin de 1794⁶², auquel de nombreux critiques attribuent le statut d'œuvre fondatrice du genre⁶³. Le motif se trouve dans les trois histoires d'Edgar Allan Poe mettant en scène la figure du détective Auguste Dupin (1841–44)⁶⁴, qui ont eu une influence très marquée sur les aventures de Sherlock Holmes, dans lesquelles la même métaphore est souvent utilisée⁶⁵. Justement, le spectre de Sherlock Holmes hante le récit du roman de Julian Barnes. Arthur Conan Doyle trouve que le héros fictionnel est à la fois un fardeau et un passe-partout (« skeleton key », *Arthur & George*, p. 333) en fonction de son utilité lors de son enquête. Son adversaire Captain Anson, le chef de Police du Staffordshire, se moque de lui avec des allusions à Sherlock Holmes. Il fait référence à *The Hound of the Baskervilles* (« 'the Great Detective is almost upon us. He is studying the driveway for the footprints of an enormous hound' », *Arthur & George*, p. 367), et à la prédilection du héros de Baker Street pour s'injecter de la cocaïne : « I shall not [...] be issuing my inspectors with cocaine syringes » (p. 72). Arthur essaye d'appliquer

⁶² Voir William Godwin, *Caleb Williams*, 1794, Oxford, Oxford University Press, 1982, p. 135 : « 'All are but links of one chain. A blow! A murder!' ».

⁶³ Voir Porter, *Pursuit of Crime*, p. 17 : « By grafting a social novel of upper-class crime onto a plot of melodrama, Godwin suggested the form a more serious kind of popular literature might take ».

⁶⁴ Voir, par exemple, Edgar Allan Poe, « The Murders in the Rue Morgue », 1841, dans *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Londres, Penguin, 1982, p. 158 : « 'You will say that I was puzzled; but, if you think so, you must have misunderstood the nature of the inductions. [...] There was no flaw in the chain. I had traced the secret to its ultimate result' ».

⁶⁵ Voir, par exemple, Arthur Conan Doyle, « A Study in Scarlet », 1887, dans *Sherlock Holmes: The Complete Stories*, Ware, Wordsworth Editions, 2006, p. 22 : « 'So all life is a great chain, the nature of which is known wherever we are shown a single link of it' ».

les techniques de déduction de Holmes mais la vérité s'avère plus évasive que dans ses romans. Dans une scène, son secrétaire Alfred Wood fait référence à un célèbre constat de son héros⁶⁶ quand il dit : « 'I have heard you say that in the detective business you must eliminate the impossible and what is left, however improbable, must be the truth » (*Arthur & George*, p. 319).

Cependant, Arthur n'est pas l'unique figure de détective dans le roman. La majorité du roman consiste en des chapitres alternés focalisant sur Arthur et George, respectivement. Ces deux récits, qui ne coïncident pas jusqu'à leur première rencontre dans la troisième partie (qui commence page 291), tracent le développement des caractéristiques des protagonistes depuis leur enfance, d'une manière qui souligne des parallèles entre leurs deux vies. Alors qu'Arthur développe un goût de l'enquête à cause d'une rencontre inattendue avec un cadavre⁶⁷, George aussi tente de déchiffrer le mystère des lettres anonymes qui dénoncent sa famille. Justement, il se met à « jouer » au détective, sans succès, pour attraper le malfaiteur : « George feels he could have done better at playing the detective » (*Arthur & George*, p. 31). Le fait d'insister sur le *jeu* nous rappelle que Banks aussi, dans *When We Were Orphans*, fait référence dans sa narration au fait qu'il a *joué* au détective avec son camarade japonais Akira, qui habitait dans la maison adjacente durant son enfance : « Akira and I would become the detectives – though sometimes we played ourselves – until in the end, after the chases, fist-fights and gun-battles [...], our narratives would always conclude with a magnificent ceremony held in Jessfield Park » (*Orphans*, p. 111). Il semble que Banks continue à jouer au détective même après avoir grandi, alors que George est obligé de penser comme un détective pour se défendre contre les accusations portées contre lui : « He must remember [...] where he was, what he did and said, and who said what to him, throughout the whole period of alleged criminal activity. [...] He went through the last two days systematically [...]. He listed the witnesses he might need » (*Arthur & George*, p. 150).

⁶⁶ Voir Conan Doyle, « Sign of the Four », *op. cit.*, p. 122 : « 'when you have eliminated the impossible, whatever remains, *however improbable*, must be the truth?' »

⁶⁷ Voir *Arthur & George*, p. 3 : « A child wants to see. It always begins like this, and it began like this then. A child wanted to see. [...] A door was there to be pushed; he walked in, stopped, looked. [...] A small boy and a corpse ».

Le protagoniste éponyme de *Hawksmoor* de Peter Ackroyd, malgré le fait qu'il travaille en tant que détective, admet *jouer* son rôle : « He was playing a part: he knew this, and believed it to be his strength » (*Hawksmoor*, p. 145). Il est chargé d'une enquête sur de mystérieux meurtres dans l'est de Londres. Bizarrement, il ne semble pas voir de connexion entre les faits, à propos desquels son collègue Walter lui dit : « 'The connection is, sir, that they were all strangled, all in the same area, and all churches' » (*Hawksmoor*, p. 133). Hawksmoor lui répond : « 'Well this is a mystery, isn't it? Do you like mysteries, Walter?' ». Les meurtres sur lesquels il enquête semblent avoir un lien avec des tueries commises par un architecte, qui s'appelle Nicolas Dyer, au XVIII^e siècle. Comme dans *Arthur & George*, il existe une sorte de double-récit qui alterne ce qui semble être le journal intime de ce dernier (narré, bien entendu, à la première personne), et un récit à la troisième personne qui concerne l'enquête de Hawksmoor dans le présent (les années quatre-vingt). Il faut noter que Hawksmoor était en fait le nom réel de l'architecte chargé du projet de construire des églises dans l'est de Londres (comme celles réalisées par Dyer dans le roman) autour desquelles les meurtres ont eu lieu.

Roman très obscur et sombre, *Hawksmoor* est empreint de scènes fantastiques. Les tentatives pour résoudre les crimes sur lesquels la figure de détective enquête ne mènent, en effet, nulle-part. Comme les autres protagonistes mentionnés auparavant, il cherche des connexions qui le mèneraient vers la vérité, mais sans succès :

The event of the boy's death was not simple because it was not unique and if he traced it backwards, running the time slowly in the opposite direction (but did it have a direction?), it became no clearer. The chain of causality might extend as far back as the boy's birth, in a particular place and on a particular date, or even further into the darkness beyond that. And what of the murderer, for what sequence of events had drawn him to wander by this old church? (*Hawksmoor*, p. 196)

Les propos de l'enquêteur font ici référence au roman policier mais vont à l'encontre des attentes engendrées par le genre. En plus de la « chaîne de causalité » évoquée, le récit fait référence au passage de l'obscurité à la lumière qui est également une convention du genre policier⁶⁸. Ironiquement, c'est de cette même trajectoire vers la

⁶⁸ Voir, par exemple, Collins, *The Moonstone*, *op. cit.*, p. 380 : « events [...] were already paving my way for the slow and toilsome journey from the darkness to the light »; ou Godwin, *Caleb Williams*, *op. cit.*, p. 117 : « it is my opinion that mistakes will ultimately be cleared up, justice done, and the true state of things come to light in spite of the false colours that may for a time obscure it »; ou Conan Doyle,

lumière de la vérité que George prend son inspiration pour devenir avocat dans le roman de Julian Barnes. A propos du système judiciaire, l'avocat constate : « At the end, you have an agreement, a decision to be obeyed, an understanding of what something means. There is a journey from confusion to clarity » (*Arthur & George*, p. 90). Même si George est finalement pardonné, l'énigme des crimes sur lesquels Arthur enquête n'est jamais définitivement résolue, le passage vers la *clarté* problématisé. Cette incertitude envers la vérité est beaucoup plus marquée dans *Hawksmoor*. Ce que dit le policier éponyme ci-dessus porte sur le roman de Peter Ackroyd en général, qui devient de plus en plus obscur au lieu de proposer des solutions à ses énigmes. C'est donc bien une subversion du code herméneutique, où « l'attente devient de la sorte la condition fondatrice de la vérité : la vérité, nous disent ces récits, c'est ce qui est *au bout* de l'attente. [...] il implique un retour à l'ordre, car l'attente est un désordre⁶⁹ ».

Dans la série *The Singing Detective* (BBC, 1986), écrite par Dennis Potter, le désordre est le mot juste pour décrire l'attente de la vérité. Il s'agit d'un écrivain de romans policiers, joué par Michael Gambon, qui est hospitalisé pour une maladie de la peau rare (la même maladie dont Dennis Potter lui-même a souffert). Le nom du héros, Philip Marlow, est une référence à la figure antihéroïque des romans noirs de Raymond Chandler (*Philip Marlowe*), joué notamment au cinéma par Humphrey Bogart, parmi d'autres. Presque incapable de bouger, Marlow revit le récit de l'un de ces romans noirs dans sa tête, jouant le rôle du héros lors d'une enquête. On apprend que ce roman, intitulé également « *The Singing Detective* », a été publié il y a longtemps, sans succès. Les scènes consistant en ce récit policier sont mélangées et parfois confondues avec les souvenirs troublants d'enfance du héros jusqu'au point où la frontière entre les deux devient floue. Au cours de la série, qui comprend six épisodes d'une durée d'une heure environ, différents genres s'entremêlent : la comédie musicale, la série médicale, l'autobiographie et surtout le film et le roman noirs. En parlant avec un psychiatre, il accepte petit à petit sa propre culpabilité et sa honte par rapport au mystère personnel qui a déclenché sa maladie. Celle-ci

« *The Sign of the Four* », *op. cit.*, p. 120 : « 'This is all an insoluble mystery to me [...]. It grows darker instead of clearer ».

⁶⁹ Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 81–82.

s'améliore progressivement, et l'histoire cachée derrière ses souvenirs, fantasmes et rêves devient de plus en plus claire.

Même avant le début du premier épisode, qui commence avec des scènes évoquant les films noirs, la série affiche ses affiliations au genre policier dès la séquence d'ouverture, le *paratexte* de la série selon la terminologie de Genette⁷⁰. Cela consiste en des dessins, apparemment tirés du roman de gare du même titre publié par le héros, dont un exemplaire abîmé apparaît à la fin de la séquence. Les dessins anticipent la figure de détective que Marlow adopte dans son imagination : le chapeau de feutre, la cigarette aux lèvres, le pistolet, le manteau long, le col retroussé, etc. Dès les premières scènes la série met au premier plan des signes qui créent une ambiance noire : on voit les rues de Londres, sombres et mouillées, rendues presque noires et blanches par le manque de lumière. A part un vagabond qui joue une mélodie à l'harmonica, il n'y a personne. La musique extra-diégétique au violon accentue l'ambiance sinistre, tendue. Ensuite, en contre-plongée, apparaît l'entrée d'un bar souterrain avec une enseigne lumineuse « Skinskapes ». Devant la porte, apparaît un « videur » mais, pour l'instant, aucun client. C'est à ce moment là qu'une voix-off commence dans le style « noir », ce que Dennis Potter appelle dans son script la « Chandleresquerie⁷¹ » et que la figure du détective décrit ailleurs comme : « unhelpful, paperback-soiled, little side-of-the-mouth, mid-Atlantic quips » (épisode 3, 22 min. 30 sec.).

Quant à la combinaison des éléments qui font penser au genre particulier et ses attentes, comme l'allusion au film noir dans *The Singing Detective*, Rick Altman constate :

Spectator response [...] is heavily conditioned by the choice of semantic elements and atmosphere, because a given semantics used in a specific cultural situation will recall to an actual interpretive community the particular syntax with which that semantics has traditionally been associated in other texts. This *syntactic expectation*, set up by a *semantic*

⁷⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes : la Littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 9 : « titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire ».

⁷¹ Dennis Potter, *The Singing Detective*, Londres, Faber and Faber, 1986, p. 15.

signal is matched by a parallel tendency to expect specific syntactic signals to lead to pre-determined semantic fields.⁷²

Les attentes du genre au cinéma et à la télévision⁷³ dépendent donc d'un (télé)spectateur *entraîné* qui reconnaît vite les éléments *syntactiques* suggérant certaines conventions. Il s'agit, en effet de *déjà lu*, d'après Barthes, ce qu'on pourrait bien appeler *déjà vu* :

Il faut encore accepter une dernière liberté : celle de lire le texte comme s'il avait été déjà lu. [...] La relecture [...] conteste la prétention qui voudrait nous faire croire que la première lecture est une lecture première, naïve, phénoménale, qu'on aurait seulement, ensuite à « expliquer », à intellectualiser (comme s'il y avait un commencement de la lecture, comme si tout n'était déjà lu : il n'y a pas de *première* lecture, même si le texte s'emploie à nous donner l'illusion par quelques opérateurs de suspense, artifices spectaculaires plus que persuasifs) ...⁷⁴

Tout élément générique au cinéma et à la télévision comporte une qualité intertextuelle, puisqu'il dépend pour son efficacité de la connaissance chez le spectateur d'autres textes similaires. Pour Altman comme pour Barthes, il n'y a pas de spectateur/lecteur « innocent » ou vierge qui rencontre le texte comme une première lecture. Selon ce dernier : « ... je n'est pas un sujet innocent, antérieur au texte [...]. Ce « moi » qui s'approche du texte est déjà lui-même une pluralité d'autres textes, de codes infinis, ou plus exactement : perdus (dont l'origine se perd)⁷⁵ ».

Hanté par ses souvenirs, Marlow conduit une forme de récit à rebours, incité par le Dr Gibbon, un psychiatre à l'hôpital qui soupçonne qu'un drame familial est à l'origine de sa maladie. Il existe donc plusieurs figures du détective dans la série : dans le présent du récit, il y a Philip Marlow lui-même, qui explore, comme Kathy et Banks, ses souvenirs d'enfance ; le jeune Philip, vu dans ces souvenirs comme un enfant-enquêteur qui tente de comprendre le monde mystérieux des adultes ; le soi-disant

⁷² Rick Altman, « A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre », *Cinema Journal*, 23/3 (1984), p. 17.

⁷³ Voir, par exemple, John Adams, « Yes, *Prime Minister*: Social reality and comic realism in popular television drama », dans *British Television Drama in the 1980s*, dir. George W. Brandt, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 67 : « Generic conventions of television genre turn on ways in which viewers engage with content, style and modes of address in a given programme. [...] A regular viewer will [...] possess a powerful body of accumulated knowledge of content and convention that renders even small narrative detail significant and gestural nuances highly legible ».

⁷⁴ Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 22–23.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 16.

« Singing Detective », le héros de son roman ; et Dr Gibbon, le psychiatre. Petit à petit, à travers de nombreuses scènes fragmentées et récurrentes, on apprend que Philip a accusé sa mère d'infidélité dans le métro à Londres, puis s'est enfui, à la suite de quoi elle s'est suicidée.

Au cours des premières séances dans son cabinet, Doctor Gibbon *joue* au détective dans la façon dont il fait des allers-retours derrière Marlow, qui ne peut pas tourner sa tête en raison de sa maladie, lui posant des questions comme s'il s'agissait d'une mise en examen. Marlow se moque de lui : « You're not a character in *The Maltese Falcon*. You're more like someone in *The Archers*. [...] The way you walk about behind me, where I can't see you. The way you walk up and down on this wooden floor – I mean, are you pretending to be eccentric? » (épisode 3, 17 min. 18 sec.). L'accusation est ironique car Marlow imite souvent la manière dont les personnages parlent dans les films et romans noirs où son roman puise son inspiration. Dr Gibbon lui-même l'a accusé de *jouer* ce même rôle : « 'This is an act. This is desperate pastiche' » (épisode 2, 13 min. 20 sec.).

Il existe beaucoup de pastiche dans le film *Gosford Park* de Robert Altman, sorti en 2001, sorte de *whodunit* du genre Agatha Christie. Typiquement pour une œuvre de ce réalisateur américain, c'est un film « multi-protagoniste⁷⁶ » qui se déroule dans une maison de maître en Angleterre dans les années 1930 où les propriétaires ont organisé une partie de chasse pour leurs proches. Le meurtre du maître (William McCordle, joué aussi par Michael Gambon) pendant le week-end déclenche une enquête qui implique non seulement les amis et les membres de la famille McCordle, mais également les nombreux domestiques qu'ils emploient. De manière typique et parodique du genre, presque tout le monde a un mobile pour le meurtre, et devient donc suspect⁷⁷. Il existe un vrai policier (Inspector Thompson, joué par Stephen Fry) dans le film, mais il s'avère être un imbécile et n'arrive pas à résoudre l'énigme. A sa

⁷⁶ Maria del Mar Azcona, « A Cinema of Plenty: Robert Altman and the Multi-Protagonist Film », dans *Robert Altman: Critical Essays*, dir. Rick Armstrong, Jefferson, North Carolina, et Londres, McFarland, 2011, p. 140–41 : « no other film director used multi-protagonist film so recurrently and consistently as to turn it into his auteur mark. [...] The adjective "Altmanesque" soon emerged as a shorthand term to refer to almost any kind of multi-stranded parallel storytelling ».

⁷⁷ Voir, par exemple, ce constat typique de la part de Hercule Poirot : « ' You will find [...] if you have much to do with cases of this kind, that they all resemble each other in one thing. [...] Everyone concerned in them has something to hide' ». Agatha Christie, « Who Killed Roger Ackroyd », 1926, dans *A Poirot Quintet*, Londres, Collins, 1977, p. 67.

place, il revient à Mary MacEachran (jouée par Kelly Macdonald), la femme de chambre de la belle-mère de William, qui est parmi les invités le week-end en question, d'enquêter sur l'assassin.

L'émergence de Mary comme figure de détective se fait lentement, en partie puisque que le meurtre a lieu au milieu du récit. On s'identifie néanmoins à elle en tant que visiteur dans une maison qui déconcerte en raison de ses nombreux domestiques et ses systèmes complexes pour accueillir tous les invités et leurs valets et femmes de chambre respectifs. Dans cette maison gigantesque, elle se perd dans les couloirs. Le film n'est pas focalisé strictement sur elle, bien sûr, mais elle émerge comme un des protagonistes principaux, et la personne qui résout, en effet, l'énigme. Elle arrive à comprendre que William a été empoisonné avant d'avoir été poignardé, et que ces deux faits ont été commis par des individus différents. Dans le deuxième cas, l'auteur des coups est Robert Parks (joué par Clive Owen), fils inconnu de William, qui est venu à Gosford Park en tant que valet de chambre d'un des invités. Robert veut assassiner son père pour venger sa mère. William McCordle gérait une usine auparavant où il avait des relations sexuelles avec ses employées et, si elles tombaient enceintes, les forçait à abandonner leur bébé sous la menace du licenciement. Alors que les femmes croyaient qu'il plaçait leur bébé dans de bonnes familles qui souhaitaient les adopter, en réalité il les laissait à un orphelinat. Robert ne se rend pas compte que William est déjà mort quand il le poignarde⁷⁸, empoisonné par sa mère, Mrs Wilson (jouée par Helen Mirren), qui travaille pour les McCordle en tant que gouvernante. Robert ne sait pas non plus que Mrs Wilson est, en fait, sa mère, mais Mary fait la connexion et la soupçonne du meurtre, la confrontant avec son hypothèse à la fin.

Comme pour le roman, l'herméneutique du cinéma se fonde sur un désir de savoir chez le spectateur. Pour les spectateurs, cette qualité épistémologique est fortement liée au regard : à ce qu'on peut voir ou ne pas voir. Comme l'explique Perkins :

Our relationship to stories is that of an interested observer – the satisfaction they offer depends upon the extent to which they arouse concern. Once our interest in a story is aroused our drive is to discover *what happens*. So it is the structural information, the facts which indicate possibilities of development and resolution, that we grasp first and with most

⁷⁸ Mary lui dit : « No-one can stab a corpse and not know it », auquel Robert répond : « Really? When was the last time you stabbed a corpse ». (1 h. 52 min. 18 sec.)

ease. When we have grasped the available structural information our perception of less specifically functional information increases⁷⁹.

Comme nous allons le voir, *Gosford Park* présente des défis en termes de compréhension des faits, particulièrement la première fois qu'on le regarde. Malgré ces obstacles, la structure du film nous mène néanmoins vers la vérité à travers l'enquête menée par la figure du détective, un rôle endossé par Mary. Cependant, pour comprendre comment le film annonce son énigme, il faut passer au suspense : c'est-à-dire, comment le film et les autres œuvres déclenchent chez le (télé)spectateur et le lecteur un désir de savoir ce qui s'est passé et ce qui va se passer.

ii. *Le désir de savoir*

Dans *Gosford Park*, avant le meurtre de William et l'émergence de Mary comme la figure du détective, il existe des scènes qui font anticiper le crime et l'enquête qui le suit. Certes, le *paratexte* du film sert aussi à provoquer certaines attentes, en fonction de la manière dont on l'approche : l'affiche du film au moment de sa sortie en salles en 2001, ainsi que la jaquette du DVD, comprennent un sous-titre révélateur (« Tea at Four. Dinner at Eight. Murder at Midnight »). Au-delà, il n'est pas évident dès la séquence d'ouverture que ce que l'on regarde est un *whodunit*. En revanche, il pourrait s'agir initialement d'un film historique qui fait partie de ce que certains critiques appellent l'industrie du patrimoine britannique (« heritage industry »). Comme l'indique John Caughie :

In the 1980s, endless adaptations of E.M. Forster, suffused with the charm and manners and costume and basking in the warm glow of the past, have made adaptation central to the mythology of Britain in international cinema, helping to shape the perception of Britishness – or at least Englishness – as a quality whose real meaning can be found in the past, and whose commodity value can be found in the heritage industry. [...] *Brideshead Revisited* and *The Jewel in the Crown* [...] became the hallmark of quality, coming at the same time as such cinema successes as *Chariots of Fire* (1981), *Ghandi* (1982), and *Passage to India* (1985) which firmly established British quality cinema in a particular and peculiar relationship to the past, a relationship which, through the work of Merchant/Ivory, blossomed into an oddly obsessive love affair with the work of E.M. Forster. In television, also, 'quality' seems to return again and again to the adaptation of

⁷⁹ V. F. Perkins, *Film As Film: Understanding and Judging Movies*, 1972, Londres, Penguin Books, 1986, p. 127.

classic literature, with the international success of Andrew Davies's 1995 adaptation of *Pride and Prejudice* sealing the relationship⁸⁰.

Les premières séquences du film, accompagnées par la musique douce et nostalgique au piano, mettent en scène une campagne idyllique et typiquement britannique. En effet, elles rappellent ces films historiques qui ont été critiqués pour avoir idéalisé le passé. L'apparition de nombreux acteurs réputés de cinéma et de la télévision britannique souligne cette dimension, ainsi que la manière dont ils sont habillés, évidemment l'objet de recherches minutieuses. En revanche, le film commence vite à générer du suspense chez le spectateur en faisant anticiper le meurtre. Très tôt dans le film, par exemple, la caméra fait un zoom vers des bouteilles posées en bas de la vitrine dans la salle à manger réservée aux domestiques (17 min. 40 sec.). Le mouvement de la caméra ne désigne pas ici la perspective d'un personnage particulier mais, en revanche, attire l'attention du spectateur sur le fait que l'on nous montre quelque chose d'important. A propos de la manière dont les films opèrent au niveau de la signification, Perkins explique :

The anticipation of relevant information in the image provokes close attention, in part at least because [...] we can never be certain whether information which appears merely contingent may turn out to be structurally vital. [...] We are provoked to assume an enhanced relevance in what we *do* see because it is given a special status in the film's world, an emphasis that implies heightened significance. [...] The controlled viewpoint presupposes a continuous quest for the most revealing presentation of events⁸¹.

Le cadre attire constamment l'attention sur la potentielle signification de ce qui est montré ; le médium, selon Perkins, présuppose la signification. Dans la scène que l'on analysait, il n'existe aucun doute que ce qu'on nous montre comporte des informations très importantes : le premier élément qui nous fait anticiper le crime. Par ailleurs, une cuisinière de la maison remarque à un moment donné qu'un couteau a disparu de la cuisine, ce qui la fait recompter tous les couteaux étalés sur la table (*Gosford*, 36 min. 36 sec.). On peut se demander pourquoi cette information devrait nous intéresser. Plus subtilement, une scène dans le jardin après la partie de chasse anticipe le meurtre. Anthony Meredith, le beau-frère de William, espère le convaincre d'investir dans une affaire commerciale. Devenant désespéré en raison de l'attitude évasive de

⁸⁰ Caughie, *Television Drama*, *op. cit.*, p. 208–10.

⁸¹ Perkins, *Film As Film*, *op. cit.*, p. 127–28.

William, il fait tomber un verre de jus de tomate par terre, ce qui fait penser au sang (*Gosford*, 59 min. 35 sec.). Certes, certains de ses détails peuvent nous échapper au premier visionnement du film, mais il se peut également que le spectateur, au fait aux conventions du *whodunit*, les repère. Nous reviendrons au fonctionnement de tels indices dans le récit policier, mais ici nous nous intéressons plutôt à la manière dont ces scènes anticipent le meurtre, et donc augmentent le suspense. Rick Altman appelle ces moments du film un « carrefour générique » :

To the extent that they are indebted to specific genres, Hollywood films incorporate a series of paradigmatically designed and often repeated 'crossroads'. Each one of these moments depends on a crucial opposition between two paths open to the text, each representing a different type of pleasure for the spectator. Strategically simplifying, we may say that one fork offers a culturally sanctioned activity or value, while the other path diverges from cultural norms in favour of generic pleasure. While invisible to viewers lacking in knowledge of the generic traditions invoked, crossroad events loom large in the experience of the genre fan, for they represent both a clear threat to generic pleasure and, with the spectator's complicity, a clear triumph over the cultural limits blocking generic pleasure.⁸²

Dans *Gosford Park*, l'établissement des mobiles du meurtre chez les personnages, dont Anthony Meredith et Freddie Nesbitt, et le fait de montrer, explicitement et même hors contexte, les armes du crime, nous proposent une façon d'anticiper le déroulement du récit. Justement, comme le suggère Rick Altman, l'anticipation de tels plaisirs transgressifs est centrale au discours du texte générique. C'est une invitation, constatent les critiques du genre, à lire un film d'une manière particulière. Comme l'indique Perkins : « Our sense of dramatic focus may be largely conditioned by the film's definition of its level of 'playfulness'. The nature of our involvement may be given to us by the overtness with which we are invited to play the game⁸³ ».

Dans *The Singing Detective*, en revanche, le désir de savoir est déclenché en partie par le chaos et la confusion. Les obstacles qui nous mettent à distance de la vérité se présentent par le jeu incessant de niveaux temporels qui nous empêche d'établir une cohérence d'une scène à l'autre. Le mouvement circulaire entre des images et des scènes fragmentées et parfois répétées semble au début être l'inverse du récit policier. Par exemple, le corps nu d'une femme est repêché dans la Tamise, mais à

⁸² Rick Altman, *Film/Genre*, Londres, British Film Institute, 1999, p. 145.

⁸³ Perkins, *Film As Film*, *op. cit.*, p. 144.

chaque fois que le corps est retourné, la victime porte un nouveau visage : celui de la mère de Philip, sa femme, des personnages de son roman, etc. De même, on se retrouve constamment dans le train avec Philip et sa mère, ou dans les arbres de la Forest of Dean, ou sur le quai du métro à Londres où Philip s'enfuit et quitte sa mère. Dans le troisième épisode, on entend Philip dire : « Round and bloody round. The same bits all the time. Summat's wrong. Summat's bloody wrong ! » (épisode 3, 15 min. 40 sec.). La chronologie des événements n'est pas immédiatement certaine, fait accentué par les personnages qui apparaissent aux différents niveaux du récit et par l'utilisation de mêmes acteurs pour jouer plusieurs rôles. Et pourtant, l'enchaînement des scènes suit une logique interne à Philip Marlow qui devient peu à peu plus claire aux téléspectateurs. Comme le souligne Hunningher : « action and reaction, normal chronology and the shared assumptions of existence, dissolve. Visually everything remains sharp and clear, but a new internal logic dictates the way that the obsessive images come and go⁸⁴ ».

Dans le récit de son roman, reconstruit mentalement, Philip s'imagine être recruté par un homme aisé pour enquêter sur la disparition d'une jeune prostituée. Au lieu d'aider cet homme, qui s'appelle Mark Binney, Marlow le soupçonne de trahison, en l'occurrence d'avoir aidé des Nazis à quitter l'Allemagne après la guerre. Cette trahison trouve un parallèle dans ses vrais souvenirs d'enfance, où un ami de son père, qui s'appelle Raymond Binney, a eu une liaison avec sa mère. Le fait que les rôles de Raymond Binney – peut-être une autre référence à Raymond Chandler – et Mark Binney sont joués par le même acteur souligne la figure symbolique de la trahison qu'est ce personnage. Bouleversée par cette situation, la mère de Philip quitte la vie à la campagne et s'enfuit avec son fils pour Londres, dont elle est originaire. Cependant, Philip a du mal à accepter cette rupture avec son père et le paradis de la forêt dans laquelle il épiait du haut de grands arbres. Justement, c'est assis dans les branchages qu'il a été témoin de l'adultère de sa mère et, comme Banks dans *When We Were Orphans*, s'est imaginé devenir détective lorsqu'il serait grand. A la fin du deuxième épisode, le jeune Philip s'exclame : « When I grow up, I be going to be – a detective. [...] I'll find out. I'll find out. I'll find out things ! I'll find out. I'll find out *who did it !* » (54 min. 25 sec.).

⁸⁴ Hunningher, « Who done it? », *op. cit.*, p. 236–37.

Les scènes figurant Mark Binney, apparemment tirées du roman de gare de Philip Marlow, comportent une ambiance irréaliste et obscure. Dans la séquence qui ouvre le premier épisode, on le voit se promener dans les rues sombres de Londres en 1945. Lorsqu'il est sur le point de passer devant un vagabond, ce dernier change la mélodie qu'il joue à l'harmonica pour *Deutschland über alles* (épisode 1, 2 min. 05 sec.). Binney jette une pièce dans le chapeau du vagabond, qui découvre que la pièce est emballée dans une feuille de papier avec le mot *Skinscapes* écrit dessus. Bien évidemment il ne s'agit pas vraiment d'un vagabond, mais d'un associé déguisé. Ensuite Binney entre dans le bar *Skinscapes* qui semble être une maison close (4 min. 45 sec.). Une prostituée s'appelant Amanda l'approche et il discute et boit du champagne avec elle (6 min, 50 sec.). Plus tard dans le même épisode, lorsqu'on retourne à cette scène, Binney s'excuse pour aller aux toilettes, et va chercher quelque chose dans l'arrière-boutique du bar. Derrière une porte au fond d'un couloir il trouve son associé, le vagabond, poignardé à mort (31 min, 30 sec.). Cependant, en revenant à la table où est assise Amanda, il prétend que rien d'étrange ne s'est passé, puis engage ses services pour la nuit. En revanche, Amanda est remplacée par une autre au dernier moment, une prostituée russe qui s'appelle Sonia. Binney rentre chez lui avec Sonia mais au cours de la soirée, il semble la soupçonner pour des raisons confuses : on suppose qu'il s'agit d'espionnage. Quel est le lien avec les scènes insérées au milieu, où on voit Marlow à l'hôpital, défiguré par sa maladie de peau ? Pourquoi les noms Binney et Finney sont-ils similaires ? Qui est la jeune femme nue repêchée dans la Tamise, observée d'un pont par la figure de détective ? La première fois, on ne voit pas le visage ; la deuxième fois la victime est Sonia. Mark Binney l'a-t-il tuée, et pourquoi ? Les questions s'accumulent.

Les romans du corpus, en grande partie, affichent leur affiliation au genre policier de manière plus discrète que *Gosford Park* et *The Singing Detective*, même si *When We Were Orphans* et *Hawksmoor* sont riches en éléments parodiques. Néanmoins, le désir de savoir est accentué par la structure des récits. Un déclencheur majeur de ce désir est l'utilisation, d'après Genette, de *prolepses*, à savoir « toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur⁸⁵ ». Dans la première partie d'*Atonement*, l'anticipation du drame s'intensifie à cause des propos

⁸⁵ Genette, *Figures III*, op. cit., p. 82.

du narrateur, dont l'identité n'est à ce moment-là pas mise en question. On suppose qu'il s'agit d'un narrateur omniscient, bien qu'à la fin du roman cette voix s'avère être celle de Briony, et la situation d'énonciation des décennies plus tard. Assez tôt dans le récit, on nous informe par avance qu'un drame se produira par la suite : « Within the half hour Briony would commit her crime » (*Atonement*, p. 156). L'évocation du temps sert bien aussi à monter l'anticipation, ce qui nous rappelle que les récits policiers classiques se fondent souvent sur l'unité de lieu et de temps. Comme le souligne Mandel : « What characterizes the classics of the detective story [...] is the extremely conventionalized and formalized character of their plots. To a large extent this marks a return to Aristotle's famous rules for drama: unity of time, place and action⁸⁶ ». Le suspense dans la première partie d'*Atonement* est lié à l'intensification progressive des tensions sexuelles entre Robbie et Cecilia. Lorsque Robbie vient dîner à Tallis House, ce qui donne lieu, plus tard, en catastrophe, le jeune homme observe : « The hard soles of his shoes rapped loudly on the metalled road like a giant clock, and he made himself think about time [...]. He had never before felt so self-consciously [...] such appetite, such impatience for the story to begin » (*Atonement*, p. 92). Cette scène est empreinte, rétroactivement, d'ironie et d'angoisse quand on se rend compte que la narration est en fait celle de Briony. Robbie, qui évoque dans cette scène ses ambitions de devenir médecin ainsi que son désir pour Cecilia, ne peut pas prévoir ce qu'il lui arrivera, alors que la narratrice sait tout. Un effet similaire a lieu dans *Arthur & George* juste avant l'arrestation de George, quand il est accusé d'avoir mutilé des chevaux : « He does not realize that these are the last normal twenty-four hours of his life » (*Arthur & George*, p. 129). La manière dont Robbie évoque son impatience pour le commencement de l'histoire est également un déclencheur de suspense, et on ressent l'arrivée des événements critiques en ce qui concerne le récit. L'utilisation des prolepses de cette manière rappelle le récit policier. Cela devient presque une convention dans les *whodunits* racontés par un narrateur *naïf*, comme Watson dans les nouvelles de Sherlock Holmes⁸⁷. Cette dernière figure annonce le statut du texte comme un journal intime dans lequel il détaille les événements – le

⁸⁶ Mandel, *Delightful Murder*, *op. cit.*, p. 25.

⁸⁷ Voir Jerry Palmer, *Thrillers: Genesis and Structure of a Popular Genre*, Londres, Edward Arnold, 1978, p. 99 : « The Watson/confidant figure [...] is a structural necessity, since it is the only way of plausibly making the detective's deliberations both secret and available: the narrator is shown all the clues, but lacks the insight to appreciate their significance and pass it on to the reader ».

crime et sa résolution – après coup. Certains critiques tracent l'origine de cette tendance au roman à sensation, dont *The Moonstone*⁸⁸ (1868) de Wilkie Collins et *Lady Audley's Secret* de Mary Elizabeth Braddon (1862). Ce dernier roman en particulier, selon Brantlinger, préfigure la technique rendue célèbre par le roman policier : « even before we are aware of specific crimes, Braddon makes us listen to the jingling of the keys to the mystery, all of which are in the narrator's possession⁸⁹ ». Bien avant le déroulement du drame, le narrateur de *Lady Audley's Secret* fait référence aux autres crimes de façon qui déclenche l'anticipation :

We hear every day of murders committed in the country. [...] In the county of which I write, I have been shown a meadow in which, on a quiet summer Sunday evening, a young farmer murdered the girl who had loved and trusted him; and yet, even now, with the stain of that foul deed upon it, the aspect of the spot is – peace⁹⁰.

Selon Brantlinger, cette technique est aussi présente dans la littérature gothique et le roman de Newgate, mais le roman à sensation forme un tournant critique dans le développement du roman policier⁹¹. Cette sorte de prolepse se trouve également dans les trois histoires d'Edgar Allan Poe mettant en scène la figure du détective Auguste Dupin, ainsi que dans *Caleb Williams*. Comme le déclare le narrateur éponyme de cette dernière œuvre : « I go on to relate those incidents in which my own fate was so mysteriously involved. I lift the curtain, and bring forward the last act of the tragedy⁹² ». Alors que ces œuvres appartiennent en partie à la tradition littéraire gothique elles présagent le *whodunit*. Par ailleurs, cette forme d'anticipation est associée avec les épopées anciennes. Selon Genette :

L'anticipation, ou prolepse temporelle, est manifestement beaucoup moins fréquente que la figure inverse, au moins dans la tradition narrative occidentale; encore que chacune des trois grandes épopées anciennes, l'Iliade, l'Odyssée et l'Énéide, commence par une sorte

⁸⁸ Voir Collins, *The Moonstone*, *op. cit.*, p. 63 : « Here follows the substance of what I said, written out entirely for your benefit. Pay attention to it, or you will be all abroad, when we get deeper into the story ».

⁸⁹ Patrick Brantlinger, « What Is "Sensational" About the "Sensation Novel"? », *Nineteenth-Century Fiction*, 37/1, 1982, p. 14.

⁹⁰ Mary Elizabeth Braddon, *Lady Audley's Secret*, 1862, Londres, Penguin, 2012, p. 60–61.

⁹¹ Brantlinger, « What is "Sensational" », *op. cit.*, p. 1–2 : « new narrative strategies were developed to tantalize the reader by withholding information rather than divulging it. [...] This structural feature is crucial for the later development of the mystery novel, though it also points backward to both Gothic and Newgate fictions ».

⁹² Godwin, *Caleb Williams*, *op. cit.*, p. 79.

de sommaire anticipé [...]. Le souci de suspens narratif propre à la conception « classique » du roman [...] s'accommode mal d'une telle pratique, non plus d'ailleurs que la fiction traditionnelle d'un narrateur qui doit sembler découvrir en quelque sorte l'histoire en même temps qu'il la raconte.⁹³

C'est peut-être pour cela que le roman policier a été comparé à l'*Œdipe*⁹⁴ : le récit à rebours, où les événements sont racontés bien *après coup*, engendre l'ambiance de prédestination qui règne dans les épopées. Selon W.H. Auden, par exemple :

Greek tragedy and the detective story have one characteristic in common [...], namely, the characters are not changed in or by their actions: in Greek tragedy because their actions are fated, in the detective story because the decisive event, the murder, has already occurred⁹⁵.

A l'égard d'*Arthur & George* et, de manière plus marquée, la première partie d'*Atonement*, les prolepses sont révélatrices. Dans le roman de Julian Barnes, comme nous allons le voir, cela fait partie des intrusions de l'auteur dans le récit qui brisent l'illusion du réel. Dans *Atonement*, l'anticipation évoque l'écart temporel entre la situation d'énonciation et les événements représentés, qui ont pris place dans un passé lointain. Le sentiment de prédestination souligne également la problématique du roman à propos de la vérité : Briony a réécrit l'histoire de son passé pour que sa sœur et son amant puissent se réunir après la guerre. En réalité, ils y sont tous les deux décédés : même si elle veut le changer, leur destin est déjà écrit.

Les prolepses dans les romans d'Ishiguro fonctionnent différemment, dû à l'utilisation du récit narré sous forme de journal intime. Dans *Never Let Me Go*, la narration des événements qui ont eu lieu dans le passé récent s'intercale avec les souvenirs d'enfance de Kathy. Justement, elle fait référence aux échanges avec ses amis dans lesquels ils ont discuté du passé lointain et ont, en effet, travaillé ensemble pour remettre dans le bon ordre certains épisodes d'enfance à Hailsham. L'effet, à l'égard

⁹³ Genette, *Figures III*, op. cit., p. 104–05.

⁹⁴ Voir, par exemple, Susan Elizabeth Sweeney, « "Subject-Cases" and "Book-Cases": Impostures and Forgeries from Poe to Auster », dans *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, dir. Patricia Merivale et Susan Elizabeth Sweeney, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999, p. 248–49 : « Detective fiction had always acknowledged the *possibility* that such a search for truth might lead to the mystery of one's own identity. Such a dénouement occurs, in fact, in *Oedipus Rex*, which some critics call the first detective story ».

⁹⁵ W. H. Auden, « The Guilty Vicarage: Notes on the detective story, by an addict », *Harper's Magazine*, mai 1948, p. 407.

de l'anticipation, est d'évoquer le destin des camarades de Kathy avant que le lecteur n'ait bien compris à quoi Hailsham est censé servir : à savoir, élever des clones. Comme l'indique Currie : « This constant mediation of events by some act of recall later [...] arouses the expectations of an as yet unexplained occurrence⁹⁶ ». On apprend très tôt que Ruth, sa meilleure amie de classe, a commencé un processus de don d'organes, et qu'elle est donc probablement déjà morte : « We were having this conversation on a fine summer evening, sitting out on the little balcony of her recovery room. It was a few months after her first donation, and now she was over the worst of it ... » (*Never*, p. 17). A ce moment-là on ne sait pas encore très clairement ce que constitue le métier de Kathy (elle s'appelle « carer » dès les premières pages) et pourquoi elle soigne des gens (« donors ») qui ont dû donner leurs organes. Le récit est daté, avant le premier chapitre, « England, late 1990s », mais on ressent vite que le monde représenté n'est pas le nôtre. L'utilisation de la prolepse, en impliquant Ruth dans ce même milieu médical, augmente le mystère engendré par les souvenirs de Hailsham, qui ressemble dans un certains sens à une école normale mais est dirigée par ce que les élèves appellent les « guardians ». Selon Genette, le récit à la première personne est particulièrement bien adapté à l'anticipation « du fait même de son caractère rétrospectif déclaré, qui autorise le narrateur à des allusions à l'avenir, et particulièrement à sa situation présente, qui font en quelque sorte partie de son rôle⁹⁷ ».

Dans *The Remains of the Day*, l'utilisation du journal intime à la première personne n'a pas le même effet. Alors que dans *Never Let Me Go* la narration se fait – pour autant qu'on le sache – d'un seul trait (« England, late 1990s »), la narration de Stevens consiste en des passages précisément datés alors qu'il traverse l'Angleterre en voiture, s'arrêtant pour passer la nuit dans différentes villes. Plusieurs instances de narration sont censées avoir eu lieu pendant ces moments de réflexion ; par exemple dans sa chambre d'hôte à Salisbury ou à Taunton. A un moment donné, il arrête ses réminiscences de la période avant la seconde guerre mondiale pour évoquer, de façon proleptique, ce qui s'est passé dans les heures précédentes :

... I see I have become somewhat lost in these old memories. [...] but then it is probably no bad thing if in doing so I have at least avoided becoming unduly preoccupied with the

⁹⁶ Currie, « Controlling Time », *op. cit.*, p. 93–94.

⁹⁷ Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 106.

events of this evening – which I trust have finally concluded themselves. For these last few hours, it must be said, have been rather trying ones. (*Remains*, p. 147)

Par la suite, il se trouve à nouveau emporté par ses souvenirs de Darlington Hall, et ne reprend la narration de ce qui s'est déroulé le soir même qu'une vingtaine de pages plus tard. Le fait que les souvenirs évoqués pendant cette pause dans la narration soient troublants (ils concernent la détérioration des relations entre Miss Kenton et lui) est révélateur ; la soirée a été angoissante :

... my kind hosts, Mr and Mrs Taylor, would never, I am certain, have knowingly put me through what I have just endured. But the fact is, once I had sat down to supper at their table, once a number of their neighbours had come calling, a most discomforting set of events began to unfold around me. (*Remains*, p. 167)

Ces passages illustrent la fonction du journal intime pour faire anticiper des événements et pour engendrer chez le lecteur un désir de savoir. Justement, malgré le ton lissé du roman qui évoque, pour certains, le roman victorien⁹⁸, la structuration du récit autour de son trajet crée une force narrative captivante dès les premiers paragraphes⁹⁹.

De nombreux critiques ont observé que, dans le monde du *whodunit*, tout a le potentiel d'être significatif, ce qui change la fonction des passages descriptifs puisqu'on a toujours l'impression que chaque détail pourrait compter. Selon Peter Brooks : « we read only those incidents and signs that can be construed as a promise and annunciation, enchainned toward a construction of significance – those markers that, as in the detective story, appear to be clues to the underlying intentionality of event¹⁰⁰ ». De même, comme le propose Jerry Palmer : « It is because the world that surrounds the [thriller] hero is opaque and conspiracy-ridden that events that are in themselves non-dramatic acquire an aura of drama [...]. The tension [...] comes from

⁹⁸ Barry Lewis, *Kazuo Ishiguro – Contemporary World Writers*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 11 : « One of Ishiguro's main motivations for writing *The Remains of the Day* was to produce a book which was not only about Englishness, but also engaged with recognisable English literary traditions. [...] The opening line's tentative politeness [...] could be from a novel a century earlier ».

⁹⁹ *Remains*, p. 3–4 : « It seems increasingly likely that I really will undertake the expedition that had been preoccupying my imagination for some days. [...] the notion of a trip to the West Country took an ever-increasing hold on my thoughts ».

¹⁰⁰ Brooks, *Reading For The Plot*, *op. cit.*, p. 94.

the potentiality of the situation¹⁰¹ ». Cette qualité est particulièrement marquée dans les *whodunits* qui sont narrés, après coup, par une figure comme le docteur Watson ou Hastings dans un des nombreux romans mettant en scène Hercule Poirot. Dans des telles histoires, on est censé croire que seulement les détails importants ont été représentés, car le récit prend la forme d'un compte-rendu des faits. De manière plus prononcée que dans le récit classique, le lecteur du roman policier anticipe le déchiffrement de l'énigme car la narration la présuppose. Dans *When We Were Orphans*, par exemple, Banks nous raconte :

... that Autumn of Akira's absence was not a particularly unhappy one by any means. I remember it rather as a period when I was often at a loose end, of empty afternoons following one another, much of which has now faded from my mind. Nevertheless, a few small events did occur during that period which I have subsequently come to regard as being of particular significance. (*Orphans*, p. 79)

Ici, comme dans les autres romans d'Ishiguro, l'utilisation du récit à rebours a la fonction d'attirer l'attention sur l'importance de ce qu'on lit en avance. Et pourtant, la vraie signification des événements, en ce qui concerne le discours du roman, est souvent au-delà des interprétations données par les narrateurs. Dans *Never Let Me Go*, Kathy constate : « I noticed all these things without knowing what on earth to make of them. And if these incidents now seem full of significance and all of a piece, it's probably because I'm looking at them in the light of what came later » (*Never*, p. 77). Comme dans *When We Were Orphans*, la narratrice attire l'attention sur son interprétation d'un événement dans le passé, ainsi que la place de cet événement dans une séquence ou, bien entendu, dans une *chaîne* d'événements. Il s'agit également d'un déclencheur proleptique, anticipant d'autres souvenirs pour les narrateurs. Dans *An Artist of the Floating World*, par exemple, Ono raconte : « I am obliged to think back yet again to that encounter with Myake, to turn it over from yet another perspective. [...] one particular exchange has come back to me which I gave little significance to before » (*Artist*, p. 54). De même, dans *The Remains of the Day*, Stevens évoque :

I only speculate on this now because in the light of subsequent events, it could well be argued that in making my decision [...] I was not aware of the full implications of what I was doing. Indeed, it might even be said that this small decision of mine constituted

¹⁰¹ Palmer, *Thrillers*, *op. cit.*, p. 59.

something of a key turning-point; that that decision set things on an inevitable course towards what eventually happened. (*Remains*, p. 163)

Le mode de narration qu'emploie Ishiguro rappelle la forte « dualité »¹⁰² du récit policier, d'après Tzvetan Todorov, entre *l'histoire* et *le récit*, une distinction qui a pour origine les théories formalistes russes. Selon Todorov, il existe dans le roman policier classique deux histoires, « l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête », dont la première, « celle du crime, est en fait l'histoire d'une absence¹⁰³ ». Cette histoire absente déclenche un travail reconstitutif par le détective, qui doit rétablir une chronologie et une signification d'événements. C'est pour cela, selon Roger Caillois, que dans le *whodunit* on « ne raconte pas une histoire, mais le travail qui la reconstruit¹⁰⁴ ».

Dans *Hawksmoor*, le lien entre la narration à la première personne et l'enquête est fracturé. Justement, c'est le meurtrier présumé (Nicolas Dyer) qui se dit être l'auteur du journal intime qui constitue l'un des deux récits principaux qui forment le roman. L'autre, focalisé à la troisième personne sur l'enquête de Hawksmoor, n'apporte pas beaucoup de révélations sur le mystère. Le policier semble impuissant face au mystère, même rendu fou par son caractère impénétrable : « although images of this murder now surrounded [Hawksmoor], and the parts of the body had become emblems of pursuit, violence and flight, they were as broken and indistinct as the sounds of a quarrel in a locked room » (*Hawksmoor*, p. 138). Le journal de Dyer, en revanche, comprend lui-même des investigations car il soupçonne un de ses pairs de chantage. Comme George dans le roman de Julian Barnes, l'architecte est menacé par des lettres anonymes. Contrairement à l'avocat, Dyer a des secrets à dissimuler : il commet des meurtres au nom de dieu, des sacrifices pour les églises qu'il est en train de faire construire. Et pourtant, c'est son propre récit à rebours qui éclaire les mobiles derrière ces faits, et non pas celui effectué par la figure du détective éponyme des siècles plus tard. De plus, comme Kathy et Banks, Dyer revient à son enfance, cherchant une chronologie et une cohérence à ses souvenirs, même passant, comme

¹⁰² Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Editions du Seuil, 1971, p. 57.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 58.

¹⁰⁴ Caillois, *Approches*, *op. cit.*, p. 179.

une figure du détective, des effets aux causes¹⁰⁵ : « I shall return in the mean time to my History for which I will, like a State Historian, give you the Causes as well as the Matter of Facts » (*Hawksmoor*, p. 12). Comme dans *When We Were Orphans* et *Never Let Me Go*, la narration des événements du passé lointain joue un rôle sur l'anticipation. À un moment donné, par exemple, il se met à raconter le décès de ses parents, mort de la peste :

The Mind in Infancy, like the Body in Embryo, receives impressions that cannot be removed and it was as a meer Boy that I was placed in the Extremity of the Human State: even now, a Crowd of Thoughts whirl thro' the Thoroughfare of my Memory for it was in that fateful year of the Plague that the mildewed Curtain of the World was pulled aside, as if it were before a Painting, and I saw the true Face of the Great and Dreadfull God. (*Hawksmoor*, p.°12)

Comme dans les romans d'Ishiguro, le désir de savoir ce qui s'est passé dans le passé lointain est frustré par des interruptions dans la narration du présent ou du passé récent. Parfois, comme nous allons l'analyser, les niveaux temporels deviennent confondus ou semblent coexister dans le temps. Selon Dyer : « now these Scenes return to me again and, tho' here in my Office, I am gone backward through Time » (*Hawksmoor*, p. 75). En revanche, comme dans l'épisode où Stevens raconte son séjour chez les Taylor, les souvenirs du passé resurgissent et interrompent parfois la narration des événements qui ont eu lieu immédiatement avant la situation d'énonciation. Ces digressions dans la narration servent à établir un lien entre des événements qui se sont déroulés à des moments distants dans le temps, ainsi qu'à ralentir l'exposition de la vérité. Comme le constate Dyer :

And so I may return from this Digression to the Narrative of my trew History. I ought in method to have informed the Reader a few pages ago of my Life as a Street-Boy after my strange converse with Mirabilis, and so I shall go back a little here to where I left off. (*Hawksmoor*, p. 57)

Ce qui caractérise ces retours en arrière temporels sont, bien entendu, des *analepses*, définis par Genette comme « toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve¹⁰⁶ ». Pour les narrateurs des romans d'Ishiguro,

¹⁰⁵ Voir, par exemple, Arthur Conan Doyle, « The Cardboard Box », 1892, dans *Sherlock Holmes – The Complete Stories*, Ware, Wordsworth Editions, 2006, p. 1122 : « we have been compelled to reason backwards from effects to causes ».

¹⁰⁶ Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 82.

les analepses posent des problèmes puisque qu'ils se retrouvent à raconter des souvenirs troublants involontairement, et tentent de mettre fin à la digression, pas toujours avec succès. Stevens décide abruptement de changer le sujet de sa narration : « However, it had not been my intention to analyse here the various facets of this small episode from years ago » (*Remains*, p. 157). De manière similaire, Kathy met fin à un souvenir avec cette intervention : « But that's not really what I want to talk about just now. What I want to do now is get a few things down about Ruth » (*Never*, p. 45). Il s'agit de la même technique utilisée par des narrateurs de *When We Were Orphans* (« I have no wish to recall Uncle Philip here just now », *Orphans*, p. 63), et *An Artist of the Floating World* : « there seems little to be gained in my recalling such things here » (*Artist*, p. 142). La manière dont les narrateurs arrêtent ces digressions fait que la révélation de la vérité est retardée. Cette forme de dissimulation sert également aux lecteurs d'indices qui nous mènent vers l'histoire absente, d'après Todorov, du mystère, en nous attirant vers les événements du passé trop douloureux à raconter.

Alors que dans les récits policiers classiques l'usage d'une telle forme (le journal intime, le témoin) dépend souvent de la naïveté du narrateur pour structurer la révélation de la vérité, les romans d'Ishiguro fusionnent ce personnage avec la figure du détective lui-même : ce qui pousse le lecteur à faire sa propre enquête au-delà des interprétations erronées ou incomplètes de la part du héros. La naïveté présumée du docteur Watson n'est pas moins qu'un artifice puis qu'il est censé avoir à sa disposition tous les détails de l'enquête, avant de commencer sa narration. Il admet lui-même que la manière de se focaliser sur son propre point de vue, vis-à-vis de l'enquête de Sherlock Holmes, est une technique littéraire :

The story has, I believe, been told more than once in the newspapers, but, like all such narratives, its effect is much less striking when set forth *en bloc* in a single half-column of print than when the facts slowly evolve before your own eyes, and the mystery clears gradually away as each new discovery furnishes a step which leads on to the complete truth¹⁰⁷.

De toute manière, dans les cas où Watson doit raconter des événements auxquels il n'a pas assisté, il prend soin d'expliquer son processus :

¹⁰⁷ Arthur Conan Doyle, « The Engineer's Thumb », 1892, dans *Sherlock Holmes – The Complete Stories*, Ware, Wordsworth Editions, 2006, p. 579.

Now for a moment I will ask leave to remove my own insignificant personality and to describe events which occurred before we arrived upon the scene by the light of knowledge which came to us afterwards. Only this way can I make the reader appreciate the people concerned and the strange setting in which their fate was cast¹⁰⁸.

Avec le roman épistolaire et le récit enchâssé, le journal intime fait partie des techniques utilisées par les auteurs, du XIX^e siècle en particulier, pour authentifier le texte en le représentant comme un document fiable de ce qui s'est déroulé dans « la réalité ». Selon Brooks, ces approches reflètent une certaine anxiété de la part des écrivains de l'époque à l'égard de la narration : « dramatizing the relations of tellers and listeners, narrators and narratees, [the framed tale] regularly enacts the problematic of transmission, [...] revealing, too, a deep anxiety about the possibility of transmission¹⁰⁹ ». *The Moonstone* de Wilkie Collins se présente sous forme de mosaïque de témoignages amassés par le héros, Franklin Blake, qui est accusé injustement d'avoir volé le diamant éponyme. Ce qu'on lit à la fin est censé prouver, en effet, son innocence. Alors que les différents narrateurs ne peuvent que proposer leur point de vue, la vérité n'est pas relativisée comme dans le film *Rashômon* d'Akira Kurosawa. Le film japonais dépeint trois versions disparates du même crime selon les trois témoins impliqués, de manière qui rend ce qui a « réellement » eu lieu très incertain. Dans *The Moonstone* les témoignages que constituent les nombreux actes de narration servent au contraire à établir à la fin une histoire cohérente et non contradictoire. Le lecteur est censé avoir confiance dans une figure comme Watson, ou comme Betteredge dans le roman de Wilkie Collins, pour nous donner une représentation des événements fiable même si incomplète¹¹⁰. Comme l'explique D. A. Miller à propos de la narration de ce dernier : « His narrative may not tell us "the whole truth," but it can be relied on to tell "nothing but the truth"¹¹¹ ». En revanche, le roman à sensation était considéré scandaleux en partie parce que l'écrivain transformait en

¹⁰⁸ Arthur Conan Doyle, « The Valley of Fear », 1915, dans *Sherlock Holmes – The Complete Stories*, Ware, Wordsworth Editions, 2006, p. 320.

¹⁰⁹ Brooks, *Reading For The Plot*, *op. cit.*, p. 28.

¹¹⁰ Voir, par exemple, le récit de Betteredge le majordome de la maison d'où le diamante éponyme est volé : « I declare, on my word of honour, that what I am now about to write is, strictly and literally, the truth ». Collins, *The Moonstone*, *op. cit.*, p. 33.

¹¹¹ D. A. Miller, *The Novel and the Police*. Berkley, University of California Press, 1988, p. 54.

jeux la dissimulation des secrets, spécifiquement pour augmenter le suspense. Comme le constate Brantlinger :

... the narrator of a sensation novel [...] loses authority or at least innocence, becoming a figure no longer to be trusted. Just as character is subordinated to plot in the sensation novel, so the narrator is diminished by no longer communicating with the reliability of the tellers of more forthright tales. [...] If the content of the sensation novel represented a challenge to bourgeois morality, one way that challenge shows up structurally is in the undermining of the narrator's credibility. When the story is still told through third-person omniscient narration, as in *Lady Audley's Secret* [...], the problem is most acute: the narrative persona shares the knowledge of the crime with the criminal characters but does not share it directly with the reader¹¹².

Pour certains critiques, la figure de Watson, peut-être empruntée au narrateur anonyme des histoires de Poe mettant en scène le héros Dupin¹¹³, fait en sorte que la confiance dans la narration est rétablie. Alors que le roman policier classique semble donc avoir apprivoisé le roman à sensation¹¹⁴, l'utilisation du journal intime dans les œuvres du corpus est problématique. Cela nous encourage à avoir confiance en la véracité de ce qu'on lit, alors que les omissions et digressions de la narration accentuent l'énigme au lieu de l'éclaircir. Dans plusieurs œuvres du corpus, la narration du passé rattrape le présent, les narrateurs faisant référence à la situation d'énonciation de façon qui donnent aux récits un statut concret. Dans le roman de Peter Ackroyd, par exemple, Dyer évoque : « *And as I write this Walter Pyne takes an exact Account, from my Direction, of my Historicall Pillar beside Limehouse Church: you may hear his Pen scratch* » (*Hawksmoor*, p. 67–68, italiques dans le texte). De manière similaire, à plusieurs moments Stevens décrit sa situation actuelle : « It is no

¹¹² Brantlinger, « What is "Sensational" », *op. cit.*, p. 15–16.

¹¹³ L'influence des trois histoires mettant en scène le Chevalier Auguste Dupin sur les aventures de Sherlock Holmes est très évidente, que ce soit au niveau du mode de narration ou à celui des personnages. Voir, par exemple, Edgar Allan Poe, « The Purloined Letter », dans *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Londres, Penguin, 1982, p. 208 : « one gusty evening in the autumn of 18—, I was enjoying the twofold luxury of meditation and a meerschaum, in company with my friend C. Auguste Dupin, in his little back library, [...] au troisième, No. 33, Rue Dunôt, Faubourg St. Germain. [...] I was mentally discussing certain topics which had formed matter for conversation between us at an earlier period of the evening; I mean the affair of the Rue Morgue, and the mystery attending the murder of Marie Rogêt ».

¹¹⁴ Voir Kate Summerscale, *The Suspicions of Mr Whicher, or, The Murder at Road Hill House*, Londres, Bloomsbury, 2008, p. 269 : « the detective novel tamed the sensation novel, caging the emotional wildness in an elegant, formulaic structure ».

doubt the quiet of these surroundings that has enabled me to ponder all the more thoroughly these thoughts which have entered my mind » (*Remains*, p. 112). Dans *When We Were Orphans* et *Atonement* les narrateurs évoquent une situation d'énonciation comparable. Banks évoque, par exemple : « It is now late – a good hour has passed since I set down that last sentence – and yet here I am, still at my desk » (*Orphans*, p. 123–24). Dans le dernier chapitre du roman de McEwan, intitulé « London, 1999 », Briony raconte : « Now it is five in the morning and I am still at the writing desk, thinking over my strange two days » (*Atonement*, p. 369).

Dans *Arthur & George*, l'écart entre l'histoire et le récit (ou, selon la typologie de Todorov, le crime et l'enquête) apparaît de façon différente. La focalisation sur plusieurs personnages, dont les deux héros éponymes, s'appuie sur l'épistémologie : c'est-à-dire, ce que ces individus savent ou voient. Cependant, pour remplir les écarts qui s'ouvrent, faute de preuve, dans l'histoire vraie des « Great Wyrley Outrages », Barnes joue avec la représentation de manière étrange. La scène de la mutilation d'un cheval, le crime dont George est accusé, se fait dans un chapitre intitulé « George & Arthur ». Cela n'est ni le seul chapitre intitulé de cette manière, ni le seul qui n'est pas focalisé sur un des deux héros (il en existe certains focalisés sur d'autres personnages). Cependant, c'est peut-être le chapitre le plus révélateur à l'égard de la dualité histoire/récit. Dans cette scène, on aperçoit une figure anonyme qui entre dans un champ pendant la nuit :

... he stopped and began to talk very quietly. The words themselves were a gabble of nonsense; it was the tone, calming and intimate, that mattered. [...] The feed-bag over his arm was an unimportant detail. What mattered were the quiet persistence of the voice, the certainty of the approach, the directness of the gaze, the gentleness of the mastery. (*Arthur & George*, p. 101)

Cette scène soulève des questions à propos de la narration. Il est suggéré que Barnes ne peut qu'imaginer la scène car il n'existe pas de preuve montrant comment les faits se sont déroulés. Ce que dit l'auteur du crime ne peut pas donc être représenté (« The words themselves were a gabble of nonsense »). Cependant, la manière dont le narrateur insiste sur les détails qui *comptent* (« what mattered were ... ») suggère, bien entendu, l'innocence de George. On apprend très tôt dans le roman que George

n'est pas du tout à l'aise avec les animaux¹¹⁵ et donc ne pourrait pas s'approcher d'un cheval avec la certitude et la maîtrise requises.

Il existe d'autres moments dans *Arthur & George* qui attirent l'attention sur le rôle de la narration à l'égard de la révélation de la vérité. A un moment donné, par exemple, Arthur est invité chez Captain Anson, le chef de police du Staffordshire, pour discuter du dossier de George. Anson croit toujours en la culpabilité de George et ne supporte plus d'être critiqué par Doyle dans ses articles sur le sujet dans les journaux. Leur réunion devient une confrontation vive au cours de laquelle Anson présente des preuves contre George qui n'a pas été mentionnée jusqu'à ce moment dans le récit. Lorsqu'Arthur l'accuse d'avoir des préjugés raciaux contre George, Anson lui répond : « 'Doyle, we prosecute when the evidence is there. As we prosecuted when [George] the solicitor himself was victim of an assault. Ah, I see he didn't tell you that' » (*Arthur & George*, p. 383). De même, Anson lui présente une lettre, apparemment rédigée par George, dans laquelle il fait référence à une procédure de faillite. Ses problèmes financiers et ses procès précédents auprès du tribunal ne sont pas évoqués dans les récits focalisés sur George, mettant en question sa représentation dans le texte. Même si ses difficultés personnelles n'indiquent pas sa culpabilité dans l'affaire criminelle dont il est accusé, l'invitation de la part d'Anson à lire *entre les lignes* (« Try reading between the lines », *Arthur & George*, p. 379) met la lumière sur les incertitudes engendrées par la faute de preuve historique. Comme le suggère Berberich, le fait que George ait eu de tels secrets souligne les ambiguïtés de son caractère que Conan Doyle ne voulait pas reconnaître : « Barnes seems to hint that there might have been more to the Edalji case than Conan Doyle was prepared to see. [...] These examples highlight how easily narratives can be manipulated, and, consequently, how unreliable they can be¹¹⁶ ».

¹¹⁵ Un des premiers souvenirs de George concerne une confrontation traumatisante avec une vache : « The world beyond the vicarage seems to George filled with unexpected noise and unexpected happenings. When he is four, he is taken for a walk in the lanes and introduced to a cow. It is not the size of the beast that alarms him [...], but the sudden hoarse bellow the thing utters for no good reason. [...] George bursts into tears [...]. Then the animal turns sideways, raises its tail and soils itself. George is transfixed by this outpouring [...], by the way things have suddenly slipped out of control » (*Arthur & George*, p. 9).

¹¹⁶ Christine Berberich, « 'All Letters Quoted Are Authentic': The Past After Postmodern Fabulation in Julian Barnes's *Arthur & George* », dans *Julian Barnes – Contemporary Critical Perspectives*, dir. Sebastien Groes et Peter Childs, Londres, Continuum, 2011, p. 127.

Quant au récit à rebours, la narration d'*Arthur & George* ne fonctionne pas de la même manière que *Hawksmoor* et les romans d'Ishiguro, qui sont caractérisés par l'utilisation des *anachronies*, d'après Genette : c'est-à-dire, les prolepses et les analepses¹¹⁷. Et pourtant, la dualité histoire/récit, ou crime/enquête, est néanmoins très marquée dans le roman. Arthur endosse le rôle du détective avec énormément d'enthousiasme. Il ne lui suffit pas de faire gracier George, mais également d'identifier le coupable des mutilations et l'auteur des lettres anonymes :

'There are [...] aspects of this case which I at present fail to understand. They are blanks waiting to be filled. [...] the persecution of the Edaljis takes place in two separate outbursts. The first runs from 1892 to the very beginning of 1896. It is intense and increasing. All of a sudden it stops. Nothing happens for seven years. Then it starts up again, and the first horse is ripped. February 1903. Why the gap, that's what I can't understand, why the gap?'
(*Arthur & George*, p. 319–20)

La répétition de cette question (« Why the gap ? »), qui apparaît de nouveau une vingtaine de pages plus tard¹¹⁸, évoque le désir de savoir, qui fait partie du discours central du récit policier. En revanche, Arthur fait preuve d'impatience dans son désir de résoudre les mystères. Il est touché par ce que les protagonistes de *The Moonstone* appellent « detective fever »¹¹⁹, un sentiment qui se fonde non seulement sur l'anticipation mais également sur la frustration. Comme l'indique Dennis Porter : « the best detective stories are constructed [...] in the knowledge of the paradox that the circuitous and even painful path in fiction [...] is also the path of pleasure¹²⁰ ». Porter s'appuie ici sur le célèbre essai de Freud, « Au-delà du principe de plaisir » :

... le principe du plaisir s'efface et cède la place au principe de la réalité qui fait que, sans renoncer au but final que constitue le plaisir, nous consentons à en différer la réalisation, à ne pas profiter de certaines possibilités qui s'offrent à nous de hâter celle-ci, à supporter

¹¹⁷ Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 90 : « Toute anachronie constitue par rapport au récit dans lequel elle s'insère – sur lequel elle se greffe – un récit temporellement second [...]. Bien entendu [...] les emboîtements peuvent être plus complexes, et une anachronie peut faire figure de récit premier par rapport à une autre qu'elle supporte, et plus généralement, par rapport à une anachronie, l'ensemble du contexte peut être considéré comme récit premier ».

¹¹⁸ *Arthur & George*, p. 342 : « 'The gap, Woodie, the gap. The seven years. Why the gap, I asked, why the gap?' ».

¹¹⁹ Voir Collins, *The Moonstone*, *op. cit.*, p. 352 : « 'Do you feel an uncomfortable heat at the pit of your stomach, sir? and a nasty thumping at the top of your head? Ah! not yet? It will lay hold of you [...] Mr Frankin. I call it the detective-fever; and I first caught it in the company of Sergeant Cuff' ».

¹²⁰ Porter, *Pursuit of Crime*, *op. cit.*, p. 41.

même, à la faveur du long détour que nous empruntons pour arriver au plaisir, un déplaisir momentané¹²¹.

Si pour arriver au « but final que constitue le plaisir », ou la résolution de l'énigme, on doit passer nécessairement par « un long détour » parfois déplaisant, il s'agit bien d'une sorte de « masochisme¹²² ». C'est ce masochisme auquel Godwin semble faire allusion, à travers son héros éponyme Caleb Williams, dans un roman considéré par certains comme étant le premier récit policier :

Curiosity is a principle that carries its pleasures as well as its pains along with it. The mind is urged by a perpetual stimulus; it seems as if it were continually approaching to the end of its race; and, as the insatiable desire of satisfaction is its principle of conduct, so it promises itself in that satisfaction an unknown gratification, which seems as if it were capable of fully compensating any injuries that may be suffered in the career¹²³.

La figure du détective éponyme dans *Hawksmoor* souffre aussi de cette maladie que l'on appelle « detective fever », évoquant : « his rising excitement at the thought of viewing the body and for the first time entering the crime » (*Hawksmoor*, p. 190). Et pourtant, comme nous allons le voir, le meurtrier qu'il poursuit ne laisse aucune trace qui lui permettrait de résoudre les crimes : « 'There are no impressions, no prints. A strangler's fingers pressed into the neck will leave a curved nail impression, but there are only bruises here' » (*Hawksmoor*, p. 139). Il n'existe pas de « but final que constitue le plaisir » dans le roman d'Ackroyd, seulement une énigme qui devient progressivement impénétrable.

Dans *Gosford Park*, la dualité entre l'histoire et le récit est également source de désir de savoir. En plus des moments où nous voyons les armes du meurtre avant leur utilisation, de manière qui met en œuvre l'anticipation, l'énigme du film se fonde sur ce que l'on ne voit pas. Ce qui est dissimulé au spectateur a donc un statut aussi important que ce que l'on nous montre. Comme le souligne Perkins : « As long as the screen has limits it is surely the artist's privilege to decide whether to exploit its sides as 'mask' or 'frame'¹²⁴ ». Certes, le cinéma dispose des techniques pour franchir les

¹²¹ Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », 1920, *Essais de psychanalyse*, trad. Dr. S. Jankélévitch, Paris, Éditions Payot, 1968, p. 9.

¹²² *Ibid.*, p. 49.

¹²³ Godwin, *Caleb Williams*, *op. cit.*, p. 108.

¹²⁴ Perkins, *Film As Film*, *op. cit.*, p. 39.

écarts temporels sans forcément vouloir attirer l'attention sur ce qui se passe dans ces moments non-pertinents au récit. Selon Robert Stam : « Classical films [...] pretend to skip over the dead spaces or temps morts through narrative ellipses which are smoothed over by dissolves or fades¹²⁵ ». Alors que les événements représentés dans *Gosford Park* sont censés se passer au cours d'un week-end, il n'est évidemment pas suggéré que le film se déroule en temps réel comme *High Noon* (1952) de Fred Zinnemann, par exemple. Et pourtant, le film, ainsi que l'œuvre de Robert Altman en général, est caractérisé par une certaine densité de l'image qui semble aller à l'encontre des techniques de dissimulation. Plusieurs plans d'ensemble, particulièrement ceux qui se déroulent dans le salon de la maison de maître éponyme, mettent en scène un excès d'information. Selon Maria del Mar Azcona :

To the constant shifting between different plot lines and characters that is intrinsic to multi-protagonist storytelling, Altman's movies add certain formal elements to create multidimensional spaces brimming over with actions and voices. One of his [...] ways of accomplishing this is to pack the frame with as many characters as possible¹²⁶.

Presque constamment en mouvement, la caméra passe devant différents groupes de personnages qui discutent, dévoilant partiellement la dynamique de leurs relations avant de continuer vers un autre (voir, par exemple, de 17 min. 25 sec. à 18 min. 25 sec.). Les dialogues des différents groupes se chevauchent : il n'est pas toujours facile de suivre ce qu'ils disent. Et pourtant, malgré la densité de ce que l'on voit, le hors-champ joue un rôle critique à l'égard de la mise en scène de l'énigme. Juste avant le meurtre de William, deux personnages (Freddie et Anthony) s'absentent de la salle où se trouvent la plupart des invités, les rendant suspects pour le meurtre même s'ils ne sont jamais interrogés par les policiers qui viennent plus tard. Cependant, l'important nombre de personnages rend la séquence difficile à suivre, surtout la première fois que l'on regarde le film. Durant l'absence des deux hommes, on voit une figure dans les coulisses sombres de la maison mettant des bottes boueuses. L'identité de cette personne est occultée : ce qui signale au spectateur, de façon anticipatoire, que quelque chose de sinistre va se passer. William est poignardé, par la suite, sur la chaise de son bureau où il s'était endormi, ayant apparemment trop bu. Le tueur,

¹²⁵ Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature – From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 140.

¹²⁶ del Mar Azcona, « A Cinema of Plenty », *op. cit.*, p. 144.

évidemment la même figure vue auparavant mettant ses bottes, s'approche derrière la chaise et plante un couteau dans sa poitrine, le visage toujours hors champ. Avant la découverte de son corps, Freddie et Anthony rejoignent, séparément, les autres invités. Voilà comment le film, de manière ludique, joue avec la dualité entre l'histoire et le récit sans avoir recours au récit à rebours.

La structure épistémologique de *The Singing Detective*, malgré le fait qu'il s'agisse d'une série télévisuelle, a plus en commun avec les romans d'Ishiguro, avec les multiples analepses qui nous transportent dans l'enfance de Philip Marlow. Quant à la dualité histoire/récit, Philip explique à sa femme le discours du récit policier : « The worst thing about a detective story is the plot. The best thing too. No, what am I talking about? It's the *only* thing » (épisode 4, 21 min. 48 sec.). Ces propos correspondent avec ce que constatent de nombreux critiques du *whodunit*, notamment qu'il s'agit d'un genre privilégiant le récit au-dessus de tout autre élément. A cet égard, G. K. Chesterton, l'auteur des histoires mettant en scène l'enquêteur-prêtre Father Brown, constate : « the reader [of detective stories] is only happy if he feels a fool. [...] It is very largely a matter of the order in which things are mentioned, rather than of the nature of the things themselves »¹²⁷.

Au niveau technique, la manière dont la série joue avec la révélation et la dissimulation, et l'histoire et le récit, se fonde sur le montage. Contrairement à *Gosford Park*, où l'utilisation du montage est plus ou moins discrète (Altman semble favoriser les longues prises de vue ou expérimenter avec la densité du son et de l'image), *The Singing Detective* favorise une juxtaposition de scènes et d'images qui désorientent le spectateur. Au début, le téléspectateur est plongé dans une ambiance de cauchemar, alors que les souvenirs traumatisants arrivent apparemment au hasard et s'intercalent dans le récit du roman de Philip, reconstruit mentalement par le héros. En particulier, les scènes mettant en scène des trains arrivent souvent sans contexte clair : par exemple, le train qui transporte Philip et sa mère à Londres, où ils partagent un wagon avec des soldats, ou le train bruyant du métro qui arrive sur le quai, accompagné par les cris de sa mère (« Philip ! Come back ! »). Alors qu'au début de la série les exemples de voix-off sont consacrés à la figure du détective qui joue le

¹²⁷ G. K. Chesterton, « The Ideal Detective Story », 1930, dans *The Art of Suspense*, dir. John Yeoman, Leighton Buzzard, Village Guild, 2010, p. 232.

rôle du héros dans le récit de son roman, on entend également la propre voix de Philip, surtout dans les derniers épisodes. Certains de ces monologues, on le découvre, sont tirés de ses échanges avec le psychiatre Docteur Gibbon. Par exemple, un des souvenirs de Philip dans le train est accompagné de la voix-off suivante :

I cannot now distinguish between the train that brought my mother and me to London and the one which took us back. Which took *me* back, I mean. [...] I tell you – there was something odd about that journey – something not right – something I still dream about.
(épisode 6, 2 min. 00 sec.)

De manière étrange, dans le train où se trouve le jeune Philip seul, apparemment à son retour de Londres à la Forest of Dean, il s'assoit à côté des mêmes soldats qui l'avaient accompagné à l'aller avec sa mère. La voix-off confirme le chevauchement des deux souvenirs, et met en question la véracité de ce qui s'est déroulé. Est-ce un rêve ? Peut-être, mais la scène montre en quelque sorte comment les séances de psychothérapie servent à dévoiler l'histoire derrière l'ambiguïté engendrée par la juxtaposition des scènes. A partir du moment où Philip prend la parole et abandonne le déguisement que représente le rôle de détective, la vraie enquête sur l'origine de sa maladie émerge. La notion de narration est donc importante dans *The Singing Detective*, surtout quand on considère que Marlow n'est pas le seul personnage qui lit son roman au cours de la série. Par coïncidence, un autre patient dans la même salle de l'hôpital, Reginald, est en train de lire un vrai exemplaire du roman, sauf que Philip ne le sait pas jusqu'au dernier épisode. Dans une autre scène, Mark Binney raconte à Marlow le détective l'histoire de ce qui s'est passé, selon lui, entre lui et Sonia, la prostituée russe. En effet, la scène précédente constitue sa version des événements, et représente donc une réalisation de sa narration : une sorte de récit enchâssé ou, comme nous allons le voir, de mise en abyme. Malgré sa forme télévisuelle, les problématiques liées à la narration, l'histoire et le récit font partie du discours de la série.

L'importance des séances avec le Dr Gibbon en ce qui concerne la structure épistémologique de la série nous mène maintenant à la synergie entre le récit policier et la psychanalyse freudienne. Dans quelle mesure peut-on comparer les enquêtes conduites par les héros des œuvres du corpus aux procédés d'investigation que constitue l'exploration du psychisme ? Peut-on constater que le récit à rebours du roman policier représente une tentative pour satisfaire un désir inconscient ?

II. La psychanalyse, le traumatisme et le récit policier

i. La remémoration du passé traumatique

Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, les récits du corpus, de manière différente, sont structurés autour de la révélation de la vérité et des investigations effectuées par une figure de détective. Les secrets qui font l'objet de ce processus de révélation portent tous sur des traumatismes du passé. Ce n'est pas un hasard si la plupart d'entre eux concernent au moins partiellement la narration d'événements troublants relatifs à l'enfance des héros. En effet, de nombreux critiques ont identifié une synergie entre le genre policier et la psychanalyse freudienne en ce qui concerne la force narrative : les deux impliquent un procédé d'investigation qui nécessite la mise en récit du passé et un passage de l'obscurité à la lumière. Selon Dennis Porter, par exemple :

Like the detective story, the psychoanalytic case history is a mystery story [...]. On the one hand, it opens by raising a problem whose solution is furnished at the end. On the other, it names the sequence which is the passage from a loss to a restoration¹²⁸.

Pour d'autres critiques, la relation entre l'analysé et l'analyste qui sert de dynamique pour la psychanalyse freudienne fait écho non seulement au genre policier mais au récit en général. Selon Peter Brooks, ce rapport reflète la reconstruction de l'histoire que représente le récit, ainsi que l'acte herméneutique effectué sur le texte par le lecteur :

... the analysand/analyst relation in the reconstruction of the past images the relation of story to the plotted narrative discourse, and it also, of course, images the relation of text to reader, especially in those problematic narratives where the reader is called upon to participate in the telling and the completion of the narrative in order to make it hermeneutic¹²⁹.

La recherche de l'origine traumatique des symptômes psychiques rappelle le *whodunit* et sa promesse d'un dénouement révélateur. L'analyste déclenche une sorte de récit à rebours chez l'analysé pour reconstruire l'histoire absente du traumatisme et conduit à un déchiffrement de ce que ce dernier lui raconte. De manière révélatrice, Freud a comparé cette dynamique à une enquête policière :

¹²⁸ Porter, *Pursuit of Crime*, *op. cit.*, p. 243.

¹²⁹ Brooks, *Reading For The Plot*, *op. cit.*, p. 321.

Chez le criminel il s'agit d'un secret que celui-ci connaît et qu'il vous cache, chez l'hystérique d'un secret que lui-même ignore et qui se cache à lui. [...] C'est de ce matériel psychique refoulé, de ces « complexes » que proviennent les symptômes somatiques et psychiques qui tourmentent les malades, tout à fait à la manière d'une mauvaise conscience. [...] La tâche du thérapeute est cependant la même que celle du juge d'instruction ; nous devons découvrir ce qui, dans le psychisme, est caché et nous avons inventé dans ce but une série de procédés de détective dont Messieurs les juristes imiteront certes quelques-uns¹³⁰.

Dans les œuvres du corpus, cette synergie se manifeste non seulement du fait que certaines conventions relatives au genre policier sont utilisées, mais également au niveau thématique. La manière dont ce rapport est mis en œuvre au niveau du récit suggère une tentative pour faire remonter l'inconscient du récit policier lui-même. Cependant, comme vu précédemment, la résolution de l'énigme exige le passage par « un long détour » parfois déplaisant. Comme les obstacles à la vérité qui se présentent sous forme de fausses pistes ou « red herrings », « le chemin en arrière, vers la satisfaction complète, est généralement barré par les résistances maintenues par les refoulements¹³¹ ». En revanche, la vérité représente-elle la satisfaction complète ou une sorte de déception ? Selon Barthes :

... la vérité est de la sorte longuement désirée et contournée, maintenue dans une sorte de plénitude enceinte, dont la percée, à la fois libératoire et catastrophique, accomplira la fin même du discours ; et le personnage, espace même de ces signifiés, n'est jamais que le passage de l'énigme, de cette forme nominative de l'énigme dont Œdipe [...] a empreint mythiquement tout le discours occidental¹³².

Dans certaines œuvres du corpus, les refoulements d'événements traumatiques jouent bien le rôle des retards qui ralentissent ce processus de révélation, et donc structurent le récit. En même temps, ces œuvres frustrant ce passage vers la satisfaction complète de la vérité en mettant en question la véracité même de ce qui est représenté. De surcroît, le fait que Barthes évoque l'empreinte de l'Œdipe sur le discours du roman est également révélateur car cela rappelle le complexe œdipien, une thématique chère aux romans policier que l'on analysera ultérieurement.

¹³⁰ Sigmund Freud, « La psychanalyse et l'établissement des faits en matière judiciaire par une méthode diagnostique », 1906, trad. Marie Bonaparte et Mme E. Marty, 1927, dans *Essais de psychanalyse appliquée*, 1933, Paris, Éditions Gallimard, 1971, p. 7.

¹³¹ Freud, « Principe de plaisir », *op. cit.*, p. 39.

¹³² Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 69.

La synergie entre la psychanalyse et *whodunit* se produit de manière très marquée dans *The Singing Detective*, qui est structuré en partie autour des séances psychanalytiques entre le héros et le Docteur Gibbon, ainsi qu'autour d'un récit policier. Lors d'une telle séance, le médecin suggère, à propos des souvenirs troublants de Marlow :

Irreducibly beyond elucidation. [...] Impossible to unravel I mean. [...] There are *always* things which puzzle us as children, Mr Marlow. [...] there are always things from our childhood that we can never properly work out, surely? They are mysteries. They remain so. Even to a writer of detective stories! (épisode 3, 16 min. 30 sec.)

Le psychiatre admet avoir cherché dans le roman policier écrit par Philip Marlow des indices psychanalytiques. Gibbon est étonné de découvrir que la mère de Philip est trouvée noyée dans un fleuve, alors que son roman comprend une scène où une jeune femme meurt dans des circonstances similaires : « I'm just a little surprised that [...] you would so exactly replicate such a traumatic event in your own life in the pages of a [book] » (épisode 6, 7 min. 24 sec.). Justement, dans une des scènes récurrentes de la série où un cadavre est repêché dans la Tamise, le visage est celui de sa mère et non plus celui de Sonia, la prostituée apparemment tuée dans le récit du livre. Bien entendu, la répétition de cette scène, ainsi que d'autres dans la série (dont la scène dans le métro où Philip quitte sa mère et s'enfuit) fait penser également à la psychanalyse freudienne. Dans son célèbre essai « Remémoration, répétition et perlaboration » (1914), Freud observe que :

... l'analysé répète au lieu de se remémorer [...] tout ce qui, provenant des sources de son refoulé, s'est déjà imposé dans son être manifeste, ses inhibitions, ses attitudes ne servant à rien, ses traits de caractère pathologiques. Évidemment, il répète aussi pendant le traitement tous ses symptômes¹³³.

Selon Freud, la tâche du thérapeute n'est pas de « traiter sa maladie comme une affaire d'ordre historique, mais comme une puissance actuelle », dont le travail « consiste pour une bonne part à ramener les choses au passé¹³⁴ ». Philip Marlow a-t-il reproduit dans son roman le traumatisme du décès de sa mère de manière inconsciente, faute de pouvoir en parler ? Comme l'annonce un personnage dans

¹³³ Sigmund Freud, « Remémoration, répétition et perlaboration », dans *Libres cahiers pour la psychanalyse* 1/9, 1914, trad. J. Altounian, P. Haller, D. Hartmann, révisée par J. Altounian, P. Cotet, J. Laplanche et F. Robert, 2004, p. 17–18.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 18

Caleb Williams : « where there is mystery, there is always something at bottom that will not bear the telling¹³⁵ ».

Pour des critiques du roman en général, cette « puissance actuelle », d'après Freud, qui consiste en répétitions, se manifeste dans tout récit : c'est en effet l'essence de la force narrative. Selon Brooks, par exemple :

... repetitions are [...] returns to origins and returns of the repressed, moving us forward [...] toward elucidation [...] by taking us back, as if in obsessive reminder that we cannot really move ahead until we have understood that still enigmatic past, yet ever pushing us forward, since revelation, tied to the past, belongs to the future¹³⁶.

Le retour au passé que constitue le récit représente une répétition de ce qui se serait déroulé auparavant, alors que cette révélation nous mène vers l'avenir du texte : le dénouement et la promesse d'éluclidation. C'est dans ce sens encore que le récit policier constitue une forme de récit pur : en reconstruisant les circonstances du traumatisme que constitue le crime, le détective, comme le psychanalyste, libère la communauté de la souffrance et de la culpabilité engendrées par le meurtre. Selon Brooks encore :

[*The Moonstone*] has been so often imitated [in the *whodunit*] because actual re-enactment is a way of fulfilling the need to recapitulate the scene of suffering, whose advantage in terms of the production of suspense is obvious. More commonly, the detective himself releases the group from the trauma of the crime by reconstructing the location and circumstances of the scene verbally¹³⁷.

En effet, la répétition des événements traumatiques par les héros-narrateurs caractérise presque toutes les œuvres du corpus. Dans les œuvres d'Ishiguro en particulier, certains souvenirs traumatiques se reproduisent de manière structurante. A chaque fois qu'on les rencontre, ces souvenirs font en sorte que la vérité émerge, peu à peu, de l'obscurité. D'après Cynthia Wong : « in all of Ishiguro's novels, the characters' trauma is brought to light steadily, as if the reader were encountering its revelation and implication along with the narrators¹³⁸ ». Dans *When We Were Orphans*, Ishiguro joue avec la dimension freudienne du roman policier lorsque le

¹³⁵ Godwin, *Caleb Williams*, *op. cit.*, p. 148.

¹³⁶ Brooks, *Reading For The Plot*, *op. cit.*, p. 125.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹³⁸ Cynthia Wong, *Kazuo Ishiguro – Writers and their Work*, Horndon, Northcote, 2005, p. 83.

narrateur semble répéter un jeu de son enfance dans lequel il se mettait à rechercher ses parents disparus. Il raconte des souvenirs de son camarade japonais Akira dans lesquels ce dernier propose un jeu de sauvetage du père de Christopher : « 'If you like, we play detective. We search for father. We rescue father' » (*Orphans*, p. 107). Après la disparition de sa mère et son retour en Angleterre, on le voit jouer tout seul chez sa tante qui l'héberge : « I had spent much of my first few weeks in England [...] performing amidst the damp ferns the various detective scenarios Akira and I had evolved together in Shanghai. [...] I would often enact again, in my imagination, all our old detective dramas » (*Orphans*, p. 10–11). Le fait que Banks reproduise un événement traumatique de son passé de cette manière semble reconnaître explicitement un célèbre constat de Freud à propos de la compulsion de répétition chez l'analysé. Dans « Au-delà du principe de plaisir », le médecin donne l'exemple d'un enfant qui transforme en jeu le départ de sa mère :

Il est certain que le départ de la mère n'était pas pour l'enfant un fait agréable ou, même, indifférent. Comment alors concilier avec le principe du plaisir le fait qu'en jouant il reproduisait cet événement pour lui pénible ? On dirait peut-être que si l'enfant transformait en un jeu le départ, c'était parce que celui-ci précédait toujours et nécessairement le joyeux retour qui devait être le véritable objet du jeu ? Mais cette explication ne s'accorde guère avec l'observation, car le premier acte, le départ, formait un jeu indépendant et que l'enfant reproduisait cette scène beaucoup plus souvent que celle du retour, et en dehors d'elle¹³⁹.

Comme nous allons le voir, Banks ne cesse de reproduire le jeu de la recherche de ses parents. Il est suggéré que son image de soi de grand détective n'est qu'un fantasme, à cause du traumatisme de leur disparition. Selon Jean-Michel Ganteau :

Ne pouvant se remémorer l'événement traumatique, [Banks] ne peut que le répéter dans un présent envahi par le passé, ainsi que l'impliquent les incessants ressassements, l'obsession du retour à une origine occultée, mais aussi toutes les répétitions (au sens théâtral du terme) et jeux que le protagoniste enfant et son ami Akira ne cessent de mettre en scène, rejouant à l'envi l'événement de la disparition et de l'enquête qui n'aboutit qu'en jeu¹⁴⁰.

¹³⁹ Freud, « Principe de plaisir », *op. cit.*, p. 15.

¹⁴⁰ Jean-Michel Ganteau, « « If you like, we play detective » : intrigues en souffrance chez Peter Ackroyd, Martin Amis et Kazuo Ishiguro », dans *Études anglaises*, vol. 64, n°4, 2011, p. 419.

En effet, Banks admet à la fin du roman que sa mission de résoudre son sentiment de perte n'aboutira probablement jamais :

My feeling is that she [Sarah Hemmings] is thinking of herself as much as me when she talks of a sense of mission, and the futility of attempting to evade it. [...] for those like us, our fate is to face the world as orphans, chasing through long years the shadows of vanished parents. There is nothing for it but to try and see through our missions to the end, as best we can, for until we do so, we will be permitted no calm. (*Orphans*, p. 313)

Comme Banks, Kathy dans *Never Let Me Go* est également orpheline, à la recherche de ses parents. Elle se met, avec ses camarades, à chercher les individus dont l'ADN a été utilisé pour les créer, ainsi que les anciens tuteurs (« guardians ») de Hailsham, qui les avaient élevés. De surcroît, Kathy revisite plusieurs fois un événement troublant de son enfance où elle est observée par le personnage quasi-mystérieux de « Madame » à Hailsham. Kathy est en train de bercer dans ses bras un oreiller, comme s'il était un bébé, tout en dansant, doucement, les yeux fermés. L'épisode fait l'objet de nombreuses interprétations dans le roman, et est donc cerné comme un événement clé, même si la raison n'est pas immédiatement évidente. Comme le raconte Kathy : « There was one strange incident around this time I should tell you about here. It really unsettled me, and although I wasn't to find out its real meaning until years later, I think I sensed, even then, some deeper significance to it » (*Never*, p. 70). La chanson qu'elle écoute lors de cette scène est éponyme du roman, « Never Let Me Go », interprétée par la chanteuse fictionnelle Judy Bridgewater¹⁴¹. Lorsque Kathy ouvre les yeux, elle voit que Madame l'avait observée et s'était mise à pleurer :

... I opened my eyes to find myself staring at Madame framed in the doorway. [...] I froze in shock [...] She was out in the corridor, standing very still, her head angled to one side to give her a view of what I was doing inside. And the odd thing was she was crying. [...] she just went on standing out there, sobbing and sobbing, staring at me through the doorway with that same look in her eyes she always had when she looked at us, like she was seeing something that gave her the creeps. Except this time there was something else, something extra in that look I couldn't fathom. (*Never*, p. 71)

Kathy finit cet épisode avec le souvenir d'un échange qu'elle a eu avec Tommy quelques années plus tard. Tommy suggère un lien entre ce qui s'est passé avec

¹⁴¹ La chanson utilisée dans le film (« Never Let Me Go », réalisé par Mark Romanek et sorti en 2010) adapté du roman est une reprise de l'original du même titre, chantée par Lloyd Price, mais les paroles ne correspondent pas exactement à celles écrites dans le récit de Kathy.

Madame et le fait que, en tant que clones, les élèves à Hailsham ne peuvent pas avoir leurs propres enfants. La théorie sur laquelle ils tombent d'accord, contredite par Madame elle-même vers la fin du récit, est qu'elle savait que Kathy faisait semblant de bercer un bébé, et donc que Madame a pu, en effet, lire ses pensées¹⁴². Alors que Kathy semble souvent banaliser l'horreur de l'avenir prévu pour les élèves de Hailsham, le fait de revenir à ce souvenir¹⁴³ souligne sa qualité traumatique. Sa compréhension graduelle lors de son enfance qu'elle est clone constitue donc le « matériel psychique refoulé » et le crime, en effet, du roman. Comme elle le constate à un moment donné : « It's hard to remember just how much we knew by then. We certainly knew – though not in any deep sense – that we were different from our guardians » (*Never*, p. 69).

Dans *Hawksmoor*, Dyer fait écho aux sentiments de Kathy quand il raconte ses souvenirs d'enfance. Bien que Dyer soit l'auteur présumé des meurtres sur lesquels le détective éponyme enquête des siècles plus tard, il se présente ailleurs comme une victime des circonstances. L'architecte raconte, par exemple, le décès de ses parents à cause de la peste en termes similaires à ceux utilisés par Kathy ci-dessus : « Now what I know I would be glad to unknow again, but my Memory will not let me be untaught » (*Hawksmoor*, p. 20). En raison de son deuil, il semble que Dyer ait adopté une vision de l'humanité extrêmement lugubre et pessimiste. Pour lui, la catastrophe que représente la peste signifie un manque de compassion pour les êtres humains de la part de Dieu. Selon Dyer, nous sommes tous condamnés à perpétuité par la chute de l'homme :

Adam after his Fall was never restor'd to Mercy, and all men are Damned. Sin is a Substance and not a Quality, and it is communicated from parents to children: men's Souls are corporeal and have their being by Propagation or Traduction, and Life itself is an inveterate Mortal Contagion. (*Hawksmoor*, p. 21)

¹⁴² Lorsque Kathy rencontre Madame à la fin du récit, elle lui donne son interprétation de ce qui s'est déroulé dans cette scène : « 'You see, I imagined it was about this woman who'd been told she couldn't have babies. But then she'd had one, and she was so pleased, and she was holding it ever so tightly to her breast, really afraid that something might separate them, and she's going baby, baby, never let me go. [...] Maybe you read my mind, and that's why you found it so sad' » (*Never*, p. 266).

¹⁴³ Le souvenir est évoqué à nouveau pages p. 175 (« Even this episode, for which I'd never yet found a convincing explanation, seemed to fit Tommy's theory. In my head, I'd been imagining I was holding a baby [...] but of course, there'd have been no way for Madame to know that ») et p. 266.

Et pourtant, malgré la manière dont Dyer est censé avoir embrassé la magie noire, il est également suggéré dans sa narration que sa vision du monde est fondée sur ses traumatismes d'enfance, dont l'horreur se présente comme une sorte d'apocalypse des morts-vivants :

... even those who liv'd were so many walking Corses breathing Death and looking upon one another fearfully. *And still alive? or And not dead yet?* were their constant Enquiries of one another, tho' there were some who walked in such a Stupor that they cared not where they were going, and others who made Monkey noises into the Air. (*Hawksmoor*, p. 15)

Comme pour Philip dans *The Singing Detective*, et pour Banks et Kathy dans les romans d'Ishiguro, les traumatismes de l'enfance font l'objet d'une enquête de la part de Dyer. Ainsi que le suggère Jean-Michel Ganteau, « la grammaire policière se trouve [...] réinventée » dans *When We Were Orphans* et *Hawksmoor*, pour que ces œuvres « apparaissent de fait comme véhicules naturels de la présentation fictionnelle du trauma¹⁴⁴ ». Selon lui, les romans « privilégient l'évocation très indirecte d'une vérité en souffrance, toujours inaccessible¹⁴⁵ ». Cependant, contrairement aux narrateurs des œuvres d'Ishiguro, Dyer prétend avoir accepté, voire embrassé, ses traumatismes. Justement, il critique la tendance chez les êtres humains de ne pas se rendre compte de la précarité de la vie humaine, et de démentir en quelque sorte sa fragilité : « I am perswaded that most Wretches let the World go wag: [...] they walk as it were above the Precipeece with no Conception of the vast Gulph and frightful Abyss of Darknesse beneath them; but it is quite another Case with me » (*Hawksmoor*, p. 12).

Malgré ses propos, Dyer admet le sentiment de deuil vécu lors de ses expériences formatrices. De même, il est suggéré dans *Arthur & George* qu'une première rencontre avec la mort avait entraîné chez Conan Doyle une obsession pour le macabre. Il consacre la dernière partie de sa carrière aux investigations spiritistes, constatant à un moment donné : « 'The spirits of the dead do not trouble me, [...] Indeed, I welcome them' » (*Arthur & George*, p. 391). L'événement traumatique d'avoir vu, accidentellement, un corps, l'a marqué profondément : « A small boy and a corpse. [...] The small boy stared; and over half a century later the adult man was still staring.

¹⁴⁴ Ganteau, « We play detective », *op. cit.*, p. 421.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 421.

[...] what happened [...] was to become of central importance to Arthur » (*Arthur & George*, p. 4). Etant un des écrivains le plus connu de son époque, il est indiqué dans le récit qu'Arthur avait raconté publiquement l'histoire de son premier souvenir. En revanche, George n'a pas de tel premier souvenir, faute peut-être de preuve historique à cet égard : « George does not have a first memory, [...] no primal sense of being disturbingly presented with a brother, no expulsion from paradise » (*Arthur & George*, p. 4). L'allusion à l'*expulsion du paradis* est significative : comme nous allons le voir, cela fait référence à une autre convention du roman policier. De même, cette allusion souligne la qualité traumatique du souvenir d'Arthur, et fait croire que son obsession pour le spiritisme plus tard a pour origine cette expérience formatrice.

Dans *The Remains of the Day*, Stevens revisite également des événements traumatiques de son passé qui se trouvent répétés dans le texte de manière révélatrice et structurante. Il raconte un souvenir où il se retrouve à hésiter devant la porte de Miss Kenton, incertain s'il devrait frapper ou non, convaincu qu'elle est en train de pleurer dans sa chambre. Au début, il croit que cet épisode a eu lieu suite à l'annonce du décès de la tante de Miss Kenton, ce qui expliquerait ses larmes, avant de décider que cela est arrivé à un autre moment :

It occurs to me that elsewhere in attempting to gather such recollections, I may well have asserted that this memory derived from the minutes immediately after Miss Kenton's receiving news of her aunt's death [...]. But now, having thought further, I believe I may have been a little confused [...]; that in fact this fragment of memory derives from events that took place on an evening at least a few months after ... (*Remains*, 195–96)

Il s'agit encore d'une sorte d'enquête sur le passé, une remise en bon ordre des événements. C'est cette fois-ci la répétition de la scène qui lui sert à comprendre l'origine de son angoisse. Contrairement à ce qu'avait constaté le narrateur initialement, ce souvenir s'avère avoir eu lieu à un autre moment : à savoir, Miss Kenton venait de lui dire qu'elle allait partir pour se marier avec quelqu'un. Evidemment, elle espérait que Stevens tenterait de la persuader de rester avec lui à Darlington Hall. Cependant, il fait semblant d'être indifférent à ces nouvelles : ce qui a évidemment provoqué ses larmes. Le fait que Stevens revienne à ce souvenir, en raison d'avoir apparemment oublié à quel moment s'est déroulé cet événement, souligne sa qualité traumatique. De même, le fait que Stevens fasse référence

plusieurs fois¹⁴⁶ à ce souvenir parle bien entendu de son regret de ne pas avoir persuadé Miss Kenton de rester à Darlington Hall, voire de l'épouser. Les changements de circonstances de l'événement, lors de leur répétition dans le récit, indiquent également la qualité partiellement refoulée du traumatisme.

De manière révélatrice, cet échec de la part de Stevens d'admettre ses sentiments envers Miss Kenton s'entremêle dans sa narration avec sa fidélité mal placée à Lord Darlington. Comme une figure du docteur Watson, Stevens commence par raconter son admiration pour son ancien employeur et particulièrement, comme Sherlock Holmes¹⁴⁷, son engagement à combattre l'« injustice » : « I for one will never doubt that a desire to see 'justice in this world' lay at the heart of all [Lord Darlington's] actions. His desire to see an end to injustice and suffering was [...] deeply ingrained » (*Remains*, p. 67). Et pourtant, lorsque le filleul de Darlington, Reginald Cardinal, demande à Stevens s'il reconnaît le fait que les Nazis sont en train de manipuler son maître¹⁴⁸, Stevens répète qu'il ne comprend pas de quoi il parle. La conversation en question s'avère avoir eu lieu la même soirée que celle où Miss Kenton a annoncé son intention de partir, fusionnant les deux événements traumatiques. Malgré ses tentatives pour se distancer du déshonneur de Darlington, il se révèle, à travers ses dénégations, avoir honte de leur association : « it was he and he alone who weighed up the evidence and judged it best to proceed in the way he did, [...] it is quite illogical that I should feel any regret or shame on my own account » (*Remains*, p. 186). Malgré sa représentation de Darlington comme une figure de justice (« he alone [...] weighed up the evidence »), Stevens s'inquiète que le crime de sa collaboration avec les Nazis a déteint en quelque sorte sur lui, un sentiment qui se mêle avec ses regrets à l'égard de Miss Kenton.

¹⁴⁶ Voir, par exemple, *Remains*, p. 164 : « it was not impossible that Miss Kenton, at that very moment, and only a few feet from me, was actually crying. The thought provoked a strange feeling to rise within me, causing me to stand there hovering in the corridor for some moments » ; et p. 209 : « As I recall, there was no real evidence to account for this conviction – I had certainly not heard any sounds of crying – and yet I remember being quite certain that were I to knock and enter, I would discover her in tears ».

¹⁴⁷ Voir, par exemple, ce constat typique de Holmes : « 'I go into a case to help the ends of justice and the work of the police' » (Conan Doyle, « The Valley of Fear », *op. cit.*, p. 329).

¹⁴⁸ *Remains*, p. 205 : « 'Haven't you even had a suspicion? The smallest suspicion that Herr Hitler, through our dear friend Herr Ribbentrop, had been manoeuvring his lordship like a pawn, just as easily as he manoeuvres any of his other pawns back in Berlin?' ».

Le sentiment de culpabilité ainsi que la révélation des secrets dans *The Remains of the Day* rappelle non seulement la psychanalyse mais également un célèbre constat du poète W.H Auden à propos du roman policier :

I suspect that the typical reader of detective stories is, like myself, a person who suffers from a sense of sin. [...] The magic formula is an innocence which is discovered to contain guilt; then a suspicion of being the guilty one; and finally a real innocence from which the guilty other has been expelled, a cure effected [...] by the miraculous intervention of a genius from outside who removes guilt by giving knowledge of guilt. [...] The driving force behind this daydream is the feeling of guilt, the cause of which is unknown to the dreamer¹⁴⁹.

Bien que, pour Auden, l'expulsion du bouc émissaire permette le retour de l'innocence, les héros des romans d'Ishiguro se retrouvent culpabilisés par leurs propres enquêtes, même si ce sentiment n'est pas toujours justifié. Stevens doit-il partager le déshonneur de Lord Darlington en raison de sa fidélité professionnelle à son maître ? Est-il impliqué dans les décisions prises par Darlington ? Ono, dans *An Artist of the Floating World*, imagine également qu'il a fait partie des criminels de guerre du régime impérialiste japonais, alors qu'il a peut-être exagéré son propre statut dans la société. Est-il coupable de complicité des crimes ou plutôt d'avoir surestimé sa réputation parmi ses pairs et, comme Stevens, d'avoir gaspillé ses talents pour une cause injuste ? De manière révélatrice, Ono se trompe quand il essaye d'attribuer à la bonne personne certains propos qui l'ont troublé. Ces propos portent également sur un sentiment de honte et de culpabilité, mais cette fois-ci envers la société japonaise d'après-guerre :

'There are plenty of men already back in positions they held during the war. Some of them are no better than war criminals. [...] Surely, it's only right they should acknowledge their responsibility. It's a cowardice that these men refuse to admit their mistakes. And when those mistakes were made on behalf of the whole country, why then it must be the greatest cowardice of all.' (*Artist*, p. 56)

Le narrateur commence par oublier qui a tenu ces propos, les attribuant à deux hommes différents. L'effet de cette répétition est révélateur : elle souligne le caractère troublant du souvenir et montre qu'Ono se considère, malgré ses dénégations, comme étant un criminel de guerre. A la fin du récit, on apprend qu'il avait dénoncé un de ses protégés, Kuroda, pour un manque de patriotisme dans son œuvre artistique, geste

¹⁴⁹ Auden, « Guilty Vicarage », *op. cit.*, p. 411.

pour lequel ce dernier est emprisonné. En revanche, son image de soi de criminel de guerre reflète-elle une surestimation de son statut dans la société, plutôt qu'un haut niveau de culpabilité ?

Dans *The Singing Detective*, l'enquête menée par Philip et son psychiatre révèle le sentiment de culpabilité du héros envers le décès de sa mère. Dans ses souvenirs d'enfance on apprend qu'il se sentait responsable de la détérioration des relations entre ses parents. Dans le deuxième épisode on l'entend penser en voix off : « My fault. Me. It's me. Me. It's all my doing. Me. It's me. My fault. Mine » (épisode 2, 41 min. 00 sec.). Dans une scène cauchemardesque du dernier épisode, qui est intitulé, de manière anticipatoire, « Who Done It », le jeune Philip se trouve dans le train du retour de Londres à la Forest of Dean après le décès de sa mère. Les soldats qui partagent le compartiment avec lui le fixent, de façon surréelle, et l'écran est rempli par leurs visages effrayants. L'un d'entre eux lui dit, à propos de rien en particulier : « You did it. Didn't you? It's your doing, Sonny Jim. It's all your doing » (épisode 6, 2 min. 42 sec.).

ii. *La scène primitive, le complexe œdipien et le péché originel*

Quant à la psychanalyse, la théorie freudienne que rappelle la série (ainsi que la plupart d'autres œuvres du corpus) est celle de la scène primitive. Le traumatisme qui hante les souvenirs de Philip de manière très marquée est celui d'avoir épié, accidentellement, dans le bois, sa mère ayant un rapport sexuel avec un ami de son père, Raymond Binney. Cela rappelle une interprétation célèbre par Geraldine Pederson-Krag dans son article « Detective Stories and the Primal Scene », cité par Camille Fort :

Pederson-Krag proposait de voir dans la figure du détective une représentation de l'enfant face à la situation énigmatique qualifiée par Freud de scène primordiale : le congrès sexuel – sons, traces, dispositifs nocturnes, remarques des adultes, etc. De même que le détective parvient à une connaissance susceptible d'effacer l'énigme, l'enfant « gratifie sa curiosité infantile » en réinterprétant la scène primitive sous la forme d'un délit¹⁵⁰.

Comme W.H. Auden, Pederson-Krag voyait chez le lecteur assidu des romans policiers un sentiment de culpabilité. Mais elle y voit également une tentative pour

¹⁵⁰ Camille Fort, « Une enquête élégiaque : *When We Were Orphans* de Kazuo Ishiguro », dans *Manières de Noir – La Fiction Policière Contemporaine*, dir. Gilles Menegaldo et Maryse Petit, Rennes, Presses Universitaires Rennes, 2010, p. 125.

vivre et maîtriser les expériences traumatiques infantiles que le lecteur a dû subir de manière passive auparavant¹⁵¹. Cela correspond encore à ce qu'identifie Freud, dans « Au-delà du principe de plaisir », comme la tendance chez l'enfant de reproduire et répéter « un événement même désagréable [...] pour pouvoir, par son activité, maîtriser la forte impression qu'il en a reçue, au lieu de se borner à la subir, en gardant une attitude purement passive¹⁵² ». Quant à la scène primitive, Philip a du mal initialement à comprendre ce qu'il voit se passer entre sa mère et Raymond Binney dans le bois. On l'entend penser en voix off : « Was him a-doing ? Was him doing to our Mam ? Mum ! Mum ! Shall I go and fetch Dad ? Mum ... » (épisode 3, 47 min. 58 sec.). Comme l'observe Freud à propos du fameux patient « l'Homme aux loups », Philip semble « avoir cru que l'acte dont il avait été témoin était un acte de violence¹⁵³ ». Justement, il semble que, dans l'imagination de Marlow, un lien a été établi entre les rapports sexuels et la mort. Dans une scène, par exemple, le patient à côté de lui à l'hôpital meurt d'une crise cardiaque. Les efforts pour réanimer son voisin, qui s'appelle George, s'intercalent, de manière particulièrement décalée, avec ses souvenirs de l'accouplement de sa mère et Raymond Binney.

Par ailleurs, Marlow est hanté par les propos d'un jeu de langage, initié par le Docteur Gibbon, au cours duquel il semble associer l'acte sexuel à la saleté et la mort. Dans le jeu, où Marlow doit répondre spontanément aux mots proposés par le Dr Gibbon avec un mot associé, ils enchaînent cette séquence (ce que l'on entend, de manière spectrale, en voix-off, d'autre part dans la série) : « Fuck, Dirt, Death ». Cela rappelle une autre comparaison, faite par Michel Foucault dans son œuvre *Histoire de la sexualité*, entre la figure du détective et les moyens de « faire parler » qu'emploient, entre autres, les psychanalystes. Pour Foucault, ces moyens constituent « l'extorsion

¹⁵¹ Geraldine Pederson-Krag, « Detective Stories and the Primal Scene », 1949, cité dans Charles Rycroft, *Imagination and Reality: Psychoanalytical Essays, 1951–1961*, London, Hogarth Press, 1987, p. 114 : « The reader addicted to mystery stories tries actively to relive and master traumatic infantile experiences he once had to endure passively. Becoming the detective, he gratifies his infantile curiosity with impunity, redressing completely the helpless inadequacy and anxious guilt unconsciously remembered from childhood ».

¹⁵² Freud, « Principe de plaisir », *op. cit.*, p. 33.

¹⁵³ Sigmund Freud, « L'Homme aux loups », 1918, dans *Cinq psychanalyses*, trad. Marie Bonaparte et R. Loewenstein, Paris, Presses Universitaires de France, 1954, p. 356.

d'aveu » et il les compare à la mise en examen du criminel¹⁵⁴. En revanche, malgré la façon dont Philip se retrouve piégé par le jeu de langage, il n'apparaît pas dans la série que les techniques adoptées par Gibbon soient injustes. Or, il semble que la manière dont Gibbon provoque l'aveu de Marlow permet bien, d'après Freud, « de découvrir ce qui, dans le psychisme, est caché¹⁵⁵ ».

Une autre célèbre théorie freudienne évoquée par les critiques du roman policier est celle du complexe œdipien, dans lequel « le père joue [...] le rôle [...] d'adversaire redouté des intérêts sexuels de l'enfant¹⁵⁶ », notamment celui focalisé sur la mère. Comme l'indique Page Dubois, par exemple :

It may be that the trajectory of the average *policier* does have as its background an Oedipal scheme, but it is one that diverts guilt and responsibility from the son onto an unknown, and thus at least temporarily masters and suppresses Oedipal guilt. The obsessive character of some modern readers' consumption of these texts may be a symptom of the need constantly to manage an anxiety through a familiar narrative that consistently names another as the criminal, that occupies the imagination with a search, a relentless inquiry into the identity of a murderer, or that discovers that murderer at the end, the murderer who is not oneself, but that of course is oneself, someone who has expressed one's murderous impulses¹⁵⁷.

Dans la citation ci-dessus Dubois fait écho à ce que constate W.H. Auden : que les lecteurs des romans policiers sont mus par un sentiment de culpabilité. Or, Dubois va plus loin en attribuant cette culpabilité à une particularité œdipienne. Ce n'est pas un hasard si le complexe œdipien figure au premier plan dans les œuvres du corpus : cela suggère un projet des auteurs de faire remonter le matériel psychique refoulé du récit policier lui-même. Dans *The Singing Detective*, le récit policier trouve des parallèles dans l'enfance traumatique du héros. La trahison politique de Mark Binney

¹⁵⁴ Voir Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I – La volonté de savoir*, Paris, Éditions Gallimard, 1976, p. 87 : « ... comment est on parvenu à constituer cette immense et traditionnelle extorsion d'aveu sexuel dans des formes scientifiques? [...] *Par une codification clinique du « faire-parler »* : combiner la confession avec l'examen, le récit de soi-même avec le déploiement d'un ensemble de signes et de symptômes déchiffrables; l'interrogatoire, le questionnaire serré, l'hypnose avec le rappel des souvenirs, les associations libres : autant de moyens pour réinscrire la procédure d'aveu dans un champ d'observations scientifiquement acceptables ».

¹⁵⁵ Freud, « L'établissement des faits en matière judiciaire », *op. cit.*, p. 7.

¹⁵⁶ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, 1913, Paris, Gallimard, 2010, p. 272.

¹⁵⁷ Page Dubois, « Oedipus as Detective: Sophocles, Simenon, Robbe-Grillet », *Yale French Studies* 108, 2005, p. 115.

est liée dans son imagination avec la liaison sexuelle entre Raymond Binney avec sa mère, acte pour lequel le jeune héros se venge en culpabilisant injustement le fils de ce dernier pour un délit commis à l'école. Philip répond à l'infidélité de sa mère avec jalousie et agression. Lorsqu'un des soldats dans le train tente de reconforter la mère de Philip dans le train, le garçon se fâche : « Doosn't thous touch her ! Kip thee hands off our Mum ! [...] I shall tell our Dad ! Him ool kill you ! [...] I shall tell him ! And the man in the woods ! And the man ! » (épisode 3, 50 min. 02 sec.).

La thématique œdipienne de *The Singing Detective* est également présente lorsque Marlow imagine que sa femme, Nicola, est impliquée dans un complot pour voler le script de son roman adapté pour le cinéma. Le nom de son complice et amant ? Mark Finney, proche du nom porté par l'adversaire du héros dans le roman de Philip, Mark Binney, et Raymond Binney, l'amant de sa mère. On s'aperçoit peu à peu que cette partie de l'histoire n'est qu'un fantasme de la part de Philip Marlow pour donner vie à sa jalousie envers sa femme, et pour se venger de Raymond. Justement, Philip conclut son rêve en imaginant une dispute entre sa femme et Mark Finney, ce qui entraîne la mort de ce dernier. Nous nous rappelons que dans certains souvenirs et fantasmes de Marlow, Nicola prend la place de sa mère, et vice versa. Par exemple, lorsque le corps nu d'une femme est repêché dans la Tamise, la victime porte parfois le visage de sa mère, parfois celui de sa femme. A travers le récit du vol de son script, Marlow a-t-il donc réinterprété « la scène primitive sous la forme d'un délit¹⁵⁸ », la trahison de sa mère avec Raymond Binney projetée sur sa femme et son amant présumé Mark Finney ?

Par ailleurs, dans *Atonement*, Briony « gratifie sa curiosité infantile » en « réinterprétant la scène primitive sous la forme d'un délit »¹⁵⁹. Ayant déjà mal interprété une autre scène entre Cecilia et Robbie dans le jardin, « The scene by the fountain, its air of ugly threat » (*Atonement*, p. 113), elle ouvre une lettre qui lui a été donnée par Robbie pour Cecilia. Le contenu obscène de la lettre lui suggère quelque chose de menaçant, voire de criminel : « With the letter, something elemental, brutal, even perhaps criminal had been introduced, some principal of darkness » (p. 113). En revanche, Robbie avait envoyé, accidentellement, la mauvaise lettre, mettant sous

¹⁵⁸ Fort, « Une enquête élégiaque », *op. cit.*, p. 125.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 125.

enveloppe le premier jet (« his obscene draft », p. 94) au lieu de la version plus retenue. Malgré son erreur, la lettre sert néanmoins à déclencher les passions entre Robbie et Cecilia dans la bibliothèque de Tallis House. Malheureusement, l'acte sexuel dans lequel ils sont engagés est interrompu par Briony, qui l'interprète, encore, de manière erronée :

Though they were immobile, her immediate understanding was that she had interrupted an attack [...]. The scene was so entirely a realisation of her worst fears that she sensed that her over-anxious imagination had projected the figures onto the packed spines of books. This illusion, or hope of one, was dispelled as her eyes adjusted to the gloom. [...] He had pushed his body against hers [...] His left hand was behind her neck, gripping her hair, and with his right he held her forearm which was raised in protest, or self-defence. [...] He looked so huge and wild, and Cecilia with her bare shoulders and thin arms so frail ... (*Atonement*, p. 123)

Comme Marlow face à la scène primitive dans *The Singing Detective*, Briony semble « avoir cru que l'acte dont [elle] avait été témoin était un acte de violence¹⁶⁰ ». Le fait que McEwan semble jouer avec la notion du complexe œdipien est souligné par le fait que les parents de Briony et Cecilia sont souvent bien absents. Le père passe la plupart de son temps au travail ou avec sa maîtresse à Londres, alors qu'Emily Tallis, la mère, souffre de migraine au point qu'elle doit s'absenter pendant de longues périodes. Comme l'observe Cecilia à un moment donné : « her parents were absent in their different ways » (*Atonement*, p. 103). On pourrait donc constater que Cecilia et Robbie servent de parents substitutifs à Briony et que l'accusation portée par Briony a pour origine un complexe œdipien, une sorte d'inversion du mythe grec dont Freud s'est servi. Après tout, il est suggéré ailleurs que Briony était en fait amoureuse de Robbie et s'est donc vengée de lui après avoir épié ses relations sexuelles avec Cecilia : « In [Briony's] mind he had betrayed her love by favouring her sister. [...] First, disappointment and despair, then a rising bitterness. Finally, an extraordinary opportunity in the dark [...] to avenge herself » (*Atonement*, p. 233). C'est dans ce sens aussi que la première partie d'*Atonement* rappelle les récits du roman à sensation qui, selon Brantlinger, se déroulent souvent autour d'une scène primitive :

... the primal scene idea seems especially relevant to mysteries, and perhaps even more to sensation novels, in which the mysteries occur within families, than to many later detective novels. [...] Obsessive curiosity and voyeurism characterize all mystery stories,

¹⁶⁰ Sigmund Freud, « L'Homme aux loups », *op. cit.*, p. 356.

but the theory fits best where the mystery is confined to a family [...]. Such a thesis involves interpreting both the victims or corpses and the villains as surrogate parent figures, seen dimly through the childhood memory of the fearful vision (whether real or imagined) which both misconstrues the parental intercourse as an act of violence and secretly wishes it to be such an act¹⁶¹.

Comme les héros du roman à sensation, Briony a-t-elle interprété comme une agression les rapports sexuels de Robbie et Cecilia, ses parents substitutifs, faute de pouvoir comprendre leur vraie signification ? Selon Claire Colebrook, l'interprétation erronée d'une scène énigmatique qui prend, par la suite, une connotation sexuelle, rappelle la notion freudienne de « *Nachträglichkeit* », qui signifie *après coup* ou *action différée*. Dans son analyse d'un autre roman de McEwan, *The Innocent* (1990), la critique constate :

Sexuality 'begins' as an intrusive and alien signifier: as Freud's notion of *Nachträglichkeit*, or deferred action, makes clear, the child experiences a scene that is initially enigmatic but that later takes on the meaning of sexual content. At first sexuality is experienced as a domain of knowledge and experience that is hidden, and one is seduced by this very veiling or enigma of a knowledge held by a masterful and mature other ...¹⁶²

Or, la répétition dans le récit des deux scènes énigmatiques (celle de Robbie et Cecilia à côté de la fontaine, et celle qui a lieu dans la bibliothèque) fait en sorte que la dimension « après coup » est inversée : dans les deux cas l'événement est narré à l'avance avec plus de véracité dans un chapitre focalisé sur Cecilia. On sait bien que l'interprétation de Briony est erronée au moment où son point de vue de cette scène est représenté.

Pour certains critiques, le roman policier entraîne le « retour vers l'origine, vers le moment où crime et délit se sont produits, [...] une confrontation avec la scène originelle et primitive, celle du crime¹⁶³ ». Cependant, dans les œuvres du corpus, ces scènes primitives ne constituent pas en fin de compte le vrai crime des histoires. Au lieu de servir comme « l'aboutissement et la justification du récit¹⁶⁴ », ces scènes

¹⁶¹ Brantlinger, « What is "Sensational" », *op. cit.*, p. 25–26.

¹⁶² Claire Colebrook, « *The Innocent* and Cultural Pornography », dans *Ian McEwan – Contemporary Critical Perspectives*, dir. Sebastien Groes, Londres, Continuum, 2009, p. 47.

¹⁶³ Hélène Machinal, « Origine, identité (en) quête de l'humain dans la fiction post-cataclysmique contemporaine », dans *Études anglaises*, vol. 64, n°4, 2011, p. 468.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 468.

portent sur l'enfant qui « gratifie sa curiosité infantile » en jouant au détective, parfois avec des conséquences catastrophiques. Cette notion de l'enfant-enquêteur est, bien entendu, très marquée dans *When We Were Orphans*, dans lequel celle-ci constitue le discours central. Comme Stevens, Ono et Kathy, Banks est troublé par un souvenir particulier. Il se rappelle un échange qu'il a eu avec son père au cours duquel ce dernier fait référence à un moment antérieur au souvenir raconté, quand Philip et sa mère sont entrés dans son bureau et l'ont trouvé dans un état de détresse :

... I did find myself thinking about this curious speech from my father, and in particular his reference to some occasion when my mother and I had 'burst in' upon him in his study. For a long time, I had no clear idea what he might have been referring to [...]. Eventually I did settle on one memory from very early in my life, from when I could have been no older than four or five – a memory which even then, when I was nine years old, had already grown hazy in my mind. [...] My abiding memory is of my father slumped forward over his bureau, his face covered in perspiration and contorted with frustration. [...] 'We can't do it! We'll never get back! We can't do it! You're asking too much Diana. It's too much!' [...] It's beyond me, you hear? Beyond me! I can't do it!' (*Orphans*, p. 84–86)

Comme l'interprète Camille Fort, Ishiguro « joue à subvertir¹⁶⁵ » l'hypothèse œdipienne de Pederson-Krag à l'égard du roman policier. Les propos de son père portent en fait sur la demande de la mère de Christopher qu'il démissionne de son poste à l'entreprise britannique qui introduit illégalement l'opium indien à Shanghai. On apprend que la mère de Christopher s'est mise à faire campagne contre l'importation de ce stupéfiant car cela était destiné à affaiblir les Chinois, afin que les Britanniques puissent imposer une autorité quasi-coloniale. Or, les constats de son père ici prennent un caractère sexuel, suggérant son impuissance (« It's beyond me, you hear? [...] I can't do it! »). Le fait que Philip est devenu témoin d'une scène traumatisante ayant « fait irruption » (« burst in ») au bureau souligne la qualité de scène primitive que comporte ce souvenir. Selon Camille Fort encore :

... le spectacle que présente alors le père tancé aux yeux de l'enfant est plutôt celui d'un homme privé de toute stature virile. [...] Le différend s'avère implicitement sexuel, variante ironique de la différence sexuelle qui, dans l'interprétation de Pederson-Krag, enrichissait l'énigme de la scène primitive puisqu'elle favorisait le congrès parental¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Fort, « Une enquête élégiaque », *op. cit.*, p. 126.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 126.

Julian Barnes semble jouer avec le lien entre Œdipe et la figure du détective dans *Arthur & George*, surtout à l'égard des relations entre Conan Doyle et sa mère, que le héros appelle « the Mam ». Puisque son père, pour qui Arthur n'a initialement aucun sentiment de compassion, est alcoolique, il assume le rôle de chef de famille. Et pourtant, il a du mal à comprendre la nature des relations entre sa mère et un locataire, Bryan Waller, que la famille hébergeait :

He could never quite allay his suspicion that the lodger's assistance had not been disinterested; though where exactly that interest might lie Arthur was unable to detect. [...] He was a young man who liked things clear and certain, yet found himself in a place where little was clear and some certainties were unacceptable. [...] Waller was six years older than Arthur, and fifteen years younger than the Mam. [...] And yet, he sometimes found himself wondering, how would things appear in a police court? What evidence might be given, and what assumptions made by a jury? Consider, for instance, this item: his father was an enfeebled dipsomaniac occasionally confined to nursing homes, his mother had borne her final child while Bryan Waller was part of the household ... (*Arthur & George*, p. 44–46)

Malgré les références ci-dessus à la détection et la justice, que l'on associe à son célèbre personnage Sherlock Holmes (« Arthur was unable to detect », « how would things appear in a police court? »), Arthur fait preuve d'une très grande naïveté. Il résiste à une vérité apparemment évidente mais scandaleuse à l'époque : Waller serait le père du dernier enfant illégitime de « the Mam ». En revanche, Arthur reproduit le « crime » de sa mère lorsqu'il tombe amoureux de Jean Leckie malgré le fait qu'il est déjà marié avec Louisa (« Touie ») Hawkins. Alors que le père d'Arthur est affaibli par l'alcoolisme, Touie souffre de la tuberculose. De manière révélatrice, à l'égard du complexe œdipien, le jeune Arthur dénonce son père, mettant en doute sa virilité : « Charles Doyle had let down the Mam and condemned his children to genteel poverty. He had been weak and unmanly, incapable of winning his fight against liquor » (*Arthur & George*, p. 84). De plus, Arthur spéculé sur ce qui se serait passé si sa mère n'avait jamais rencontré son père : « This was [...] one of those metaphysical conundrums. [...] could you remain yourself, or at least enough of yourself, if you had a different father? » (*Arthur & George*, p. 25)

Des sentiments similaires sont soulevés dans *Gosford Park*. Comme nous l'avons déjà vu, Robert Parks poignarde son père William McCordle pour se venger de l'avoir abandonné dans un orphelinat. Confronté avec la vérité du meurtre par Mary, qui

cherche un mobile pour cet acte, il répond : « Can't a man hate his own father ? [...] Sir William McCordle was my father. He didn't know it. But he was » (*Gosford*, 1 h. 50 min. 08 sec.). Alors que les policiers quittent la maison de maître éponyme sans avoir résolu le meurtre, la force narrative qu'engendre le mystère nous mène vers le vrai crime ou traumatisme du passé : celui de l'exploitation sexuelle des femmes par William McCordle des générations plus tôt¹⁶⁷. Dans une des dernières scènes angoissantes, une de ses victimes, Mrs Wilson (la mère de Robert), est réconfortée par sa sœur Mrs Croft : les deux femmes étant encore employées par la famille McCordle en tant que domestiques. Comme l'explique Miss Wilson : « [William] promised the boy would be adopted. Said he knew the family. Turns out we all clung to that dream – all us girls. A better chance in life for our children and all the time he was dumping them – his children – in some godforsaken place » (*Gosford*, 2 h. 2 min. 36 sec.). On vient d'apprendre, grâce aux investigations de la part de Mary, que Mrs Croft était également enceinte du bébé de William McCordle. Contrairement à Mrs Wilson, elle avait décidé de garder son enfant, une décision qui lui avait coûté son travail à l'époque. Malheureusement, son fils était décédé en raison d'une maladie infantile. Suite au départ de Robert Parks, qui ne savait pas que Mrs Wilson était sa mère, cette dernière est bouleversée, croyant l'avoir perdu à nouveau. Mrs Croft la rassure : « At least he's alive. That's what matters. At least your boy's alive » (2 h. 5 min. 50 sec.).

Le fait que les œuvres, de manière différente, jouent sur la synergie entre la figure du détective et le complexe œdipien est souligné dans les scènes qui font référence au péché originel. Pour W.H. Auden, les crimes des histoires du soi-disant âge d'or du roman policier (celui d'Agatha Christie), constituent la chute de l'homme dans une société innocente : « The detective story requires [...] an innocent society in a state of grace, i.e., a society where there is no need of the law [...] and where murder, therefore, is the unheard-of act which precipitates a crisis¹⁶⁸ ». Selon l'interprétation du poète anglais le coupable est comme un bouc émissaire, dont l'expulsion rend possible le rétablissement du jardin d'Eden. De plus, comme Freud l'a observé dans

¹⁶⁷ Voir également Julianne Pidduck, *Contemporary Costume Film: Space, Place and the Past*, Londres, British Film Institute, 2004, p. 130 : « The film's tragedy is the plight of the below-stairs women who sexually service their masters, only to lose their reputations and their children ».

¹⁶⁸ Auden, « Guilty Vicarage », *op. cit.*, p. 407–08.

son essai *Totem et Tabou*, le mythe chrétien du péché originel suggère un crime contre Dieu le Père, une allégorisation en quelque sorte du métarécit œdipien :

Dans le mythe chrétien, le péché originel de l'homme est indubitablement un péché contre Dieu le Père. Donc, si le Christ délivre l'homme du poids du péché originel en sacrifiant sa propre vie, il nous oblige à conclure que ce péché était un meurtre. D'après la loi du talion, qui est profondément enracinée dans la sensibilité humaine, un meurtre ne peut être expié que par le sacrifice d'une autre vie ; le sacrifice de soi renvoie à un crime de sang. Et lorsque ce sacrifice de sa propre vie doit amener la réconciliation avec Dieu le Père, le crime à expier ne peut être autre que le meurtre du père. Et si ce sacrifice de sa propre vie amène la réconciliation avec Dieu le Père, le crime qui devrait être expié ne saurait avoir été autre que le meurtre du père¹⁶⁹.

Selon le médecin neurologue autrichien, la chute de l'homme est précipitée non seulement par la consommation du fruit défendu ou le péché de chair, mais également par une sorte de meurtre. La trahison du péché et l'innocence perdue sont vues comme le meurtre de Dieu par le fils Adam, enfin expié par le Christ. C'est à cette confluence mythique évoqué par le roman policier que *The Singing Detective* fait référence. Lors des scènes qui représentent l'accouplement de la mère de Philip et Raymond Binney, ce dernier compare ses seins à des pommes : « 'I could bit tha', my babby. Sweet as an apple » (épisode 3, 47 min. 38 sec.). La scène reflète donc non seulement la qualité de scène primitive pour la figure d'enfant-enquêteur que représente Philip mais également la chute du paradis précipitée par le péché originel. Comme l'explique Porter :

The Bible itself authorizes us to consider that the curiosity to know is a sexual curiosity, and knowing, a carnal activity. And the Bible's authority in the matter is confirmed by the myth of Oedipus insofar as it is one of the earliest known stories to propose a connection between sex and detection, between the activities of the riddle solver and those of the incestuous son¹⁷⁰.

On peut constater que l'arbre à partir duquel Philip est témoin de l'infidélité de sa mère constitue pour lui l'arbre de la connaissance, et que cette connaissance de la sexualité entraîne pour lui l'expulsion du paradis. Lorsqu'il est obligé de partir pour Londres avec sa mère, la forêt lui manque énormément : « Chunt like whum though, be it ! [...] There yunt no place like the Forest: Where cost thou go up here ? Where be the

¹⁶⁹ Freud, *Totem et tabou*, *op. cit.*, p. 307–08.

¹⁷⁰ Porter, *Pursuit of Crime*, *op. cit.*, p. 240.

trees ? And the oaks ? The elms. And the beech, you tell I that ! » (épisode 4, 4 min. 58 sec.). Pour l'écrivain de la série, Dennis Potter, l'enfance elle-même est le site du péché originel : on vit la chute très tôt. C'est un sentiment que partage Dyer dans *Hawksmoor* : « it is in Childhood that our Sorrows begin » (*Hawksmoor*, p. 130). Justement, Dyer, de manière, bien entendu, irréaliste, décrit son propre accouchement comme la chute de l'homme : « thus was I like Adam who on hearing the voice of God in the Garden wept in a state of Primal Terrour » (*Hawksmoor*, p. 9).

A ce titre, il est révélateur que, dans *Atonement*, Robbie nomme l'erreur d'avoir accidentellement donné la lettre obscène à Briony un acte manqué (« lapse ») : « this new element – the innocent child – put his lapse beyond mitigation » (*Atonement*, p. 132). Puisque le mot « lapse » a pour origine le latin *lapsus*, qui signifie la chute, Robbie fait référence non seulement au monde prélapsaire mais également au lapsus freudien. On pourrait donc se poser la question : Robbie a-t-il vraiment envoyé la lettre par accident ? Il n'est sûrement pas non plus un hasard que Robbie ait étudié Freud lors de son Bachelor en littérature anglaise à l'Université de Cambridge, mentionné plusieurs fois dans le récit¹⁷¹. De même, l'évocation de l'« enfant innocent » dans la citation est significative : la lettre a-t-elle éveillé la sexualité chez Briony (la narratrice dissimulée, après tout, à ce moment-là), qui, à 13 ans, se trouve au début de l'adolescence ? Comme le péché originel, l'acte sexuel précipite pour Briony la chute du paradis que seule l'expulsion de Robbie peut expier. De manière révélatrice, la description qu'elle fait de l'interpellation de Robbie par la police fait penser à une condamnation divine : « The disgrace of it horrified [Briony]. It was further confirmation of his guilt, and the beginning of his punishment. It had the look of eternal damnation » (*Atonement*, p. 184).

Quant au monde prélapsaire du récit policier identifié par Auden, ce qu'il appelle « an innocent society in a state of grace¹⁷² », Robbie en rêve lorsqu'il se bat pendant la guerre. Espérant s'en sortir blanchi suite à l'aveu de Briony, il constate : « To be cleared would be a pure state. He dreamed of it like a lover, with a simple longing. [...]

¹⁷¹ Voir par exemple, ces constats de la part de Robbie : « Surely Freud had something to say about that in *Three Essays on Sexuality*. [...] He had spent three years dryly studying the symptoms, which had seemed no more than literary conventions ... » (*Atonement*, p. 84); et encore à propos de la scène à côté de la fontaine : « What might Freud say? How about: she hid the unconscious desire to expose herself to him behind a show of temper. Pathetic hope! It was an emasculation ... » (p. 81)

¹⁷² Auden, « Guilty Vicarage », *op. cit.*, p. 407–08.

If innocence seemed elemental here, there was no reason why it should not be so back in England » (*Atonement*, p. 228). L'évocation d'un « état pur » d'innocence ici rappelle le paradis avant la chute (« state of grace »). Il n'est donc sûrement pas un hasard que la mère de Robbie s'appelle Grace, symbolique d'une innocence à laquelle il souhaite revenir. L'inverse du mot « grace », bien entendu, est « disgrace » : le déshonneur dans lequel Robbie se retrouve suite aux accusations de Briony.

Le péché originel que constitue la scène primitive dans *The Singing Detective* est suivi par d'autres péchés dont Philip a honte. Philip se juge également coupable d'avoir trahi un camarade d'école, en l'accusant d'avoir commis un délit dans la salle de classe dont Philip était lui-même l'auteur, acte pour lequel son camarade est battu par leur institutrice terrifiante. De manière révélatrice, on découvre que le camarade s'appelle Mark Binney, le fils de Raymond. Cela suggère que le fait de dénoncer son camarade était un acte de vengeance contre le père de ce dernier, l'homme qui a eu une liaison avec sa mère. Et pourtant, la vengeance tourne mal et Marlow s'avère être troublé par un sentiment de culpabilité et de honte à propos de l'incident. Au cours des séances avec son psychiatre, on découvre que le garçon qu'il a accusé souffrait d'un handicap mental et est devenu fou plus tard.

Alors que le père de Philip ne provoque pas la haine de son fils de manière que l'on associe au complexe œdipien, il est évident dans la série que Philip s'est éloigné de lui après le suicide de sa mère. Dans ses fantasmes il semble que Philip regrette de ne pas avoir eu plus de respect pour son père, qui n'a pas pu exploiter ses talents pour échapper à la pauvreté. Dans le deuxième épisode il rêve d'une soirée au club ouvrier dans le Forest of Dean où son père était chanteur. A la fin d'une interprétation de « Birdsong at Eventide » donnée par son père, Philip l'adulte, qui apparaît avec les spectateurs dans son pyjama d'hôpital, n'arrive pas à applaudir à cause du psoriasis qui l'empêche d'ouvrir les mains : « I can't clap my hands – I *can't do it* – ! Not even for my dear old Dad » (épisode 2, 56 min. 48 sec.). La figure spectrale d'un mineur se penche sur la table où Philip est assis afin de lui dire : « You byunt interested in clapping thee fayther, now be ya? Thou's never did give the poor bugger credit when him was alive ! Got too big for thee boots, disn't ? » (57 min. 10 sec.) Alors que Philip est choqué de se rappeler, dans cette scène cauchemardesque, que son père est mort, il est évident qu'il a des regrets envers ce dernier. La période de son

adolescence et sa vie de jeune homme ne figurent pas dans la série mais ces scènes font penser à une dégradation de leurs relations après le décès de sa mère.

Comme Arthur et Philip, les héros d'Ishiguro ont des relations tendues avec leur père. Dans *The Remains of the Day*, par exemple, Stevens raconte : « for some years my father and I had tended – for some reason I have never really fathomed – to converse less and less. [...] even the brief exchanges necessary [...] took place in an atmosphere of mutual embarrassment » (*Remains*, p. 58). Dans *An Artist of the Floating World*, Ono se rebelle contre son père en devenant artiste : « 'You mustn't misunderstand me, Mother. I have no wish to find myself in years to come, sitting where Father is now sitting, telling my own son about accounts and money. Would you be proud of me if I grew to be like that?' » (*Artist*, p. 47). Et pourtant, c'est dans *When We Were Orphans* que la représentation de la dynamique familiale met au premier plan le caractère œdipien du péché originel. D'une part, Banks fait référence à la beauté de sa mère : « she strikes me as a beauty in an older, Victorian tradition. Today she might be regarded as 'handsome'; certainly she is not 'pretty' » (*Orphans*, p. 56). D'autre part, le narrateur fait de nombreuses références aux serpents. A un moment donné, par exemple, il s'exclame : « Surely the time has finally arrived for me to go out there myself, to Shanghai, to go there and – after all these years – 'slay the serpent' » (*Orphans*, p. 145) Malgré les connotations romantiques ci-dessus, analysées plus loin, il est suggéré que Banks revient au site du péché originel afin de rétablir un monde prélapsaire : c'est-à-dire, avant la chute que constitue la disparition de ses parents. Il se peut également que la chute ait eu lieu avant leur disparition, lorsque Banks l'enfant est témoin d'une dispute entre ses parents, où, selon Camille Fort encore : « le différend s'avère implicitement sexuel »¹⁷³.

Le serpent qui constitue la connaissance est évoqué lorsque Banks confond la recherche de ses parents avec une enquête sur ce qu'il appelle « the Yellow Snake Killings ». Les agents de l'état britannique à Shanghai nient tout lien entre cette affaire, qui porte sur des meurtres commis par les communistes chinois, et leur disparition. Vers la fin du récit, en revanche, ces mêmes agents présentent Banks au « Yellow Snake », qui s'avère être un homme qui logeait chez les Banks pendant l'enfance de Christopher, connu par lui sous le nom de « Uncle Philip ». En fait, comme nous allons

¹⁷³ Fort, « Une enquête élégiaque », *op. cit.*, p. 126.

le voir, il existe de nombreuses raisons de douter de la véracité de cette scène, qui a, bien entendu, un caractère irréel. Néanmoins, Uncle Philip lui transmet des informations très importantes dans cette scène. D'abord, il l'informe que la disparition du père de Christopher n'était pas du tout une affaire criminelle : tout simplement, il s'est enfui avec sa maîtresse. Deuxièmement, on apprend que la mère de Philip a été forcée de devenir l'esclave sexuelle d'un grand bandit chinois (« Wang Ku ») qui avait l'intention de prendre le contrôle du trafic d'opium des Britanniques. Uncle Philip était impliqué dans cette affaire puisque, comme la mère de Christopher, il faisait campagne contre l'importation de la drogue en Chine. Au cours d'une rencontre entre la mère de Christopher et Wang Ku, à laquelle Uncle Philip avait également assisté, elle se rend compte des vraies intentions du bandit et lui donne un gifle, acte pour lequel elle doit devenir son esclave à la condition que rien de mal n'arrive à son fils. Cependant, pour mettre l'accent sur la particularité œdipienne de la rencontre entre Christopher et Uncle Philip, cette dernière finit par l'exclamation extraordinaire suivante :

I helped Wang take your mother because a part of me wanted her to become his slave. To be used like that, night after night. Because you see, I always lusted after her [...]. And when it all happened, with Wang Ku, it excited me. Do you hear me, Puffin? *It excited me!* [...] All those years I lived vicariously through Wang. It was almost as if I'd conquered her too. (*Orphans*, p. 296)

Uncle Philip est-il à la fois une figure de bouc émissaire et, comme Mark Binney/Finney dans *The Singing Detective*, une projection fantasmagorique et psychique des complexes de Christopher envers ses parents ? Nous constatons en revanche que cette scène de dénouement comporte des traces de parodie. Ishiguro, semble-t-il, connaissait bien les théories reliant la figure du détective et le complexe œdipien et jouait explicitement avec elles.

Hawksmoor comprend également des éléments évoquant cette dimension du récit policier. Thomas, une des victimes des mystérieux meurtres au présent du roman, semble souffrir d'un complexe œdipien. Son père est déjà mort et il habite avec sa mère dans le quartier de Londres où sont situées les églises construites dans le roman par Nicolas Dyer (Nicholas Hawksmoor en réalité). Apparemment libre de l'explorer tout seul, Thomas flâne dans les rues de la ville, rappelant explicitement les souvenirs d'enfance de l'architecte. Dans les jours qui précèdent son propre décès, Thomas ressent un éveil sexuel qui signifie le début de l'adolescence. Lorsqu'il épie

discrètement (comme, bien entendu, Philip et Briony), un couple faisant l'amour derrière une des églises, son dégoût initial devient de la fascination : « Thomas glared with contempt as they kissed but, when the man put his hand upon her skirt, he grew more watchful » (*Hawksmoor*, p. 41). Cette nuit-là, cette scène dont il est devenu témoin resurgit dans son imagination :

... he lay face downward on his bed and put the pillow over his head. [...] once more he watched as the man and woman walked beneath the trees and as they kissed, and now he was taking her breast into his mouth. He rocked upon his narrow bed, his body growing and growing, and he spread out his hands in horror as the ache turned into a stream which he entered and which at the same time left him like blood coming from a wound.
(*Hawksmoor*, p. 42)

Suite à cette expérience, dont la nature demeure pour lui assez mystérieuse, Thomas se sent transformé en quelque sorte, croyant que les passants remarquent quelque chose d'étrange dans son comportement. En effet, il a perdu son innocence à cause de cette nouvelle connaissance : « When he walked through the streets of Spitalfields on the following morning, the people whom he passed seemed to glance at him in curiosity or amazement, and he was sure that what he had done, or felt, had left some mark upon him » (*Hawksmoor*, p. 43). De surcroît, Thomas change de comportement à l'égard de sa mère pour une raison qui lui est inconnue. En quittant l'appartement le matin suivant cet épisode nocturne Thomas observe : « There was a time when he would have crawled into her bed and, as she slept, watched the dust stirring in the shafts of sunlight which entered her room, but now he crept down the stairs » (*Hawksmoor*, p. 43). Quand sa mère vient le voir dans sa chambre, il se détourne d'elle, ne voulant apparemment plus qu'elle le touche¹⁷⁴.

Comme Philip et Briony encore, Thomas semble avoir confondu la sexualité, éveillée semble-t-il par un acte de voyeurisme, avec la violence, voire le meurtre (« like blood coming from a wound »). En effet, la scène s'avère être prophétique plus tard lorsqu'il devient victime d'un meurtre surnaturel. Au cours de ses explorations d'une église de Dyer, Thomas se retrouve piégé dans un labyrinthe que l'architecte a réalisé comme chambre funéraire des siècles auparavant. Lorsque le corps de Thomas est retrouvé

¹⁷⁴ Voir *Hawksmoor*, p. 37 : « for some reason he did not wish her to see him lying sprawled upon the bed, and so he jumped off it and sat on a chair beside the window. 'How's my Tommy?' she said hurrying towards him and then kissing him on the forehead; he flinched, turning his face away from her, and then pretended to watch something in the street outside [...] to account for this gesture ».

par la police l'autopsie révèle qu'il a été étranglé. Et pourtant, le corps ne porte pas de traces d'empreintes digitales, ce qui semble impossible aux détectives chargés de l'enquête. Le fait que Thomas meurt dans un labyrinthe est révélateur : comme nous allons le voir, le labyrinthe constitue un motif récurrent dans le roman policier, étant symbole de la poursuite des indices menée par la figure de détective pour sortir du mystère. Quant au péché originel, Thomas semble avoir été visé par Dyer puisque qu'il est vierge et du fait qu'il a pris le fruit défendu de la connaissance : en effet, son éveil sexuel entraîne sa mort.

Pour conclure, les œuvres du corpus utilisent ou évoquent certaines conventions du récit policier à l'égard de la psychanalyse freudienne, particulièrement les théories concernant la scène primitive et le complexe œdipien, ainsi que les mythes grecs et bibliques auxquels celles-ci font référence. Toutes les œuvres, de manières différentes, mettent en scène des personnages qui sont à la recherche de parents absents ou substitutifs, ou qui se trouvent à expulser une figure de bouc émissaire suite à la chute du paradis. Cette chute est précipitée par des événements traumatiques, notamment par l'éveil sexuel, le fruit défendu de la connaissance. Et pourtant, ces héros sont poussés par une curiosité qui s'avère parfois transgressive : la ligne entre le témoin innocent d'une scène traumatique et le voyeur devient floue. Comme nous allons le voir, ils épient les autres et effectuent des actes de dissimulation qui rappellent le côté sombre de la figure de détective.

III. La dissimulation et l'observation

i. Le voyeurisme, la surveillance et la faculté d'observation

Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, les œuvres du corpus jouent avec la convention de la scène primitive du récit policier. En enquêtant sur les traumatismes du passé pour résoudre un sentiment de culpabilité ou de deuil dans le présent, les protagonistes endossent le rôle de détective. Alors que certains de ces héros sont témoins d'événements troublants par accident, d'autres assument ce rôle de manière moins passive. Il n'est pas toujours facile dans ces œuvres de situer la frontière entre témoin et voyeur, ambiguïté dont le récit policier est empreint. Comme l'indique Kate Summerscale :

The word 'detect' stemmed from the Latin '*de-tegerre*' or 'unroof', and the original figure of the detective was the lame devil Asmodeus, 'the prince of demons', who took the roofs of houses to spy on the lives inside. [...] A plainclothes police officer was [...] a secret

watcher, a man licensed to pry. The detective hero might at any moment turn to reveal his grinning double, the voyeur¹⁷⁵.

Pour de nombreux critiques, le caractère voyeuriste du genre a pour origine des changements dans la société au cours du XIX^e siècle, notamment l'établissement de la « detective police » en 1842. Comme l'a décrit Michel Foucault dans *Surveiller et Punir*, les formes de punition publiques et spectaculaires ont progressivement laissé la place à la surveillance et la prévention de la criminalité. Selon Foucault, « la figure architecturale¹⁷⁶ » de cette société disciplinaire est celle du panoptique, un type de prison imaginé par le philosophe et réformateur anglais Jeremy Bentham, « L'instrument d'une surveillance permanente, exhaustive, omniprésente, capable de tout rendre visible¹⁷⁷ ». Les détenus du panoptique sont vus, mais ils ne voient pas les individus qui les observent :

... à la périphérie un bâtiment en anneau ; au centre, une tour ; [...] le bâtiment périphérique est divisé en cellules [...] Il suffit alors de placer un surveillant dans la tour centrale, et dans chaque cellule d'enfermer un fou, un malade, un condamné, un ouvrier ou un écolier¹⁷⁸.

Selon de nombreux critiques, dont Dennis Porter, la figure du détective littéraire constitue un héros pour la nouvelle société de surveillance :

... by the time of [Arthur Conan] Doyle, the Great Detective of fiction had himself the essential qualities of the unseen seer, who stands at the center of the social Panopticon and employs his "science" to make all things visible on behalf of the forces of order. [...] The detective story promotes the "heroization" of the agent of surveillance in his struggle against threats from within¹⁷⁹.

Alors que Sherlock Holmes était gentleman, les vrais détectives de l'époque venaient des classes populaires et étaient redoutés au début comme des espions de l'Etat. Selon Caroline Reitz : « intelligence does not emerge as a policing technique, due to an English distaste for spying, until the creation of the Criminal Investigation Department (CID) at the end of the 1880s. Public hatred of spying did shape the

¹⁷⁵ Summerscale, *Mr Whicher*, op. cit., p. 158.

¹⁷⁶ Michel Foucault, *Surveiller et Punir*, Paris, Éditions Gallimard, 1975, p. 233.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 249.

¹⁷⁸ Foucault, *Surveiller et Punir*, op. cit., p. 233.

¹⁷⁹ Porter, *Pursuit of Crime*, op. cit., p. 125.

representation of the police¹⁸⁰ ». Ceci explique d'une part pourquoi les figures du détective qui précèdent Holmes dans la fiction ne constituent pas tout à fait les héros du récit, et d'autre part pourquoi le héros de Baker Street était soi-disant « consulting detective », plutôt qu'agent de police. Inspector Bucket dans *Bleak House* de Charles Dickens (1852–53) est considéré comme étant le premier personnage de ce type dans la littérature anglaise, suivi par Sergeant Cuff dans *The Moonstone* (1868). Inspector Bucket dispose, comme Holmes des décennies plus tard, d'une faculté d'observation extraordinaire, voire surnaturelle :

Mr. Snagsby is dismayed to see [...] a person with a hat and stick in his hand, who was not there when he himself came in, and has not since entered by the door or by either of the windows [...] nor has a step been audible on the floor. Yet this third person [Mr Bucket] stands there, with his attentive face [...] a composed and quiet listener. He is a [...] sharp-eyed man in black, of about the middle-age. Except that he looks at Mr. Snagsby as if he were going to take his portrait, there is nothing remarkable about him at first sight but his ghostly manner of appearing¹⁸¹.

Bucket observe les autres, dissimulé, d'une façon qui fait penser à l'espionnage et la surveillance. Selon de nombreux critiques, Dickens faisait de la propagande pour la nouvelle « detective police », non seulement avec des personnages comme Bucket mais également dans ses essais pour *Household Words*, le magazine hebdomadaire des années 1850 dont il était le rédacteur en chef :

... the police were thoroughly disliked by much of the population in their early days, and public praise of their efforts was even more clearly politically motivated then than now. Dickens contributed three such pieces to *Household Words*, and the intention of giving the detective heroic stature is clear¹⁸².

En revanche, Bucket et Cuff ne sont pas héroïsés dans le sens que l'on associe à Sherlock Holmes du fait que, comme les vrais policiers de l'époque, ils sont issus de la classe populaire. Le statut de gentleman permettait à ce dernier de se mêler, sans contraintes, aux affaires de la bourgeoisie. A ce titre, un constat typique du héros de

¹⁸⁰ Caroline Reitz, *Detecting the Nation: Fictions of Detection and the Imperial Venture*, Columbus, The Ohio State University Press, 2004, p. 27.

¹⁸¹ Charles Dickens, *Bleak House*, 1852–53, Oxford, Oxford University Press, 1966, p. 307.

¹⁸² Palmer, *Thrillers*, *op. cit.*, p. 134.

Baker Street est : « 'My name is Sherlock Holmes. It is my business to know what other people don't know'¹⁸³ ».

Malgré la garantie de discrétion que donnent les héros des *whodunits* classiques, la notion qu'une figure de détective pourrait intervenir dans des affaires privées bourgeoises contribuait à l'aura parfois transgressive et voyeuriste du genre. Dans une histoire de Sherlock Holmes, le héros de Baker Street rappelle cette ambiance quand il dit :

'If we could fly out of that window hand in hand, hover over this great city, gently remove the roofs and peep in at the queer things which are going on [...], it would make all fiction with its conventionalities and foreseen conclusions most stale and unprofitable'¹⁸⁴.

Comme l'illustre la citation ci-dessus, la notion de surveillance faisait penser également au voyeurisme. Cependant, le héros créé par Arthur Conan Doyle est censé être une figure rassurante. Dans le roman à sensation, quelques décennies avant la première aventure de Holmes, le fait de devoir endosser le rôle de détective provoque souvent un sentiment de honte chez les héros. Comme Robert Audley dans *Lady Audley's Secret*, ces personnages ne sont pas du tout à l'aise lorsqu'ils se retrouvent à espionner les autres : « His generous nature revolted at the office into which he had found himself drawn – the office of a spy, the collector of damning facts that led on to horrible deductions¹⁸⁵ ». Par ailleurs, un excès de curiosité peut nous mener vers la transgression, semble-t-il, avant l'arrivée de Sherlock Holmes, qui n'a pas du tout cette réticence. Dans *Caleb Williams*, par exemple, le héros éponyme évoque le plaisir coupable d'observer le suspect à son insu, une mission qui tourne mal quand il est lui-même accusé du meurtre en question :

Was it possible after all that Mr. Falkland should be the murderer? [...] I determined to place myself as a watch upon my patron. [...] The instant I had chosen this employment for myself, I found a strange sort of pleasure in it. To do what is forbidden always has its

¹⁸³ Arthur Conan Doyle, « The Blue Carbuncle », 1892, dans *Sherlock Holmes – The Complete Stories*, Ware, Wordsworth Editions, 2006, p. 552.

¹⁸⁴ Arthur Conan Doyle, « A Case of Identity », 1892, dans *Sherlock Holmes – The Complete Stories*, Ware, Wordsworth Editions, 2006, p. 469.

¹⁸⁵ Braddon, *Lady Audley*, *op. cit.*, p. 214.

charms, because we have an indistinct apprehension of something arbitrary and tyrannical in the prohibition. To be a spy upon Mr. Falkland!¹⁸⁶

Dans les œuvres d'Ishiguro, le caractère voyeuriste du récit policier fait partie du discours : les enquêtes menées par les héros nécessitent l'observation et la dissimulation. Dans *Never Let Me Go*, Kathy raconte un jeu avec ses camarades à Hailsham où ils imaginaient qu'il y avait un complot pour kidnapper une de leurs « guardians » préférées, Miss Geraldine. Ils se chargent de protéger cette dernière en se proclamant être son garde secret (« secret guard », *Never*, p. 49), ce qui nécessite une surveillance constante de ceux qu'ils imaginent impliqués dans le complot d'enlèvement :

Most of our 'evidence' came from witnessing the conspirators at work. One morning, for instance, we watched from a second-floor classroom Miss Eileen and Mr. Roger talking to Miss Geraldine down in the courtyard. After a while Miss Geraldine said goodbye and went off [...], but we kept on watching, and saw Miss Eileen and Mr. Roger put their heads closer together to confer furtively, their gazes fixed on Miss Geraldine's receding figure. (*Never*, p. 51)

Par ailleurs, Kathy raconte comment certaines situations peu stressantes déclenchaient des crises de colère chez son ami Tommy. Ayant ressenti une amélioration dans son comportement, Kathy décide de l'interroger à ce sujet : « I was mystified, and decided to probe him a bit the next time we could talk » (*Never*, p. 22). Étonné que Kathy ait remarqué ce changement (« 'You notice everything, don't you, Kath ?' », *Never*, p. 23), Tommy lui raconte un épisode où une autre « guardian », Miss Lucy, lui avait dit quelque chose d'énigmatique. Alors que les élèves à Hailsham sont fortement encouragés à réaliser des œuvres d'art, Tommy n'est pas très doué dans ce domaine. Afin de l'aider à maîtriser ses crises de colère, Miss Lucy lui conseille de ne pas s'en inquiéter. Justement, l'intense focalisation sur la créativité à ce stade du récit donne une ambiance décalée : il n'est pas clair à la première lecture pourquoi tant d'importance est accordée à ce sujet dans le récit. Or, on apprend dans le dénouement que l'insistance sur la production artistique à Hailsham fait partie d'une expérience réalisée pour prouver que les clones ont des âmes.

Dans ses souvenirs d'enfance, les enquêtes de Kathy se limitent à des petits mystères relativement banals, alors qu'elle ne peut pas comprendre l'intégralité de ce que

¹⁸⁶ Godwin, *Caleb Williams*, *op. cit.*, p. 107.

constitue Hailsham. Elles consistent majoritairement en observations discrètes des « guardians », dont Miss Lucy en particulier qui semble mal supporter son rôle à l'école. Kathy observe attentivement le comportement de cette dernière (« I was watching her as carefully as ever in those days », *Never*, p. 78), qui apparaît de plus en plus étrange. Justement, une autre scène dont elle témoigne lors de ses enquêtes comporte une dimension traumatisante :

... I heard behind me what sounded like [...] a hissing noise that would go on for about ten seconds, pause, then come again. [...] I thought I'd better go and investigate. [...] I didn't know what I expected to discover as I cautiously pushed the door, but I was properly surprised to see Miss Lucy [...] leaning over in concentration, forehead very low, [...] scrawling furious lines over a page with a pencil. [...] She was so lost in what she was doing, it took her a while to realise I was there. [...] I think I made some apology and went out, half expecting her to call me back. But she didn't, and what I remember now is that I went down the staircase burning with shame and resentment. At that moment I wished more than anything that I hadn't seen what I'd just seen, though if you'd asked me to define just what I was so upset about, I wouldn't have been able to explain. (*Never*, p. 89)

Comme dans la partie précédente qui se focalise sur la scène primitive dans les œuvres du corpus, la curiosité qui conduit les investigations du héros finit par provoquer un sentiment de transgression et de honte. Il existe une sorte de double enquête dans le roman : les mystères de ses souvenirs d'enfance et les investigations qu'elle effectue avec Tommy lorsqu'ils ont grandi. Dans le deuxième cas, Kathy cherche ses anciens « guardians » pour savoir si le don d'organes de Tommy peut être reporté. Ayant découvert l'adresse de Madame, Kathy raconte, de manière révélatrice, comment elle l'a espionnée : « I described to him how [...] I'd sat down and waited [...] with my eyes fixed on the house over the street. [...] 'It was just like detective stuff' » (*Never*, p. 238–39). Comme nous allons le voir, la manière dont elle endosse le rôle de détective nécessite non seulement l'espionnage mais également la poursuite, lorsqu'elle traque les mouvements des « guardians » ainsi que de ceux que les élèves à Hailsham appellent les « possibles » (les humains à partir desquels les clones ont été créés, en utilisant leur ADN).

Stevens rappelle également le récit policier avec ses actes d'observation et d'espionnage. Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, il hésite devant la porte de Miss Kenton, ayant l'impression à ce moment-là qu'elle est en larmes dans sa chambre. Malgré son affirmation qu'il n'avait pas de preuve que Miss Kent pleurait,

Stevens constate ailleurs dans le récit que son geste d'écouter aux portes fait partie du rôle de majordome. A cet égard, Stevens raconte un épisode où il écoute une conversation clandestine pendant une réunion politique organisée par Lord Darlington :

I had for some reason gone up to M. Dupont's room and was about to knock, but before doing so, as is my custom, I paused for a second to listen at the door. You may not yourself be in the habit of taking this small precaution to avoid knocking at some highly inappropriate moment, but I always have been and can vouch that it is common practice amongst many professionals. That is to say, there is no subterfuge implied in such an action, and I for one had no intention of overhearing to the extent that I did that evening. However, [...] when I put my ear to M. Dupont's door [...] it was the tone of [Mr Lewis's] voice that raised my suspicions. I was listening to the same genial, slow voice [...] yet it now contained something unmistakably covert. It was this realisation [...] that caused me to stop my hand from knocking, and continue to listen instead. (*Remains*, p. 87)

Ici Stevens rappelle les célèbres propos des héros des récits policiers, pour qui les portes fermées incitent à l'espionnage. Comme le constate Sergent Cuff dans *The Moonstone* : « 'doors and listeners have a knack of getting together; and, in my line of life, we cultivate a healthy taste for the open air'¹⁸⁷ ». L'excès de justification de Stevens dans la citation ci-dessus suggère un élément furtif dans son comportement, voire illicite. Malgré son insistance que le fait d'écouter aux portes vise à éviter des situations embarrassantes pour les invités hébergés dans les chambres, il se contredit par la suite lorsqu'il transmet ce qu'il a entendu à son employeur : « I did not linger long enough – as I was obliged to explain to his lordship shortly afterwards – to hear anything that would give a clue as to M. Dupont's attitude to Mr Lewis's remarks » (*Remains*, p. 88). De fait, Stevens se représente par ailleurs au cours de sa narration comme une sorte de gardien des secrets de la maison de maître, une figure de discrétion absolue et donc de complicité avec Lord Darlington :

Lord Darlington never made any efforts to conceal things from my own eyes and ears; I can recall on numerous occasions, some personage breaking off in mid-sentence to glance warily towards my person, only for his Lordship to say: 'Oh, that's all right. You can say anything in front of Stevens, I can assure you'. (*Remains*, p. 68)

Malgré la manière dont Stevens revendique sa discrétion en tant qu'espion, les invités se méfient néanmoins de lui lorsqu'ils discutent de sujets dits sensibles devant lui :

¹⁸⁷ Collins, *The Moonstone*, *op. cit.*, p. 150.

« once, shortly after lunch, I recall I came upon the [same] two gentlemen talking rather furtively just inside the library door, and it was my distinct impression they broke off their discussion upon my approach » (*Remains*, p. 88).

Le personnage de majordome joue un rôle important dans les récits policiers. L'expression « The butler did it » est souvent attribuée au genre, malgré le fait que les majordomes ne figurent pas très souvent comme les véritables malfaiteurs dans de tels récits¹⁸⁸. Du fait que de nombreux récits policiers se déroulent dans des maisons de maître, ce personnage se retrouve néanmoins impliqué dans des énigmes, voire soupçonné. Comme le constate un personnage à propos du mystère dans *Trent's Last Case* d'E. C. Bentley : « 'you know as well as I do how often servants are mixed up in affairs of this kind'¹⁸⁹ ». En effet, l'expression « The butler did it » figure dans *Gosford Park* lorsque le majordome Jennings est brièvement soupçonné d'avoir empoisonné son maître (*Gosford*, 1 h. 56 min. 10 sec.). En revanche, la culpabilité du majordome est devenue un tel cliché que la convention a été interdite par les règles du « Detection Club », un groupe d'écrivains de romans policiers fondé en 1930 : « Servants – such as butlers, footmen, valets, game-keepers, cooks, and the like – must not be chosen by the author as the culprit. [...] It is a too easy solution [...] and makes the reader feel that his time has been wasted¹⁹⁰ ». Si on fait abstraction pour l'instant des connotations snobs de ses propos, le cliché prend ses racines dans le roman à sensation, qui préfigure le *whodunit*, ainsi que dans les conditions sociales de la société victorienne. Selon Deborah Cohen, par exemple, l'établissement en Angleterre du tribunal de divorce en 1857 a eu l'effet de révéler à quel point les domestiques épiaient les affaires de leurs employeurs :

Servants had always been the best informants as to the secret doings of their masters, but the Divorce Court left no doubt about just how much they knew – and were willing to say.

¹⁸⁸ Voir Nate Pederseen, « Why do we think the butler did it? », *The Guardian*, 9 décembre 2010, consulté en ligne 19 mars, 2015, <http://www.theguardian.com/books/booksblog/2010/dec/09/why-we-think-the-butler-did-it> : « The concept of "the butler did it" is commonly attributed to Mary Roberts Rinehart. Her otherwise forgettable 1930 novel, *The Door*, is notable for [...] the ending, in which the butler actually is the villain. (The actual phrase "the butler did it," however, never appears in the text.) ».

¹⁸⁹ Bentley, *Trent's Last*, *op. cit.*, p. 56.

¹⁹⁰ S. S. Van Dine, « Twenty Rules for Writing Detective Stories », 1928, dans *The Art of Suspense*, dir. John Yeoman, Leighton Buzzard, Village Guild, 2010, p. 220.

Lined up in the witness box to turn the tables on their erstwhile superiors was a horde of domestic tattle-tales [...]. There was no family secret that the servants did not know¹⁹¹.

Une particularité a déteint sur ce personnage de majordome : la figure évoque la discrétion et les secrets ainsi que le voyeurisme. L'idiome « What the butler saw » vient du titre d'un des premiers films érotiques, qui se visionnaient à partir du dispositif cinématographique appelé le Mutoscope du début du XXe siècle. Dans *Gosford Park*, le personnage de Morris Weissman évoque le comportement espion des domestiques lorsqu'il dit à son interlocuteur, pendant un échange par téléphone : « They don't talk. The butlers and the maids. They stand. They watch » (*Gosford*, 1 h. 20 min. 31 sec.). De même, le fait qu'une femme de chambre, Mary, endosse le rôle d'enquêteur dans le film est significatif. Comme l'indique Mary Elizabeth Braddon dans le roman à sensation *Lady Audley's Secret* :

Amongst all privileged spies, a lady's maid has the highest privileges. [...] She has a hundred methods for the finding out of her mistress's secrets. She knows by the manner in which her victim jerks her head from under the hair-brush, or chafes at the gentlest administration of the comb, what hidden tortures are racking her breast – what secret perplexities are bewildering her brain¹⁹².

Comme l'explique Summerscale, il existe deux sortes de figure féminine du détective dans le roman du XIX^e siècle : celle qui endosse le rôle pour résoudre un mystère et celle qui est caractérisée par un excès de curiosité, considéré à l'époque comme étant un défaut plutôt féminin¹⁹³. Comme pour les figures du premier type, Mary fait preuve de discrétion lorsqu'elle découvre des secrets. Malgré le fait que son employeur la comtesse Constance soit souvent méchante avec elle, lui demandant des services peu raisonnables, les deux femmes partagent néanmoins des secrets. Constance

¹⁹¹ Deborah Cohen, *Family Secrets – Living with Shame from the Victorians to the Present Day*, Londres, Viking, 2013, p. 56.

¹⁹² Braddon, *Lady Audley*, *op. cit.*, p. 364.

¹⁹³ Voir Summerscale, *Mr Whicher*, *op. cit.*, p. 188 : « ... a nineteenth-century fictional heroine: the amateur female detective, [...] featured in W.S. Hayward's *The Experiences of a Lady Detective* (1861) and Andrew Forrester's *The Female Detective* (1864). [...] Inspector Bucket in *Bleak House*, [...] refers to his wife, respectfully, as 'a lady of natural detective genius' [...]. In theory, detection was understood as a distinctly feminine talent – women had the opportunities for 'intimate watching', said Forrester, and an instinct for deciphering what they saw. In practice, a woman who indulged in detection was perceived as a sister to Mrs Snagsby in *Bleak House*, whose jealous curiosity drives her 'to nocturnal examinations of Mr Snagsby's pockets; to secret perusals of Mr Snagsby's letters ... to watching at windows, listening behind doors, and a general putting of this and that together by the wrong end' ».

cherche à connaître les commérages qui circulent parmi les domestiques, alors que Mary lui pose des questions portant sur les relations complexes des maîtres. A un moment donné, Constance annonce à Mary : « If there's one thing I don't look for in a maid, it's discretion. Except with my own secrets of course » (*Gosford*, 1 h. 00 min. 02 sec.). En revanche, quand Mary entend une conversation entre sa maîtresse et Sylvia, pendant laquelle cette dernière la prévient que William a l'intention de ne lui plus donner de l'argent, Constance dit à la jeune domestique : « Now that you *can* be discreet about » (*Gosford*, 1 h. 01 min. 48 sec.).

Quant à Stevens, son rôle déclaré de gardien des secrets est ironique lorsqu'il enquête sur le départ de Miss Kenton de Darlington Hall, au sujet de qui des rumeurs circulent. Ayant remarqué des changements dans ses habitudes et son comportement¹⁹⁴, qui lui donnent lieu de s'inquiéter, un des collègues de Stevens devine une explication : selon Mr Graham il s'agit du fait que Miss Kenton va épouser quelqu'un. Par conséquent, Stevens se met à suivre ses mouvements attentivement sous le prétexte que le départ de Miss Kenton lui poserait des problèmes opérationnels à Darlington Hall :

I recall I dismissed Mr Graham's theory with some confidence that evening, but thereafter [...] I found it hard to keep out of my mind the possibility that the purpose of these mysterious outings of Miss Kenton was to meet a suitor. [...] I was obliged to recognize certain other little signs which tended to support Mr Graham's theory. For instance, [...] Miss Kenton had started to get letters on a fairly regular basis – once a week or so – from the same correspondent, and that these letters bore a local postmark. Then there were other nebulous signs to support Mr Graham's view. [...] I clearly had a responsibility to probe the matter further. (*Remains*, p. 159)

La surveillance de Miss Kenton par le majordome prend ici un caractère presque sordide. Malgré l'intention déclarée de Stevens de ne pas vouloir perdre Miss Kenton comme collègue, le lecteur sait bien qu'il a des sentiments amoureux envers elle qu'il ne reconnaît pas. Ironiquement, Stevens protège sa propre vie privée avec véhémence. Dans un autre souvenir, Miss Kenton vient le voir à son bureau et demande à voir ce qu'il lit. Le livre en question s'avère être un roman sentimental, mais il répond de manière excessivement défensive : « 'as a matter of principle, I

¹⁹⁴ Voir *Remains*, p. 158 : « [Miss Kenton] began suddenly to take full advantage of her contracted time off, disappearing regularly from the house from early in the morning, leaving no information other than the hour she might be expected back that night. Of course, [...] I felt it improper to enquire further ».

object to your appearing like this and invading my private moments' » (*Remains*, p. 154). Ce qu'il ne semble pas comprendre à propos de sa demande, c'est qu'il s'agit d'un geste d'amitié, voire amoureux. Stevens cache ses sentiments envers Miss Kenton sous des prétextes professionnels, les mêmes prétextes qu'il utilise pour justifier le fait qu'il la surveille.

Pour certains critiques, comme nous allons l'analyser ultérieurement, la capacité d'observation des figures du détective reflète l'héroïsation de la surveillance. Selon D. A. Miller : « Detective fiction is thus always implicitly punning on the detective's brilliant *super-vision* and the police *supervision* that it embodies. His intervention marks an explicit bringing-under-surveillance of the entire world of the narrative¹⁹⁵ ». Par ailleurs, l'obsession pour le regard dans les récits policiers a été liée à l'arrivée de la photographie :

Through its connection with observation, the detective story is related to the optical devices of modernity, especially photography and film. [Walter Benjamin's] "A Little History of Photography" relates the development of the camera to that of a new, "scientific" mode of observation: it brings things closer for inspection ...¹⁹⁶

Kathy et Stevens se disent être tous deux fiers de leur faculté d'observation, de manière qui rappelle les héros des récits policiers, notamment Sherlock Holmes : « 'I have trained myself to see what others overlook¹⁹⁷ ». Selon la narratrice de *Never Let Me Go*, par exemple : « I was, as I say, watching the situation closely around then, so I saw the signs before most of the others » (*Never*, p. 21). De surcroît, dans *The Remains of the Day*, le narrateur revendique ses talents d'observation lorsqu'il se souvient d'une dispute avec Miss Kenton. Ayant fait référence deux fois à l'« objectivité » de son regard lors d'une description du paysage anglais¹⁹⁸, il critique sa collègue pour son manque de faculté d'observation :

[My father] is of course in title the under-butler [...]. But I am surprised your powers of observation have not already made it clear to you that he is in reality more than that. [...]

¹⁹⁵ Miller, *Novel and the Police*, *op. cit.*, p. 35.

¹⁹⁶ Carlo Salzani, « The City as Crime Scene: Walter Benjamin and the Traces of the Detective », *New German Critique*, n°100, 2007, p. 175.

¹⁹⁷ Conan Doyle, « Case of Identity », *op. cit.*, p. 471.

¹⁹⁸ Voir *Remains*, p. 27 : « It is, I believe, a quality that will mark out the English landscape to any objective observer as the most satisfying in the world [...]. In comparison, the sorts of sights offered in such places as Africa and America [...] would, I am sure, strike the objective viewer as inferior ... ».

a hundred things should have indicated to you that my father is a figure of unusual distinction from whom you may learn a wealth of things were you prepared to be more observant. (*Remains*, p. 49)

Ses constats à propos du regard, comme ceux de Kathy, sont l'objet d'une distance ironique dans les romans d'Ishiguro où le discours central porte sur le manque, chez les êtres humains, d'une perspective générale. Comme l'annonce Kathy, à un moment donné : « 'Look, there are all sorts of things you don't understand, Tommy, and I can't tell you about them. Things about Hailsham, about your place in the wider world, all kinds of things. But perhaps one day, you'll try to find out' » (*Never*, p. 106). L'invitation faite à Tommy de regarder, voire enquêter sur sa place dans l'univers, pourrait porter sur tous les héros des romans d'Ishiguro.

Quant à la faculté d'observation, dans *An Artist of the Floating World*, Ono se vante de sa capacité à se remémorer une scène afin de réaliser une œuvre artistique: « I was often to surprise colleagues with my ability to realize a scene on canvas based only on the briefest of passing glances » (*Artist*, p. 41). Ono rappelle ici le détective-héros Philip Trent des histoires d'E. C. Bentley, enquêteur amateur ainsi que peintre, qui exploite son œil artistique afin de résoudre des crimes¹⁹⁹. En revanche, Ono admet ne pas pouvoir appliquer ses mêmes talents afin de faire un autoportrait, de façon qui suggère un manque de connaissance de soi : « I cannot recall any colleague who could paint a self-portrait with absolute honesty; however one may fill in the surface details of one's mirror reflection, the personality represented rarely comes near the truth as others would see it » (*Artist*, p. 67). Le rapport entre l'artiste et le détective en ce qui concerne la faculté d'observation est significatif. Pour Walter Benjamin, la figure de détective est préfigurée par le personnage du flâneur, pour qui la ville et la foule urbaine deviennent « pour la première fois un objet de poésie lyrique²⁰⁰ » :

Le personnage du flâneur préfigure celui du détective. [...] Il lui convenait parfaitement de voir son indolence présentée comme une façade derrière laquelle se cache en réalité

¹⁹⁹ Voir, par exemple, Bentley, *Trent's Last*, *op. cit.*, p. 87 : « At all times his keen vision and active brain took in and tasted details with an easy swiftness that was marvellous to men of slower chemistry; the need to stare, he held, was evidence of blindness ».

²⁰⁰ Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIXe siècle », 1939, dans *Oeuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000, p. 58–59.

l'attention soutenue d'un observateur ne quittant pas des yeux le criminel qui ne se doute de rien²⁰¹.

Ono rappelle l'héritage du flâneur exercé sur la figure de détective dans ses réminiscences du « monde flottant » éponyme : à savoir le quartier de la ville où il est devenu artiste. Pour les artistes de l'école de peinture à laquelle il appartient, il s'agit de capturer l'ambiance éphémère des soirées dans ce quartier du plaisir : « this entailed spending much time exploring the city's 'floating world' – the night-time world of pleasure, entertainment and drink which formed the backdrop for all our paintings » (*Artist*, p. 145). Mori-san, le professeur de l'école de peinture, dont Ono se distance en fin de compte, fait référence à la difficulté de capturer précisément l'atmosphère du monde flottant dans ses tableaux : « 'those pictures [of mine] up there, they don't even hint at these transitory, illusory qualities. They're deeply flawed, Ono' » (*Artist*, p. 150). Ono, de manière révélatrice, déclare les œuvres sont parfaites, sans doute faute de vouloir critiquer son maître : « 'But Sensei, I cannot see what faults even the most discerning eye would see in these prints' » (*Artist*, p. 149). Après la guerre, l'ambiance éphémère du quartier est soulignée quand Ono est confronté à l'image de la ville détruite par les bombardements américains. Le passé, objet de son récit à rebours qui constitue une partie importante du roman, s'avère être aussi « transitoire » et « illusoire » que le « monde flottant » représenté dans les tableaux de sa jeunesse. Dans *The Remains of the Day*, Stevens rappelle également en quelque sorte le rôle du détective-flâneur qui tente de fixer, à travers son regard, une scène : il s'entraîne à observer dans son journal intime, donnant des détails des scènes qu'il rencontre²⁰². Ono, Stevens et Kathy s'avèrent donc avoir un manque de perspective envers leur rôle dans la société dans laquelle ils se trouvent, malgré leurs allusions à la faculté d'observation. Ce même constat pourrait être appliqué aux héros éponymes d'*Arthur & George* : les deux hommes, de manière différente, sont en quelque sorte aveugles.

²⁰¹ Walter Benjamin, *Paris, capital du XIXe siècle – le Livre des Passages*, 1939, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989, p. 459.

²⁰² Voir *Remains*, p. 124 : « I am sitting at present in its spacious tea-room [...]. At present, my only companions are two elderly ladies [...] and a man – perhaps a retired farmer – at a table beside one of the large bay-windows. I am unable to discern him clearly because the bright morning sunlight has for the moment reduced him to silhouette. But I can see him studying his newspaper, breaking off regularly to look up at the passers-by on the pavement outside. [...] I am myself ensconced almost at the back wall, but even across the distance of this room, I can see clearly out into the sunlit street, and am able to make out on the pavement a signpost pointing out several nearby destinations ».

Arthur ne voit pas que les séances de spiritisme auxquelles il assiste comportent tricherie et illusion : pour lui, ce qui s'y déroule prouve l'existence du monde des esprits. Sa volonté de croire en ce monde fait en sorte qu'il accepte trop facilement la véracité de ce qu'il rencontre. Justement, il s'agit de cette même volonté de croire qui l'a persuadé de l'innocence de George. A la fin de leur première rencontre, Arthur lui déclare : « 'I do not think you are innocent. No, I do not believe you are innocent. I know you are innocent' » (*Arthur & George*, p. 306). En ce sens, Arthur trahit les valeurs de Sherlock Holmes, que l'écrivain représente comme étant presque inhumain dans sa manière d'observer et de raisonner. Comme le déclare Watson à propos du héros : « [Holmes] was [...] the most perfect reasoning and observing machine that the world has ever seen²⁰³ ». Dans le roman de Julian Barnes, en revanche, Conan Doyle fait reposer ses déductions sur ses impressions très subjectives. Il s'agit de la même tendance chez la jeune Briony dans *Atonement* lorsqu'elle accuse Robbie du viol : « what she knew was not literally, or not only, based on the visible. It was not simply her eyes that told her the truth. [...] she would have preferred to qualify, or complicate, her use of the word 'saw'. Less like seeing, more like knowing » (*Atonement*, p. 169–70). Cette même opposition entre *voir* empiriquement et *savoir* fait partie des réflexions centrales d'*Arthur & George*. Julian Barnes met l'accent dans le récit sur le fait que George souffre de myopie, alors que Conan Doyle a commencé sa carrière en tant qu'ophtalmologue : « [Arthur] had always prided himself [...] in looking carefully; so it did not require a spirit voice [...] to spell out his chosen calling – ophthalmologist » (*Arthur & George*, p. 59). Entre les deux, George semble néanmoins avoir l'attention la plus minutieuse, même s'il refuse d'accepter que l'erreur judiciaire pour laquelle il a été emprisonné a pour origine les préjugés raciaux de la police, faute de preuve à cet égard. En tant qu'avocat, George semble avoir trop de foi en la justice, l'expression d'un certain refus de voir auquel Arthur fait écho.

Quant à la faculté d'observation, Conan Doyle tire son inspiration pour la figure de Sherlock Holmes de Joseph Bell, chirurgien à l'hôpital où Arthur étudie la médecine. Selon son biographe Don Richard Cox : « The originals for Sherlock Holmes are most often thought to be Doyle [...] and Dr. Joseph Bell, one of Doyle's professors and medical school. Bell's reputation as a keen and skilled observer was well established

²⁰³ Arthur Conan Doyle, « A Scandal in Bohemia », 1891, dans *Sherlock Holmes – The Complete Stories*, Ware, Wordsworth Editions, 2006, p. 429.

among the medical students²⁰⁴ » Comme Holmes, Bell faisait étalage de ses talents pendant ses cours. Le chirurgien choisissait un candidat de l'auditorium, et ce dernier faisait l'objet d'un examen intense et silencieux par les yeux, à partir duquel il pouvait apparemment déduire des informations au sujet de la vie et du passé de la personne²⁰⁵. Il s'agit, bien entendu, du même talent dont fait preuve le héros dans de nombreuses aventures de Sherlock Holmes. Comme le souligne le docteur Watson : « [Holmes] claimed by a momentary expression, a twitch of the muscle or a glance of an eye to fathom a man's inmost thoughts. Deceit, according to him, was an impossibility in the case of one trained to observation and analysis²⁰⁶ ». Il existe plusieurs références dans le roman de Julian Barnes au fait qu'Arthur est également fier de sa capacité à analyser à travers le regard : « Arthur believed in looking [...] without prejudice: this was a practical necessity for a doctor, and a moral imperative for a human being » (*Arthur & George*, p. 52). Avant de rencontrer George pour la première fois, il saisit l'occasion de l'observer, croyant que ce dernier n'a pas encore remarqué sa présence à l'hôtel où leur réunion est prévue : « It is, perhaps, ungentlemanly to observe without permission; but not for nothing was he once the outpatient clerk of Dr Joseph Bell » (*Arthur & George*, p. 293). Pendant leur rencontre, Arthur surprend l'avocat avec un diagnostic spontané de sa myopie, qui rappelle en partie les techniques d'analyse de Bell et Holmes, mais évoque également ses études spécialisées d'ophtalmologie. En revanche, lorsque sa femme, Touie, tombe malade de la tuberculose, il estime avoir échoué à cet égard : « 'I had eyes, and did not see. I did not spot the accursed microbe. I did not pay her enough attention. I was too busy with my own ... success' » (*Arthur & George*, p. 85).

Comme le dit le père de George à propos de son fils, ses problèmes de vue l'empêcheraient de devenir détective : « Shapurji smiles at his son. 'George, with your eyesight you would never have made a detective. But with your brain you will be a very fine solicitor' » (*Arthur & George*, p. 44). Et pourtant, au début du roman George

²⁰⁴ Don Richard Cox, *Arthur Conan Doyle*, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1985, p. 35. Voir également: *Arthur & George*, p. 61 : « [Holmes would be] a consulting detective closely modelled on Joseph Bell [...]: intense observation followed by rigorous deduction was the key to the criminal as well as to medical diagnosis ».

²⁰⁵ Voir *Arthur & George*, p. 52 : « Bell would greet each patient, and from a silent yet intense scrutiny try to deduce as much as possible about their lives and proclivities ».

²⁰⁶ Conan Doyle, « Study in Scarlet », *op. cit.*, p. 22.

joue ce rôle de façon qui rappelle encore le caractère voyeur de la figure de l'enquêteur :

He had been given authority to play the detective [...]. He peers from behind the trunks of trees; he obscures himself in the cubbyhole beneath the stairs to watch the front door; he examines how he might afford a magnifying glass and, perhaps, a telescope. (*Arthur & George*, p. 30)

En effet, sa myopie s'avère être significative dans le roman, puisque cela prouve que George était incapable de commettre certains des crimes dont il est accusé. En sus, sa maladie lui donne une apparence considérée étrange à l'époque, ce qui joue également sur les préjugés envers lui, un fait dont Arthur est conscient : « Sir Arthur assesses his man with the judgement of a former ophthalmologist; but he is also familiar with the false moral inferences the general public is inclined to draw from ocular singularity » (*Arthur & George*, p. 294). En revanche, la référence à la loupe dans la citation ci-dessus (« magnifying glass ») est révélatrice, car celle-ci est l'un des célèbres outils de Sherlock Holmes. Permettant de regarder des choses de près, la loupe devient le symbole à la fois de l'esprit scientifique du XIX^e siècle, et de la surveillance. Arthur en utilise une pour examiner les lettres anonymes reçues au presbytère où réside la famille de George. En effet, comme nous allons le voir, il semble construire son cas en partie sur la base d'indices élargis, voire déformés, par la loupe. Christopher Banks s'équipe également d'une loupe dans *When We Were Orphans*, malgré le fait que cela constitue un anachronisme dans les années 1930, où se déroule une partie importante du récit. De manière révélatrice, il semble que ses camarades de classe lui ont donné la loupe comme un cadeau humoristique :

My first reaction to this gift was one of huge excitement. [...] I became so absorbed that I was only vaguely aware of my friends laughing in that way that signifies a joke at one's expense. By the time I looked up [...], they had both fallen into an uncertain silence. It was then that Thornton-Brown gave a half-hearted snigger, saying:
'We thought since you're going to be a detective, you'd be needing one of these.' (*Orphans*, p. 8–9)

Malgré l'intention humoristique de ses camarades, Christopher admet avoir utilisé la loupe pendant sa carrière de détective. Et pourtant, l'outil, comme la figure du détective elle-même, s'avère être futile face à la guerre qui éclate à Shanghai lorsqu'il y revient pour chercher ses parents. Dans une scène macabre et angoissante, il entre dans une maison partiellement détruite lors d'un bombardement, puis tente de

rassurer une jeune fille, dont la famille a été tuée dans l'explosion, en lui disant qu'il peut l'aider. Faute de pouvoir parler chinois, Banks lui montre la loupe pour se désigner comme détective, puis commence de manière absurde à examiner le corps de sa mère (*Orphans*, p. 272). Ici encore, la loupe devient le symbole de la faculté d'observation, qui fait défaut à Banks.

La même métaphore apparaît dans *Hawksmoor* lorsque le détective éponyme rencontre, près d'une scène de crime, un vagabond qui dessine, avec une craie, une silhouette par terre : « Hawksmoor noticed the tramp kneeling by the corner [...] finishing a sketch in white chalk. [...] The tramp had drawn the figure of a man who had put a circular object up to his right eye and was peering through it as if it were a spy glass » (*Hawksmoor*, p. 202). Le même motif apparaît par la suite sur une feuille de papier attachée au mur dans le commissariat, sous le titre « DON'T FORGET » (*Hawksmoor*, p. 207). L'auteur du message n'est pas clair : Hawksmoor a-t-il oublié d'où vient cette feuille, suggéré peut-être par la manière dont elle est intitulée (« Ne pas oublier ») ? Le fait que la figure dans les deux dessins porte un appareil optique suggère une sorte d'invitation à regarder comme une figure du détective dans un roman policier. Comme l'interprète Alison Lee, le dessin fait référence aux conventions du genre, dont Sherlock Holmes est le symbole. En sus, le fait que le dessin constitue le contour d'une figure par terre évoque également, comme les scènes de crimes d'autre fois, la mort :

Sherlock Holmes, to whom the drawing refers, is, of course, detective fiction's transcendent signifier, and it is implied here that if Hawksmoor can only understand this reference to convention – and its lesson that the past is causally and rationally constructed – then he will solve the case. However, the convention undercuts itself: the chalk drawing of Holmes is equally the outline of a dead body, a dead convention²⁰⁷.

L'observation qui permet de remonter de l'effet à la cause, suggère Lee, est une convention moribonde ou obsolète. En revanche, le fait que l'appareil représenté dans le pictogramme n'est pas une loupe mais une longue-vue (« spy glass ») est révélateur. Cela fait référence non seulement à l'espionnage (« spy ») mais suggère également que l'objet de l'enquête se trouve dans le passé lointain : on n'utilise pas de longue-vue, bien entendu, pour analyser des choses de près.

²⁰⁷ Alison Lee, *Realism and Power: Postmodern British Fiction*, Londres, Routledge, 1990, p. 70.

Le meurtrier présumé du roman, Nicolas Dyer, se vante également de sa faculté d'observation. Or, au lieu de l'exploiter afin d'exercer son raisonnement, Dyer se dit capable de voir des esprits, ce qui rappelle Conan Doyle dans le roman de Julian Barnes :

For those who wish the Sight of such Ghosts and Apparitions I say this: it is of no long Duration, continuing for the most part only as you keep your Eyes steady (as I have done); the Timerous see meerly by Glances, therefore, their Eyes always trembling at the first sight of the Object, but the most Assured will fix their Look. (*Hawksmoor*, p. 124)

Les talents pour l'observation chez la figure de détective précèdent Sherlock Holmes et Joseph Bell. Dans les histoires d'Edgar Allan Poe, le Chevalier Dupin montre qu'il sait lire les pensées des autres à partir de ses observations. Comme s'exclame le narrateur de « The Murders in the Rue Morgue » : « "Tell me, for Heaven's sake," I exclaimed, "the method there is – by which you have been enabled to fathom my soul in this matter²⁰⁸" ». De manière révélatrice, Kathy semble croire que « Madame » a pu lire ses pensées, un talent que Kathy prétend pouvoir imiter au cours de leur dernière rencontre. Quand Kathy annonce à Madame, « 'I think I know what you're thinking about [...] I think I can guess' », Madame lui répond : « 'Very well. You are a mind-reader. Tell me' » (*Never*, p. 265). Malgré l'influence de Dupin sur le personnage de Holmes, ce dernier minimise les techniques du héros antécédent, comme s'il s'agissait d'une vraie personne :

'Dupin was a very inferior fellow. That trick of his of breaking in on his friends' thoughts with an apropos remark after a quarter of an hour's silence is really very slow and superficial. He had some analytical genius, no doubt; but he was by no means such a phenomenon as Poe appeared to imagine'²⁰⁹.

Alors que le héros de Baker Street dénonce les techniques de Dupin, dans *Arthur & George* l'auteur des aventures de Sherlock Holmes réalise des expériences de télépathie (*Arthur & George*, p. 53). De plus, en dépit de sa fierté pour sa faculté d'observation, Arthur est troublé, dans sa jeunesse, par l'amant présumé de sa mère, qui dispose d'un regard pénétrant : « Waller behaved as if he understood Arthur even when Arthur could not seem to understand himself [...] Waller affected to peer into his very soul » (*Arthur & George*, p. 26). Malgré son obsession pour la perception

²⁰⁸ Poe, « Rue Morgue », *op. cit.*, p. 145.

²⁰⁹ Conan Doyle, « Study in Scarlet », *op. cit.*, p. 24.

extrasensorielle, Arthur semble parfois réticent à laisser lire ses pensées. De même, dans *The Remains of the Day* Stevens se retrouve être l'objet d'un regard perçant, lorsqu'un médecin a des doutes au sujet de ce qu'a dit le majordome par rapport à son identité : « I could sense the doctor's eyes examining me closely. [...] Yet again, Dr Carlisle's gaze seemed to study me » (*Remains*, p. 177–78).

Le regard pénétrant de la figure du détective reflète une ambivalence envers la surveillance dans le roman policier, qui a pour origine l'ambiance paranoïaque du XIX^e siècle. Comme l'indique Summerscale :

The mid-Victorians were transfixed by the idea that faces and bodies could be 'read', that the inner life was imprinted on the shapes and features and the flutter of the fingers. Perhaps the fascination stemmed from the premium placed on privacy: it was terrifying and thrilling that thoughts were visible ...²¹⁰

L'obsession pour la vie privée à l'époque victorienne joue sur l'évolution du roman policier. Comme nous l'avons vu, les premières figures du détective dans la littérature anglaise, Inspector Bucket et Sergent Cuff, ont une aura surnaturelle, voire gothique. Nous pouvons citer, par exemple, la première apparition de ce dernier dans *The Moonstone* : « His eyes, of a steely light grey, had a very disconcerting trick, when they encountered your eyes, of looking as if they expected something more from you that you were aware of yourself²¹¹ ». La figure du détective éponyme dans *Hawksmoor* rappelle ses antécédents car il dispose d'un regard pénétrant, intense : « He carried the mirror into the centre of the room, and [...] he could see the same person he had always been – the character which does not age but which remains cautious and watchful, and which stares out with the same intensity » (*Hawksmoor*, p. 147). Son image de soi, d'un personnage observant qui ne vieillit pas, est révélateur : il est en quelque sorte une figure composite, semblant avoir été construit, exprès, à partir de clichés. En revanche, ces clichés tiennent leurs racines dans la réalité. Les personnages de Bucket et Cuff ont été modelés sur de vrais policiers de l'époque, eux-mêmes l'objet d'articles de presse et de magazine faisant l'éloge de leurs

²¹⁰ Summerscale, *Mr Whicher*, *op. cit.*, p. 84–85.

²¹¹ Collins, *The Moonstone*, *op. cit.*, p. 133.

activités, notamment par Charles Dickens²¹². Considéré par de nombreux critiques comme un modèle canonique du genre, *The Moonstone* a été inspiré par la fameuse tuerie à Road Hill qui avait obsédé les victoriens, et le personnage de Cuff par le vrai détective chargé du dossier, Jack Whicher²¹³.

Le regard impressionnant de la figure du détective littéraire apparaît également dans *Atonement*. Il s'agit d'un policier qui vient enquêter sur le viol de Lola :

The senior inspector had a heavy face, rich in seams, as though carved from folded granite. Briony was fearful of him as she told her story to this watchful unmoving mask; as she did so she felt a weight lifting from her and a warm submissive feeling spread from her stomach to her limbs. It was like love, a sudden love for this watchful man who stood unquestioningly for the cause of goodness ... (*Atonement*, p. 174)

Alors que Briony est impressionnée, puis apparemment rassurée par cette figure, le fait qu'il croit en sa fausse histoire minimise ses références au regard panoptique du détective. De même, la faculté d'observation de Briony s'avère être déficiente puisqu'elle a mal interprété plusieurs scènes dont elle a été témoin. Comme Stevens, sa surveillance de Robie et Cecilia est mue par la curiosité. Mais, alors que Stevens examine les enveloppes des lettres reçues par Miss Kenton, Briony va plus loin encore avec le geste de transgression que représente l'ouverture de la lettre qui lui a été donnée par Robbie et qui est destinée à sa sœur :

A savage and thoughtless curiosity prompted her to rip the letter open from its envelope [...] and though the shock of the message vindicated her completely, this did not prevent her from feeling guilty. It was wrong to open people's letters, but it was right, it was essential, for her to know everything. (*Atonement*, p. 113)

²¹² Voir Summerscale, *Mr Whicher, op. cit.*, p. 52–53 : « [Detective Inspector Jack] Whicher and his colleagues were eulogised by Charles Dickens in several magazine articles [...]. Bucket was broadly based on Whicher's friend and boss Charley Field ».

²¹³ Voir J. I. M. Stewart, « Introduction », dans Wilkie Collins, *The Moonstone*, Londres, Penguin, 1966, p. 8 : « To the readers of the time, [Sergeant Cuff] was designed to suggest an actual policeman, Inspector Whicher, who had been one of the first products of the efforts [...] to establish a body of professional detectives on the continental model within the London Police Force. He had already appeared, barely disguised as 'Sergeant Witchem', in *Household Words*, which ran a series of articles on his earlier cases. Collins now drew directly upon a later case of Whicher's, known as the Road Hill Murder, and perhaps the most sensational of them all ».

Malgré le caractère infantile de ce geste, la curiosité qui conduit les investigations de Briony implique un certain pouvoir. A propos de la scène à côté de la fontaine, elle évoque :

... she accepted that she did not understand, and that she must simply watch. Unseen, from two storeys up, with the benefit of unambiguous sunlight, she had privileged access across the years to adult behaviour, to rites and conventions she knew nothing about. (*Atonement*, p. 39)

L'allusion à l'« accès privilégié » est ici révélatrice : en enquêtant sur les mystères de la vie adulte, elle devient nécessairement voyeuse. Ce qui est certain, malgré ses interprétations infantiles, est que l'histoire que Briony raconte aux détectives a un effet dévastateur. Le pouvoir d'observer, à l'insu de Robbie et Cecilia, est lié dans le roman au pouvoir de narrer qu'exerce Briony sur le récit. En plus de la représentation de la jeune Briony, qui les observe dans cette scène, il existe également la figure de la narratrice qui regarde aussi d'un niveau diégétique supérieur, « two storeys/stories up ». Ce pouvoir de narrer devient autoréflexif dès la deuxième lecture, changeant l'effet de certains passages focalisés sur d'autres personnages. Dans un chapitre focalisé sur Emily Tallis, par exemple, Briony joue avec le pouvoir attribué au narrateur omniscient : « migraine, mother-love and, over the years, many hours of lying still on her bed, had distilled [...] a sixth sense, a tentacular awareness that reached out from the dimness and moved through the house, unseen and all-knowing » (*Atonement*, p. 66). Dans le chapitre d'où cette citation est tirée, Emily Tallis est dans l'obscurité de sa chambre, où elle se réfugie en raison d'une migraine. La manière dont elle imagine qu'elle peut se projeter dans les différents lieux de la maison suggère une sorte d'omniprésence et d'omniscience qui reflète, de façon autoréflexive, la focalisation multiple de la narration dans la première partie du récit. Ironiquement, Emily admet ne pas pouvoir prévoir l'avenir, malgré la présence de Briony derrière sa narration : « She could send her tendrils into every room in the house, but she could not send them into the future » (*Atonement*, p. 71). L'évocation des vrilles (« tendrils ») et tentacules exploratrices rappelle aussi un célèbre constat de Sherlock Holmes, souvent cité pour la lumière qu'il met sur la fonction de la figure du détective comme un héros de surveillance²¹⁴ : « He loved to lie in the very centre of five millions of people, with his filaments stretching out and running through them, responsive to every little rumour or

²¹⁴ Voir, par exemple, Reitz, *Detecting the Nation*, op. cit., p. 72.

suspicion of unsolved crime²¹⁵ ». Ainsi que l'observe D. A. Miller, il existe un rapport entre le regard panoptique de la figure du détective, et le narrateur omniscient et omniprésent : « omniscient narration assumes a fully panoptic view of the world it places under surveillance. Nothing worth knowing escapes its notation, and its complete knowledge includes the knowledge that it is always right²¹⁶ ». Cette synergie est incarnée par le personnage de Briony. Elle est à la fois l'enfant-enquêteur dont les accusations entraînent la prise au piège de Robbie, ainsi que la narratrice qui dissimule son omniprésence derrière le masque de focalisation multiple à la troisième personne.

Le pouvoir de surveiller dont dispose la figure du détective fait partie également du discours de *The Singing Detective*. Comme nous l'avons vu, c'est en espionnant sa mère dans les bois que le jeune Philip rêve de devenir détective. Justement, l'homme avec qui sa mère commet l'adultère craint d'être observé : « round here there's eyes and ears everywhere. [...] Tha' cosn't be too careful » (épisode 3, 38 min. 05 sec.). Ces propos ont une dimension ironique sachant que ces scènes constituent des souvenirs, souvent peu fiables, du héros. Marlow exerce un pouvoir sur l'univers représenté similaire à celui porté par Briony. Lorsqu'il imagine que sa femme est impliquée dans un complot pour voler le script de son roman, il conclut son rêve en imaginant une dispute entre sa femme et Mark Finney qui entraîne le meurtre de son adversaire. Dans ces scènes, Marlow apparaît dans un coin, à l'insu de ces personnages. L'auteur du dialogue, Marlow prend plaisir à voir les souffrances et humiliations précipitées par leurs échanges. Ici, Potter exploite la dimension voyeuriste du quatrième mur implicite au théâtre et au cinéma. Comme chez Berthold Brecht, il cherchait à problématiser le rôle du spectateur en le mettant dans la peau du voyeur. Selon Robert Stam :

Brecht [...] was deeply aware of the voyeuristic premises underlying the "fourth wall convention." This convention, stipulating that actors treat the open stage as a fourth wall without betraying awareness of being observed, places the spectator in a voyeuristic position. [...] Brecht's theatre [...] does everything in its power to short-circuit voyeuristic

²¹⁵ Conan Doyle, « Cardboard Box », *op. cit.*, p. 1113.

²¹⁶ Miller, *Novel and the Police*, *op. cit.*, p. 23.

involvement by making the audience critically aware of itself as audience and of the play as artifice²¹⁷.

L'apparition de Marlow, comme un metteur en scène sortant des coulisses dans une pièce de théâtre, repoussant les événements vers un drame, critique également le désir du téléspectateur de regarder des actes violents, choquants²¹⁸. Avant d'être poignardé, Mark Finney commence à devenir paranoïaque, de manière qui suggère qu'il sent la présence de l'auteur derrière les scènes dans lesquelles il se retrouve. En effet, en tant que personnage dans un récit concocté par Marlow, il est soumis à une surveillance totale : « I tell you, it gives me the creeps. I mean, I half expect him to be out there somewhere, looking at me. [...] He seems to know too much. He's got hold of too many details. Where's it coming from? » (épisode 4, 34 min. 32 sec.). Comme Emily Tallis, l'immobilité de Marlow ne l'empêche pas de se projeter où bon lui semble dans son imagination.

Malgré le plaisir que prend Marlow dans ces scènes, il se retrouve lui-même l'objet de surveillance par une autre figure de détective, celle du Docteur Gibbon. La première fois que Philip se rend au cabinet du médecin, il semble qu'il n'y a personne. En fait, on voit que Gibbon l'observe, à son insu, à travers la vitre d'un bureau fermé à l'intérieur du cabinet. Marlow ressent en quelque sorte le regard, devenant mal à l'aise. Comme nous l'avons vu précédemment, cela fait partie des techniques de détective utilisées par Gibbon pour le faire parler. Marlow ne supporte pas être soumis à une telle surveillance et cela est dû, semble-t-il, à son propre sentiment de honte et de culpabilité. Justement, des regards accusateurs figurent dans de nombreuses scènes, surtout celles qui comportent une ambiance cauchemardesque (par exemple, les soldats qui l'accusent dans l'épisode 6 ; ou les patients de la salle de l'hôpital qui apparaissent dans leurs pyjamas sur un pont de la Tamise, regardant en plongée un cadavre en train d'être repêché). Par ailleurs, Marlow se fâche sous le regard de Gibbon : « Stop staring at me! Put your little piggy eyes somewhere else! » (épisode

²¹⁷ Stam, *Reflexivity in Film*, op. cit., p. 40–41.

²¹⁸ Comme le souligne Ernest Mandel, à propos du roman policier (dans un constat qui pourrait être également appliqué aux séries à la télévision et aux films) : « Reading about violence is an (innocent) form of witnessing, and enjoying, violence – albeit perhaps in a shuddering, shameful and guilt-ridden way. It implied the simultaneous maturation of two phenomena: on one hand, mass literacy [...]; on the other hand, the abandonment of actually practised violence in favour of vicariously experienced violence. [...] In this sense, the mass consumption of crime stories is a phenomenon of growing civilization ». Mandel, *Delightful Murder*, op. cit., p. 68.

2, 15 min. 50 sec.). En revanche, sa tendance au voyeurisme est-elle en partie la source de ses problèmes de santé ? La transgression que constitue l'espionnage de sa mère a-t-elle déclenché sa maladie de peau ? Comme Emily Tallis dans *Atonement* encore, Marlow écoute des choses qui ne le concernent pas, faute de pouvoir sortir de son lit. Lorsqu'une infirmière le réprimande doucement pour cela, il répond : « Yes, I've done too much of that » (épisode 3, 53 min. 38 sec.).

Dans *Gosford Park*, le discours sur le voyeurisme et la surveillance s'entremêle avec le projet de donner plus de vie aux rôles de domestiques. Selon le réalisateur, Robert Altman, l'intention était de montrer le déroulement d'événements à l'étage (« upstairs ») du point de vue des valets et femmes de chambres. Il a donc décidé que les spectateurs seraient toujours accompagnés par un des serviteurs, et que les informations qui nous sont transmises seraient limitées à ce que les personnages apprennent lors de leur travail²¹⁹. Comme nous l'avons déjà vu, il existe une certaine densité de l'image et du son dans le film. Alors que ces prises de vues ne représentent pas forcément le point de vue de tel ou tel personnage, la façon dont la caméra se déplace suggère néanmoins une identification à ceux qui servent les maîtres. Le fait que les dialogues des maîtres semblent se chevaucher et que le mouvement de la caméra nous empêche de nous focaliser longtemps sur ce qu'ils font dans leurs groupes, reflète également les contraintes imposées au spectateur par cette prise de vue. Comme analysé précédemment, les domestiques dans les *whodunits* jouent un rôle ambigu : ils sont souvent impliqués dans l'affaire criminelle, même si ce n'est pas qu'en tant que témoin. Cependant, ils n'ont pas droit au statut de héros ou de malfaiteur. Dans *Gosford Park*, en revanche, l'enquêteur et les tueurs s'avèrent être des domestiques. L'identification à ces personnages soulève des questions concernant le regard et le voyeurisme au cinéma. Dans son célèbre essai, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », Laura Mulvey constate :

At first glance, the cinema would seem to be remote from the undercover world of the surreptitious observation of an unknowing and unwilling victim. What is seen of the screen

²¹⁹ Robert Altman, « Above Stairs and Below Stairs », dans *Land of Might Have Been – A Gosford Park Fan Site*. Consulté en ligne 19 mars, 2015, http://www.loony-archivist.com/gosford/notes_above.htm : « We decided that we wouldn't bring the audience above stairs unless they were accompanied by a below stairs person, so we couldn't just cut to an upstairs scene between two people and advance the plot that way. Out of this came the idea that the audience would get snippets of information about above stairs people but not all of it, and what there is would be transmitted by below stairs gossip, sometimes contradictory ».

is so manifestly shown. But the mass of mainstream film, and the conventions within which it has consciously evolved, portray a hermetically sealed world which unwinds magically, indifferent to the presence of the audience, producing for them a sense of separation and playing on their voyeuristic phantasy. [...] Although the film is really being shown, is there to be seen, conditions of screening and narrative conventions give the spectator an illusion of looking in on a private world²²⁰.

Il existe une tension dans *Gosford Park* entre le voyeurisme engendré non seulement par l'allusion au *whodunit*, mais également par le médium lui-même, et le projet de subvertir les conventions du genre. Pour certains critiques, les films de Robert Altman, en particulier ceux de la dernière phase de sa carrière (dont *Gosford Park* en 2001), ont privilégié le point de vue des femmes afin de critiquer le patriarcat. Comme le constate Richard R. Ness : « In contrast to Laura Mulvey's concept of a male gaze that visually objectifies female characters in order to reinforce the male position as dominant, Altman in these films privileges the female position²²¹ ». Cela se manifeste sans doute par l'émergence de Mary comme la figure de détective du film, ainsi que la thématique de l'exploitation sexuelle des femmes. En sus, la densité de l'image (les plans d'ensemble débordant d'activité et de personnages) va majoritairement à l'encontre de l'identification des objets particuliers normalement suggérés par le voyeurisme.

Le fait que la majorité des scènes comprennent des figures qui écoutent ou observent ce que font les maîtres et leurs invités crée, en effet, une mise en abyme du voyeurisme effectué par le spectateur. Comme dans *The Singing Detective*, le spectateur est impliqué dans l'acte de voyeurisme, de manière autoréflexive, puisque notre rôle est reflété dans la présence des personnages domestiques. A un moment donné, par exemple, une conversation entre William McCordle et sa belle-sœur (Lady Louisa Stockbridge) dans le bureau met en scène des comportements qui suggèrent une histoire amoureuse entre les deux. Les zooms peu stables qui caractérisent l'œuvre du réalisateur sont intercalés avec une prise de vue focalisée sur le valet de William qui est toujours en train de ranger ses affaires. Soit William et Louisa ont oublié

²²⁰ Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », 1975, dans *Film Theory and Criticism*, dir. Gerald Mast, Marshall Cohen et Leo Braudy, Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 748–49.

²²¹ Richard R. Ness, « 'Doing Some Replacin': Gender, Genre and the Subversion of Dominant Ideology in the Music Scores », dans *Robert Altman: Critical Essays*, dir. Rick Armstrong, Jefferson, North Carolina, et Londres, McFarland, 2011, p. 43.

qu'il est dans le bureau avec eux, soit sa présence ne leur est d'aucune importance. Peu importe : le valet quitte la pièce par une porte secrète derrière des fausses étagères de bibliothèque (*Gosford*, 11 min. 50 sec.). La perspective du film en général a été réalisée comme si le spectateur disposait de telles portes secrètes lui permettant d'écouter et d'observer les conversations privées des maîtres.

Par ailleurs, un des invités, Freddie Nesbitt, est impliqué dans une liaison amoureuse avec la fille de William McCordle (Isobel), qu'il ne cache guère de sa femme, qui est venue passer le week-end à la maison de maître avec lui. Le spectateur saisit ce fait car un des valets, George, les surprend accidentellement sous l'escalier en train d'en parler furtivement. En raison de l'interruption de George, Isobel se fâche (« 'You shouldn't sneak up on people like that' »), à quoi Freddie répond : « 'Don't worry, he's nobody' » (*Gosford*, 9 min. 0 sec.). Ce que dit le couple amoureux ici rappelle le rôle des domestiques dans le récit policier : ils sont à la fois des figures d'intrigue et des personnages qui ne méritent pas le statut de personnage principal.

Cette dynamique est subvertie par l'introduction du personnage de Henry Denton, qui assume le rôle, au début du film, du valet de Morris Weissman, un producteur de films Hollywoodiens. Au cours du récit, on apprend que Denton n'est pas en réalité valet, mais un acteur américain qui fait de la recherche pour un rôle dans un film. Cela explique son étrange comportement jusqu'à cette révélation : il ne semble pas bien comprendre les conventions concernant une personne de son métier, et est soupçonné par les autres domestiques en raison d'un excès de curiosité. A un moment donné, Robert Parks répond, au second degré, à une série de questions que Denton lui a posées : « You're not very curious, are you? » (*Gosford*, 43 min. 36 sec.). Par ailleurs, le valet George lui demande pourquoi Denton regarde si attentivement ce qu'il est en train de faire : « If I were you I'd go and 'look around' somewhere else » (*Gosford*, 21 min.). Dès la deuxième fois que l'on visionne le film, le comportement de Denton devient compréhensible : il observe les domestiques, eux-mêmes espions en quelque sorte, pour apprendre le métier. A la première lecture du film on pourrait se poser la question de savoir pourquoi Denton, lors de son arrivée, écoute furtivement ce que dit Mary, qu'il croise dans les coulisses de la maison. En fait, il l'écoute afin de pouvoir imiter son accent écossais et donc dissimuler son accent américain. Comme l'annonce un des valets au sujet de Denton : « I think he's got something to hide that one ». Son interlocuteur, de manière qui rappelle les *whodunits* de l'âge d'or, répond :

« We all have something to hide » (*Gosford*, 51 min. 10 sec.). Après avoir révélé sa véritable identité, il est perplexe de constater que les domestiques sont fâchés avec lui. En fait, ils craignent son manque de discrétion à propos des informations apprises dans leur milieu. « They're afraid you'll repeat things. That you won't be discreet », lui dit la femme de chambre, Elsie, auquel il répond : « But I'm very discreet. That's what I'm known for. My discretion » (*Gosford*, 1 h. 39 min. 50 sec.).

ii. *La discrétion et la peur du scandale*

La discrétion est exigée dans le roman policier classique où la vie privée semble être un enjeu central de nombreux récits. Sherlock Holmes privilégie parfois la protection de la vie privée, au-delà de la justice, quand il le juge nécessaire²²². Précurseur du roman policier, le roman à sensation, comme par exemple *Lady Audley's Secret*, est également typique de cette peur du scandale : « 'I assure you, my dear Sir,' [Robert Audley] said, 'that my greatest fear is the necessity of any exposure – any disgrace'²²³ ». Cette crainte a marqué le genre au moins jusqu'à l'arrivée du roman noir dans les années 1930, en traversant en particulier l'âge d'or. Voir, par exemple, ce qu'annonce le détective-amateur Philip Trent, à l'épouse de la victime du meurtre sur lequel il enquête :

'I thought you might have a simple horror [...] of appearing publicly in connection with a murder trial. Many important witnesses in such cases have to be practically forced into giving their evidence. They feel there is defilement even in the shadow of the scaffold'²²⁴.

L'établissement en Angleterre du tribunal de divorce en 1857 a joué un rôle dans cette frayeur, ainsi que l'explosion du marché de la presse. Ouvert au public, le tribunal est vite devenu source de faits divers qui mettait en jeu la vie privée et la réputation de ceux qui étaient concernés, et nourrissait chez le public un appétit insatiable pour le scandale. Le risque de perdre le contrôle de sa vie privée était donc bien connu à

²²² Voir, par exemple, Arthur Conan Doyle, « *The Man with the Twisted Lip* », 1891, dans *Sherlock Holmes: The Complete Stories*, Ware, Wordsworth Editions, 2006, p. 538 : « Sherlock Holmes sat down beside him on the couch and patted him kindly on the shoulder. 'If you leave it to a court of law to clear the matter up,' said he, 'of course you can hardly avoid publicity. On the other hand, if you convince the police authorities that there is no possible case against you, I do not know that there is any reason that the details should find their way into the papers.' [...] 'God bless you! cried the prisoner passionately. 'I would have endured imprisonment, ay, even execution, rather than have left my miserable secret as a family blot to my children' ».

²²³ Braddon, *Lady Audley*, *op. cit.*, p. 410.

²²⁴ Bentley, *Trent's Last*, *op. cit.*, p. 163.

l'époque et imprègne le roman victorien, et le roman à sensation en particulier. Comme l'explique Deborah Cohen :

... the sensation novel took as its chilling premise what the Divorce Court had so lavishly demonstrated: that behind the unruffled brows and pleasing comportment [...] were concealed terrible secrets. [...] For masters of the art, like Wilkie Collins, the trick was to concoct secrets beyond the reader's imagining [...]. The ventilation of secrets provided the sensation novel with its dynamic narrative force, keeping readers compulsively turning the pages in pursuit of revelations promised within²²⁵.

Selon le roman de Julian Barnes, Arthur connaissait bien ces enjeux. Ayant fait campagne pour réformer les lois oppressives concernant le divorce²²⁶, il devient l'objet de rumeurs scandaleuses au sujet de sa relation avec Jean Leckie. Il s'est marié avec cette dernière suite au décès de sa femme, Touie, qui avait succombé à une longue tuberculose. Malgré son insistance que son amour pour Jean était, jusqu'à la mort de Touie, platonique, les rumeurs mettent en jeu sa réputation. Il se rend compte que, même s'il était réellement innocent, les rumeurs auraient l'effet de le condamner aux yeux de la société. Comme il se dit à un moment donné : « What if the world took him for a common adulterer – and even though he was not, he might as well have been? What if [...] there was no difference between guilt and innocence? » (*Arthur & George*, p. 347). Selon Arthur, il fallait cacher ses relations avec Jean afin de protéger Touie, affaiblie par la maladie. Après le décès de Touie, il tombe dans une sorte de dépression du fait de ses mensonges. En effet, il s'accuse : « you lied about your love, you deceived your legal wife, and all in the name of honour. That was the damned paradox of it: in order to behave well, you had to behave badly » (*Arthur & George*, p. 308). Certains critiques ont identifié une tendance dans les histoires de Holmes publiées pendant cette période de la vie de Doyle, lorsque l'écrivain était obligé de cacher son « amitié » avec Jean Leckie. Ces récits sont marqués par une thématique fréquente de liaisons secrètes et une préoccupation pour la vie privée. Comme le souligne Don Richard Cox :

... rather than reflecting a growing concern with world politics, [the Holmes stories] instead demonstrate his very real concern with the threat of scandal. Time and time again Holmes is seen working either for or against people who want to keep their secret lives hidden,

²²⁵ Cohen, *Family Secrets*, *op. cit.*, p. 63.

²²⁶ Voir *Arthur & George*, p. 474 : « Arthur had long campaigned against the oppressiveness of the divorce laws ».

people who fear exposure. And if one looks at Conan Doyle's own life at this time one can see that he too had his secret life, his liason with Jean Leckie, whom he had met in 1897 and who was living nearby Doyle's home. [...] Over two thirds of the stories in the collection *The Return of Sherlock Holmes* contain characters who are hiding a secret love affair²²⁷.

La peur du scandale et du déshonneur qui marque la société victorienne se manifeste également dans la représentation de George. En plus des lettres qui le dénoncent, des collègues racistes dans le cabinet d'avocat où il travaille le menacent d'un scandale semblable. Ils le soupçonnent d'avoir eu des relations avec une femme *anglaise* : « 'Shall we send a private detective to investigate? What about that fellow some of the divorce firms use? Goes into hotel rooms and catches the husband with the maid? Wouldn't like to get caught like that, George, would you?' » (*Arthur & George*, p. 79).

La menace d'être ciblé de cette manière par un détective privé rappelle encore la situation dans laquelle Ono se retrouve dans *An Artist of the Floating World*. Ayant été encouragé à chercher son ancien protégé artistique, Kuroda, qu'il avait dénoncé avant la guerre, Ono prétend ne pas savoir où le trouver. Cependant, sous la menace des investigations menées par un détective privé, il se sent obligé d'agir. Comme le dit une ancienne connaissance d'Ono, Matsuda : « Hopefully their detective will be equally lost as to where to find him. But then sometimes those detectives can be very resourceful. [...] Ono, you look deathly pale. And you looked so healthy when you arrived » (*Artist*, p. 95). Malgré le fait que ce récit se déroule au Japon, il partage l'ambiance fréquente au récit policier britannique du XIX^e siècle : celle de la crainte du scandale et du déshonneur.

C'est en partie à cause de la menace du scandale que le public victorien n'était pas prêt à accepter un héros issu de la véritable police. Comme l'explique D. A. Miller, il fallait que la figure du détective de l'ère victorienne soit gentleman pour garantir la discrétion mais également dissimuler la surveillance exercée par la police :

What most sharply differentiates the legal economy of police power from the "amateur" economy of its supplement is precisely the latter's policy of *discretion*. [...] "Gentlemanliness" is thus promoted as a kind of social security, defending the privacy of private life from its invasion by policelike practices of surveillance. [...] the discretion of social discipline in the [19th century] Novel seems to rely on a strategy of disavowing the

²²⁷ Cox, *Arthur Conan Doyle, op. cit.*, p. 124–25.

police: acknowledging its affinity with police practices by way of insisting on the fantasy of its otherness. Rendered discreet by disavowal, discipline is also thereby rendered more effective ...²²⁸

D. A. Miller, s'appuyant sur Foucault, propose de voir dans la figure du gentleman-détective une humanisation de la société disciplinaire. Faute de pouvoir héroïser la vraie police, seul le gentleman possède la discrétion nécessaire pour se mêler des affaires de la bourgeoisie. Selon Porter : « Through the mechanism of the morally upright detective hero, the detective novel allows its readers to pry and peep, to enter locked houses, and to open drawers and cupboards in other people's homes²²⁹ ». Cela change, sans doute, avec l'arrivée du roman et du film noir, auquel *The Singing Detective* (et *Hawksmoor*, dans une moindre mesure) fait référence. Cette évolution du genre a servi à démocratiser la figure du détective. Cependant, même si les récits de ce type, issus originellement des Etats-Unis, ne comprenaient ni maisons de maître ni gentlemen, certaines caractéristiques propres au *whodunit* classique demeurent. Comme le constate Stephen Cooper à propos du roman noir, le désir de savoir du détective est également une volonté d'imposer son pouvoir sur le mystère, ce qui se manifeste en partie à travers le regard : « what is revealed is the motive will to power in the narrative will to know [...]. But how else does the detective come to know except by exercising his eye, the preferred tool of penetration suggested in the term "private eye"?²³⁰ » Les héros du roman et du film noir, souvent des enquêteurs privés, sont fréquemment accusés d'être des voyeurs en raison de leur métier. Comme le dit un personnage au héros Philip Marlowe dans *The Big Sleep* de Raymond Chandler : « 'So you're a private detective,' she said. 'I didn't know they really existed, except in books. Or else they were greasy little men snooping around hotels'²³¹ ». La figure de détective qu'endosse Philip dans *The Singing Detective*, comme son homonyme dans les romans noirs de Chandler, reconnaît cette particularité attachée à sa profession : « I get the cases the polite guys pass over » (épisode 2, 11 min. 05 sec.). En effet, un des clichés de ces héros est qu'ils refusent d'enquêter sur les couples impliqués dans

²²⁸ Miller, *Novel and the Police*, *op. cit.*, p. 15–16.

²²⁹ Porter, *Pursuit of Crime*, *op. cit.*, p. 241.

²³⁰ Stephen Cooper, « Sex/Knowledge/Power in the Detective Genre », dans *Film Quarterly*, 42/3, 1989, p. 29.

²³¹ Raymond Chandler, *The Big Sleep*, 1939, Londres, Penguin, 1948, p. 22.

une procédure de divorce, apparemment (comme le détective évoqué par les collègues de George ci-dessus) le genre de travail généralement effectué par un tel individu :

One of the most deeply symbolic clichés of the traditional hard-boiled formula is the hero's refusal to do divorce business, in fact one of the primary functions of the private detective. By this choice the traditional private-eye of the myth established both his personal sense of honor and his transcendent vocation, distinguishing himself from the typical private investigator²³².

La peur du scandale du divorce règne également dans *Atonement*, où la sœur d'Emily Tallis, Hermione, est en train de se séparer de son mari, étant apparemment tombée amoureuse de quelqu'un. Selon Briony, même le mot divorce comporte une aura de déshonneur, voire de crime : « The soft consonants suggested an unthinkable obscenity, the sibilant ending whispered the family's shame. [...] saying it out loud was as great a crime as the act itself » (*Atonement*, p. 57). En effet, Emily Tallis partage le point de vue de sa fille, étant très critique du comportement de sa sœur : « How could Hermione [...] choose silence and fear and sorrow in her children? » (*Atonement*, p. 69). En revanche, Emily raconte ailleurs « l'hypocrisie ordinaire²³³ » de son propre mariage, du fait que le père de ses enfants passe le week-end en question avec sa maîtresse. Comme Touie dans *Arthur & George*, Emily préfère prétendre que son mari reste fidèle, même si elle connaît bien la vérité. Alors qu'elle justifie la situation avec une volonté de ne pas vouloir déséquilibrer la vie familiale, il se peut également que la peur du déshonneur joue un rôle, même si cette partie du récit est censée avoir eu lieu dans les années 1930. En effet, il est ironique qu'elle critique sa sœur infidèle alors que son propre mari la trompe. Comme l'explique l'historien David Kynaston, le divorce restait un « déshonneur impensable » dans la société britannique, même dans la période immédiatement après la seconde guerre :

Britain in 1945. A land of [...] censored books, censored films, censored plays, infinite repression of desires. Divorce for most an unthinkable disgrace, marriage too often a lifetime sentence. [...] Even the happier marriages seldom companionable, with husbands

²³² John G. Cawelti, « *Chinatown* and Generic Transformation in Recent American Films », 1978, dans *Film Theory and Criticism*, dir. Gerald Mast, Marshall Cohen et Leo Braudy, Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 502.

²³³ Voir *Atonement*, p. 148 : « If this sham was conventional hypocrisy, [Emily] had to concede it had its uses. She had sources of contentment in her life [...]. Even being lied to constantly [...], was sustained attention; [Jack] must care about her to fabricate so elaborately and over such a long stretch of time ».

and wives living in separate, self-contained spheres, the husband often not telling the wife how much he had earned. And despite women working in wartime jobs, few quarrelling that the two sexes were fundamentally different from each other²³⁴.

Par ailleurs, le rôle du scandale pour discipliner les citoyens britanniques est mentionné dans une citation dans l'épigraphe du roman, tiré de *Northanger Abbey* de Jane Austen, une de nombreuses références intertextuelles d'*Atonement* :

'Dear Miss Morland, consider the dreadful nature of the suspicions you have entertained. What have you been judging from? Remember the country and the age in which we live. Remember that we are English: that we are Christians. [...] Could they be perpetrated without being known in a country like this, where social and literary intercourse is on such a footing, where every man is surrounded by a neighbourhood of voluntary spies, and where roads and newspapers lay everything open? Dearest Miss Morland, what ideas have you been admitting?'

Comme Briony, Catherine Morland dans le roman d'Austen a du mal à distinguer entre la réalité et les histoires mélodramatiques qui la passionnent, cette fois-ci des romans gothiques²³⁵. En faisant abstraction des éléments du récit de *Northanger Abbey* auxquels Ian McEwan fait écho dans *Atonement*, l'allusion au rôle des journaux et des « espions volontaires » est révélatrice. Une cinquantaine d'années après sa publication, les journalistes et les détectives ont une réputation similaire : celle du voyeur. Selon Summerscale :

The dizzying expansion of the press in the 1850s prompted worries that readers might be corrupted, infected, inspired by the sex and violence in newspaper articles. The new journalists shared much with the detectives: they were seen alternately as crusaders for truth and as sleazy voyeurs²³⁶.

Dans la citation de *Northanger Abbey*, le personnage de Henry Tilney suggère que la civilisation britannique elle-même se fonde sur une sorte de surveillance bénigne du voisinage, ainsi que la peur du scandale engendrée par les journaux. Malgré la façon dont le roman dénonce, à travers les mensonges de Briony, la relativisation de la vérité que certains associent avec le modernisme et le postmodernisme, *Atonement* attaque

²³⁴ David Kynaston, *A World To Build: Austerity Britain 1945–48*, Londres, Bloomsbury, 2007, p. 58.

²³⁵ Voir aussi Finney, « Briony's Stand », *op. cit.*, p. 70 : « The novel's epigraph, a quotation from Jane Austen's *Northanger Abbey*, serves as both a warning and a guide to how the reader should view this narrative. Austen's protagonist, Catherine Morland [...] is the victim of reading fiction – the Gothic romances of her day – and failing to make a distinction between the fictive and the real ».

²³⁶ Summerscale, *Mr Whicher*, *op. cit.*, p. 106.

en même temps les certitudes chauvinistes des propos ci-dessus. Les certitudes auxquelles les constats de Henry Tilney font référence sont sur le point de basculer pendant la seconde guerre mondiale. Le roman critique la manière dont on construit, comme un récit, une identité nationale, mais tout en insistant sur l'importance de la vérité : même si on ne connaît que le passé à travers le récit, il faut distinguer entre la fabulation et la réalité.

Dans *Gosford Park*, il semble que les maîtres ne s'inquiètent pas d'être pris pour cible d'un scandale, peut-être une réflexion de leur pouvoir par rapport à ceux qui les servent. Ils ne sont guère discrets devant leurs serviteurs : William et sa femme Sylvia ont même des liaisons avec certains de leurs domestiques. Cependant, le scandale poursuit les victimes d'exploitation sexuelle de William, qui avait eu lieu dans ses usines pendant la première guerre mondiale. L'écrivain du scénario, Julian Fellowes, a modelé le meurtre de William McCordle sur une histoire vraie similaire, celle de William Whiteley, également tué par un fils illégitime :

I was reminded of a millionaire shop-owner, William Whiteley [...]. Whiteley used his female employees much as William McCordle is reputed to have used his. These wretched girls were fired if they became pregnant and many fell into lives of prostitution and despair. Many years later, Whiteley was told there was a young man waiting to see him in his vast emporium not far from Kensington Palace. [...] His visitor informed him that he was in fact Whiteley's illegitimate son, the child of one of his miserable cast-offs, and stabbed him to death on the spot²³⁷.

Les enjeux pour les mères célibataires à l'époque étaient considérables. Comme l'explique Deborah Cohen, l'illégitimité pouvait détruire la réputation d'une femme, puis poursuivre l'enfant concerné tout au long de sa vie :

Among respectable folk in early-twentieth-century Britain, illegitimacy was imagined as a heritable moral weakness, passed down through the blood like a tendency to drink or thievery. Sexual immorality in a parent predicted depravity in a child. [...] Illegitimacy was a taint that could destroy a woman's life, for ever damage her child, wreck her siblings' prospects in marriage, even harm the family business²³⁸.

Au-delà du récit concernant l'exploitation sexuelle commise par William McCordle, le scandale de l'illégitimité semble poursuivre de nombreuses femmes dans le film. De

²³⁷ Julian Fellowes, « Afterword », *op. cit.*, p. 165.

²³⁸ Cohen, *Family Secrets*, *op. cit.*, p. 113–14.

manière révélatrice, la fille de ce dernier a eu un avortement et devient la cible de chantage par le père du bébé non désiré, Freddie Nesbitt. Par ailleurs, Mrs Croft, une des anciennes victimes de William, prévient une de ses assistantes à la cuisine de faire attention de ne pas se retrouver enceinte. Justement, on avait vu cette dernière, Bertha, ayant un rapport sexuel avec l'ami du fils de William. Alors que William McCordle et Sylvia n'ont pas l'air d'être très inquiets de la menace du scandale engendrée par leur liaison, Mrs Wilson semble souffrir du secret qu'elle porte. Pour son fils Robert Parks également, ce secret nécessite la discrétion. Quand Henry Denton lui pose des questions à propos de ses parents, il se fâche car il considère l'interrogation comme étant une intrusion dans sa vie privée : « I didn't fancy discussing my private life with a table of strangers. [...] don't call me 'mate' » (*Gosford*, 44 min. 2 sec.).

Pour Dyer dans *Hawksmoor*, la peur du scandale n'a rien à voir avec celle que l'on associe à la période victorienne. En plus des meurtres, il faut que Dyer dissimule ses affiliations religieuses, dont la découverte mettrait non seulement sa réputation mais également sa vie en danger. En effet, il craint d'être lynché par la foule :

I would rather my Life was hid in Obscurity than that my Actions should be known to them, for the smaller their Value of me the more I am at Liberty. But here I checked my self: should I once begin to speak freely, I should blirt out All and so hang my self. (*Hawksmoor*, p. 107).

Dyer a également des ennemis parmi ses pairs, ceux qui sont contre son style d'architecture, et ont donc des raisons de vouloir détruire sa réputation. Ainsi qu'il le constate à un moment donné : « suspicious and jealous Men have good Eyes, and they will now be fasten'd on me » (*Hawksmoor*, p. 230). Comme George dans le roman de Julian Barnes, il reçoit une lettre anonyme dénonçant ses activités. Cette fois-ci, l'auteur de la lettre fait du chantage : il demande de l'argent à Dyer pour garder le secret de son appartenance à une secte. Ce dernier soupçonne un de ses pairs, Yorick Hayes, d'avoir écrit la lettre, puis se met à chercher la preuve et à le contre-surveiller. Pour l'attraper, il met une réponse à la lettre anonyme quelque part où cet homme la retrouvera, puis attend sa réaction : « I entered Scotland-yard like a Guilty thing and, wheeling about to see that I was unobserv'd, I left my Letter to Mr Hayes in the Passage where the Rogue was assured of Discovering it ». (*Hawksmoor*, p. 129) Dyer devient paranoïaque, croyant que Yorick Hayes a manipulé son protégé, Walter,

pour l'espionner. Il imagine également que quelqu'un le poursuit dans les rues, puis se cache à chaque fois qu'il regarde derrière lui pour voir qui c'est :

It was a misty Evening, but it was not so obscure that the little Hawks-eyed creature could not follow me: so I walked with all speed up Whitehall and turned into the Strand, and [...] I could hear the sound of Heels following me. I looked back once but the Villain hid himself from me ... (*Hawksmoor*, p. 161).

Alors qu'il s'avère que c'était Walter, seul, qui avait écrit la lettre menaçant de dénoncer son patron²³⁹, il est suggéré que le sentiment d'être poursuivi chez Dyer n'est pas un délire de persécution : il s'agit peut-être de quelque chose de surnaturel. Justement, le détective éponyme dans le présent du roman connaît une expérience identique, se retrouvant l'objet des observations et des soupçons de son assistant, qui s'appelle également Walter. Il se peut que Dyer et Hawksmoor, malgré le fait d'exister à des époques différentes, se poursuivent en quelque sorte. La manière dont certains éléments, dont la figure de Walter, se répètent dans les deux récits principaux de *Hawksmoor*, reflète le discours du roman sur la coexistence du passé et du présent. Comme nous allons le voir, la grande ville palimpseste de Londres, suggère Ackroyd, est riche en fantômes de notre histoire : ses habitants sont entourés par le passé.

Une pareille ambiance se manifeste dans les descriptions de Hailsham dans *Never Let Me Go*, au cours desquelles la narratrice évoque un monde d'intrigues et de secrets. Kathy raconte, par exemple, les précautions nécessaires pour garantir une conversation privée avec son ami Tommy, à côté d'un étang dans les alentours de l'école :

It wasn't [...] a good place for a discreet conversation [...]. For a start you could be clearly seen from the house. And the way the sound travelled across the water was hard to predict; if people wanted to eavesdrop, it was the easiest thing to walk down the outer path and crouch in the bushes on the other side of the pond. [...] though I'd no idea if anyone was actually watching [...] I walked round him and stood with my back to the water, facing the house, so that I'd see if people started gathering at the windows. (*Never*, p. 25–26)

L'ambiance paranoïaque qui caractérise sa représentation de Hailsham ici va à l'encontre d'autres allusions à son enfance comme une période idyllique. A un moment

²³⁹ Voir *Hawksmoor*, p. 229 : « ... my own Assistant had watch'd me and plotted against me: it was he, he alone, who wished to be rid of me. It was he who laid deep Planns for me to be gone ».

donné Kathy appelle cette époque un « golden time » (*Never*, p. 76), qui rappelle encore le monde prélapsaire, ainsi que l'âge d'or du roman policier, qui met en scène la chute du paradis. En revanche, à certains moments il semble qu'une crainte de la surveillance règne à Hailsham, comme la représentation de Great Wyrley dans *Arthur & George*. Dans le roman de Julian Barnes, George évoque une ambiance comparable durant la période où les lettres anonymes arrivent fréquemment au presbytère : « George attempts to continue his life as normal: that is, after all, his right as a freeborn Englishman. But it is difficult when you feel yourself spied upon; when dark figures pass the Vicarage grounds at night » (*Arthur & George*, p. 126). Evidemment le fait d'être observé par ses voisins ne rassure pas l'avocat comme le fait Henry Tilney dans *Northanger Abbey*.

iii. *Le déguisement et le dévoilement du coupable*

Comme évoqué précédemment, dans *Gosford Park* Henry Denton s'avère être un acteur déguisé en valet. Ceci rappelle une autre convention du roman policier. A propos des premiers héros détectives, par exemple, Roger Caillois explique : « Il est chimiste et athlète, mais surtout acteur : *il se grime*. Il prend tous les visages et personne ne le reconnaît sous ses déguisements. Ses succès, la majorité du temps, ne viennent pas de sa logique, mais de son habileté à se travestir²⁴⁰ ». Dans le roman de Julian Barnes, Conan Doyle, en raison de sa célébrité, se déguise au cours de son enquête :

Arthur was keen to visit a theatrical costumier and equip himself with a false beard for the expedition but [Alfred] Wood was discouraging. He thought this would draw more rather than less attention to them; indeed, any visit to a costumier would guarantee unwelcome paragraphs in the local press. [...] Wood did not understand why his employer was so insistent upon disguise [...]. In his view it was an Englishman's right to tell others, especially those of a nosey inclination, to mind their own business. (*Arthur & George*, p. 312)

Il est significatif que ces actes de dissimulation visent à éviter d'être épié par la presse. Alors que George se retrouve l'objet des faits divers, Arthur semble avoir maîtrisé sa propre représentation dans les journaux. Justement, il publie son avis sur le dossier de George dans un journal afin de prouver son innocence, mettant la pression sur le gouvernement à ce sujet à travers une série d'articles. En revanche, sa célébrité

²⁴⁰ Caillois, *Approches*, *op. cit.*, p. 181.

nécessite des actes de dissimulation qui rappellent sa création littéraire, même si Arthur s'avère moins doué à cet égard. Malgré ses constats dans le roman que Sherlock Holmes représente en quelque sorte un fardeau pour lui, il semble parfois, comme dans la citation ci-dessus, prêt à adopter les techniques du héros de Baker Street. Comme dans l'aventure de Sherlock Holmes, « A Scandal in Bohemia », Doyle fait semblant d'être un pasteur²⁴¹. Alors que le secrétaire de Conan Doyle, Alfred Wood, se plaint (« 'Do we need to pretend?' », p. 312) que les déguisements auront l'effet d'attirer l'attention sur eux, Arthur persévère : « the ecclesiastical imposters received extra scrutiny from the stationmaster. Pulling his muffler defensively up around his moustache, Arthur felt most larky » (*Arthur & George*, p. 313).

Il ne faut pas minimiser l'importance de l'image de soi nationale qu'évoque Wood dans la citation ci-dessus (« an Englishman's right ») : la vie privée est considérée comme un droit primordial. Et pourtant, à l'ère victorienne, pendant laquelle le roman policier est né, la vie privée n'était pas facilement gagnée. Selon Cohen :

For the Victorians [...] privacy meant keeping people out of your business [...]. Secrecy was privacy's indispensable handmaiden, for the various sorts of shame that could be visited upon families – an illegitimate birth, a son with a propensity for 'unnatural crimes', suicide, insanity, adultery, bankruptcy – were catastrophic, subject both to legal disability and to social scorn if they were known. Not only were the stakes high, but the threat of exposure lurked everywhere. The opportunities to gather information about the affairs of complete strangers proliferated in the nineteenth century, whether on the crowded streets of anonymous big cities (the lair of blackmailers) or in the pages of a ruthless penny press. The fantasy of removing the roofs from other people's houses and peeping in, as Sherlock Holmes said, 'at the queer things which are going on', vied with the sense of being watched by countless pairs of eyes. So often regarded as a Victorian birthright, privacy was in fact a hard-won prize ...²⁴²

Il est suggéré dans le roman de Julian Barnes que Conan Doyle se dissimulait indépendamment des exigences de son enquête sur l'erreur judiciaire de George : sa

²⁴¹ Conan Doyle, « Scandal in Bohemia », *op. cit.*, p. 437 : « [Holmes] disappeared into his bedroom and returned in a few minutes in the manner of an amiable and simple-minded nonconformist clergyman. [...] His expression, his manner, his very soul seemed to vary with every fresh part that he assumed. The stage lost a fine actor, even as science lost an acute reasoner, when he became a specialist in crime ».

²⁴² Cohen, *Family Secrets*, *op. cit.*, p. xiv.

situation maritale nécessitait des gestes similaires. Afin d'éviter un scandale, Arthur se met à *jouer* :

... he is never entirely sure his behaviour is natural. Has he been over-attentive to Touie, and did she notice? Was he too stiffly correct with Jean, and might she have taken offence? [...] At times [...] he thinks she is making a show of flirting with him. But when he considers it afterwards, he decides that she is deliberately behaving as [...] if they knew one another no better than they were pretending. (*Arthur & George*, p. 248–49)

Une des réflexions majeures du roman est celle qui porte sur les contradictions dans le caractère d'Arthur. Alors que sa quête d'un pardon officiel pour George montre une qualité quasi-héroïque, pour laquelle il endosse le rôle du détective de manière qui rappelle Sherlock Holmes, Arthur semble mû par des convictions peu objectives. Son adversaire du récit, Captain Anson, suggère à Arthur que George s'était présenté à lui de façon trompeuse. A leur première réunion, Arthur se dit être persuadé de l'innocence de George à partir d'impressions initiales de son caractère. De manière révélatrice, en ce qui concerne la dissimulation, Anson suggère que George avait en quelque sorte mis en scène la rencontre, afin de manipuler les sentiments d'Arthur :

'You came across George Edalji for the first time in a hotel foyer. You were late for the meeting, I understand. You saw him in a particular posture, from which you deduced his innocence. Let me put this to you. George Edalji was there before you. He was expecting you. He knew you would observe him. He arranged himself accordingly.' (*Arthur & George*, p. 381)

Comme dans *Atonement* et *Never Let Me Go*, cet événement clé fait objet de plusieurs interprétations. A cet égard, George donne sa propre version de l'histoire à la fin du récit lorsqu'il lit l'autobiographie de Conan Doyle, après la mort de l'écrivain. Dans ce livre Arthur fait référence à la timidité et nervosité de George, que l'avocat trouve fausses :

... if he had been judged nervous on the basis of that previous meeting at the hotel, then there were mitigating circumstances. He had been sitting in the foyer reading his newspaper, beginning to worry if he were mistaken about the time or even the day, when he had become aware of a large, overcoated figure standing a few yards away and scrutinizing him intently. How would anyone else react to being stared at by a great novelist? (*Arthur & George*, p. 416)

Malgré son appréciation pour l'intervention d'Arthur dans l'affaire des « Great Wyrley Outrages », George identifie une particularité dans le caractère de l'écrivain : il semble

vite juger les autres à partir de leur apparence, tout comme l'a fait la police envers George. Conan Doyle soumet les autres à l'observation, mais Arthur est-il, contrairement à Sherlock Holmes, déficient à cet égard ? Quant à la dissimulation, la citation ci-dessus est révélatrice : George a dû se mettre en scène en quelque sorte sous le regard d'Arthur. Or, l'effet engendré par ce regard n'est pas dû à la faculté d'observation panoptique d'une figure du détective, mais plutôt à sa taille imposante et à sa célébrité. Comme le suggère Captain Anson, les célèbres techniques de Sherlock Holmes, semble-t-il, ne sont que des conventions littéraires. Lors de leur rencontre, Arthur demande à Anson sa propre interprétation de ce qui s'est vraiment déroulé lors des Great Wyrley Outrages, auquel le policier répond : « 'That, I'm afraid, is a question from detective fiction. It is what your readers beg, and what you so winningly provide. *Tell us what really happened.* [...] Most crimes, Doyle – almost all crimes, in fact – happen without witnesses' » (*Arthur & George*, p. 381).

En plus des actes de dissimulation, la figure du détective dans le *whodunit* classique démasque l'imposteur et dévoile le malfaiteur. Comme l'indique Roger Caillois, l'enquêteur ne rattrape pas enfin le criminel, « en lui arrachant son masque ou sa fausse barbe ». En revanche, « il soumet [les suspects] à une épreuve qui les conduit à trahir leur caractère véritable²⁴³ ». *The Singing Detective* porte sur ce paradigme dans la manière dont certains personnages, joués par les mêmes acteurs, se confondent. Qui, par exemple, est le réel adversaire de Marlow qui s'appelle Binney ou Finney : l'amoureux de sa mère, le camarade de classe que le jeune Philip a trahi, l'homme qui veut voler le script de son roman ? De plus, on peut constater que l'enquête menée par le héros sur son passé résulte en son propre dévoilement. Celle-ci lui donne le moyen de se débarrasser de la carapace que constitue sa maladie de peau, et également le costume figuratif de détective derrière lequel il se cache de sa propre culpabilité. Comme le souligne Dr Gibbon à un moment donné : « Chronic illness is an extremely good shelter. Have you ever seen it in those terms ? A cave in the rocks into which one can safely crawl ? » (épisode 3, 19 min. 30 sec.). En effet, cette thématique de la série rappelle la notion du « Moi-peau » conçue par Didier Anzieu :

La peau, première fonction, c'est le sac qui contient et retient à l'intérieur le bon et le plein que l'allaitement, les soins, le bain de paroles y ont accumulés. La peau, seconde fonction,

²⁴³ Caillois, *Approches*, *op. cit.*, p. 184–85.

c'est l'interface qui marque la limite avec le dehors et maintient celui-ci à l'extérieur, c'est la barrière qui protège de la pénétration par les avidités et les agressions en provenance des autres, êtres ou objets. La peau enfin, troisième fonction [...] est un lieu et un moyen primaire de communication avec autrui, d'établissement des relations signifiantes ; elle est, de plus, une surface d'inscription des traces laissées par ceux-ci²⁴⁴.

Alors que la peau de Marlow est bien « une surface d'inscription des traces » laissées par ses traumatismes d'enfance, elle lui sert également d'« une barrière qui protège de la pénétration par les avidités et les agressions [...] des autres ». Cependant, la pénétration à laquelle il résiste comprend non seulement les avidités imaginées de la part de sa femme mais également le questionnement de Dr Gibbon. Cette résistance à la pénétration de sa carapace ou *Moi-peau* pose la question suivante : qui est le vrai « Singing Detective » de la série, Marlow lui-même ou le médecin qui fait parler/chanter son patient ?

Quant à la figure de l'imposteur, celle-ci apparaît en particulier dans les œuvres du corpus qui se focalisent sur la période autour de la seconde guerre mondiale. Dans *The Singing Detective*, Philip soupçonne les soldats qui partagent son wagon d'être des Nazis déguisés : « Perhaps they be German in disguise – but – but I thought everything was supposed to be all right when we have byut them buggers » (épisode 3, 15 min. 28 sec.). Ses suspicions, en revanche, ont probablement pour cause le fait qu'ils sont clairement attirés par sa mère, encore un reflet du complexe œdipien chez le garçon. Par ailleurs, la guerre marque un moment critique pour Philip, mais la victoire en Europe ne représente pas la fin de sa crise personnelle comme il l'avait anticipé. Justement, il se demande pourquoi le monde n'est pas encore revenu à l'état prélapsaire. Il est significatif que, dans la reconstruction de son roman, Philip accuse Mark Binney d'avoir aidé les Nazis à s'échapper de l'Allemagne après la guerre. Ces scènes, qui rappellent également le roman et le film d'espionnage, un sous-genre du roman policier²⁴⁵, mettent l'accent sur la dissimulation : Philip critique la mise en scène effectuée par Mark Binney pour effacer les traces de ses crimes. Comme Marlow le

²⁴⁴ Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, 1974, Paris, Dunod, 1995, p. 61–62.

²⁴⁵ Voir, par exemple, Mandel, *Delightful Murder*, *op. cit.*, p. 84–85 : « there is a more fundamental quality of the thriller and spy novel that justifies treating them as distinct sub-species of the original detective story, despite all that they have in common. The detective outwits the criminal essential by means of logical prowess. The paraphernalia of the trade [...] are mere secondary tools, subordinated to Reason. The criminal, too, is clever, and often outwits the police, but cannot outwit the great detective's super-brain ».

dit à son adversaire à un moment donné : « you're not too hot of an actor, Binney » (épisode 3, 28 min. 02 sec.).

De manière similaire, Stevens se remémore l'ambiance de suspicion et la crainte de l'espionnage qui régnait à Darlington Hall dans les années 1930. Il raconte les efforts d'un diplomate américain, Mr Lewis, pendant une réunion politique non officielle organisée par Lord Darlington, pour déstabiliser les relations entre la France et les pays souhaitant renégocier le traité de Versailles. Quand Stevens détecte quelque chose de furtif dans son comportement, il observe : « I have a distinct feeling that it was at that moment I first sense something odd, something duplicitous perhaps, about this apparently charming American gentleman » (*Remains*, p. 80). En revanche, Lord Darlington a failli reconnaître les vraies intentions de Joachim von Ribbentrop, l'ambassadeur du Troisième Reich à Londres de 1936 à 1938, qui l'a manipulé afin d'amadouer la Grande Bretagne :

It is [...] generally accepted today that Herr Ribbentrop was a trickster: that it was Hitler's plan throughout those years to deceive England for as long as possible concerning his true intentions, and that Herr Ribbentrop's sole mission in our country was to orchestrate this deception. [...] It is, however, rather irksome to have to hear people talking today as though they were never for a moment taken in by Herr Ribbentrop ... (*Remains*, p.°127)

Malgré la manière dont Lord Darlington a été trompé par Ribbentrop, les actes de duperie et de dissimulation que constitue la politique dans les années 1930 ont déteint sur Stevens. A un moment donné, il se met à jouer le rôle d'un homme politique à la manière de Lord Darlington. Ayant été hébergé, suite à une panne de voiture, par les riverains d'un petit village à la campagne, il laisse penser qu'il a été impliqué dans des affaires politiques internationales : « 'I tended to concern myself with international affairs more than domestic ones. [...] I never held any high office, mind you. Any influence I exerted was in a strictly unofficial capacity' » (*Remains*, p. 174). Piégé par un enchaînement de mensonges, cet épisode bizarre est cause de regret et de malaise.

Le déguisement et la dissimulation font également partie de la représentation de la guerre dans *Atonement*. Lorsque Briony raconte l'ambiance à Londres, après la défaite des armées britanniques à Dunkerque, elle évoque les rumeurs qui circulent à propos des espions allemands :

There were stories in the paper of German parachutists disguised as nurses and nuns, spreading out through the cities and infiltrating the population. They were to be identified by the maps they might sometimes consult and, on questioning, by their too-perfect English and their ignorance of common nursery rhymes. [...] she could not stop thinking about how suspicious she looked. She had thought her uniform would protect her as she crossed unknown territory. Instead, she looked like a spy. (*Atonement*, p. 318)

A la deuxième lecture, une dimension autoréflexive se manifeste dans cette partie du récit. Se focalisant sur les expériences de Briony en tant qu'infirmière pendant la guerre, la narratrice est-elle en fin de compte une sorte d'espion, se projetant dans le passé et se dissimulant à la troisième personne ? Comme l'indique Briony à propos d'un journal intime qu'elle rédigeait pendant cette période : « the journal preserved her dignity: she might look and behave like and live the life of a trainee nurse, but she was really an important writer in disguise » (*Atonement*, p. 280). Par ailleurs, la convention du dévoilement du coupable, fréquente dans les récits policiers classiques, est évoquée par Briony dans ses soupçons, puis accusations, de Robbie. Elle estime que Robbie a toujours fait semblant d'être sympathique afin de dissimuler son vrai caractère : « 'He's always pretended to be rather nice. He's deceived us for years' » (*Atonement*, p. 120). Ayant épié Robbie et Cecilia dans la bibliothèque, Briony se trouve attablée avec eux pour le dîner, croyant avoir été témoin d'un acte de violence :

[Robbie] sat insolently at their dining table pretending that nothing was different. The pretence, and how she ached to expose it! Real life, her life now beginning, had sent her a villain in the form of an old family friend [...]. That seemed about right – truth was strange and deceptive [...] villains were not announced with hisses or soliloquies, they did not come cloaked in black, with ugly expressions. (*Atonement*, p. 158)

Ici Briony évoque une autre convention du récit policier classique : le fait que le coupable se révélera être un membre de la communauté qui serait normalement hors de soupçon. Cette convention montre encore l'influence du roman à sensation, et plus précisément *The Moonstone*²⁴⁶ sur le *whodunit*. D'après W. H. Auden, pour endosser le rôle du bouc émissaire, le coupable du *whodunit* doit être quelqu'un qui dissimule sa véritable personnalité derrière une façade de respectabilité : « The magic formula

²⁴⁶ Voir, par exemple, Collins, *The Moonstone*, *op. cit.*, p. 506 : « "Mr Godfrey Ablewhite's life had two sides to it. [...] The side turned up to the public view, presented the spectacle of a gentleman [...] The side kept hidden from the general notice, exhibited this same gentleman in the totally different character of a man of pleasure, with a villa in the suburbs which was not taken in his own name, and with a lady in the villa, who was not taken in his own name, either" ».

is an innocence which is discovered to contain guilt; then a suspicion of being the guilty one; and finally a real innocence from which the guilty other has been expelled²⁴⁷ ». Alors que les accusations de Briony, comme celles portées par Catherine Morland dans *Northanger Abbey*, ont pour origine une interprétation du monde fondée sur des histoires mélodramatiques, Cecilia soupçonne un autre personnage du viol de Lola. Il s'agit de Danny Hardman, le fils d'un employé de la maison, qui apparaît dans la narration de plusieurs personnages, lorgnant les jeunes femmes à Tallis House²⁴⁸. Et pourtant, ses soupçons sont également injustifiés, fondés sur des préjugés de classe. Ironiquement, Robbie était également fils des domestiques de Tallis House, soutenu financièrement par Jack Tallis au cours de ses études dû à son potentiel. Malgré sa volonté de faire gracier Robbie, Cecilia ne soupçonne jamais le vrai coupable du viol de Lola, Paul Marshall, puisqu'il vient de même milieu social élevé. McEwan conserve donc le cliché du roman policier qui interdit la culpabilité finale d'un domestique. Et pourtant, il l'emploie afin de mettre la lumière sur les préjugés de classe, au lieu de les renforcer.

Une réflexion similaire est évidente dans *When We Were Orphans*, notamment lorsque Banks raconte la disparition de sa mère. Le jour-même de l'asservissement de cette dernière à Wang Ku, Uncle Philp amène le jeune Christopher dans les ruelles surpeuplées près de Nanking Road, avant de l'y abandonner. On apprend plus tard que son intention était de protéger Christopher de ce qui allait arriver à la maison : le temps qu'il lui faut pour revenir chez lui à pied permet en effet l'enlèvement de sa mère, un drame auquel il n'assiste pas. Suite à son retour à la maison, maintenant apparemment désertée, il croise sa gouvernante chinoise, Mei Li. Ayant entendu un bruit qu'il avait pris pour des rires, il se rend compte que cette dernière était en train de pleurer, du fait, on imagine, d'avoir vu le drame qui s'était déroulé en son absence :

Mei Li, who for all the fear and respect she had commanded from me over the years, I now realised was an impostor: someone not in the least capable of controlling this bewildering

²⁴⁷ Auden, « Guilty Vicarage », *op. cit.*, p. 411.

²⁴⁸ Voir *Atonement*, p. 48 : « She had noticed [Danny Hardman] hanging around the children lately. Perhaps he was interested in Lola. He was sixteen, and certainly no boy. [...] the childish bow of his lips had become elongated and innocently cruel ».

world that was unfolding all around me; a pathetic little woman who had built herself up in my eyes entirely on false pretences ... (*Orphans*, p. 123)

Christopher projette injustement sa colère sur sa gouvernante, l'accusant d'être un imposteur et de ne pas pouvoir le protéger contre les forces du mal. Le nom de ce personnage, Mei Li, pourrait être lu « my lie » : à savoir le mensonge ou illusion de sécurité et de protection que constituent sa maison familiale, ses parents et les domestiques. En revanche, le mensonge auquel Mei Li/My Lie fait référence pourrait également porter sur le soutien financier du Wang Ku, qui lui permet de suivre son métier de détective amateur. En effet, l'imposteur est non pas Mei Li, mais le héros lui-même. Banks ne peut que suivre sa « carrière » en tant qu'enquêteur privé grâce à l'argent venant du Chinois qui lui permet de vivre comme un gentleman, fait révélé lors de son confrontation avec Uncle Philip lors du dénouement du mystère :

'So all this time, I've been living ... I've been living off ...' I could not go on and simply stopped. [...] Uncle Philip nodded. 'Your schooling. Your place in London society. The fact that you made of yourself what you have. You owe it all to Wang Ku. Or rather, to your mother's sacrifice'. (*Orphans*, p. 293)

Il semble que Banks projette sa honte de ce soutien financier sur Uncle Philip, qui endosse le rôle du méchant dans le dénouement, qui a un caractère cauchemardesque et irréel. Par ailleurs, Banks admet même avoir projeté sur lui un caractère malhonnête dans ses souvenirs de la période avant la disparition de ses parents :

... my feeling was that there was something definitely odd about Uncle Philip that day. I do not know why, but I got the distinct impression that on this occasion, Uncle Philip was not on 'our side'. [...] I cannot point to anything solid to support these impressions, and it is more than possible I am projecting back certain perceptions in the light of what ultimately occurred ... (*Orphans*, p. 118)

Le fait qu'Uncle Philip s'avère également être le soi-disant « Yellow Snake » lors du dénouement est révélateur. Son dévoilement suggère que le jeu de détective qui figure dans l'enfance de Christopher exerce une force dans le présent. Le héros ne s'est jamais arrêté de jouer ce rôle pour résoudre, en vain, le traumatisme de la disparition de ses parents. A propos de la manière dont Ishiguro a joué avec la convention de dévoilement du roman policier, l'écrivain indique :

Those mystery novels written by people like Agatha Christie [...] or Dorothy L. Sayers often give you an idealized harmonious community, usually an English village, that would be

absolutely tranquil if only this one thing hadn't gone wrong ... which is that somebody's been murdered. The evil is always very clear and easy to identify; you just don't know who the bad person *is*, and that's the mystery. So the detective unmasks this one element and everything goes back to being beautiful again. [...] I mean, [the authors] knew full well that the world wasn't like those novels, evil wasn't like that. But they wanted for a time to escape into that vision of how simple life could be if all you had to do was point to the person who was committing evil and the problem would go away²⁴⁹.

Comme nous allons le voir, la rencontre entre Uncle Philip et Banks qui constitue le dénouement du mystère pourrait être un fantasme de la part de ce dernier, une sorte d'accomplissement de souhait pour faire disparaître le « mal » (« evil ») de ses traumatismes d'enfance. Le fait que le dévoilement du « Yellow Snake » révèle également le soutien financier qui permettait à Banks de perpétuer son jeu de détective est significatif. Comme pour Robbie, le fils de domestique qui cherche à grimper l'échelle sociale, l'acte de démasquer le coupable présumé semble s'entremêler aux questions liées à la classe sociale. Comme l'interprète Ernest Mandel à propos de la convention du dévoilement :

Behind that search for identity lies one of the basic features of bourgeois society. The individual in that society is divided. As extractor of surplus value in the factory, as seller and buyer on the market, as capitalist competitor, the bourgeois or upper middle class person must be ruthless, immoral, full of guile and treachery, behaving like a 'criminal' even while respecting the 'rules of the game'. But as citizens, individuals must respect equality: one person, one vote, equal justice for everyone. [...] Life is based on double standards, and consciousness is cleft from the beginning. Hence the individual drama, based on the contradiction between social norms and personal needs. [...] Behind the question 'whodunit?' there lurks, half hidden, the basic question of class society: 'Who are you really? Are you good or bad? Moral or immoral? God's creature or the Devil's?'²⁵⁰

La société de la concurrence, dans laquelle la figure du détective s'avère être dominante, fait en sorte que chaque personnage doit bluffer afin de dissimuler ses vraies intentions. Dans les romans policiers de l'âge d'or, dont *Death on the Nile* d'Agatha Christie, la thématique de dissimulation et de dévoilement se présente souvent sous la métaphore d'un jeu de cartes, où le « poker face » incarne cette notion de l'identité cachée derrière le masque : « His face was impassive – a poker face.

²⁴⁹ Ron Hogan, « Interview with Kazuo Ishiguro », *Beatrice Interview*, 2000, consulté en ligne 10 juin 2015 : www.beatrice.com/interviews/ishiguro

²⁵⁰ Mandel, *Delightful Murder*, *op. cit.*, p. 65.

Behind that mask his agile brain looked ahead to the next move²⁵¹ ». Comme nous allons le voir, cette convention est parodiée dans *Gosford Park* dans la partie de Bridge au cours de laquelle les joueurs sont soupçonnés du meurtre de William. Par ailleurs, le fait que certains personnages dans les œuvres du corpus soient coupables de *jouer* leur rôle en quelque sorte sera l'objet d'une analyse sur l'empreinte du postmodernisme dans le deuxième chapitre de cette étude.

Pour conclure, les actes de dissimulation et de surveillance représentés dans les œuvres du corpus mettent la lumière sur une dimension sous-tendant le roman policier. Alors que la figure du détective émergeant au XIX^e siècle peut-être considérée comme étant un héros pour la nouvelle société disciplinaire définie par Foucault, la peur de l'espionnage demeure dans le genre. Le dévoilement du coupable, devenu cliché dans l'âge d'or, tient ses racines dans cette époque paranoïaque victorienne que les œuvres du corpus tentent de réécrire. En revanche, le processus de dévoilement que certains personnages croient effectuer est également un processus de signification qui nous mène vers une autre convention centrale au genre : l'interprétation d'indices. Dans la partie suivante, nous analyserons la manière dont les œuvres du corpus mettent au premier plan, ou cherchent à déstabiliser, ce travail herméneutique effectué par la figure du détective.

IV. La crise du signe

i. Les indices

Toutes les œuvres du corpus mettent en scène une ou plusieurs figures de détective qui suivent des indices pour enquêter sur un mystère, à la manière du roman policier. Quant aux indices, il s'agit d'une sorte de jeu herméneutique, voire sémiotique, où l'enquêteur analyse des objets et des témoignages afin de les rendre significatifs ou banals. Comme l'indique Camille Fort, les héros des *whodunits* se présentent comme un « maître des signes, capable de construire avec les indices un discours bien enchaîné dont le terme final doit être une vérité sans équivoque²⁵² ». En rétablissant le rapport entre le signifié et le signifiant, la figure du détective nous sauve de ce que

²⁵¹ Agatha Christie, « Death on the Nile », 1937, dans *A Poirot Quintet*, Londres, Collins, 1977, p. 973.

²⁵² Fort, « Détectives et décalogues », *op. cit.*, p. 293.

l'on pourrait appeler la « crise du signe²⁵³ » ou le « chaos sémiotique » que constituent les indices : « The [Sherlock Holmes] stories celebrate [...] the capacity of rationalism to organise the material of existence meaningfully, and the power of the rational individual to protect us from semiotic and moral chaos²⁵⁴ ». Dans cette perspective, de nombreux critiques, dont Jeffrey T. Nealon, voient dans la figure du détective un reflet du rôle du lecteur :

Whether consciously or unconsciously, the [detective] genre comments upon the process of sifting through signs, and ultimately upon the possibility of deriving order from the seeming chaos of conflicting signals and motifs. The unravelling work of the detective within the story mirrors and assists the work of the reader, as both try to piece together the disparate signs that might eventually solve the mystery²⁵⁵.

Comme la figure du détective, il faut toujours que le lecteur fasse un tri entre les éléments du récit pertinents ou non quant à la résolution de l'énigme. C'est dans ce sens encore que le roman policier est considéré comme étant une forme pure du récit, dans la manière dont il met au premier plan ses processus de signification et d'interprétation que suit tout lecteur. Comme l'explique Roland Barthes :

Le signifié a [...] une valeur herméneutique : tout procès du sens est un procès de vérité [...]. Cependant, dans le système herméneutique, le signifié de connotation occupe une place particulière : il opère une vérité incomplète, insuffisante, impuissante à se faire nommé [...] et ce manque partiel a valeur statutaire ; ce défaut d'accouchement est un élément codé, un morphème herméneutique, dont la fonction est d'épaissir l'énigme en la cernant ...²⁵⁶

Le lecteur du roman policier doit être particulièrement attentif, puisque tout a le potentiel d'être significatif. De manière plus marquée que dans le roman en général, il est encouragé à prendre en compte le plus petit détail raconté au cas où celui-ci porterait une signifiante latente envers la résolution du mystère. La vérité incomplète

²⁵³ Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Londres, Duke University Press, 1993, p. 20 : « ... the crisis of the sign, the gap between signifier and signified ».

²⁵⁴ Martin A. Kayman, « The short story from Poe to Chesterton », dans *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, dir. Martin Priestman, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 48.

²⁵⁵ Jeffrey T. Nealon, « Work of the Detective, Work of the Writer: Auster's *City of Glass* », dans *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, dir. Patricia Merivale et Susan Elizabeth Sweeney, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999, p. 117.

²⁵⁶ Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 68-69.

que constituent les indices, d'après Barthes, sert à « épaissir l'énigme en la cernant », ce qui a aussi pour effet de souligner l'importance de passages descriptifs. C'est une particularité à laquelle fait référence Paul Auster dans *The New York Trilogy*, et plus précisément dans l'histoire « City of Glass », dont le héros, Quinn, est écrivain de romans policiers²⁵⁷ :

In the good mystery there is nothing wasted, no sentence, no word that is not significant. And even if it is not significant, it has the potential to be so – which amounts to the same thing. [...] Since everything seen or said, even the slightest, most trivial thing, can bear a connection to the outcome of the story, nothing must be overlooked.

Une des références canoniques à « la crise du signe » que constitue l'indice dans le *whodunit* est dans *The Moonstone*. Dans cette œuvre phare, la figure du détective qu'est l'inspecteur Cuff insiste sur l'importance des tous petits détails (« trifies ») à partir desquels un enchaînement de découvertes peut mener au coupable :

I made a private enquiry last week, Mr. Superintendent. At one end of the inquiry there was a murder, and at the other end there was a spot of ink on the tablecloth that nobody could account for. In all my experience along the dirtiest ways of this dirty little world, I have never met with such a thing as a trifle yet²⁵⁸.

De manière révélatrice, en référence au rapport entre le lecteur et la figure du détective, l'indice donné dans ce célèbre exemple est une petite tache d'encre. Comme l'encre sur la page du roman, l'enquêteur lit les indices afin de faire remonter l'histoire absente du crime. Ce que Cuff appelle un « trifle », fait écho au « germe insignifiant » défini par Genette, « dont la valeur [...] ne sera reconnue que plus tard, et de façon rétrospective », et qui dépend de la « compétence narrative du lecteur, née de l'habitude, qui permet de déchiffrer de plus en plus vite le code narratif²⁵⁹ ».

Comme pour de nombreuses figures de détective²⁶⁰, le « germe insignifiant » a un fonctionnement herméneutique pour Stevens dans *The Remains of the Day*, ainsi que

²⁵⁷ Paul Auster, *The New York Trilogy*, Londres, Faber and Faber, 1987, p. 8.

²⁵⁸ Collins, *The Moonstone*, *op. cit.*, p. 136.

²⁵⁹ Voir Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 113–14 : « C'est d'ailleurs sur cette compétence [de déchiffrer] même que l'auteur se fonde pour tromper le lecteur en lui proposant parfois de fausses amorces, ou leurres – bien connus des amateurs de romans policiers ... ».

²⁶⁰ Voir, par exemple, Conan Doyle, « Case of Identity », *op. cit.*, p. 473 : « 'It has long been an axiom of mine that the little things are infinitely the most important' »; et Christie, *Roger Ackroyd*, *op. cit.*, p. 67 : « 'It is completely unimportant,' said Poirot. 'That is why it is so interesting,' he added softly ».

pour le lecteur. Une référence à la convention figure dans certains propos, remémorés de la période d'avant la guerre, qui ont pour effet de hanter le majordome dans le présent du récit. Comme le fait Ono dans *An Artist of the Floating World*, il a du mal à attribuer ces constats à la bonne personne. Ayant accordé ces propos dans un premier temps à Miss Kenton, il décide par la suite que Lord Darlington les avaient énoncés : « 'These errors may be trivial in themselves, Mr Stevens, but you yourself must realize their larger significance' » (*Remains*, p. 54–55). Ce qu'a annoncé Lord Darlington devient, du fait d'être répété dans le texte, un indice central dans le mystère sur lequel Stevens enquête : les restes humains (« remains ») symboliques qu'évoque le titre du roman. Les petites erreurs auxquelles les propos font référence sont celles faites par son père au cours de son travail. Lord Darlington demande à Stevens par conséquent de réduire les tâches attribuées à son père pour ne pas risquer de problèmes opérationnels lors d'une conférence politique qui va avoir lieu à la maison. La « signifiante plus large » des erreurs que les propos nous incitent à considérer est multiple. On pourrait lire dans cet indice, comme nous allons le voir, le déclin de l'Empire et de l'aristocratie britannique que représente le déshonneur de Lord Darlington. En revanche, les erreurs évoquées dans ces souvenirs font penser également aux décisions erronées prises par Stevens au cours de sa vie : sa fidélité à Lord Darlington et son refus de l'amour de Miss Kenton. Justement, Stevens admet à la fin du récit avoir gaspillé ses talents professionnels pour une cause injuste. Le narrateur se sent obsolète, ayant donné les meilleures années de sa vie à Lord Darlington. S'inquiétant, à la fin de sa carrière, de ne plus pouvoir effectuer son travail correctement, il constate : « 'More and more errors are appearing in my work. Quite trivial in themselves – at least so far. But they're of the sort I would never have made before, and I know what they signify. [...] I've given all I had to give. I gave it all to Lord Darlington' » (*Remains*, p. 223). La mort évoquée dans le titre du roman n'est donc pas uniquement celle d'une époque, comme l'ont interprété de nombreux critiques²⁶¹, mais sa propre mort. Stevens a peur de se tuer à la tâche comme son père, un crime qui fait partie du discours du roman : les injustices du système de

²⁶¹ Voir, par exemple, Lewis, *Kazuo Ishiguro, op. cit.*, p. 99–100 : « On 13 June 1956, when the last British troops left the Suez Canal zone – an event marking the definitive decline of the Empire [...]. This is also the summer when Stevens undertakes his motoring trip. [...] Steven's failure is a fable in the passing of a certain conception of Englishness; but it is a death many would not wish to mourn ».

classe économique. L'importance dans le récit de ces petites erreurs est soulignée par le fait que Stevens en parle dès la cinquième page :

The fact is, over the past few months, I have been responsible for a series of small errors in the carrying out of my duties. I should say that these errors have all been without exception quite trivial in themselves. Nevertheless, I think you will understand that to one not accustomed to committing such errors, this development was rather disturbing.
(*Remains*, p. 5)

En effet, c'est à cause de ces erreurs que son nouvel employeur, Mr Farraday, lui propose de prendre des vacances : un voyage qui se transforme en enquête sur le passé et une découverte du pays que Stevens ne connaît guère. La notion que ces erreurs constituent des *signes* ou, bien entendu, des indices, est également évoquée dans une conversation entre le majordome et Lord Darlington précédant le passage clé ci-dessus : « 'Look here, Stevens, have there been any – well – *signs* at all ? I mean signs to tell us that your father may be wishing his burden lightened somewhat?' » (*Remains*, p. 56).

Comme le souligne Barry Lewis, tous les héros des romans d'Ishiguro sont à la recherche d'indices pour résoudre des traumatismes du passé : « All of Ishiguro's previous narrators are detectives of a kind, investigating their past lives with Holmes-like meticulousness [...] mariners of memory, trawling for clues²⁶² ». L'évocation du *sens large* des petits indices se manifeste également dans *Never Let Me Go*. En ce qui concerne le fonctionnement de Hailsham, Kathy constate : « At the time I didn't look at the larger picture or at my own part in it » (*Never*, p. 128). Ceci fait partie du récit à rebours où la narratrice attribue rétroactivement de la signification à ses souvenirs : « As I've said, it wasn't until a long time afterwards [...] that I realised just how significant our little encounter in the churchyard had been » (*Never*, p. 194). De surcroît, elle fait référence aux *indices* dans sa représentation de mystérieux événements de son enfance : « This last incident should have given me a clue. If I'd thought about it with half a brain, I should have guessed » (*Never*, p. 92). Kathy, comme de nombreux narrateurs de romans d'Ishiguro, devient graduellement consciente de ne pas avoir eu une compréhension *plus large* d'événements du passé. En revanche, son échec en tant que détective, semble-t-il, est universel et humain :

²⁶² Lewis, Kazuo Ishiguro, *op. cit.*, p. 147–48.

comment peut-on considérer objectivement notre rôle dans la société où on se trouve ?

Cette réflexion est également présente dans *When We Were Orphans*. Christopher Banks est persuadé qu'il existe un lien entre des assassinats commis par des communistes chinois et la disparition de ses parents des décennies auparavant. Comme le constate un des agents de l'Etat britannique à Shanghai, M. McDonald, à ce sujet : « 'Nasty affair. But not all that significant, I wouldn't have thought, in terms of the larger picture' » (*Orphans*, p. 157). L'agent semble vouloir dire que les meurtres attribués au « Yellow Snake » ne constituent qu'un élément peu important pour les Britanniques, face à la crise politique engendrée par l'invasion japonaise. En revanche, la figure du « Yellow Snake », qui, de façon peu probable, s'avère être Uncle Philip à la fin du récit, constitue un élément clé pour l'enquête menée par Christopher. Les propos de McDonald (« ... not all that significant [...] in terms of the larger picture ») sont significatifs car ils rappellent une autre scène où Banks examine une photo. Celle-ci a une partie manquante, une figure ayant évidemment été coupée de la photo. La photo, que Banks trouve par hasard au verso d'un extrait de journal qui lui avait été envoyé par un correspondant chinois, comprend trois personnages chinois, dont Wang Ku, l'individu apparemment responsable de l'enlèvement de sa mère :

My correspondent had sent me an article about changes to trading regulations in the concession ports [...] but it was a photograph which happened to be on the reverse side that immediately captured my attention. [...] I have kept that old newspaper photograph in the drawer of my desk [...] and from time to time I take it out and stare at it. [...] my correspondent's scissors have cut off perhaps an entire quarter of it to the left. Nevertheless, from the moment my glance first fell on it, the picture – more precisely, the central figure in the dark gown – has been a source of exceptional interest to me. (*Orphans*, p. 113–14)

La partie absente de l'image a pour effet de cerner le mystère : y avait-il une autre figure dans la photo ? Il se peut qu'il s'agisse d'Uncle Philip, voire de sa mère, mais il n'existe pas de preuve. Or, Christopher semble avoir complété l'image entière (« the larger picture ») du mystère, à partir des suppositions peu fiables. Il est suggéré que la figure du détective qu'imite Banks est un anachronisme littéraire face aux crimes commis au nom de la guerre. Le chaos de la période représente une vraie crise de signe face à laquelle une figure du détective est impuissante. Comme Robbie

l'observe dans la partie d'*Atonement* qui se focalise sur ses expériences à Dunkerque :

Who could ever describe this confusion, and come up with the village names and the dates for the history books? And take the reasonable view and begin to assign the blame? No one would ever know what it was like to be here. Without the details there could be no larger picture (*Atonement*, p. 227).

La confusion à laquelle cette citation fait référence fait penser également aux problèmes rencontrés par la narratrice, Briony, lorsqu'elle transforme en récit les expériences de Robbie pendant la guerre. Sans les détails qui servent de preuve, comment peut-on donner une image complète et, ce qui est peut-être encore plus important, *honnête* de la guerre ? Bien entendu, il ne s'agit pas du travail d'une figure de détective mais plutôt celui effectué par un historien. Justement, à la fin du récit on apprend que Briony avait partiellement rédigé les chapitres consacré aux expériences de Robbie à Dunkerque dans les archives de l'Imperial War Museum à Londres. Elle raconte même le retour des livres et des documents qu'elle avait consultés afin d'authentifier la représentation. Malgré sa confession d'avoir changé le destin de Robbie et Cecilia pour qu'ils survivent après la guerre, son récit s'avère être en fin de compte aussi fidèle à la vérité qu'il lui était possible : « There was our crime – Lola's, Marshall's, mine – and from the second version onward, I set out to describe it. I've regarded it as my duty to disguise nothing – the names, the places, the exact circumstances – I put it all there as a matter of historical record » (*Atonement*, p. 369–70). De manière révélatrice, Christopher Banks fait des recherches similaires dans la salle de lecture du British Museum. Cependant, la manière dont il fait référence, à plusieurs reprises²⁶³, à ces recherches, fait en sorte que le lecteur s'en méfie : le British Museum, bien entendu, est consacré à la conservation des antiquités. Les faits sur lesquels Banks enquête ont eu lieu dans le passé lointain : il est peu probable que ses lectures dans le musée mèneraient à la libération de ses parents vivants.

Dans *Hawksmoor*, le passé exerce une force sur le présent de manière différente. Au lieu de se dérouler dans les souvenirs de la figure du détective, comme pour les héros des romans d'Ishiguro, ainsi que pour Philip Marlow dans *The Singing Detective*, les crimes d'autrefois semblent surgir dans le présent du récit de façon surnaturelle.

²⁶³ Banks fait référence à ses lectures au British Museum au moins trois fois (p. 3, p. 63 & p. 113), même si la nature de cette recherche reste assez vague dans le roman.

Quant à la crise du signe que constitue l'indice de la scène de crime, le détective éponyme y fait référence explicitement :

... when he first came upon a corpse, all the objects around it wavered for an instant and became unreal – the trees which rose above a body hidden in woodland, the movement of the river which had washed a body onto its banks, the cars or hedges in a suburban street where a murderer had left a victim, all of these things seemed at such times to be suddenly drained of meaning like an hallucination. (*Hawksmoor*, p. 194)

Comme l'évoque Hawksmoor dans la citation ci-dessus, la figure du détective joue le rôle de maître des signes. Pour déterminer les circonstances et l'auteur du meurtre, il doit rétablir la signification des objets autour de la scène du crime. Et pourtant, les propos de l'enquêteur comportent un aspect décalé : pour Hawksmoor le monde entier se trouve momentanément privé de sa signification. Il s'agit peut-être de son statut dans un récit : Hawksmoor attend, de façon autoréflexive, l'intervention de l'auteur pour que le monde autour de lui trouve son sens.

Par ailleurs, le héros éponyme de *Hawksmoor* fait référence aux indices de manière qui rappelle le Sergent Cuff, évoquant le petit détail ou la trace qui peut trahir l'auteur du crime : « he could fathom the mind of a murderer, for example, from a close study of the footprints which he left behind » (*Hawksmoor*, p. 190). Alors que ses propos rappellent des constats similaires dans des romans policiers classiques²⁶⁴, d'autres encore évoquent le travail de la police dans les récits contemporains : « the ground was being searched for fibres, footprints or smears: anything of even remote interest to the investigating team was given a serial number, registered in a master-log, and then deposited in a padded transit box » (*Hawksmoor*, p. 192). Cette confluence de styles, et du passé et du présent, suggèrent encore que Hawksmoor est en quelque sorte une figure composite des clichés du genre. De plus, le fait qu'il n'existe pas de traces du criminel sert le projet du roman de subvertir les conventions du genre. Comme nous allons le voir, la crise du signe que constitue le mystère ne peut pas être résolue.

²⁶⁴ Voir, par exemple, Conan Doyle, « Case of Identity », *op. cit.*, p. 476 : « 'Not invisible but unnoticed, Watson. You did not know where to look and so you missed all that was important. I can never bring you to realise the importance of sleeves, the suggestiveness of thumbnails, or the great issues that may hang from a bootlace' ».

Le projet de subvertir les attentes du genre policier dans *Gosford Park* est souligné par le personnage de l'inspecteur Thomas, joué par Stephen Fry. Figure de détective absurde, il se laisse être trompé par les suspects du crime, et semble incompetent, voire « clueless », face aux indices qui lui permettraient de résoudre le crime. Quand son assistant Dexter lui montre des empreintes de pieds laissées par Robert Parks dans le bureau de William McCordle, le détective répond : « 'Not now, Dexter, please. They have people to clean these things up, you get on with your job' » (*Gosford*, 1 h. 34 min. 19 sec.). Par la suite, il ramasse le bouchon de la carafe de Whiskey de la victime, et Dexter lui rappelle que la police n'avait pas encore mis la poudre dessus pour révéler les empreintes digitales (*Gosford*, 1 h. 38 min. 30 sec.). Il contamine, en effet, la scène du crime.

La manière dont *Gosford Park* va à l'encontre des attentes engendrées par le *whodunit* ne vise pas seulement à subvertir les conventions de ce genre-là en particulier. L'œuvre de Robert Altman, et plus précisément ses films multi-protagonistes, sont caractérisés en général par un excès d'information qui sert à frustrer le processus herméneutique effectué par le spectateur. Comme le dit Perkins à propos du cinéma :

Mental exercise is certainly one of the cinema's pleasures. 'Chase the meaning' is an enjoyable game, but it is not our only legitimate satisfaction. Films are not solely, or chiefly, valuable as crossword puzzles in which the clues are difficult enough to make their solution gratifying, but not so difficult as to frustrate solution altogether²⁶⁵.

Comme nous l'avons déjà vu, Robert Altman joue le jeu du *whodunit* en mettant au premier plan certains indices qui nous mènent à la résolution du crime. En revanche, la réception de telles informations est délibérément frustrée autre part dans le récit. De même, certains indices présentés dans le film servent non pas à la résolution du crime elle-même, mais à d'autres priorités thématiques. On constate qu'Altman exploite le potentiel du genre pour représenter le chevauchement chaotique des vies qui caractérise son œuvre. Comme l'explique Maria del Mar Azcona à propos de l'œuvre d'Altman:

Apparently unimportant characters [...] and incidental details leading nowhere abound in his films. Rather than rushing forward towards crucial turning points and an inevitable conclusion, his stories move at a leisurely pace, if they move at all. [...] Altman's particular

²⁶⁵ Perkins, *Film As Film*, op. cit., p. 137.

way of telling stories overemphasizes and amplifies the retardation of narrative development which is almost intrinsic to most multi-protagonist narratives – since they have to shift between a multiplicity of characters and narrative lines – by introducing constant digressions and pauses in the narrative flow²⁶⁶.

Dans une scène, par exemple, Henry Denton est sur le point d'agresser Mary sexuellement dans la chambre qu'il partage avec Robert Parks, avant d'être interrompu par ce dernier. La caméra fait un zoom révélateur mais bref, se focalisant sur la ceinture de Denton, qui comprend le logo « Fox Film », la société de production cinématographique hollywoodienne (*Gosford*, 41 min. 50 sec.)²⁶⁷. Il est facile au premier visionnement de ne pas remarquer le détail et, pourtant, il ne faut pas minimiser son importance dans le discours du film. Il s'agit d'un « germe insignifiant », d'après Genette, qui porte sur l'identité réelle de Henry Denton. Ce dernier n'est pas en réalité le valet de Morris Weissman, le producteur hollywoodien, mais son collègue ainsi qu'un acteur. De plus, il s'agit d'une autre sorte d'indice : *Gosford Park*, comme d'autres films de Robert Altman, critique l'instrumentalisation de la violence pour le divertissement hollywoodien. Comme le constate Robert Self : « Nearly all the Altman films challenge the primacy of the male image in American culture [...]. They raise real questions about the role of media producers who traffic in illusion and violence²⁶⁸ ». Non seulement Denton fait partie d'une industrie qui fait un *trafic* d'images violentes, mais il exploite le rôle de valet pour agresser sexuellement les femmes domestiques, tout comme William McCordle.

Par ailleurs, Isobel, la fille de Sylvia et William McCordle, reçoit une lettre de chantage, mise dans sa chambre par un des invités à Gosford Park (*Gosford*, 1 h. 27 min. 26 sec.). L'auteur de la lettre, Freddie Nesbitt, menace de rendre public le fait qu'Isobel a eu un avortement si cette dernière ne persuade pas son père de lui donner un emploi. Il est suggéré que Freddie, qui a des problèmes financiers, était le père du bébé non désiré. Cependant, Isobel ne reçoit la lettre qu'après le meurtre de William, rendant le chantage inutile. La première apparition de la lettre, posée sur la table à côté de Freddie pendant un jeu aux cartes, est assez discrète, avec un zoom bref de

²⁶⁶ del Mar Azcona, « A Cinema of Plenty », *op. cit.*, p. 142–43.

²⁶⁷ *Gosford Park* a été produit par la société de production cinématographique britannique Capitol Films, et a été distribué par USA Films (appelé maintenant Focus Features).

²⁶⁸ Robert Self, « Robert Altman and the Theory of Authorship », dans *Cinema Journal*, 25/1, 1985, p. 9.

la caméra. En revanche, le document n'est pas immédiatement identifiable comme une lettre et nous n'avons pas de raison de l'associer particulièrement à Freddie à ce moment-là. Dans une des scènes suivantes, Freddie quitte le jeu et monte l'escalier avec un air furtif mais hésitant, le rendant suspect pour le meurtre de William (1 h. 08 min. 50 sec.). A la deuxième lecture, on peut constater que c'est à ce moment-là que Freddie pose la lettre de chantage dans la chambre d'Isobel, mais cet acte n'est pas représenté. Justement, on ne voit même pas que Freddie est parti du jeu avec la lettre à la main. L'incident fait partie des nombreuses références au *whodunit* qui échappent facilement à l'attention du spectateur dû à l'approche cinématographique de Robert Altman. Le réalisateur est typiquement connu pour les films multi-protagonistes et une approche de l'image et du son que l'on pourrait nommer « démocratique ». Comme l'explique Rick Armstrong : « Altman loosened and expanded the ensemble genre where the plot often gets lost and the film becomes a documentary-like depiction²⁶⁹ ». Le fait qu'Altman ne mette pas d'accent particulier sur certains éléments du récit, comme la lettre de chantage de Freddie, pose un problème aux spectateurs. De tels aspects du récit se trouvent parfois noyés dans un excès d'information audiovisuelle, ce qui va à l'encontre des attentes engendrées par les références au *whodunit*. Quant aux conventions du genre, l'écrivain de romans policiers Richard Austin Freeman a constaté dans son essai, « The Art of the Detective Story », publié en 1924 :

... the data, or "clues," should be produced as inconspicuously as possible, but clearly and without ambiguity in regard to their essentials. The author should be scrupulously fair in his conduct of the game. Each card as it is played should be set down squarely, face upwards, in full view of the reader. Under no circumstances should there be any deception as to the facts²⁷⁰.

Ce qu'a déclaré Freeman anticipe les valeurs du « fair play » qui se sont imposées au roman policier durant l'âge d'or du genre, entre les deux guerres mondiales. De nombreux écrivains de cette époque ont tenté de formuler des règles quasiment éthiques pour le genre, parmi lesquelles l'insistance que le lecteur doit avoir, à sa disposition, les mêmes informations nécessaires à la résolution du mystère que le

²⁶⁹ Armstrong, « Diving Off the Deep End », *op. cit.*, p. 3.

²⁷⁰ R. Austin Freeman, « The Art of the Detective Story », 1924, dans *The Art of Suspense*, dir. John Yeoman, Leighton Buzzard, Village Guild, 2010, p. 216.

détective. Les règles les plus connues, celles de S.S. Van Dine²⁷¹ and Ronald Knox, constituent une sorte de serment formulé par un groupe d'écrivains fondé en 1930 nommé « The Detection Club », qui comptait parmi ses membres Dorothy L. Sayers, Agatha Christie et G.K Chesterton. Le fait que Freeman compare la représentation des indices au jeu de cartes est significatif : des tels jeux, comme le Poker et le Bridge, figurent souvent dans les récits des romans policiers de l'âge d'or²⁷². Le jeu de cartes dans *Gosford Park* fait référence à cette convention, mais on ressent dans *Gosford Park* que Robert Altman avait d'autres priorités en dehors de la construction de l'énigme. La représentation des indices dans le film ne constitue pas le *fair play*, étant soit trop floue ou trop cernée par le mouvement de la caméra pour se conformer aux règles définies par Freeman et Van Dine.

La série *The Singing Detective* reconnaît le fonctionnement des indices dans le *whodunit* de façon autoréflexive. Comme le constate un des personnages mystérieux qui poursuit Philip Marlow dans son imagination : « it's a clue. Everything – all things mean something. All things *point* » (*Singing Detective*, épisode 6, 43 min. 18 sec.). Ce constat fait écho aux interprétations critiques sur le fonctionnement du récit policier, comme celui de Dennis Porter :

Everything that is described or merely mentioned is significant because it has the status of a potential clue. [...] From the point of view of the art of narrative, nothing in a detective story is insignificant because at worst it will mislead. That is why descriptions which are not intended to reveal truths may instead have the function of hiding them²⁷³.

En revanche, *The Singing Detective* dénonce ce paradigme exploité par le genre. A un moment donné, Marlow s'exclame : « All solutions, and no clues. That's what the dumb-heads want. That's the bloody Novel – He said, she said, descriptions of the sky – I'd rather it was the other way around. All clues. No solutions. That's the way things are » (épisode 4, 23 min. 04 sec.). Ceci rappelle l'écrivain américain Raymond Chandler, à qui la série fait de nombreuses références, connu pour son rôle dans la

²⁷¹ Voir, par exemple, Van Dine, « Twenty Rules », *op. cit.*, p. 219 : « The reader must have equal opportunity with the detective for solving the mystery. [...] No wilful tricks or deceptions may be played on the reader other than those played legitimately by the criminal on the detective himself ».

²⁷² Caillois, *Approches*, *op. cit.*, p. 186 : « Philo Vance dans *L'Assassinat du canari* de S.S. Van Dine trouve la certitude morale qui lui manquait au cours d'une partie de poker ; dans *Les trois crimes de Veules-les Roses* de Marcel Marc, l'assassin se trahit en jouant aux échecs ».

²⁷³ Porter, *Pursuit of Crime*, *op. cit.*, p. 43.

naissance du roman noir dans les années 1930. Le romancier a lourdement critiqué la façon dont les romans policiers, principalement ceux de l'âge d'or, ont tendance à se clôturer ayant répondu à toutes leurs questions : « The murder novel has also a depressing way of minding its own business, solving its own problems and answering its own questions. There is nothing left to discuss²⁷⁴ ».

The Singing Detective est néanmoins rempli d'indices qui nous mènent vers la vérité de la maladie et des traumatismes d'enfance du héros. Comme l'indique un médecin à l'hôpital où Marlow est soigné : « It must be hellishly ticklish to work out a plot in a detective story, I should think. I suppose you have to scatter clues all over the place » (épisode 1, 55 min. 08 sec.). Ce commentaire semble porter sur la série dans l'ensemble. Comme l'observe Hunningher, il existe une logique qui sous-tend la structure fragmentée de la série, tout élément a sa signification, « All things *point* » :

... the Registrar is right. [Dennis] Potter does scatter clues all over the place. There are clues about sex, family, treachery, guilt, illness, creativity, death, and they point to motifs throughout the work. These motifs are not just a fragmented patchwork, but relate to Marlow the patient, to Marlow the imagined detective, to Marlow the boy in the treetop, and reveal the fundamental psychological significance of Marlow as a whole character²⁷⁵.

En sus, le psychiatre Dr. Gibbons admet avoir cherché dans le roman policier écrit par Philip Marlow des indices psychanalytiques, une sorte de mise en abyme qui reflète encore le processus herméneutique effectué par le téléspectateur. Dans *The Singing Detective*, on peut constater que tous les éléments nécessaires pour comprendre le mystère sont présents, mais la série ne dispose pas d'une scène explicative, c'est à nous de réassembler ces scènes fragmentées pour comprendre.

Dans le *whodunit*, ainsi que dans une vraie enquête policière, les indices permettent de créer une forme de récit autour d'éléments parfois disparates. En revanche, le détective risque de tirer de mauvaises conclusions à partir d'indices, et d'élaborer par conséquence un faux récit. Dans son œuvre *The Suspicions of Mr Whicher, or, The Murder at Road Hill House* (2008), Kate Summerscale analyse l'enquête menée par Jack Whicher sur le fameux meurtre à Road Hill qui avait obsédé les Victoriens, et

²⁷⁴ Raymond Chandler, « The Simple Art of Murder », 1950, *Great Writers on the Art of Fiction: From Mark Twain to Joyce Carol Oates*, dir. James Daley, New York, Dover Publications, 2007, p. 92.

²⁷⁵ Hunningher, « Who done it? », *op. cit.*, p. 238.

l'impact de ce cas sur la littérature populaire de l'époque, surtout le roman à sensation, dont *The Moonstone* de Wilkie Collins. Comme l'observe Summerscale :

In the nineteenth century the idea was gaining ground that human witness [...] was too subjective to be trusted. Jeremy Bentham's *A Treatise on Judicial Evidence* (1825), for instance, argued that testimony needed to be backed up by material proof. Only *things* would do: the button, the boa, the nightgown, the knife. [...] Objects were incorruptible in their silence. They were mute witnesses to history, fragments – like Darwin's fossils – that could freeze the past. [...] Yet the [...] Road Hill case showed up the slipperiness of things, made it clear that objects as well as memories were endlessly open to interpretation. Darwin had to decipher his fossils. Whicher had to read his murder scenes. A chain of evidence was constructed, not unearthed²⁷⁶.

Cependant, certains crimes victoriens ont montré que les objets étaient souvent instrumentalisés pour justifier l'hypothèse – autrement dit, à l'époque, une « construction²⁷⁷ » – du détective. Le caractère parfois trompeur de cette *construction* d'un récit autour d'indices fait partie du discours d'*Arthur & George*. Dans le roman, Conan Doyle ne se contente pas de sa mission de faire gracier George, il enquête sur le vrai coupable des « outrages ». Ayant identifié un suspect, qui s'appelle Royden Sharp, Arthur obtient des informations sur la scolarité de ce dernier qui dressent le portrait d'un très mauvais élève. Ce que découvre Arthur à propos de Royden Sharp sert pour lui de preuve de sa culpabilité :

There we are, thought Arthur: forging, cheating, lying, nick-naming, general mischief. [...] Arthur felt his irritation rising – that he could find such things out by a normal process of logical enquiry, whereas those dunderheads [the police] ... (*Arthur & George*, p. 412–13)

Ce qu'Arthur considère comme un processus d'enquête *normal* et *logique* le mène à écrire un récit sur l'affaire culpabilisant Royden Sharp. En revanche, comme l'observe George, Arthur reproduit exactement ce qu'a fait la police contre lui, à savoir élaborer un faux récit à partir d'arguments circonstanciels : « Sir Arthur's case against Sharp strangely resembled the Staffordshire Constabulary's case against himself » (*Arthur & George*, p. 425). George connaît bien cette démarche, car il se retrouve être l'objet d'arguments similaires dans les journaux pendant son procès. Il lit dans le « Birmingham Gazette » une description de la façon dont il s'est tenu au tribunal,

²⁷⁶ Summerscale, *Mr Whicher*, *op. cit.*, p. 216.

²⁷⁷ Voir, par exemple, *Ibid.*, p. 103 : « The bedsocks had no value at all as evidence: 'I can put no construction on this,' Whicher said of the story. Yet he took it as a psychological clue ».

instrumentalisée pour constater sa culpabilité : « he sat with [...] one boot raised and exhibiting plainly to the spectator the curious wearing down of one heel, which is one of the strongest links in the chain of circumstantial evidence against him » (*Arthur & George*, p. 160). Quel que soit son comportement au tribunal, George trouve que les journalistes ont transformé un aspect de son apparence en preuve contre lui.

Le caractère trompeur de l'interprétation des indices figure également dans *The Unconsoled*. Dans une scène typiquement onirique, le héros Ryder est invité à une réunion des intellectuels de la ville anonyme où il est censé donner un concert. La personne qui l'a amené à la réunion, Christoff, explique qu'il espère faire changer d'avis Ryder en ce qui concerne la crise mystérieuse que connaît cette ville. Les problèmes auxquels Christoff fait référence, et que Ryder est apparemment chargé de résoudre, sont flous. Cependant, Ryder semble savoir en quoi consiste sa mission et commence à s'énerver face à l'accusation, portée par Christoff, qu'il ignore certains aspects du contexte local qui lui permettraient de proposer des solutions²⁷⁸. A la réunion, Christoff fait un discours à cet égard, faisant référence à un cas (« case ») dont il se sert pour justifier ses arguments :

For the next few minutes, Christoff outlined the background to the case of a certain local business family, leafing through his folder, reading out the occasional quotation or statistic. He seemed to present his case competently enough, but there was something about his tone [...] that quickly got on my nerves. (*Unconsoled*, p. 196)

Christoff est vite interrompu par son public, qui devient de plus en plus hostile. Justement, il est critiqué par un des membres de la réunion pour son instrumentalisation des faits : « 'Now that you call a fact?' Dr Lubanski suddenly broke in [...]. 'Ha! Henri's "facts" are always interesting, aren't they?' » (*Unconsoled*, p. 196). Christoff tente de se défendre face à ces accusations, insistant sur la neutralité des informations que contient son dossier : « 'These are indeed facts. I've gathered evidence here. Any one of you can see it, peruse it.' He peered into his folder. 'I'm just summarizing the evidence for brevity' » (*Unconsoled*, p. 197). Provoqué par l'accusation qu'il a tiré ses « conclusions » trop vite, sans avoir suffisamment réfléchi, Ryder riposte : « 'this is another common failing. The belief that putting something into

²⁷⁸ Voir *The Unconsoled*, p. 187 : « [Christoff's] implication that I was more or less ignorant of the local conditions, that I was the sort to draw conclusions without bothering with such factors, was quite insulting. I recalled how since my arrival in the city [...] I had applied myself to this very task of acquainting myself with the local situation ».

a folder will turn it into a fact!' » (*Unconsoled*, p. 202). Indépendamment du caractère fort absurde de cette scène, l'épisode montre comment l'œuvre s'inscrit en partie dans le genre du *whodunit*. L'évocation des *faits*, de la *preuve* et de l'*évidence*, ainsi que la manière dont Christoff fait référence au nom du dossier (« the Offenbach case »), rappellent le genre. De plus, ce que les habitants attendent de Ryder fait penser également à ce qui est attendu d'une célèbre figure du détective : « 'With all respect, sir' – Christoff was now addressing me directly – '[...] I am *surprised*, your expertise notwithstanding, I'm *surprised* you should simply leap to your conclusions' » (*Unconsoled*, p. 199). Ainsi, le problème d'interprétation auquel fait référence la dispute entre Christoff et les autres membres de la réunion rappelle les obstacles que connaît le lecteur du roman, qui est confronté à une logique narrative cauchemardesque.

Alors que, dans *Arthur* et *The Unconsoled*, on ressent le danger de tirer des conclusions à partir des indices, dans *Hawksmoor* le héros éponyme semble être confronté au problème inverse. Justement, le détective dispose d'un certain excès d'indices mais semble incapable d'élaborer un récit autour de ces informations :

Despite the most exhaustive examination [...] no trace of his murderer had yet been found [...]. A thorough search of the grounds and of the tunnel had revealed nothing but a bus-ticket, and some pages torn from one of the many religious pamphlets on sale in the church itself: no significance could be attached to any of these items. (*Hawksmoor*, p. 153)

Cette impossibilité de faire remonter le sens des indices reflète peut-être l'obscurité qui règne de façon croissante dans le roman. Comme l'indique Alison Lee, l'excès d'indices dans *Hawksmoor* nous mène à l'ambiguïté ; la frustration que connaît le détective est partagée par le lecteur :

... the compilation of apparent clues is overwhelming. Even apart from the murders, hardly a gesture or conversation occurs without being repeated. Yet this doubling, which in a detective novel would lead to accumulation and closure, leads in *Hawksmoor* to ambiguity and difference²⁷⁹.

En revanche, une réflexion du roman concerne la reconstruction du passé quand la chaîne des causes à effets est infiniment longue. La figure du détective éponyme est

²⁷⁹ Lee, *Realism and Power*, *op. cit.*, p. 69.

impuissante face au palimpseste des traces humaines que constitue la grande métropole de Londres :

He walked back to St George's-in-the-East, which in his mind he had now reduced to a number of surfaces against which the murderer might have leaned [...]. For this reason it was worth examining the blackened stones in detail, although he realised that the marks upon them had been deposited by many generations of men and women. It was now a matter of received knowledge in the police force that no human being could rest or move in any area without leaving some trace of his or her identity; but if the walls of the Wapping church were to be analysed by emission spectroscopy, how many partial or residual spectra might be detected? (*Hawksmoor*, p. 140)

Malgré ses allusions aux dispositifs scientifiques pour repérer la trace des individus dans les rues de la ville, Hawksmoor connaît une sorte de vertige face à l'abysse que constituent le passé et le vaste palimpseste d'empreintes humaines. Cela rappelle la représentation de la ville dans l'œuvre de Walter Benjamin, qui voyait dans le roman policier du XIX^e siècle « la possibilité d'offrir un décor urbain aux expériences du chasseur²⁸⁰ ». Selon le philosophe allemand, la figure du détective littéraire reconfigure le chasseur des romans d'aventure comme *The Last of the Mohicans* de James Fenimore Cooper pour une vie urbaine bourgeoise qui devient de plus en plus homogène et anonyme. Alors que les grandes villes ont pour effet de détruire la notion d'individu, le détective sait lire et décoder l'environnement urbain, repérant les traces des individus qui disparaissent dans la foule. Comme le souligne Salzani, d'après Benjamin :

... the crowd obliterates the traces not only of the criminal but of the individual in general. [...] It is therefore a hiding place because in it all traces are lost, a fact that is a double source of anxiety and alienation. [...] The detective's work can therefore also be read as a reassuring rescue of individual traces from the anonymity of the masses²⁸¹.

Alors que la figure du détective littéraire du XIX^e siècle est censée être un héros rassurant, dans la mesure où il sait lire la jungle urbaine comme le chasseur du roman d'aventure²⁸², le héros éponyme de *Hawksmoor* n'arrive pas à saisir la trace du

²⁸⁰ Benjamin, *Livre des Passages*, *op. cit.*, p. 456.

²⁸¹ Salzani, « City as Crime Scene », *op. cit.*, p. 172.

²⁸² Voir, par exemple, Kipling, « Miss Youghal's Sais », *op. cit.*, p. 6 : « the streets and the bazars, and the sounds in them, were full of meaning to Strickland, and these called to him to come back and take up his wanderings and his discoveries. [...] He is forgetting the slang, and the beggar's cant, and the

meurtrier. En revanche, il s'inquiète du fait que ses investigations pourraient se poursuivre à l'infini. A un moment donné, Hawksmoor croise un chantier de fouilles près d'une des scènes de crimes sur lesquels il enquête. Lors d'un échange que le détective a avec l'archéologue du site, ce dernier lui dit : « 'Well it's all very complicated, but at this point we've got down to the sixth century. It really is a treasure trove. As far as I'm concerned we could keep on digging for ever' » (*Hawksmoor*, p. 200).

Bien qu'au XX^e siècle le corps de Thomas ne porte pas d'empreintes digitales, quand Dyer assiste à une autopsie des siècles avant, le cadavre soumis à l'analyse présente des traces clairement lisibles. Son patron, le vrai architecte historique Sir Christopher Wren, s'intéresse à la biologie humaine et saisit l'occasion de se rendre aux autopsies pour en apprendre davantage sur le fonctionnement du corps. Wren est membre de la « Royal Society », une institution consacrée à la promotion des sciences fondée en 1660, et qui incarne l'esprit rationnel des lumières au Royaume Uni : l'inverse de l'obscurantisme et de la superstition de Dyer. Le corps qui fait l'objet de leur étude est celui d'une femme et Wren se met à « lire » les traces de violence qui lui permettent de constater qu'elle a été victime d'un meurtre :

I am induced to believe that she was knocked down with a Blow on her left Ear, from the large Settlement of Blood there [...]: after she was fell'd to the Ground by the Blow it is probable, with the Gripe of a strong Hand, that she was throttled, and this to be understood from the Stagnation on both sides of her Neck [...]; and from the Settlement of Blood on her Breast, he went on, I am inclined to believe that the person who throttled her rested his Arm on her Breast to gripe the stronger. (*Hawksmoor*, p. 119).

A propos du cadavre qui déclenche le récit du *whodunit*, Camille Fort parle du « corps sémiotisé par l'enquête, le cadavre en sa qualité d'indice premier, avalisant le statut herméneutique du texte²⁸³ ». De même, comme l'indique Delphine Cingal : « Le corps devient alors une surface lisible. Il est un livre ouvert pour le détective. [...] La peau est vue comme une page blanche sur laquelle le danger, voire la mort, se lit. [...] elle

marks, and the signs, and the drift of the under-currents, which, if a man would master, he must always continue to learn ».

²⁸³ Fort, « Détectives et décalogues », *op. cit.*, p. 292.

est sujette à des erreurs d'interprétation²⁸⁴ ». A cet égard, Dyer lit le corps de façon différente de Wren. Alors que la lecture de Wren des blessures sur la peau démontre une démarche scientifique aussi objective que possible, Dyer se met dans la peau de la victime, élaborant dans sa tête une autre sorte de récit :

I survey'd the woman's Face, flinching as if my own Body had felt the Blows she endured, and then I saw what she had seen: Well Madam, says *her Murtherer*, I was walking here as I generally do, will you not walk with me a little? And I saw the first Blow and suffer'd the first Agonie of her Pain. He has taken a white Cloath from his Breeches, looks at it, then throws it upon the Ground and his Hand goes around my Throat: You need not be afraid, *he whispers*, for you will be sure to get what you Want. (*Hawksmoor*, p. 120)

Les deux lectures du corps reflètent les philosophies opposées des deux hommes, et donc la dichotomie qui fait partie du discours du roman : l'esprit rationnel des Lumières que semble incarner le roman policier, et le surnaturel. Comme nous allons le voir, les allusions à l'occultisme rappellent le roman gothique, une influence importante en elle-même sur l'évolution du genre policier. Le voyage dans le passé que met en scène *Hawksmoor* constitue également une exploration des origines du genre, de l'héroïsation du raisonnement à l'ésotérisme dans l'œuvre d'Edgar Allan Poe. Quant à la lecture du corps que fait Dyer, on ressent peut-être un acte autoréflexif : pour faire vivre le passé, comme la représentation du XVIII^e siècle dans *Hawksmoor*, il faut peut-être se mettre dans la peau de ses victimes ainsi que ses tueurs, par une sorte de magie noire.

Dans *The Singing Detective*, le Docteur Gibbon cherche dans le roman de Marlow des indices (« clues ») qui lui permettraient de diagnostiquer l'origine psychique de sa maladie de peau. La lecture du texte le mène donc à une lecture du corps de Marlow. Comme l'évoque le médecin : « Clues. [...] It's a detective story, isn't it? That's what you're supposed to find in a detective story. [...] I know the clues are supposed to point in the direction of the murderer. But what if they also reveal the *victim* a little more clearly » (épisode 2, 14 min. 08 sec.). Comme nous allons le voir, Marlow représente non seulement la figure du détective de la série mais également la victime et le coupable. Ceci se révèle en parallèle avec l'amélioration de sa maladie de peau. En admettant ses sentiments de culpabilité et de regret, Marlow est enfin libéré du

²⁸⁴ Delphine Cingal, « Lectures du corps : De Sherlock Holmes à Kay Scarpetta », dans *Manières de Noir – La Fiction Policière Contemporaine*, dir. Gilles Menegaldo et Maryse Petit, Rennes, Presses Universitaires Rennes, 2010, p. 98–99.

fardeau des secrets qui se manifestait dans son corps sous forme de psoriasis. Comme le suggère Gibbon, les indices qui figurent dans le récit de la série permettent de littéralement voir la victime plus clairement. Comme le « corps sémiotisé par l'enquête » auquel Camille Fort fait référence, les investigations menées dans le passé de Marlow par son psychiatre permettent de sémiotiser la peau du héros. Comme l'indique le docteur Gibbon : « The skin, after all, is extremely personal, is it not? The temptation is to believe that the sins and the poisons of the mind or the personality have somehow or other erupted straight out on to the skin » (épisode 2, 19 min. 05 sec.). Ceci rappelle encore la notion de « Moi-peau » chez Didier Anzieu. La carapace de la peau est « la surface d'inscription des traces laissés par » les traumatismes d'enfance mais sert également de « l'interface qui marque la limite avec le dehors et maintient celui-ci à l'extérieur, [et] la barrière qui protège de la pénétration par les avidités et les agressions en provenance des autres ...²⁸⁵ ».

Dans *Gosford Park*, une lecture du cadavre de William permet l'élucidation de l'énigme de son meurtre. L'absence de sang sur sa poitrine révèle qu'il était déjà mort, empoisonné par Miss Wilson, lorsque Robert Parks l'a poignardé. Une lecture du corps plus traditionnelle s'effectue également dans *Atonement*. Il s'agit de Paul Marshall, le violeur présumé de Lola, qui porte les traces d'une altercation physique le jour du crime : « There was a two-inch scratch, Robbie noticed, from the corner of Marshall's eye, running parallel to his nose » (*Atonement*, p. 127). De même, Lola montre à Briony des blessures aux bras, qu'elle appelle des « chinese burns » (*Atonement*, p. 117), et qu'elle attribue à ses frères jumeaux, même si l'incident en question n'est pas représenté. Ces deux indices laissent penser qu'une altercation physique a eu lieu entre Paul Marshall et Lola qui préfigure l'agression sexuelle dans le jardin plus tard dans la soirée.

En ce qui concerne la notion de *trace* chère aux romans policiers²⁸⁶, la tentative de la part de Briony pour faire vivre le passé gagne un caractère émouvant à la deuxième lecture. A propos de la scène de la fontaine, par exemple, Briony observe : « Suddenly the scene was empty; the wet patch on the ground where Cecilia had got out of the pond was the only evidence that anything had happened at all » (*Atonement*, p. 39).

²⁸⁵ Anzieu, *Le Moi-peau*, op. cit., p. 61–62.

²⁸⁶ Voir, par exemple, Sherlock Holmes sur une scène du crime : « 'Let us see if we can find some other trace of his individuality' ». Conan Doyle, « Sign of the Four », op. cit., p. 122.

Ironiquement, bien entendu, rien de mal ne s'est réellement passé, ce qui rend la scène poignante à la deuxième lecture : comment un événement si éphémère peut-il avoir précipité des conséquences si graves ? Comme l'observe Briony par la suite :

When the young girl went back to the window and looked down, the damp patch on the gravel had evaporated. Now there was nothing left of the dumb show by the fountain beyond what survived in memory [...]. The truth had become as ghostly as invention. (*Atonement*, p. 41)

Malgré le fait que la trace de l'incident s'efface devant les yeux de Briony, la tragédie de la situation est que la vérité du passé elle-même s'avère être spectrale (« ghostly »). La manière dont elle fait référence à la jeune fille (« the young girl ») dans ce passage souligne la distance temporelle entre la situation d'énonciation et l'incident représenté. Robbie et Cecilia deviennent également des fantômes dont les traces ne permettent guère d'imaginer leur subjectivité. Briony doit se mettre dans leur peau pour faire vivre les événements de la journée en question, essayant d'être aussi fidèle que possible à la vérité présumée. En revanche, le passé devient aussi spectral que la fiction (« The truth had become as ghostly as invention »).

Dans les chapitres qui se focalisent sur Robbie et Cecilia, on ressent également cette tentative pour suivre les traces l'un de l'autre, projetée sur eux par la narratrice dissimulée qui est Briony. Dans la représentation des tensions sexuelles qui passent entre eux, Robbie endosse le rôle du détective :

... she had handed [the book] to him from the library steps and somewhere on its leather surface were her fingertips. [...] like some ruffed and plumed courtier come to the edge of the forest to contemplate a discarded token, he was worshipping her traces – not a handkerchief, but fingerprints! – while he languished in his lady's scorn. (*Atonement*, p. 84)

En suivant les traces de Cecilia, Robbie s'inquiète que son désir pour elle ne sera pas réciproque. En revanche, à la deuxième lecture, ces passages prennent un autre caractère. Premièrement, ceux-ci rappellent l'éloignement de Robbie et Cecilia lorsqu'il est en prison, puis à la guerre, où leur contact est limité aux traces textuelles : à savoir des lettres censurées. Deuxièmement, pour l'auteur du « forensic memoir », les traces du couple, effacées dans le temps, sont difficiles à saisir. Malgré son projet de faire vivre le passé aussi soigneusement que possible, Briony trouve que les traces de Cecilia et Robbie sont élusives. L'allusion aux *empreintes digitales* (« fingerprints ») souligne la caractéristique policière de cette recherche. La notion de

la trace se trouve dans le roman policier depuis sa naissance ; selon Walter Benjamin, elle est liée à l'ascension de la bourgeoisie et des nouveaux particuliers du XIX^e siècle qui cherchaient à personnaliser leur domicile. Comme l'observe le philosophe allemand : « Les traces de l'habitant, elles aussi, s'impriment dans son intérieur. Apparaît le roman policier, qui se met à la recherche de telles traces²⁸⁷ ». Selon lui, les criminels des premiers romans policiers, sont de « simples particuliers appartenant à la bourgeoisie²⁸⁸ », dont les traces, inscrites sur les intérieurs de leur habitat, permettent la résolution des crimes. Pour Briony la poursuite des traces est non seulement une forme d'enquête policière sur le crime de ses accusations contre Robbie, mais également un acte historiographique. Selon Salzani, qui s'appuie sur Benjamin : « in rescuing and redeeming the traces of a shattered past and a lost tradition, the detective becomes a metaphor for the materialist historian²⁸⁹ ».

L'objet de cette tentative pour reconstruire le passé n'est pas seulement le couple condamné par son crime, mais Briony elle-même. La jeune Briony s'avère être également une figure spectrale, dont les traces s'effacent, pour Briony la narratrice en 1999, la dernière situation d'énonciation du roman. Dans un chapitre focalisé sur Cecilia, par exemple, cette dernière regarde dans la chambre de Briony, remarquant : « Every drawer was empty, every bare surface without so much as a fingerprint » (*Atonement*, p. 45). Dans le dernier chapitre, Briony l'octogénaire raconte le déroulement d'une réunion de famille où un arrière petit-fils de son cousin Pierrot Quincey, un des frères jumeaux de Lola, met en scène la pièce de théâtre que Briony avait écrite à 13 ans, lors de la première partie du roman, la journée de son « crime ». Briony, qui ne sait pas comment sa famille a pu retrouver une copie de *The Trials of Arabella*, est étonnée d'écouter les passages qu'elle a écrits des décennies auparavant : « I'd been expecting a magic trick, but what I heard had the ring of the supernatural. [...] Suddenly, she was right there before me, that busy, priggish, conceited little girl, and she was not dead either » (*Atonement*, p. 367). Malgré la capacité de ce document, une pièce de théâtre, de faire remonter le passé, Briony

²⁸⁷ Benjamin, « Paris, capital du XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 58.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 58.

²⁸⁹ Salzani, « City as Crime Scene », *op. cit.*, p. 183–84.

reconnaît également à quel degré elle s'est éloignée de la jeune fille qu'elle était au moment de sa rédaction : l'apparition de cette figure comporte une aura spectrale.

Alors que nous ressentons une tentative de la part de Briony pour retrouver les traces du passé à travers ses souvenirs, dans les œuvres d'Ishiguro nous avons l'impression parfois que les héros cherchent à les faire disparaître. Dans *The Remains of the Day*, il semble que Stevens tente d'effacer les traces du « crime » de son association avec Lord Darlington lorsqu'il nie avoir travaillé pour lui. En sus, il dissimule la preuve de son déclin professionnel : les erreurs qui montrent qu'il n'est plus en mesure de maintenir le niveau de qualité de travail dont il est fier. Il insiste, par exemple, sur l'importance de faire briller les couverts en argent, ce qui incarne pour lui une tâche primordiale quant à la réputation des majordomes et les maisons de maître qu'ils servent : « no other objects in the house were likely to come under such intimate scrutiny from outsiders [...], and as such, it served as a public index of a house's standards » (*Remains*, p. 125). Et pourtant, Stevens raconte ailleurs un incident dans le passé récent où il remarque une erreur de sa part concernant la brillance de l'argent : « I had spotted the occurrence and had advanced swiftly to remove the offending item [...] returning without undue delay bearing a satisfactory fork » (*Remains*, p. 131). Ses tentatives pour effacer les indices montrant son déclin font penser aux efforts similaires, avant la guerre, pour dissimuler les erreurs dans le travail de son père. Cette scène rappelle également une anecdote que son père aimait raconter à propos d'un majordome qui servait son maître en Inde. Se trouvant face à un tigre dans la salle à manger, ce dernier va demander au maître l'autorisation d'utiliser le fusil de chasse. En revenant après avoir froidement abattu le tigre, le majordome annonce flegmatiquement au maître : « Dinner will be served at the usual time and I am pleased to say there will be no discernible traces left of the recent occurrence by that time » (*Remains*, p. 33). L'anecdote est curieuse non seulement pour les implications portées sur le contexte historique du roman, dont on reparlera, mais également par la manière dont Stevens l'introduit dans sa narration : « I believe the telling and retelling of the story was as close as my father ever came to reflecting critically on the profession he practised. As such, it gives a vital clue to his thinking » (*Remains*, p. 33). Comme les vestiges (« remains ») du passé qui permettent à Stevens de reconstruire le passé, l'anecdote lui sert d'*indice* pour déterminer la pensée du père dont il s'était éloigné. En sus, l'anecdote a pour effet de révéler la

notion du rôle du majordome selon Stevens, qui consiste, entre autres, à effacer les *traces* d'événements incriminants.

Cette tendance se manifeste également dans sa « lecture », dite « objective », du paysage anglais, que Stevens estime être le meilleur du monde en raison de sa discrétion. Comparé aux paysages dramatiques à l'étranger, il constate : « it is the very lack of obvious drama or spectacle that sets the beauty of our land apart. What is pertinent is the calmness of that beauty, its sense of restraint » (*Remains*, p. 27). Selon Stevens, il s'agit en effet du *manque* (« lack ») de signifiants qui donne du prestige au paysage anglais. On peut lire dans ces constats non seulement une tentative pour projeter, sur le paysage, des caractéristiques auxquelles il s'identifie, mais également un sentiment de déception, peut-être, que ce paysage lui apparaisse si neutre. Après tout, le voyage est pour lui l'occasion de découvrir la campagne anglaise pour la première fois, ayant passé la plupart de sa vie *enfermé* (« locked up », *Remains*, p. 3) dans les maisons de maître où il travaillait. Pour dissimuler sa déception, il semble créer une valeur d'absence et de discrétion. Avant de partir, Stevens lit un guide de voyage qui s'appelle « *The Wonder of England* » de l'écrivaine fictionnelle Jane Symons, et particulièrement des chapitres consacrés aux régions de Devon et Cornwall, dans l'ouest de l'Angleterre. En effet, Stevens souhaite se donner une idée de la vie de Miss Kenton depuis son départ de Darlington Hall : « It was thus that I had been able to gain some sense of the sort of place Miss Kenton had gone to live her married life » (*Remains*, p. 11). De façon significative, il trouve les simples croquis (« artists' sketches ») que contient le livre plus « évocateurs » que les photographies (*Remains*, p. 11). Le titre même du livre est révélateur : Stevens ne connaît guère son propre pays, et le « wonder » auquel le titre du livre fait référence implique pour lui autant de mystère que de merveille. Alors que Stevens étudie le livre comme si les images constituaient pour lui des *traces* de Miss Kenton, il préfère transformer le paysage en simples esquisses. Cette tendance chez Stevens à effacer, en quelque sorte, le signifié du signifiant, représente-t-elle son regret de ne pas avoir laissé sa propre trace sur la société britannique ? Hanté par l'anticipation de son obsolescence professionnelle, signalée par les erreurs qui apparaissent dans son travail, il est poussé à construire une idéologie à partir des valeurs de discrétion et d'absence. En ce qui concerne son métier, il souligne, par exemple : « that balance between attentiveness and the illusion of absence that is essential to good waiting »

(*Remains*, p. 66). Comme l'histoire absente qui déclenche les enquêtes des récits policiers, l'absence qui fait l'objet de valorisation par Stevens a un caractère herméneutique qui mène le lecteur à lire entre les lignes de sa narration.

La trace et l'absence font également partie du discours de *An Artist of the Floating World*. Dès les premières pages du roman, Ono se compare à l'ancien propriétaire de sa maison, Akira Sugimara : « unquestionably amongst the city's most respected and influential men » (*Artist*, p. 7). Au cours de sa narration, qui comprend quelques allusions à ce personnage, on apprend que Sugimara n'a pas pu réaliser ses ambitions pour la ville anonyme où réside Ono. Son projet de transformer un parc en construisant des centres culturels, « the attempt of one man to stamp his mark for ever on the character of the city », n'a pas pu aboutir. Ono détaille ce qui reste de ces grandes ambitions :

Here and there around the park, you will no doubt recall passing certain isolated patches of grass, none the larger than a school yard, visible through the trees [...]. It is as though those who planned the park had become confused and abandoned some scheme or other half-completely. This, in fact, was more or less the case. [...] Sugimura's 'cultural centres' were never built. [...] All that remains of [his] schemes are those oddly empty patches of grass where his museums and theatres would have stood. (*Artist*, p. 133–34)

Le fait qu'Ono soit attiré par les traces des projets de Sugimara suggère son propre regret envers sa carrière : le gaspillage de ses talents d'artiste réduits à des œuvres propagandistes. Les espaces vides dans l'herbe qui représentent les projets abandonnés reflètent non seulement une ambition non réalisée, mais font également écho aux écarts dans la narration d'Ono, particulièrement en ce qui concerne sa dénonciation de Kuroda, révélée graduellement au cours du récit. Le fait que la trace renvoie à une absence est révélateur : les indices de l'enquête du récit policier mènent les figures de détective à l'histoire absente du crime. Comme l'explique Susan Stewart, en revanche, cette histoire n'est qu'un effet illusoire enclenché par le récit :

The repetition the fiction presents is an imaginary repetition, for it need not have the authority of the "happened before." What is fictive is the "original context"; the pure fiction has no material referent. Hence fiction subverts the myth of presence, of authorial context, of origin ...²⁹⁰

²⁹⁰ Stewart, *On Longing*, *op. cit.*, p. 20.

Les espaces vides dans l'herbe qui incitent Ono à faire référence à Sugimara semblent porter sur ce paradigme : les traces de Sugimara ne constituent qu'une sorte d'absence. Justement, ce dernier n'est ni un personnage dans le récit ni une vraie personnalité historique. Ce qui compte est le fait que les allusions à ce personnage ont pour effet de mettre l'accent sur les craintes d'Ono : que les traces de sa carrière seront effacées comme celles d'un crime. Comme le constate Linda Hutcheon, les écarts dans le récit policier ont un caractère herméneutique, puisqu'ils invitent le lecteur à participer à la résolution du crime. Elle évoque :

... this active participation of the reader in detective fiction. The act of reading is [...] an act of interpretation, of following clues to the answer to a given problem. The hermeneutic gaps are textually functional in an explicit manner [...], but the process is emblematic of reading any novel. [...] Often a detective story will explicitly thematize this hermeneutic paradigm²⁹¹.

En revanche, dans *An Artist of the Floating World*, l'allusion aux traces de Sugimara nous mène non seulement vers les crimes d'Ono, mais également vers la surestimation de son importance dans la société dans laquelle il vit. Comme Stevens, Ono craint que sa trace ne soit effacée : c'est-à-dire, que sa contribution professionnelle et sociale ne soit oubliée, intentionnellement, par la société d'après guerre qui l'a transformé en anachronisme.

ii. *Textes suspects*

Comme déjà évoqué, de nombreux critiques ont comparé l'enquête menée par la figure du détective au travail interprétatif fait par le lecteur : « Almost all novels demand [...] a reader [who] advances through the text constructing and reconstructing hypotheses concerning a work's meanings, but nowhere does it occur with such formulaic regularity as in a detective story²⁹² ». Ce paradigme est incarné par la convention, dans le roman policier, de textes encryptés qui nécessite un acte de déchiffrement de la part du héros. Cette convention est devenue suffisamment un cliché pour que le « Detection Club » l'interdise dans ses règles, publiées dans les années 1930 :

²⁹¹ Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, New York, Routledge, 1984, p. 72.

²⁹² Porter, *Pursuit of Crime*, *op. cit.*, p. 87.

I herewith list a few of the devices which no self-respecting detective-story writer will now avail himself of. [...] To use them is a confession of the author's ineptitude and lack of originality [...]: (j) The cipher, or code letter, which is eventually unravelled by the sleuth²⁹³.

Des idéogrammes et des hiéroglyphes incompréhensibles, ou des lettres anonymes, perdues ou volées, parlent d'une crise du signe dans le genre, rétablie par le détective. Selon Roger Caillois, cela montre que le roman policier est d'abord un exercice intellectuel comme des mots croisés ou un jeu d'échecs, eux-mêmes souvent publiés à côté des histoires dans des magazines et romans de gare de l'époque²⁹⁴. Comme l'annonce Sherlock Holmes à un moment donné : « 'My mind [...] rebels at stagnation. Give me problems, give me work, give me the most abstruse cryptogram [...] and I am in my own proper atmosphere. [...] I crave for mental exaltation'²⁹⁵ ». Par ailleurs, d'autres critiques ont insisté sur l'influence d'Edgar Allan Poe dans l'établissement de cette convention. L'auteur des trois histoires mettant en scène Auguste Dupin, considérées comme étant des romans policiers prototypes, s'intéressait également à la cryptologie, et il l'a prise comme sujet dans certaines de ses nouvelles. Comme le constate Dupin :

As the strong man exults in his physical ability [...] so glories the analyst in that moral activity which disentangles. [...] He is fond of enigmas, of conundrums, of hieroglyphics; exhibiting in his solutions of each a degree of acumen which appears to the ordinary apprehension *præternatural*²⁹⁶.

Selon Shawn Rosenheim à propos de l'influence de Poe sur le roman policier :

Detective fiction applies to one's sensory experience the same analytic tools used to break a code, merely extending the use of these procedures from the two-dimensional page to the three-dimensional world. [...] Just as in theory a code, once cracked, ought to be

²⁹³ Van Dine, « Twenty Rules », *op. cit.*, p. 222.

²⁹⁴ Caillois, *Approches*, *op. cit.*, p. 192 : « ... dans les magazines, parmi les grilles de mots croisés et autres jeux où le plaisir de la difficulté vaincue joue le rôle principal, une série d'images commentées proposent une énigme policière dont on trouve la solution au prochain numéro. A l'inverse, chaque volume de telle collection de « detective novels » comporte un appendice où figurent des problèmes d'échecs et parfois des problèmes purement mathématiques ».

²⁹⁵ Conan Doyle, « Sign of the Four », *op. cit.*, p. 98.

²⁹⁶ Poe, « Rue Morgue », *op. cit.*, p. 141.

completely intelligible, so Dupin believes in a corresponding transparency of events in the world ...²⁹⁷

Parmi les œuvres du corpus, c'est dans *Hawksmoor* que la convention de la cryptologie est mise au premier plan. Comme nous l'avons déjà vu, la figure du détective éponyme est attirée par l'énigme d'un pictogramme dessiné sur le sol par un vagabond. Le pictogramme rappelle une célèbre histoire de Sherlock Holmes, « The Dancing Men », où le mystère concerne des lettres de chantage écrites en code pictographique :

'I am fairly familiar with all forms of secret writings, and am myself the author of a trifling monograph upon the subject, in which I analyse one hundred and sixty separate ciphers [...]. The object of those who invented the system [of The Dancing Men] has apparently been to conceal that these characters convey a message, and to give the idea that they are the mere random sketches of children'²⁹⁸.

Alors que le dessin semble inciter Hawksmoor à utiliser des talents de raisonnement dont il ne dispose pas, Nicolas Dyer raconte dans son mémoire comment il a incorporé des symboles hiéroglyphiques dans son architecture : « I build in Hieroglyph and in Shadow, like my Ancients. [...] I wish my Buildings to be filled with Secresy, and such Hieroglyphs as conceal from the Vulgar the Mysteries of Religion » (*Hawksmoor*, p. 224). L'utilisation des symboles ésotériques de la part de Dyer est un acte de dissimulation des allusions à un ancien dieu, Baal-Berithe. Idolâtré dans la région où se trouve Israël aujourd'hui, cette figure est considérée dans la mythologie chrétienne contemporaine comme étant une sorte de diable. Les meurtres commis par Dyer constituent des sacrifices au nom de ce dieu, et un culte basé sur des mythes chrétiens anciens. Ce culte est lui-même représenté par un pictogramme, comme l'explique Dyer : « an Equilateral Triangle within a spacious Circle. This being a most proper Emblème for a Christian Church, and one that hath been imployed since the early days of Christianity » (*Hawksmoor*, p. 129). De manière révélatrice, en ce qui concerne les allusions au roman policier, le même motif apparaît sur le cadavre d'une victime sur laquelle enquête Sherlock Holmes dans l'histoire *The Valley of Fear* :

²⁹⁷ Shawn Rosenheim, « The King of 'Secret Readers': Edgar Poe, Cryptography, and the Origins of the Detective Story », *ELH*, 56/2, 1989, p. 378.

²⁹⁸ Arthur Conan Doyle, « The Dancing Men », 1903, dans *Sherlock Holmes – The Complete Stories*, Ware, Wordsworth Editions, 2006, p. 899.

« About halfway up his elbow was a curious brown design, a triangle inside a circle, standing out in vivid relief upon the lard-coloured skin²⁹⁹ ».

Par ailleurs, Dyer trouve un papier dans son bureau qu'il est amené à décrypter. L'épisode a lieu suite à son meurtre présumé de Yorick Hayes, que Dyer pense, incorrectement, être l'auteur de la lettre anonyme menaçant de le dénoncer :

I bent to pick it up I saw plainly that Walter had written upon it, *O Misery, Them Shall Dye*. [...] Then I walk'd out into the Yard to puzzle once more the meaning of Walter's words, for they strangely afflicted me. [...] I wrote his Words upon a Paper – *O Misery, Them Shall Dye* – but I could still find no clew to unravel their Sense. Then after a while it came to me to anagrammatize its Letters and thus I spell'd out in Horrour: *Dyer Has Smote Me Ill*, with the initials *YH* for the name of Yorick Hayes. (*Hawksmoor*, p. 213)

Le texte que décrypte Dyer, « *O Misery, Them Shall Dye* », figure dans un livre que trouvent le vagabond Ned et Hawksmoor dans une église à différents moments dans le récit. En effet, il est suggéré que ce livre contient le mémoire de Dyer qui compose de nombreux chapitres du roman : « On other pages there were verses, sketches in the form of a cross and then on separate sheets certain phrases inscribed in brown ink [...]; towards the end Hawksmoor read, 'O Misery, They Shall Die' » (*Hawksmoor*, p. 238). Il est révélateur que Dyer utilise l'ancienne orthographe du mot « clue », ainsi que la notion qu'un tel indice peut-être dénoué (« to unravel »). Comme l'explique Summerscale :

The word 'clue' derives from 'clew', meaning a ball of thread or yarn. It had come to mean 'that which points the way' because of the Greek myth in which Theseus uses a ball of yarn, given to him by Ariadne, to find his way out of the Minotaur's labyrinth. The writers of the mid-nineteenth century still had this image in mind when they used the word. [...] A plot was a knot, and a story ended in a 'denouement', an unknotting. [...] The thread that led Theseus out of the maze was true to another principle of [...] investigation: the progress of a detective was backwards. To find his way out of danger and confusion, Theseus had to retrace his steps ...³⁰⁰

Comme nous l'avons déjà vu, Dyer a construit un labyrinthe dans une de ses églises pour piéger Thomas, une de ses victimes sacrificielles. Le motif du labyrinthe,

²⁹⁹ Conan Doyle, « The Valley of Fear », *op. cit.*, p. 325.

³⁰⁰ Summerscale, *Mr Whicher*, *op. cit.*, p. 68–70.

récurrent dans le roman policier pour signifier le processus d'enquête³⁰¹, est évoqué de nombreuses fois dans *Hawksmoor* dans divers contextes. On reviendra sur la subversion de cette convention dans le deuxième chapitre. *Hawksmoor* analyse également les pictogrammes et le « clew/clue » que constitue la phrase « *O Misery, Them Shall Dye* » dans le livre, mais il ne l'anagrammatise pas comme le fait Dyer. Encore une fois, il semble incapable d'effectuer un acte d'analyse ou, bien entendu, de dénouement, comme on l'attend d'un tel personnage : « He read again each phrase, and then stared intently at the drawings as if they might yield some clue » (*Hawksmoor*, p. 248).

De manière similaire dans *When We Were Orphans*, Banks saisit un idéogramme chinois, qu'il ne sait pas lire, comme un indice qui lui permettrait de sortir du labyrinthe dans lequel il se trouve piégé. Persuadé que ses parents sont séquestrés dans une maison située au-delà d'un vaste bidonville, construite entre les murs d'une ancienne usine abandonnée, il se met à parcourir les allées à l'intérieur. Appelée le « warren », le bidonville constitue une sorte de labyrinthe dans lequel Banks est confronté à une série d'événements traumatisants et absurdes. Au cours de ces étranges passages, il devient convaincu qu'un soldat japonais blessé, qu'il sauve des mains d'agresseurs chinois, est son camarade d'enfance Akira. Le soldat laisse penser qu'il est Akira, malgré le fait il ne parle guère anglais comme le faisait l'ancien ami du héros. Cependant, peu à peu le soldat semble endosser le rôle d'Akira, à tel point que la notion devient plus crédible. Ayant ramassé ce qu'il reste d'un panneau en bois cassé en deux, que Banks imagine porter le nom d'une maison, il demande à « Akira » ce que signifie le caractère chinois qui y est inscrit : « 'Akira, listen,' I said. 'Is it possible this says Yeh Chen? Could that be the name written here? [...] 'Yeh Chen ...' Akira looked thoughtful. 'Yeh Chen. Yes, possible. This character here ... Yes, possible. This say Yeh Chen' » (*Orphans*, p. 266). Banks imagine que la maison où sont séquestrés ses parents est à côté de celle d'un homme qui s'appelle Yeh Chen. En faisant abstraction des implications portées par le fait que ce personnage est acteur ainsi qu'aveugle, l'idéogramme fonctionne dans l'imagination de Banks comme un indice qu'il ne peut pas décrypter, faute de savoir lire le chinois. Le fait que Banks

³⁰¹ Voir, par exemple, Sayers, *Nine Tailors*, *op. cit.*, p. 103 : « The problem of the rope – absurdly overlooked and now absurdly insistent [...]. He was amazed that he had not earlier seized upon the rope as a clue to the labyrinth. For the tying up of the dead man implied so much ».

réassemble les deux pièces du panneau cassé suggère l'acte herméneutique que Banks prétend effectuer : il attribue un signifié au signifiant que représente l'idéogramme d'une manière qui convient à ses fantasmes du sauvetage de ses parents. Selon Camille Fort :

Considérant le pictogramme divisé, Christopher [...] s'obstine à vouloir retrouver un nom avec l'aide de son compagnon japonais [...]. Christopher tient dans ses mains l'emblème du divorce qui hante toute son histoire – mésentente des parents, séparation d'avec les parents, division entre rêve et réalité, schisme interne entre raison et émotion – un emblème ironique dont il ne saisit pas la force³⁰².

Ce geste d'imposer un sens sur ce « pictogramme divisé » rappelle également sa détermination à attribuer le nom Akira au soldat japonais rencontré dans le labyrinthe. Le clivage auquel Camille Fort fait référence mène également à la thématique du dédoublement que nous analysons dans le chapitre suivant. Comme la photo coupée que Banks trouve au verso d'un extrait de journal, Banks rétablit le *sens large* d'un document incomplet à partir d'une interprétation peu logique.

Par ailleurs, Banks rappelle les actes herméneutiques effectués par des figures de détective lorsqu'il reçoit une lettre de Sarah Hemmings vers la fin du récit. Dans une situation qui fait écho à la relation entre Stevens et Miss Kenton, Sarah représente un amour non récompensé. A un moment donné, il s'apprête à partir avec elle au lieu de rester à Shanghai pour enquêter sur la disparition de ses parents. Les soi-disant amants se rencontrent secrètement dans un ancien magasin de musique pour préparer leur départ. Cependant, persuadé que la maison où se retrouvent ses parents n'est pas loin, Banks abandonne Sarah pour ne plus la revoir. Ayant repris contact avec Sarah à la fin du récit, une vingtaine d'années plus tard, il se met à analyser sa lettre : « it was my hope that [...] I would discover in those rather formal, almost blandly pleasant lines, some hitherto hidden dimension. But in fact the letter continues to yield up little more than the bare bones of her life since her departure from Shanghai » (*Orphans*, p. 312). Comme Hawksmoor lorsqu'il cherche la signification de la phrase « *O Misery, Them Shall Dye* », Banks est enfin incapable de faire remonter la « dimension cachée » de la lettre de Sarah. Malgré ses soi-disant talents de détective, la lettre ne peut pas être déchiffrée. L'évocation du corps (« bare bones ») dans sa description de la vie de Sarah est révélatrice. Ono emploie une

³⁰² Fort, « Une enquête élégiaque », *op. cit.*, p. 130.

métaphore similaire dans *An Artist of the Floating World* quand il regarde les ruines du quartier du plaisir, détruit par les bombardements américains : « I was [...] making my way through what was left of our old pleasure district, looking from under my umbrella at those old skeletal remains » (*Artist*, p. 77). Comme les restes (« remains ») sur lesquels Stevens et Ono enquêtent, Banks fait référence ici à un corps qui ne peut pas être sémiotisé : Sarah est maintenant une figure indistincte, voire abstraite. La lettre souligne à quel degré il s'est éloigné d'elle. Comme l'observe Banks, de manière poignante : « It is the sort of letter one might write, in a foreign land, on an impulse one afternoon to a vaguely remembered friend » (*Orphans*, p. 312).

Quant à la cryptologie, lorsque Banks arrive au rendez-vous secret à Shanghai proposée par Sarah, il rencontre le propriétaire du magasin où cette dernière est censée l'attendre. Cet homme suisse semble attendre quelque chose de Banks dont il ignore la nature : « Something in the cautious way he had spoken suggested this was part of an agreed code. But though I searched my memory for some password or phrase [...] I could remember nothing » (*Orphans*, p. 221). L'évocation d'un code, dont il ne se souvient pas, rappelle encore les conventions du genre, mais la scène est marquée, comme la majeure partie de la deuxième moitié du récit, par une ambiance irréelle.

La lettre envoyée par Miss Kenton au début de *The Remains of the Day* sert de motivation à Stevens pour son voyage, car il y identifie des indices de son désir de revenir à Darlington Hall. Selon le majordome : « along with its long, unrevealing passages, [the letter contained] an unmistakable nostalgia for Darlington Hall, and – I am quite sure of this – distinct hints of her desire to return » (*Remains*, p. 9). Au cours de son trajet, en revanche, il a de plus en plus de mal à retrouver dans la lettre les éléments qui révélaient cette intention de sa part. En effet, il finit par l'admettre :

... nothing is stated specifically in Miss Kenton's letter – which incidentally I reread last night up in my room before putting out the light – to indicate unambiguously her desire to return to her former position. In fact, one has to accept the distinct possibility that one may have previously – perhaps through wishful thinking of a professional kind – exaggerated what evidence there was regarding such a desire on her part. For I must say I was a little surprised last night at how difficult it actually was to point to any passage which clearly demonstrated her wish to return. (*Remains*, p. 131)

De manière révélatrice, le vrai contenu de la lettre, à part quelques extraits, n'est pas reproduit dans son journal. Alors que Stevens cherche des preuves (« evidence ») des désirs exprimés par Miss Kenton, il ne partage pas le texte en question avec le lecteur. De plus, il semble que Stevens a traité la lettre de Miss Kenton comme si celle-ci avait été encryptée. Alors qu'il croit pouvoir décrypter la dimension cachée de la lettre au début du roman, Stevens ne la retrouve plus ultérieurement. Le fait que le texte de la lettre soit absent du récit, privant le lecteur de la possibilité d'effectuer son propre acte d'interprétation, souligne, bien entendu, la notion que Stevens a quelque chose à dissimuler. La thématique du texte absent rappelle la nouvelle *The Purloined Letter* d'Edgar Allan Poe. Dans cette histoire, la deuxième mettant en scène la figure du détective Dupin, le héros est chargé de récupérer une lettre de la plus haute importance qui a été volée au boudoir royal. Le voleur, nommé « Minister D— », l'avait remplacée par une autre lettre sans importance et s'était mis à faire chanter l'auteur de la lettre originale. Dupin finit par rendre visite au ministre, qui est pour lui également un ennemi personnel, afin de remplacer la lettre volée par une autre lettre contenant une citation littéraire. Pour Dupin, cette citation venge une humiliation qu'il a subie auparavant et dont le ministère était responsable. Dans son célèbre « Séminaire sur la lettre volée », Jacques Lacan compare le premier vol à la scène primitive³⁰³ et la reproduction de ce vol par Dupin à l'« automatisme de répétition³⁰⁴ », tous deux des motifs psychanalytiques chers au romans policiers analysés précédemment. En revanche, ce qui nous intéresse ici est ce que Lacan appelle « le pur signifiant qu'est la lettre volée ». En effet, ce texte absent correspond à l'histoire absente, d'après Todorov, qui donne prétexte à l'enquête menée par la figure du détective. Le contenu de la lettre originale dans la nouvelle *The Purloined Letter* a peu d'importance. Ce qui est important est le fonctionnement de la lettre dans le déclenchement de l'enquête : l'investigation qui constitue la *répétition*, bien entendu, de la scène absente du crime. La lettre de Miss Kenton joue un rôle similaire puisque, malgré la manière dont Stevens prive le lecteur de son contenu, la lettre déclenche le processus de remémoration, voire de *répétition*, que représente l'enquête de Stevens.

³⁰³ Jacques Lacan, « Le séminaire sur la lettre volée », *La Psychanalyse*, 2, 1956, p. 17 : « La scène primitive donc se joue – nous dit-on – « dans le boudoir royal », de sorte que nous soupçonnons que la personne du plus haut rang, dite encore « l'illustre personne », qui y est seule quand elle reçoit une lettre, est la Reine ».

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 21.

Pour des critiques du roman policier postmoderniste, autrement dit « metaphysical detective stories³⁰⁵ », la lettre volée est devenue une convention centrale. Selon eux, cette convention reconnaît, de manière autoréflexive, le fait que le crime, comme toute histoire qui fait l'objet d'un récit, est un événement absent. Seul le récit, ou, bien entendu, l'enquête, fait vivre cet événement. Le fait que l'objet volé soit souvent une lettre est significatif : l'histoire absente du crime n'existe qu'en *texte*. Comme le suggère Joel Black, l'influence de l'histoire de Poe est ressentie également dans les conventions de lecture et d'interprétation qui caractérise le genre policier :

In the absence of the text of the purloined letter, Lacan – and later Jacques Derrida, Barbara Johnson, and others – have been compelled to seize on a *second* letter in the story whose text *is* disclosed. This, of course, is the substitute letter that Dupin places in the Minister's card rack after he retrieves the original. [...] It is almost as if [...] Poe tossed his future interpreters – as Dupin tossed the Minister – the sop of the substitute letter [...] as an object on which they can exercise their hermeneutic ingenuity and industry. [...] in the future development of the genre, the detective's abilities will be increasingly taken up with the interpretation of texts, with determining what texts *mean*; as a result, his chance of success will be increasingly compromised by the likely possibility of misinterpretation³⁰⁶.

Une lettre volée représente également un élément clé dans *Atonement* lorsque Briony ouvre un message rédigé par Robbie pour sa sœur, Cecilia. En effet, le contenu de la lettre constitue un crime aux yeux de Briony, qui ne comprend pas bien la connotation des mots. En sus, le message sert de preuve contre Robbie quand Briony l'accuse du viol de sa cousine, Lola : « Clinching evidence, cleanly independent of her own version [of events]. Verification. Or even another, separate crime » (*Atonement*, p. 176). Il est ironique que Briony considère la lettre comme étant la preuve d'un autre crime, indépendant du viol : l'ouverture du message représente un des vrais crimes du roman, comme le vol de la lettre dans la nouvelle de Poe. Alors que le contenu des deux versions de la lettre n'est pas retenu comme dans *The Purloined Letter*, le fait que l'ouverture de la lettre fasse l'objet d'une forme d'enquête à rebours rappelle ce célèbre antécédent. Le fait que Robbie n'ait pas eu l'intention d'envoyer ce message,

³⁰⁵ Voir Merivale et Sweeney, « The Game's Afoot », *op. cit.*, p. 8 : « [among] the characteristic themes of the metaphysical detective story [are]: [...] *the purloined letter*, embedded text, *mise en abyme*, textual constraint, or text as object ».

³⁰⁶ Joel Black, « (De)feats of Detection: The Spurious Key Text from Poe to Eco », dans *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, dir. Patricia Merivale et Susan Elizabeth Sweeney, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999, p. 75–76.

l'ayant confondu avec une autre version (« the innocuous letter », *Atonement*, p. 94), est également significatif. Une partie importante du discours du roman concerne la réécriture : les révisions qu'apporte Briony au récit au cours de sa vie. En revanche, la réécriture implique également le pouvoir de narrer. La manière dont Robbie se trompe reflète peut-être son impuissance face à l'histoire. Il croit être en train d'écrire son destin mais il est en fait aveugle aux forces du mal englobant le monde des années trente, et qui vont influencer son destin d'une manière qu'il n'anticipe pas. Justement, après son rapport sexuel avec Cecilia dans la bibliothèque, il prévoit une rencontre avec Cecilia qui n'aboutira jamais :

... this was no fantasy, this was real, this was his near future, both desirable and unavoidable. But that was what wretched Malvolio thought whose part he had played once on the college lawn – 'nothing that can be can come between me and the full prospect of my hopes'. (*Atonement*, p. 131)

Alors que Briony ne peut pas changer le passé, elle dispose de pouvoir sur le récit du roman. Le pouvoir de la jeune fille de narrer, de mentir, s'avère être très destructeur, et elle doit donc apprendre à narrer avec plus de responsabilité envers la vérité. En revanche, les références à l'avenir font de Robbie la victime du *crime* de Briony : à savoir, celui du récit construit de façon erronée à partir des indices, dont le message « obscène » et la scène primitive dans la bibliothèque.

Quant à la cryptologie, au début du roman Briony crée des systèmes pour protéger ses secrets, même si elle n'a rien à cacher : « she kept a diary locked by a clasp, and a notebook written in a code of her own invention. [...] But hidden drawers, lockable diaries and cryptographic systems could not conceal from Briony the simple truth: she had no secrets » (*Atonement*, p. 5). Malgré ce système, elle n'a apparemment pas de respect, dans sa capacité de détective, pour la vie privée des autres, s'autorisant à surveiller sa sœur et Robbie. Cette allusion aux codes secrets ont une dimension ironique dans les scènes qui dépeignent les relations entre Robbie et Cecilia. Plus tôt dans la journée du « crime », bien avant la scène dans la bibliothèque, Cecilia est troublée par la tension sexuelle entre elle et Robbie, embarrassée par son choix de mots dans leurs échanges : « [Robbie] might be thinking she was talking to him in code, suggestively conveying her taste for the full-bodied and sensual » (*Atonement*, p. 25). En revanche, le couple est enfin réellement obligé de communiquer par code. Après sa condamnation pour le viol de Lola, Robbie

est considéré par les autorités comme ayant des problèmes psychosexuels³⁰⁷, et ses lettres à Cecilia sont relues par un psychiatre avant de quitter la prison. Pour éviter la censure, les amants créent un système pour dissimuler le vrai sens de ce qu'ils écrivent : « Some letters – both his and hers – were confiscated for some timid expression of affection. So they wrote about literature, and used characters as codes. [...] Mention of 'a quiet corner in the library' was a code for sexual ecstasy » (*Atonement*, p. 204). Comme les différents jets du message intercepté par Briony, on peut constater qu'il y a deux versions de chaque lettre entre eux : une version censurée (« innocuous ») et une version originale (« obscene draft »). Le fait que le code emploie des personnages littéraires est significatif. Comme nous allons le voir prochainement, le roman de McEwan en général peut être considéré comme étant codé par des allusions aux autres œuvres du canon littéraire. Le fait que Robbie et Cecilia doivent communiquer en code indique une réflexion dans *Atonement* sur les conventions du *whodunit*. Littérature d'évasion dans les années vingt et trente, le roman policier de l'âge d'or, comme la société à l'époque, est coupable d'ignorer les forces sociales qui précipiteraient la seconde guerre mondiale. Comme le constate Ishiguro au sujet de *When We Were Orphans* :

'What struck me about the whole [detective] genre is how it flourished immediately after the First World War. In other words, it was a very poignant escapism on the part of a generation that knew full well that evil and suffering in the modern world wasn't about a master criminal or a clever vicar who was poisoning people for somebody's inheritance. They had had the trauma of experiencing modern technological warfare in a world where nationalism and racism had gone bananas³⁰⁸'.

Le *whodunit* de l'âge d'or, obsédé comme Briony par les secrets et la cryptologie, mais qui se prétend être ignorant du monde au-delà des villages dans la campagne anglaise, n'aura plus sa place dans la société d'après-guerre. Robbie, qui n'anticipe apparemment pas la guerre lorsqu'il pense à son avenir, représente en partie cette mentalité d'évasion des années trente. La censure des lettres rédigées par les soldats alliés pendant la guerre a également transformé en un anachronisme la convention des textes encryptés du roman policier. Certes, la convention reviendra après le

³⁰⁷ Voir *Atonement*, p. 204 : « He has been diagnosed, with clinical precision, as morbidly over-sexed, and in need of real help as well as correction ».

³⁰⁸ Hogan, « Kazuo Ishiguro », *op. cit.*, pas de numéro de page.

conflit, mais de manière plus sérieuse, dans le roman et le film d'espionnage inspirés par la guerre froide.

Les rapports sexuels font également l'objet d'un système de codage dans *Never Let Me Go*. Kathy parle des euphémismes adoptés par les « étudiants » (« students ») à Hailsham pour faire référence aux actes sexuels : « Gay sex, incidentally, was something we were even more confused about. For some reason, we called it 'umbrella sex'; if you fancied someone your own sex, you were 'an umbrella' » (*Never*, p. 94). Ce décalage des signifiants et des signifiés dans les œuvres du corpus indique un projet de déstabiliser le « texte classique », d'après Barthes, où « tout procès du sens est un procès de vérité³⁰⁹ ». Dans la citation ci-dessus, en revanche, Ishiguro semble montrer que les préoccupations des jeunes clones à Hailsham sont des celles typiques des adolescents d'aujourd'hui. Malgré le caractère étrange de la société dystopique présentée dans le roman, les inquiétudes de Kathy et de ses amis sont néanmoins assez universelles, touchant sur les incertitudes de la sexualité et de l'amitié qui font partie de notre expérience humaine commune. Comme le dit Kathy à un moment donné : « it's almost like entering a hall of mirrors. Of course, you don't exactly see yourself reflected back loads of times, but you almost think you do » (*Never*, p. 17). Ces incertitudes, qui constituent une partie importante de ses souvenirs de Hailsham, sont également comparées à un puzzle ou une énigme. Comme l'évoque Kathy : « I remember a huge tiredness coming over me [...] in the face of the tangled mess before me. It was like being given a maths problem when your brain's exhausted, and you know there's some far-off solution » (*Never*, p. 193). Malgré ces propos, la situation à laquelle Kathy fait référence à ce moment-là ne porte pas sur le mystère de ce qui arrivera aux personnages principaux, mais plutôt sur les petites trahisons, relativement banales, entre amis qui font partie de ses souvenirs d'enfance. Néanmoins, l'allusion au problème nécessitant un dénouement (« tangled mess ») rappelle encore la manière dont les détectives transforment en jeux les crimes sur lesquels ils enquêtent.

Dans *Never Let Me Go*, le texte volé qui fait penser à la nouvelle de Poe est la cassette audio comprenant la chanson éponyme. Kathy décide que la cassette se retrouvera dans la région du Norfolk, que Miss Emily appelle un *coin perdu* (« lost corner »,

³⁰⁹ Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 68.

Never, p. 65) de l'Angleterre, et où les enfants à Hailsham imaginent que tous les objets perdus se retrouvent. Ironiquement, c'est dans le Norfolk que Kathy et Tommy tombent, par hasard, sur une autre version de la cassette, lors d'une sortie avec leurs camarades quand ils ont grandi. A propos de cette deuxième cassette, Kathy explique : « I don't play it much because the music has nothing to do with anything. It's an object, like a broach or a ring, and especially now that Ruth has gone, it's become one of my most precious possessions » (*Never*, p. 75). Il est étrange que Kathy minimise l'importance des paroles de la chanson, sachant que la narratrice en parle souvent ailleurs à propos d'un souvenir. Ceci concerne le moment où la narratrice est observée, par Madame, lorsqu'elle berce un oreiller comme un bébé, tout en dansant au rythme de la chanson éponyme. Cet épisode, comme nous l'avons analysé, constitue la scène primitive et est l'objet de plusieurs interprétations dans le roman. Comme les rapports homosexuels que les élèves à Hailsham ont substitué par le mot « umbrella », Kathy admet avoir donné aux paroles de la chanson une signification fautive qui lui convenait : « Even at the time, I realised that this couldn't be right, that this interpretation didn't fit with the rest of the lyrics » (*Never*, p. 70). Le fait qu'elle est troublée par l'incident souligne l'importance de la chanson, renforcée par l'appellation du roman. Comme nous allons le voir, la connotation romantique et sexuelle de la chanson « Never Let Me Go » devient symbolique d'une liberté non désirée de la part de Kathy et de ses amis. Comme les objets perdus qui se trouvent dans le Norfolk, les jeunes clones recherchent un chez-soi et non pas la liberté. Avec ce discours, le roman devient moins fantastique et plus universel : au lieu de tenter d'échapper à leur destin, suggère le roman, la majorité des êtres humains se contente de chercher un sentiment d'appartenance et d'amitié.

Un texte volé fait également l'objet de l'un des récits de *The Singing Detective*. Philip Marlow adulte imagine que sa femme est impliquée dans un complot avec Mark Finney pour voler le script de son roman adapté pour le cinéma. Justement, ce dernier fait référence à l'œuvre de Poe lorsqu'il parle du complot : « his bloody script that we've purloined! » (épisode 4, 38 min. 36 sec.). En revanche, on apprend peu à peu que les scènes qui constituent ce récit ne sont qu'une sorte de fantasme de la part de Marlow pour donner vie à sa jalousie paranoïaque envers sa femme. Comme nous allons le voir, le dialogue de ce troisième niveau diégétique a sa propre ponctuation, chaque virgule, point d'exclamation et point d'interrogation étant verbalisé par les

protagonistes. Marlow, semble-t-il, est en train d'écrire mentalement ce qu'ils disent. Le fait que le complot concerne le vol de son script est révélateur : les scènes qui sont censées représenter le récit de son roman constituent-elles en quelque sorte une réalisation cinématographique du livre ? La réponse est clairement non. Comme le fantasme du complot pour voler le script, les scènes qui permettent de visionner certains éléments de son roman sont également en train d'être réécrites par Marlow. Comme il l'annonce à sa femme, qui lui avait conseillé de reprendre son travail en tant qu'écrivain : « I *have been working, anyway. I've been turning it [the book] into a – into something else* » (épisode 4, 17 min. 08 sec.). Le « quelque chose d'autre » dont il parle n'est pas clairement constaté. Est-ce une adaptation de son roman, entremêlée avec ses souvenirs d'enfance ainsi que ses rêves de vengeance envers l'infidélité imaginée de sa femme ? Sûrement pas. Le script volé semble signifier finalement l'absence d'une version définitive du récit qui s'appelle « *The Singing Detective* », dont on ignore le vrai déroulement, et que lisent Dr Gibbon et un patient, Reginald, dans la même salle à l'hôpital que Marlow.

En plus des textes volés, les textes soumis à l'analyse dans les œuvres du corpus sont des lettres anonymes. *Arthur & George*, *Hawksmoor* et *Gosford Park* comprennent tous des personnages qui reçoivent des lettres de dénonciation ou de chantage. Dans le film de Robert Altman, comme nous l'avons vu, Isobel McCordle reçoit une lettre de Freddie qui menace d'exposer le secret de son avortement. Dans le roman de Julian Barnes, George est accusé d'avoir été l'auteur de telles lettres contre lui et sa propre famille. Sa culpabilité présumée dans cette affaire est considérée également par la police comme étant la preuve de sa responsabilité dans la mutilation des chevaux, malgré le fait que les deux délits ne soient pas évidemment liés. Afin de prouver que George est coupable, le procureur dans son procès demande l'avis d'un graphologue pour déterminer si l'auteur des lettres anonymes était George. Comme les objets des scènes de crime qui peuvent être manipulées pour justifier l'hypothèse de la figure du détective, le graphologue prétend à une neutralité scientifique qui dissimule l'instrumentalisation des faits pour convenir au récit du procureur :

Specimens of George's handwriting were also produced in enlarged photographic form. [...] Certain characteristic loops and hooks and crossings were indicated [...]; and somehow description moved to inference, then to theoretical probability and then to absolute certainty. (*Arthur & George*, p. 177)

Le graphologue en question, Thomas Gurrin, était un vrai personnage historique impliqué dans le procès de George ainsi que dans une autre erreur judiciaire scandaleuse, celle d'Adolf Beck. Beck a été condamné pour fraude en Angleterre en 1896 à partir des erreurs d'identité de la part de témoins. Sa condamnation avait également été réalisée grâce à l'avis, soi-disant expert, de M. Gurrin, sur son écriture. L'affaire est devenue une cause célèbre, et le graphologue a perdu sa réputation suite au pardon officiel reçu par Beck. Arthur fait référence à l'affaire Beck, qui a eu lieu quelques années après celle de George : « 'Beck was convicted on the mistaken identification of numerous female witnesses. [...] But he was also convicted on the clear evidence of a certain expert in forged and anonymous handwriting. Our old friend Thomas Gurrin' » (*Arthur & George*, p. 338). Quant à George, au cours de son procès il estime que M. Gurrin est une sorte d'imposteur : « [He] appeared to George a charlatan posing as a professional » (*Arthur & George*, p. 179). Malgré le déshonneur que connaît le graphologue, Doyle se met plus tard à analyser l'écriture des lettres anonymes d'une manière similaire : « He read and reread, sorted and re-sorted, analysed, compared, annotated. Gradually, hints turned to suspicions and then to hypotheses. For a start, whether or not there was a gang of rippers, there certainly appeared to be a gang of writers » (*Arthur & George*, p. 340). Encore une fois, Arthur passe des soupçons aux hypothèses à partir d'indices, transformant en récit les objets d'une manière qui n'a rien de scientifique. Malgré ses soupçons qu'il existe une bande d'écrivains de lettres anonymes, il est suggéré par ailleurs qu'il s'agit d'une seule personne tentant de déguiser son écriture. Comme l'observe le père de George : « As the letters pile up, he tries to tabulate their chief characteristics. [...] The penmanship varies in style, as he imagines it might if you were disguising your hand » (*Arthur & George*, p. 48). Ironiquement, Sherlock Holmes a lui-même tiré des conclusions similaires à partir des écritures dans certaines nouvelles de Conan Doyle, dont « A Study in Scarlet » : « 'They are disguised hands, [...] but there can be no question as to the authorship. See how the irrepressible Greek e will break out, and see the twirl of the final s. They are undoubtedly by the same person' »³¹⁰. Or, au lieu de proposer une piste qui mènerait la figure du détective à la résolution du crime, les textes suspects dans *Arthur & George* ont pour effet de cerner l'énigme ; l'analyse des lettres entraîne des interprétations multiples. Comme l'expliquent Sébastien Groes et Peter

³¹⁰ Conan Doyle, « Study in Scarlet », *op. cit.*, p. 34.

Childs : « *Arthur & George* [...] foregrounds the search for clues, for truths, for answers in amongst the false memories, circumstantial evidence, virulent rumour and concealed prejudice³¹¹ ».

Comme évoqué précédemment, George semble parfois avoir un raisonnement plus méticuleux que Conan Doyle. Après la mort de ce dernier, quand George lit l'autobiographie de l'écrivain, l'avocat est troublé par les inexactitudes dans la représentation des « Great Wyrley Outrages ». George n'apprécie pas l'insinuation que l'affaire était tombée au bon moment pour Doyle car l'enquête lui avait permis de sortir du désespoir de la période suivant le décès de sa femme. Comme le suggère George : « Was he scrutinizing a simple sentence too closely? But that was what he did, each day of his professional life: he read carefully. And Sir Arthur had presumably written for careful readers » (*Arthur & George*, p. 470). George est évidemment déçu par ce qu'il considère comme étant un manque d'exactitude et de prudence dans l'autobiographie, des qualités que l'on associe à une figure de détective comme Sherlock Holmes.

Pour conclure, les œuvres du corpus évoquent, de manière différente, les conventions du récit policier qui portent sur la signification des indices. En revanche, il est néanmoins assez rare que ce processus se fasse sans difficulté ou obstruction. Soit le signifié suggéré par l'indice s'avère être multiple, faux ou imaginé, soit le signifiant, comme la trace, est éphémère, difficile à saisir. Ces problèmes d'interprétation et de signification nous ont déjà mené au postmodernisme et aux tentatives pour subvertir les attentes engendrées par la structure épistémologique du *whodunit*. Le chapitre suivant portera sur les techniques employées par les auteurs pour jouer avec les conventions du genre. Nous nous focaliserons d'abord sur une autre sorte d'indice, celle de l'intertextualité : les allusions qui nous mènent vers d'autres œuvres, et la manière dont ces références jouent sur l'énoncé du discours.

³¹¹ Sebastien Groes et Peter Childs, « Introduction: Julian Barnes and the Wisdom of Uncertainty », dans *Julian Barnes – Contemporary Critical Perspectives*, dir. Sebastien Groes et Peter Childs, Londres, Continuum, 2011, p. 10.

CHAPITRE DEUX : LES BIFURCATIONS DU LABYRINTHE

I. L'intertextualité, le genre et la parodie

Dans cette partie, nous nous focaliserons sur les allusions dans les œuvres du corpus, non seulement au récit policier mais également aux autres productions artistiques, du canon littéraire à la culture populaire, ainsi que sur le rôle de telles références sur l'énoncé du discours. Comme avec la crise du signe que constitue la scène du crime, analysée précédemment, ces allusions incitent le lecteur à effectuer un acte herméneutique, comme si chaque référence constituait un indice. Le lecteur se trouve donc confronté à un processus de signification qui dépasse le cadre du texte et entre dans un réseau herméneutique beaucoup plus large, ce qui va à l'encontre du *fair play*, où tous les indices et les mobiles doivent être à la disposition du lecteur. Nous analyserons également l'utilisation de la parodie et la manière dont les allusions dans les œuvres servent à transcender les contraintes du genre, détournant les conventions du roman policier vers un autre but. Enfin, nous nous focaliserons sur l'empreinte du roman gothique dans les œuvres, et particulièrement l'œuvre d'Edgar Allan Poe. Influence importante sur l'évolution du roman policier au XIX^e siècle, mais quasiment rejetée pendant son soi-disant âge d'or, le gothique marque son retour dans le corpus.

i. Le roman policier et la culture populaire

En ce qui concerne l'emploi d'allusions nous utiliserons désormais le terme *intertextualité*, définie par Gérard Genette comme :

... une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, [...] par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat [...], qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable ...¹

Le roman policier n'a jamais caché son goût pour l'intertextualité : le héros de Baker Street lui-même fait référence à ses antécédents littéraires dans les nouvelles de Conan Doyle, même s'il semble suggérer que ces personnages étaient en fait des

¹ Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 8.

personnes réelles et non pas fictives². Le fait que Sherlock Holmes, en particulier, soit mentionné si fréquemment dans les œuvres du genre³, surtout pendant l'âge d'or, suggère une certaine distance ironique que l'on pourrait même qualifier, comme le fait Linda Hutcheon, *d'autoréflexive*: « the detective story is almost by definition intensely self-aware⁴ ». Les références que fait le roman policier à ses célèbres antécédents, ainsi que ses propres conventions, suggèrent une reconnaissance du rôle du lecteur dans le *jeu* : les allusions et les clichés servent d'invitation au lecteur à participer selon des règles bien connues. Comme l'explique Altman à propos du genre : « Though self-consciousness and reflexivity are hardly the first words that come to mind when one thinks of genre, it's important to recognize how often genres use the familiar resources of narrative to advertise their own wares⁵ ».

Indépendamment des règles établies par le « Detection Club », de nombreux romans policiers classiques, surtout ceux de l'âge d'or, font référence aux conventions stéréotypées du genre de manière ironique⁶. On peut donc considérer les allusions que fait le roman policier classique comme une façon, de la part de l'œuvre concernée, de s'affilier au genre, et de demander au lecteur de lire d'une certaine manière. Comme l'indique Fredric Jameson : « Genres are essentially literary *institutions*, or social contracts between a writer and a specific public, whose function is to specify the proper use of a particular cultural artifact⁷ ».

En revanche, l'autoréflexivité du roman policier classique ne sert pas à critiquer ses propres conventions. Cette distance ironique est plutôt une forme de pastiche, qui est,

² Voir Conan Doyle, « Study in Scarlet », *op. cit.* p. 24 : « ... in my opinion, Dupin was a very inferior fellow. [...] He had some analytical genius, no doubt; but he was by no means such a phenomenon as Poe appeared to imagine. [...] Lecoq was a miserable bungler' ».

³ Voir, par exemple, Sayers, *Nine Tailors*, *op. cit.*, p. 194 : « He had untwisted cryptograms before, and he felt certain that this would prove to be a simple one. [...] Yet the thing had the signs of a cunning hand about it. [...] Sherlock Holmes's *Little Dancing Men* were, by comparison, obviously secretive ».

⁴ Voir Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, *op. cit.*, p. 72.

⁵ Altman, *Film/Genre*, *op. cit.*, p. 152.

⁶ Voir, par exemple, Christie, *Roger Ackroyd*, *op. cit.*, p. 20 : « 'The essence of a detective story,' I said, 'is to have a rare poison – if possible something from South America, that nobody has ever heard of – something that one obscure tribe of savages use to poison their arrows with. Death is instantaneous, and Western science is powerless to detect it. Is that the kind of thing you mean?' »

⁷ Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a socially symbolic act*, 1981, New York, Routledge, 2002, p. 93.

d'après Jameson : « the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style [...]. But is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse⁸ ». En revanche, les allusions dans les œuvres du corpus vont plus loin que la simple citation. Lorsqu'elles font également référence à Sherlock Holmes, par exemple, surtout *Arthur & George* et *When We Were Orphans*, le but n'est pas seulement de s'affilier aux conventions du genre comme le fait le roman policier classique. En revanche, la relation entre les œuvres du corpus et leurs antécédents est bien une relation de réécriture ou de « transformation » que Genette appelle l'hypertextualité :

... toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. [...] Elle peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai [...] de *transformation*, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer⁹.

Dans *Arthur & George*, les allusions servent souvent le discours du roman sur les contradictions dans le caractère d'Arthur, d'une manière qui réécrit ou transforme l'*hypotexte* que constituent les aventures de Sherlock Holmes. Malgré les tentatives d'Arthur pour se distancer de sa création littéraire, il semble parfois confondre le monde de Sherlock Holmes avec la réalité. En revanche, certains éléments du personnage du héros de Baker Street ont évidemment des racines dans la personnalité de l'écrivain. Après le décès de sa femme, par exemple, Arthur connaît une sorte de dépression dont il ne sort que grâce à l'aventure que présente son enquête sur l'erreur judiciaire de George. Ainsi que le remarque son secrétaire Wood, qui joue en effet le rôle de Watson dans l'affaire : « his employer seems [...] to have shrugged off the lethargy and despondence that have afflicted him these past months » (*Arthur & George*, p. 292). Dans les aventures de Sherlock Holmes le héros souffre également de périodes de léthargie et d'ennui lorsqu'il n'y a pas d'affaire criminelle sur laquelle il

⁸ Fredric Jameson, *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, New York, Verso, 1991, p. 17.

⁹ Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 11–12.

peut exercer son intellect¹⁰. Justement, dans certaines histoires de Holmes du début de la série, on voit le héros s'injecter de la cocaïne pour lutter contre l'ennui. A propos du désespoir que connaît Conan Doyle face aux obstacles présentés par l'enquête, il constate : « Holmes might have played his violin, or perhaps succumbed to that indulgence his creator was nowadays embarrassed to have awarded him. No cocaine syringe for Arthur ... » (*Arthur & George*, p. 334). Comme le suggère Tate :

Barnes playfully appropriates the adventures of Doyle's detective: the interplay between the writer and his long-standing amanuensis, Alfred Wood, is explicitly modelled on the bantering dialogue of Holmes and Watson, for example. Barnes represents Doyle as a restless soul given to the same kind of melancholy as his literary alter ego: like his fictional sleuth, the writer needed constant intellectual stimulation and the novel implies that for all his sense of moral outrage, the case of George Edalji represented a desirable public challenge for Doyle in a moment of personal crisis¹¹.

En revanche, Arthur n'est pas le seul personnage qui confonde l'écrivain avec Sherlock Holmes : son adversaire Captain Anson le ridiculise avec des allusions à sa création littéraire. Pour Anson, les plaisanteries servent d'une forme de vengeance pour la représentation peu flatteuse de la police dans les histoires de Conan Doyle. Selon Holmes, les détectives de la vraie police, comme le personnage de l'inspecteur Lestrade, sont des idiots¹². Lorsqu'Arthur est invité chez Anson pour parler du dossier de George, ce dernier le taquine avec des allusions au héros de Baker Street : « I shall not, without orders from the Home Office, be issuing my inspectors with cocaine syringes and my sergeants and constables with violins » (*Arthur & George*, p. 372). Alors que Conan Doyle voulait être reconnu pour son œuvre au-delà des aventures de Sherlock Holmes, il est néanmoins vexé lorsque la femme de Captain Anson exprime une préférence pour l'œuvre de Mary Elizabeth Braddon, écrivaine de romans

¹⁰ Voir Conan Doyle, « Sign of the Four », *op. cit.*, p. 98 : « 'My mind [...] rebels at stagnation. Give me problems, give me work, give me the most abstruse cryptogram [...] and I am in my own proper atmosphere. I can dispense then with artificial stimulants. But I abhor the dull routine of existence ».

¹¹ Andrew Tate, « 'An Ordinary Piece of Magic': Religion in the Work of Julian Barnes », dans *Julian Barnes – Contemporary Critical Perspectives*, dir. Sebastien Groes et Peter Childs, Londres, Continuum, 2011, p. 94.

¹² Voir, par exemple, Arthur Conan Doyle, « The Boscombe Valley Mystery », 1891, dans *Sherlock Holmes – The Complete Stories*, Ware, Wordsworth Editions, 2006, p. 487 : « 'You know me too well to think that I am boasting when I say that I shall either confirm or destroy [Inspector Lestrade's] theory by means which he is quite incapable of employing, or even of understanding' ».

à sensation et policiers : « Doyle felt a sudden pain, the literary equivalent of gout » (*Arthur & George*, p. 371).

Comme nous allons le voir, l'ambiance gothique qui imprègne la célèbre œuvre de Conan Doyle, *The Hound of the Baskervilles* (1902), est présente également dans *Arthur & George*. Dès son arrivée chez Anson, ce dernier cherche à minimiser l'écrivain avec des références au roman : « 'the Great Detective is almost upon us. He is studying the driveway for the footprints of an enormous hound' » (*Arthur & George*, p. 367). Par ailleurs, George lit *The Hound of the Baskervilles* lorsqu'il est en prison, ainsi que de nombreux « shilling shockers » (*Arthur & George*, p. 164), les histoires grand-guignolesques de la période victorienne qui ne coûtaient qu'un *shilling* dans l'ancienne monnaie britannique. Quand George suggère à Campbell, le détective initialement chargé d'enquêter sur les mutilations des chevaux, d'employer un limier pour rechercher le vrai coupable, ce dernier lui répond : « 'Bloodhounds,' Campbell repeats, [...] 'It sounds like something out of a shilling shocker. "Mr Holmes, they were the footprints of a gigantic hound!"' » (*Arthur & George*, p. 119).

Arthur fait référence à une autre convention du roman policier lorsqu'il discute de l'erreur judiciaire de George avec Wood : « 'It's a joke. The case of the locked room in reverse – not how does he get in but how does he get out?' » (*Arthur & George*, p. 292). Un mystère en chambre close (« locked room mystery ») est un sous-genre du roman policier, né avec la publication de « The Murders in the Rue Morgue » d'Edgar Allan Poe, en 1841. Un tel récit tourne souvent autour d'un meurtre commis dans une pièce fermée à clé, et où il semble impossible pour le coupable de sortir après le crime. Cette convention a une signification importante dans *Arthur & George* : alors que les commentaires d'Arthur portent sur l'emprisonnement de l'avocat dans l'affaire des Great Wryley Outrages, ils évoquent également un mystère autour du personnage de George. Pourquoi, s'interroge le roman, le père de George a-t-il insisté pour dormir dans la même chambre que son fils chaque nuit, avec la porte fermée à clé ? Donné comme la preuve que George n'a pas pu quitter la maison pour commettre les crimes dont il est accusé, l'étrange cohabitation laisse néanmoins penser que le vicaire avait cause de s'inquiéter du comportement de son fils. C'est une question que le roman laisse ouverte, une sorte de mystère en chambre close à l'envers et insoluble.

Par ailleurs, Anson rejette l'hypothèse d'Arthur par rapport au dossier de George comme des « spéculations d'amateur » (*Arthur & George*, p. 373 et 392), rappelant encore la problématique de la représentation de la police au XIX^e siècle. Comme nous l'avons montré, le public de l'époque n'était pas encore prêt pour un héros issu de la vraie police, ce qui explique pourquoi le gentleman-amateur qu'est Holmes se dit être un « consulting detective ». Anson, en revanche, tente de sensibiliser l'écrivain sur la réalité du travail de la police :

... as Chief Constable I inevitably take a more professional view of matters that I imagine most of your readers do. That the police officers you introduce into your tales are inadequate to their task is something which is [...] necessary to the logic of your inventions. [...] But in the real world ...' (*Arthur & George*, p. 371)

Suite à son débat avec Arthur, que Anson croit avoir gagné, ce dernier s'exclame, en s'adressant à sa femme : « 'Sherlock Holmes baffled! Scotland Yard solves mystery!' » (*Arthur & George*, p. 392). En revanche, Captain Anson est lui-même issu de l'aristocratie et se trouve à la tête de la police du Staffordshire non pas grâce à son mérite mais plutôt en raison de sa position sociale¹³. Comme l'observe le détective chargé de l'enquête à propos d'Anson :

Campbell, being one of the newer breed of professional policemen, did not see why the head of the Constabulary should be the only amateur in the force; but then much in the functioning of society appeared to him arbitrary, based more on antique prejudice than common sense. (*Arthur & George*, p. 106)

Ce que Campbell appelle « antique prejudice » caractérise le roman policier britannique au moins jusqu'à la seconde guerre mondiale, incarné par les héros gentlemen-amateurs de l'âge d'or comme Hercule Poirot et Lord Peter Wimsey. Dans *Atonement*, Emily Tallis incarne ces préjugés de la classe sociale envers la police qui ont déteint sur le roman policier. A propos d'un agent de la police (« police constable ») qui vit dans le village près de Tallis House, elle indique : « PC Vockins [...] refused to display the deference one might expect from a policeman » (*Atonement*, p. 146). La dichotomie entre l'amateur et le professionnel fait également partie du discours de *The Remains of the Day*. Comme nous l'avons déjà vu, la manière dont Stevens parle de Lord Darlington rappelle parfois les descriptions de Sherlock Holmes dans les

¹³ Voir *Arthur & George*, p. 319 : « [Anson] is a person of distinction. I researched him. The second son of the Earl of Lichfield. Late Royal Artillery. Chief Constable since 1888 ».

nouvelles de Conan Doyle¹⁴, le majordome étant « un Watson abandonné à son sort¹⁵ ». En revanche, à la réunion politique organisée par le maître de Darlington Hall, le diplomate américain Mr Lewis le dénonce d'une manière qui rappelle les constats d'Anson dans *Arthur & George* :

'He's a gentleman. [...] A classic English gentleman. Decent, honest, well-meaning. But his lordship here is *an amateur*.' He paused at the word and looked around the table. 'He is an amateur and international affairs today are no longer for gentlemen amateurs. The sooner you here in Europe realise that the better. All you decent, well-meaning gentlemen, let me ask you, have you any idea what sort of place the world is becoming all around you? The days when you could act out of your noble instincts are over. [...] You here in Europe need professionals to run your affairs.' (*Remains*, p. 94)

Comme Banks dans *When We Were Orphans*, Lord Darlington s'avère être un anachronisme dans un monde où la notion du gentleman-amateur n'est plus crédible. Le déshonneur de Lord Darlington soulève des questions liées à la démocratie, à la classe sociale et à l'antisémitisme : la seconde guerre mondiale a accéléré le déclin du pouvoir aristocratique en Angleterre. Gentleman-amateur et soi-disant figure de justice, la représentation de Darlington met en question également la figure du « consulting detective » que constitue Sherlock Holmes et de nombreux autres héros du genre policier. De manière révélatrice, Stevens fait référence plusieurs fois à son rôle de professionnel pendant sa narration, contrasté à l'amateur qu'est Darlington :

... each of us desired to make our own small contribution to the creation of a better world, and saw that, as professionals, the surest means of doing so would be to serve the great gentlemen of our times in whose hands civilisation had been entrusted. (*Remains*, p. 107)

Ici encore Stevens se dépeint comme une sorte de figure du docteur Watson (lui-même, bien entendu, professionnel) par rapport au gentleman-amateur que constitue Darlington. Telle était l'idéologie de la classe sociale en Angleterre à l'époque, suggèrent les œuvres, selon laquelle le professionnel ne peut qu'agir au service des maîtres-amateurs comme Anson et Darlington, « in whose hands civilisation had been entrusted ».

¹⁴ Voir *Remains*, p. 67 : « I for one will never doubt that a desire to see 'justice in this world' lay at the heart of all [Lord Darlington's] actions. His desire to see an end to injustice and suffering was [...] deeply ingrained ».

¹⁵ Ganteau, « We play detective », *op. cit.*, p. 416.

Dans *When We Were Orphans*, le contexte est bien différent mais la dichotomie entre le professionnel et l'amateur persiste. Alors que Banks l'enfant a héroïsé le détective chinois, l'inspecteur Kung, chargé de l'enquête sur la disparition de ses parents, ce dernier s'avère être dépendant à l'opium, victime de la drogue importée par les entreprises britanniques. Au point culminant du récit, Uncle Philip ridiculise Christopher lorsque ce dernier demande pourquoi les détectives chinois n'ont pu intervenir dans l'affaire de l'enlèvement de sa mère par Wang Ku : « 'The detectives?' Uncle Philip let out a laugh. 'Those underpaid, overworked flat-feet? They wouldn't have found an elephant gone missing in Nanking Road' » (*Orphans*, p. 286). En faisant abstraction pour l'instant du caractère raciste de ces constats, Uncle Philip brise l'illusion de Banks pour qui la figure de détective, qu'il soit professionnel ou amateur, peut intervenir contre les forces du mal qui menaçaient le monde à l'époque. A propos de la soi-disant carrière de Banks en tant que détective, Uncle Philip s'exclame : « 'A detective? What good it that to anyone? Stolen jewels, aristocrats murdered for their inheritance. Do you suppose that's all there is to contend with? Your mother, she wanted you to live in your enchanted world for ever' » (*Orphans*, p. 294). Le « monde enchanté » que connaît Banks est bien celui des romans policiers, très loin de Shanghai des années trente, sur le point de se défendre contre l'invasion japonaise. De manière ironique, Banks ne peut que prétendre être un grand détective comme Sherlock Holmes grâce à l'argent gagné par le biais du trafic d'opium en Inde, le même stupéfiant qui a affaibli les Chinois comme l'inspecteur Kung.

Par ailleurs, Banks se dépeint à la manière du héros de Baker Street, mais également d'une façon qui laisse penser que ses constats sont peu fiables. Comme Holmes, il se dit être un intellectuel dilettante ; dans le premier chapitre il accueille un ami chez lui et avec qui il fait un « débat sur la philosophie allemande¹⁶ ». En revanche, contrairement à l'expertise amateur de Holmes, la nature du débat reste très vague pour le lecteur et donc manque de crédibilité. De même, Banks semble imiter l'excentricité de Sherlock lorsqu'il fait référence à la manière dont il se sent un peu à l'écart de ses pairs : « detectives tend not to participate in society gatherings. [...] It is just that these same persons tend to be earnest, often reclusive individuals » (*Orphans*, p. 12). Plutôt qu'évoquer son héros, ses constats ont en revanche pour effet

¹⁶ *Orphans*, p. 4 : « we spent [...] a long and enjoyable debate on German philosophy, which enabled us to display to one another the intellectual prowess we each had gained ».

de souligner le fait que la vie de Banks est assez solitaire. Il existe en effet un écart important entre l'autoportrait que présente Banks pendant sa narration et l'impression que les autres personnages ont de lui. Cela commence avec ses souvenirs d'enfance, où Banks se rappelle que ses camarades de classe ridiculisaient ses ambitions de devenir détective. Comme s'exclame un de ses amis : « 'But surely he's rather too short to be Sherlock' » (*Orphans*, p. 10). Quant à sa carrière de détective, il est également troublé par des incertitudes que Holmes n'aurait jamais eues. A l'égard d'une de ses célèbres enquêtes, par exemple, il constate :

... it occurred to me that the Mannering case, for all the self-evident brilliance of my investigation, [...] somehow did not carry as much importance in the wider world as I had assumed. [...] The thought came to me that I had not only just made an ass of myself with Miss Hemmings, but that I had perhaps been doing so continuously throughout the previous month; that my friends, for all their congratulations, had been laughing at me. (*Orphans*, p. 21)

Comme nous l'avons vu, la figure de Sherlock Holmes est devenue presque symbolique non seulement du genre policier mais également de l'esprit analytique. C'est pour cette raison que, dans *Never Let Me Go*, l'absence des histoires de Conan Doyle est significative. Ainsi que le raconte Kathy : « There was even a rumour that some classic books – like the Sherlock Holmes ones – weren't in our library because the main characters smoked too much » (*Never*, p. 67). La narratrice explique par la suite que les élèves à Hailsham suivaient des cours sur les risques liés au tabac. Indépendamment du fait que les élèves soient fortement poussés à ne pas fumer pour que leurs organes demeurent en bon état pour les greffes éventuelles, l'absence des histoires de Conan Doyle suggère une tentative, de la part des « guardians », de refouler leur volonté d'enquêter. Evidemment, les « guardians » à Hailsham ne voulaient pas que les élèves imitent Sherlock Holmes en se posant trop de questions sur leur situation. Justement, les élèves ont subi un lavage de cerveau à cet égard, souligné par le fait qu'ils ne cherchent pas à échapper à leur destin lorsqu'ils sont plus grands. Comme l'explique Kathy à propos de la période où ils quittent Hailsham pour vivre plus indépendamment dans des petites maisons (« the Cottages ») à la campagne : « We certainly didn't think much about our lives beyond the cottages, or about who ran them, or how they fitted into the larger world. None of us thought like that in those days » (*Never*, p. 114).

La figure de Sherlock Holmes est également évoquée dans *Gosford Park*. Comme mentionné précédemment, le film rappelle surtout les récits d'Agatha Christie, où de nombreux personnages, dont le majordome, qui ont tous quelque chose à dissimuler, sont soupçonnés d'un meurtre dans une maison de maître. En revanche, le détective qui vient enquêter sur le crime, l'inspecteur Thompson, rappelle le héros de Baker Street dans la manière dont il est habillé et le fait qu'il fume la pipe. Le fait que ce dernier s'avère être un imbécile qui n'arrive pas à résoudre l'énigme est pour certains critiques une forme de « burlesque¹⁷ ». De plus, ce n'est pas la première fois que Robert Altman subvertit les conventions du roman policier. Par exemple, *The Long Goodbye* (1973), son adaptation du roman du même nom de Raymond Chandler, va à l'encontre des attentes du film noir d'abord par le *casting* de l'acteur juif Elliot Gould dans le rôle de Philip Marlowe. Loin du héros attendu des *fans* de Humphrey Bogart, par exemple, l'interprétation faite par Gould est celle d'une figure anachronique dans la Californie des années soixante-dix, voire un *loser* qui enquête sur le mystère d'une manière quasi somnolente¹⁸. Quant à *Gosford Park*, la manière dont le film évoque à la fois le film du type « heritage industry » ainsi que le récit policier rappelle encore l'hypertextualité. Comme l'explique Stam, s'appuyant sur Genette :

A more expansive conception of hypertextuality might include many of the films generated by the Hollywoodian combinatoire: remakes [...] revisionist westerns [...] generic pastiches and reworkings [...] and parodies [...]. Most of these films assume spectatorial competence in diverse generic codes; they are calculated deviations meant to be appreciated by connoisseurs¹⁹.

Au-delà de ces allusions, un des invités au weekend en question est Morris Weissman, producteur hollywoodien. De manière révélatrice, il est en train de négocier un nouveau film basé sur les aventures de Charlie Chan, le détective américain d'origine chinoise créé par Earl Derr Biggers. En faisant abstraction pour

¹⁷ Voir Cawelti, « *Chinatown* and Generic Transformation », *op. cit.*, p. 506 : « ... the device of turning a character who shows all the marks of a hero into a coward, or vice versa [...] in recent films and novels is what might be called the hard-boiled schlemiehl, the private detective who turns out to be totally unable to solve a crime or resist villains except by accident. This type of burlesque is even more effective when the inverted presentation actually seems to bring out some latent meanings which were lurking all time in the original convention ».

¹⁸ Voir Armstrong, « Diving Off the Deep End », p. 13 : « Altman and [Elliot] Gould subvert that tradition by adding a Jewish sensibility to the hard-boiled Philip Marlowe. [...] Gould's Marlowe is a complicated figure, alternating clownish behavior with the gumshoe's ruthlessness ».

¹⁹ Stam, *Reflexivity in Film*, *op. cit.*, p. 26.

l'instant des connotations raciales de cette allusion, la référence fait écho au récit de *Gosford Park* lui-même, une sorte de mise en abyme métafictionnelle. Comme le raconte Weissman à propos de son film : « Most of it takes place at a shooting party in a country house, sort of like this one actually. A murder in the middle of the night, a lot of guests for the weekend, everyone's a suspect » (*Gosford*, 1 hr. 43 min. 30 sec.). En revanche, ce rappel des conventions du *whodunit* n'est pas qu'un simple pastiche, mais plutôt une parodie, définie par Hutcheon comme : « a self-reflexive technique that points to art as art, but also to art as inescapably bound to its aesthetic and even social past²⁰ ». Comme nous l'avons exploré, le récit policier qu'évoque *Gosford Park* sert de base à partir de laquelle le film explore les conditions sociales entre les deux guerres mondiales, l'âge d'or du genre.

De nombreuses allusions semblables apparaissent dans *The Singing Detective*. Comme répond sarcastiquement Philip Marlow à une série de questions posée par le médecin : « I'm impressed with your astonishing powers of deduction, which surpass even those of the great Holmes himself » (épisode 1, 54 min. 35 sec.). En revanche, Philip ne s'identifie pas à Holmes mais plutôt aux héros du roman noir : le rôle éponyme qu'il endosse dans ses rêves rappelle spécifiquement ce genre. Le vernaculaire employé par Philip est un mélange de clichés absurdes que l'on associe avec l'écrivain américain Raymond Chandler²¹ : ce que Dennis Potter appelle dans son script la « Chandleresquerie²² ». Dans le premier épisode, par exemple, on l'entend raconter en voix-off : « The air was like an Eskimo's mother-in-law, bitter and icy. But not as icy as the double crossing heartbeat under his cashmere coat » (52 min. 40 sec.). La manière particulière dont les personnages s'expriment dans le roman noir fait partie d'une tradition culturelle américaine qui insiste sur sa propre langue vernaculaire. Selon le critique Dennis Porter :

The reason why American authors from Mark Twain on were peculiarly preoccupied with the task of fashioning an American vernacular adapted to serious literary ends was consciously ideological. They were responding to the widely felt need to make the

²⁰ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1989, p. 101.

²¹ Voir, par exemple, Chandler, *Big Sleep*, *op. cit.*, p. 45 : « Dead men are heavier than broken hearts ».

²² Potter, *Singing Detective*, *op. cit.*, p. 15.

language of a class-conscious monarchy suitable for the use of democratic people living under a republic²³.

En parlant de façon énigmatique, Philip se venge en quelque sorte de ceux qui se sont moqués de son dialecte régional dans la vraie vie à Londres, après avoir involontairement quitté la campagne avec sa mère. La famille de sa mère en particulier a du mal à comprendre son accent et le taquine lorsqu'il parle, ce qui l'incite à se fâcher : « I byunt going to talk much ! I byunt going to talk at all ! I be going to kip my mouth shut ! » (épisode 4, 4 min. 30 sec.). Jouer le rôle du détective de son roman, en revanche, lui permet de parler comme il le souhaite. A propos de sa « Chandleresquerie » énigmatique, par exemple, son adversaire Mark Binney se plaint : « Isn't it possible for you to talk properly, in ordinary, decent English? » (épisode 3, 23 min. 10 sec.). On voit donc une sorte de solidarité entre la figure de détective américain et les gens issus des classes populaires en Angleterre à qui la culture hégémonique a nié une voix authentique.

A un autre moment, un des hommes mystérieux qui se trouvent sans rôle utile dans les fantasmes de Marlow ramasse un exemplaire du roman *Who Killed Roger Ackroyd* d'Agatha Christie près du corps de Mark Binney (épisode 6, 43 min. 00 sec.). L'allusion est révélatrice car le narrateur de ce célèbre roman policier s'avère lui-même être le coupable du meurtre sur lequel Hercule Poirot enquête, une révélation étonnante souvent citée par des critiques non seulement du genre mais également de l'art narratif. De surcroît, ce roman fit l'objet d'un célèbre essai par le critique Edmund Wilson en 1945 qui dénonce le roman policier, intitulé « Who Cares Who Killed Roger Ackroyd ? » Le roman de la Reine du Crime semble donc symboliser en quelque sorte le débat qui a toujours entouré le genre : est-ce vraiment de la littérature ? Il est donc significatif que ce débat demeure dans *The Singing Detective*. Comme l'interprète Dr Gibbon, Philip aurait aimé écrire des œuvres plus littéraires que le roman policier. Celui-ci lui demande : « You didn't set out to mimic that sort of stuff, now did you ? [...] Down these mean streets sort of stuff » (épisode 2, 20 min. 20 sec.). Alors que Philip réagit avec beaucoup d'hostilité à cette suggestion, il semble admettre plus tard que le médecin avait raison. Citant la chanson « Anything Goes » de la comédie musicale de Cole Porter du même nom (1934), Marlow annonce à un moment donné : « Good

²³ Porter, *Pursuit of Crime*, op. cit., p. 133.

writers who once knew far better words now use only four-letter words » (épisode 5, 44 min. 50 sec.). A ce moment-là, Marlow répondait à un patient du même hôpital qui a observé que son roman comprend énormément d'obscénités. A propos de son nom, presque l'homonyme de celui du héros des romans de Raymond Chandler, Marlow constate :

You'd think my mother would have had more sense than to call me Phillip, wouldn't you!
[...] Philip Marlowe. I haven't got an 'e' on the end, but it sounds the same. [...] What else could I have done except write detective stories? She should have called me Christopher.
(épisode 1, 30 min. 20 sec.)

L'allusion à la fois à Philip Marlowe et Christopher Marlowe est révélatrice. Comme l'indique Caughie : « It is no accident that Marlow takes his name both from a fictional detective and from one of the cruellest of Elizabethan tragedians²⁴ ». D'une part, Philip endosse le rôle du détective *chandlérien* comme une forme de carapace sous laquelle il peut se cacher. D'autre part, la série transcende le genre policier en s'éloignant de l'affaire criminelle que constitue cette partie du récit afin d'explorer les ramifications d'un drame familial. Comme nous allons le voir, l'allusion aux deux Marlowe évoque également le discours de la série sur la littérature et la culture de masse, et la lutte du héros pour relancer sa carrière en tant que romancier sérieux.

Quant au débat sur la valeur littéraire du roman policier, W.H Auden fait une distinction entre les romans policier de l'âge d'or, qui selon lui constituent de la littérature d'évasion, et le roman noir de Raymond Chandler, auquel le poète accorde le statut d'œuvre d'art : « Mr. Chandler is interested in writing, not detective stories, but serious studies of a criminal milieu, [...] and his powerful but extremely depressing books should be read and judged, not as escape literature, but as works of art²⁵ ». Malgré ses propos, Auden avait l'intention de défendre le roman policier de l'âge d'or des accusations de Raymond Chandler lui-même, élaborées dans son célèbre essai « The Simple Art of Murder » (1950), où il attaque le manque de réalisme et de valeur artistique dans la tradition britannique du genre :

... these stories [...] do not really come off intellectually as problems, and they do not come off artistically as fiction. They are too contrived, and too little aware of what goes on in the world. [...] There may be one somewhere that would really stand up under close scrutiny.

²⁴ Caughie, *Television Drama*, *op. cit.*, p. 175.

²⁵ Auden, « Guilty Vicarage », *op. cit.*, p. 408.

It would be fun to read it, even if I did have to go back to page 47 and refresh my memory about exactly what time the second gardener potted the prize-winning tea-rose begonia²⁶.

Dans son rôle de Singing Detective, Philip semble faire référence aux conventions du genre policier d'une manière à la fois autoréflexive et parodique. A un moment donné, par exemple, il constate : « OK. So what's the story ? Who's the dame ? [...] Where's the body ? There's always a body, too » (épisode 2, 11 min. 5 sec.). Cela rappelle encore les règles du genre définies par *The Detection Club*, dont le numéro sept : « There simply must be a corpse in a detective novel, and the deader the corpse the better. No lesser crime than murder will suffice²⁷ ». De même, à un autre moment, on entend les pensées de Philip, en voix-off, pendant qu'il réécrit son roman dans sa tête : « It's always the least likely character who turns out to be the killer. Got to obey the rules. The least likely » (épisode 4, 28 min. 36 sec.). Cela rappelle encore de célèbres typologies du genre, dont « *The Guilty Vicarage* » de W.H. Auden :

The problem for the writer is to conceal his demonic pride from the other characters and from the reader, since, if a person has this pride, it tends to appear in everything he says and does. To surprise the reader when the identity of the murderer is revealed, yet at the same time to convince him that everything he has previously been told about the murderer is consistent with his being a murderer, is the test of a good detective story²⁸.

Les conventions auxquelles Marlow fait référence ne sont pas celles du roman noir mais plutôt celles de la tradition britannique, surtout l'âge d'or. Ce mélange d'influences explique pourquoi Marlow décrit sa « chandleresquerie » comme « mid-Atlantic » (épisode 3, 22 min. 30 sec.). En revanche, l'allusion à la convention du personnage considéré comme le moins suspect est un indice en soi : cela suggère que Philip est également en quelque sorte le coupable, ou qu'il *se sent* coupable, du décès de sa mère. De plus, l'imitation du vernaculaire du roman et du film noirs comporte une dimension critique qui mène à la conception de la parodie définie par Genette :

D'abord, l'étymologie : *ôdè*, c'est le chant ; para : « le long de », « à côté » ; *parôdein*, d'où *parôdia*, ce serait (donc ?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant – en contrepoint – , ou encore de chanter dans un autre ton :

²⁶ Chandler, « *The Simple Art of Murder* », *op. cit.*, p. 90.

²⁷ Van Dine, « *Twenty Rules* », *op. cit.*, p. 219.

²⁸ Auden, « *Guilty Vicarage* », *op. cit.*, p. 409.

déformer, donc, ou transposer une mélodie. [...] Plus largement, et en intervenant cette fois sur le texte lui-même, le récitant peut, au prix de quelques modifications minimales (minimales), le détourner vers un autre objet et lui donner une autre signification²⁹.

Justement, les allusions au genre dans *The Singing Detective* sont bien détournées vers un objet autre que le roman et le film noirs. Une partie du discours de la série, présente autre part également dans l'œuvre de Dennis Potter, porte sur la manière dont la culture populaire s'impose dans la vie quotidienne, influençant nos langues vernaculaires régionales. Ainsi que le roman et film noirs, la série fait référence également à la comédie musicale : tous trois des genres populaires de la période d'enfance de Philip dans la série, et de Dennis Potter. Dans *The Singing Detective*, comme autre part dans l'œuvre de Dennis Potter, les acteurs se mettent spontanément à chanter. En revanche, les chansons ne sortent clairement pas de la bouche des personnages, mais sont des enregistrements originaux dont Philip se souvient de son enfance. Comme le constate Creeber, le décalage entre l'image et le son souligne la notion que la culture populaire sert, insidieusement, d'intermédiaire entre la réalité et l'expérience humaine :

... the obvious disjunction between the actor's voice and the singing voice of the original recording (heightened by male characters often miming to female vocals and vice versa) foregrounds the artificiality of these musical intrusions [...] and seems to explicitly address the growing influence of mass culture in general on the lives and minds of its characters³⁰.

Selon Dennis Potter, on n'a pas toujours les moyens de s'exprimer face aux situations émotionnelles extrêmes, mais certains sentiments rappellent les paroles de chansons et, bien entendu, des films. Malgré la manière dont *The Singing Detective* fait référence à la culture populaire, la série ne l'embrasse pas, comme le fait, selon Fredric Jameson, le postmodernisme :

The postmodernisms have, in fact, been fascinated precisely by this whole "degraded" landscape of schlock and kitsch, of TV series and *Reader's Digest* culture, of advertising and motels, of the late show and the grade-B Hollywood film, of so-called paraliterature, with its airport paperback categories of the gothic and the romance, the popular biography,

²⁹ Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 17-18.

³⁰ Glen Creeber, « 'Banality with a beat': Dennis Potter and the paradox of popular music », *Media, Culture & Society*, vol. 18, 1996 : p. 503.

the murder mystery, and the science fiction or fantasy novel: materials they no longer simply “quote,” [...] but incorporate into their very substance³¹.

Plutôt que célébrer la valeur du roman policier, la série dépeint le souhait, de la part de Marlow, de transcender les limitations du genre et de travailler sur un roman littéraire. De surcroît, comme le suggère Vineberg, le film noir et la comédie musicale sont deux pôles d'un discours sur la condition humaine :

[Dennis Potter] employs *film noir* and musical comedy, two essential film genres of the Forties, the era of Philip's childhood, to expose the psychological underpinnings of his central character. [...] musical comedy, with its manufactured optimism and its aura of romance, is *noir's* perfect opposite ...³²

Les personnages du film et roman noirs ne sont ni loquaces ni sentimentaux, symboliques d'une réticence, plutôt masculine, à parler des émotions. Le discours de la comédie musicale, en revanche, est à l'opposé : sa spontanéité suggère une certaine liberté, alors que les récits policiers entraînent la prise au piège des personnages. Et, bien entendu, la spontanéité et la liberté que suggèrent les scènes musicales forment un contraste pathétique avec la figure de Philip, immobilisé sur son lit d'hôpital.

L'effet des chansons dans la série est surréel, parfois comique, souvent empreint d'angoisse. Dans ses souvenirs d'enfance, le fait que Philip n'entende pas la vraie voix de son père, chanteur pour un club ouvrier, intensifie le sentiment que le héros s'est éloigné de son passé et que sa mémoire n'est pas toujours fiable. Alors que les chansons donnent expression aux sentiments de Philip, le décalage entre le mouvement des lèvres des personnages et l'enregistrement sert aussi à attirer l'attention vers la représentation. Cette technique, qui est devenue presque une convention dans les séries de Dennis Potter, se trouve également dans les films de Jean-Luc Godard, dont *Pierrot Le Fou* en 1965, pour briser l'illusion de continuité fournie par la musique au cinéma, et la mise en valeur artificielle des émotions des personnages. Pour certains critiques, cette technique montre également l'influence sur Potter des pièces de théâtre de Bertolt Brecht, dans lesquelles les chansons semblent aller à l'encontre de la représentation, et le ton des paroles semblent

³¹ Fredric Jameson, *Postmodernism*, op. cit., p. 2–3.

³² Voir Steve Vineberg, « Brecht and Freud », *The Threepenny Review*, no. 36, 1989, p. 30.

l'inverse de la mélodie³³. Comme chez Godard et Brecht, l'autoréflexivité de *The Singing Detective* vise à confronter le spectateur aux idées reçues concernant la représentation. Et pourtant, les téléspectateurs de *The Singing Detective* se trouvent quand-même séduits par les chansons, de façon qui suggère que son projet critique n'était pas si radical que ceux de Brecht et Godard. Alors que le théâtre de Brecht portait sur des déconstructions sociales marxistes, les techniques de distanciation dans *The Singing Detective* invitent à des interprétations plutôt freudiennes.

Chaque chanson dans *The Singing Detective* sert aussi de champ d'indices qui nous mènent vers des interprétations de l'énigme. Par exemple, dans une scène, Marlow a un fantasme où des évangélistes qui sont venus chanter pour les patients à l'hôpital se mettent à interpréter une chanson populaire des années quarante qui s'appelle « Accentuate the Positive ». La scène est chorégraphiée de telle sorte que les médecins et les infirmières s'approchent du lit de Marlow, avec qui le spectateur partage la perspective. Se penchant vers nous de manière grotesque, les visages des évangélistes remplissent l'écran dans des gros plans. Un fort contraste se présente également entre les figures qui dansent et chantent, et celles, plutôt pathétiques, des patients dans leurs lits. Ici, Potter semble faire le lien entre les chansons populaires et les hymnes religieux qu'elles ont quasiment remplacées dans la société. Pour Potter, les deux formes de chanson servent un besoin semblable, la promesse, parfois manipulatrice, d'un avenir meilleur. Ainsi que le souligne Newton à propos de l'œuvre de Dennis Potter :

... language becomes second-hand, as characters talk in quotation marks, borrowing an idiom derived from films, pop songs and ads. Deprived of original words, people attempt to convey feelings too fugitive for speech [...]. They stutter and hesitate, fail to be understood, fail to speak out. With a knack for pastiche, Potter was all too able to inhabit the styles of speech that he despised. This suspect fluency was just one more symptom of how what he loathed had contaminated him. The pop songs he adored were both part

³³ Stam, *Reflexivity in Film, op. cit.*, p. 213–14 : « The songs [in Brecht's plays ...] were set off from the dramatic action and the tone of the dramatic moment. Condemning the illustrative, culinary function of music, Brecht wanted music to express social attitudes and open up possibilities for contradiction. Music and lyrics were designed mutually to discredit rather than complement each other. Bitter lyrics coincided with saccharine melodies and vice versa. Or there was a discontinuity between the content of the lyrics and the tone of the singer ».

of that falsity, yet also somehow utopian, even religious, incursions into the world. Like fairytales, like hymns, the pop songs nourish a belief in a better place ...³⁴

En revanche, Philip Marlow déteste les évangélistes qui lui rappellent l'école chrétienne qu'il fréquentait, et l'institutrice qui faisait peur aux élèves avec la menace de vengeance divine pour leurs délits scolaires. Les paroles de la chanson portent aussi sur la notion que « penser positif » peut avoir un effet favorable sur la santé, une recommandation donnée à Philip Marlow par les médecins. En outre, le refrain de la chanson « Don't Mess With Mr In Between » est suggestif de son état entre plusieurs mondes : le présent, le passé et le récit de son roman. De même, dans le deuxième épisode, on entend la chanson « Don't Fence Me In », qui parle de son sentiment d'enfermement à l'hôpital, où, confiné dans son lit, il se plaint d'être traité comme un enfant et imagine par ailleurs des barreaux aux fenêtres.

Gosford Park joue également avec les conventions du genre de la comédie musicale. Dans plusieurs scènes Ivor Novello, interprété par Jeremy Northam, joue au piano et chante des chansons écrites par le véritable chanteur et comédien, et qui ont un rôle important sur le discours du film. Une des chansons, « The Land of Might-Have-Been », figure deux fois dans le film, étant répétée dans le générique de fin. Les paroles sont révélatrices :

Somewhere there's another land
different from this world below,
far more mercifully planned
than the cruel place we know.
Innocence and peace are there –
all is good that is desired.
Faces there are always fair;
love grows never old nor tired.

Comme nous allons l'analyser plus en détails, l'ambiance créée par la musique d'Ivor Novello est celle de la nostalgie, voire du monde prélapsaire. Le « monde » dépeint par la chanson fait penser au rapport avec le passé que représentent les films britanniques du type « heritage industry », qui ont été critiqués car ils idéalisent les

³⁴ Michael Newton, « Under the skin of Dennis Potter », *The Guardian*, 30 mai 2014, consulté en ligne 24/08/15 : <http://www.theguardian.com/culture/2014/may/30/under-skin-dennis-potter-michael-newton>

relations entre les classes sociales ainsi que l'empire britannique³⁵. La chanson semble critiquer le désir chez les spectateurs de regarder des films d'évasion qui flattent le passé (« Faces there are always fair ») et excusent les injustices de la servitude que constitue le travail des domestiques à l'époque. Pour Pidduck, en revanche, les paroles de la chanson prévoient un avenir plus juste, en ce qui concerne la classe sociale :

Novello's honey tenor is ostensibly intended for the cynical upstairs characters [...] but Altman continually cuts to the servants, transfixed in the wings. Skiving their duties, two maids dance the jitterbug in an ill-lit hallway, while the kitchen staff gather reverently in the stairwell to listen. It is as if Novello's songs; including the whimsical 'The Land of Might-Have-Been', usher Gosford Park into a more utopian and egalitarian era³⁶.

Et pourtant, l'optimisme qu'engendre la chanson est néanmoins aigre-doux : comme l'évoquent certains personnages dans le film, l'Europe est sur le point d'être replongée dans la guerre. Laissant de côté pour l'instant le rôle de la musique jouée par Ivor Novello au piano pour souligner les conflits de la classe sociale, les chansons comportent également un caractère métafictionnel, suggérant un monde planifié et illusoire : « Somewhere there's another land [...] far more mercifully planned ». Cette qualité autoréflexive est soulignée par le fait que la musique est intradiégétique³⁷, alors qu'elle fonctionne parfois de manière presque extradiégétique, ayant pour effet de souligner l'action. En effet, la musique d'accompagnement pour des scènes de film et de télévision a souvent précisément ce rôle : celui de souligner artificiellement pour le spectateur l'ambiance de l'action, ou de donner vie aux pensées des personnages. Comme l'explique Robert Stam :

Film music, like montage, is one of those devices which seem at first glance antinaturalistic, but which in fact came to be recuperated by a naturalist aesthetic. [...]

³⁵ Caughie, *Television Drama*, *op. cit.*, p. 208–09 : « For Britain [the television and film heritage industry] has very often meant the representations of a classic literature in which irony and wit are rendered as English quaintness, and the national past is captured like a butterfly on a pin in a museum of gleaming spires, tennis on the lawn, and the faded memory of empire. This is where the relationship between national cultures and markets begins to become clear, and where we can see most sharply the dangers of reading a national identity out of images which function both as cultural representations *and* as tradable goods ».

³⁶ Pidduck, *Contemporary Costume Film*, *op. cit.*, p. 131.

³⁷ Voir Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 280 : « la diégèse est l'univers spatio-temporel désigné par le récit; donc, dans notre terminologie, en ce sens général, diégétique = « qui se rapporte ou appartient à l'histoire »; dans un sens plus spécifique, diégétique = intradiégétique ».

Conventional cinema [...] often substitutes for the superficial realism of visual appearances the ultimately more persuasive realism of subjective response. The musical scores of Hollywood dramatic films [...] oil the wheels of narrative continuity³⁸.

A un moment donné, les paroles de la chanson de Novello « And Her Mother Came Too » semblent porter directement sur les sentiments d'Anthony, que l'on voit quitter le salon dans les scènes qui précèdent le meurtre d'un air très préoccupé. Il a également un mobile pour le meurtre puisque William McCordle vient de lui dire qu'il ne souhaite plus le soutenir financièrement dans un investissement, ce qui mettra Anthony en faillite. Les paroles de la chanson semblent l'accompagner pendant qu'il quitte la pièce, suivi de sa femme : « I seem to be the victim of a cruel jest / It dogs my footsteps with the girl I love the best » (1 hr. 9 min. 20 sec.). De manière ironique, à ce moment là Constance vient de constater, à propos de la musique : « Seems to be much more than background music, sometimes » (1 hr. 9 min. 2 sec.). Comme l'indique Ness, la manière dont le réalisateur joue avec la musique intra- et extradiégétique est typique de son œuvre³⁹.

Les paroles des chansons ont un rôle herméneutique également dans certaines œuvres d'Ishiguro, notamment dans *When We Were Orphans*. Quand Banks arrive à un rendez-vous clandestin à Shanghai proposé par Sarah, le propriétaire du magasin où cette dernière l'attend lui propose d'écouter une chanson, un geste étrange que le narrateur pense être un code secret dont il a oublié le sens. La chanson en question est « I Only Have Eyes for You », interprétée par une chanteuse fictionnelle qui s'appelle Mimi Johnson. La suggestion que la chanson porte un sens caché invite le lecteur à chercher les paroles de la chanson, même si Banks résiste à l'occasion d'interpréter ces indices mystérieux qui apparaissent devant lui. « I Only Have Eyes for You » existe même si la personne à qui l'interprétation a été attribuée n'existe pas⁴⁰. En outre, les paroles de la chanson semblent porter sur la situation dans laquelle se trouve le héros, bien qu'elles ne soient pas transcrites dans le roman : « You are here and so am I / Maybe millions of people go by / But they all disappear

³⁸ Voir Stam, *Reflexivity in Film*, op. cit., p. 264.

³⁹ Voir Ness, « Doing Some Replacin' » op. cit., p. 39 : « The scores for Altman's films are characterized by a defiance of traditional scoring practices, an avoidance of the musical conventions of various genres [and] the breakdown of the diegetic/non-diegetic barriers ».

⁴⁰ Ecrite en 1934 pour un film qui s'appelle *Dames*, la chanson a été interprétée de nombreuses fois par différents chanteurs.

from view / And I only have eyes for you ». L'évocation de la fixation du regard sur une personne (« I only have eyes for you ») malgré les millions de passants qui disparaissent de la vue (« Maybe millions of people go by / But they all disappear from view ») pourrait porter sur les recherches de Banks, en vain, de ses parents, dans la foule de Shanghai. Comme nous l'avons montré, la célèbre faculté d'observation de la figure du détective est subvertie dans le roman pour explorer la thématique de l'aveuglement. La figure de Christopher Banks représente en quelque sorte la myopie de la génération britannique entre les deux guerres mondiales qui se croyait encore capable de maîtriser le monde selon ses propres priorités.

La chanson qui donne son titre à *Never Let Me Go* constitue également une sorte d'allusion intertextuelle intentionnellement décalée. Dans le roman, Kathy attribue la version qu'elle écoute à une chanteuse fictionnelle qui s'appelle Judy Bridgewater. Dans l'adaptation de *Never Let Me Go* pour le cinéma en 2010, en revanche, la chanson représentée emploie les paroles de la version originale de Lloyd Price, qui ne correspondent pas exactement à celles écrites dans le récit de Kathy. Justement, la répétition du mot « baby » dans le refrain auquel Kathy fait référence ne figure pas dans l'original⁴¹. Laissant de côté pour l'instant l'importance du mot « baby » quant au discours du roman, la manière dont Ishiguro joue avec les paroles de la chanson rappelle les allusions délibérément incorrectes de *The Unconsoled*. Dans un passage du roman, par exemple, Ryder va au cinéma pour voir le célèbre film de science-fiction *2001: A Space Odyssey*, qu'il décrit de façon absurdement erronée. Il imagine que les rôles principaux sont interprétés par Yul Brynner et Clint Eastwood, ce qui n'est pas du tout le cas, et des scènes figurant ce dernier semblent avoir été confondues avec celles d'un film complètement différent : « Clint Eastwood was stalking the claustrophobic corridors with a terse expression and a long-barrelled gun » (*Unconsoled*, p. 98). Plutôt que de faire référence au célèbre film de Stanley Kubrick, l'allusion souligne l'ambiance de rêve qui règne dans le roman.

Une des allusions la plus révélatrice de *Never Let Me Go* est également un film ; cette fois-ci, en revanche, les détails ne sont pas incorrects. Kathy raconte comment elle regarde, avec ses camarades, certaines scènes de *The Great Escape* en boucle :

⁴¹ Voir *Never*, p. 69 : « [The song is] slow and late night and American, and there's a bit that keeps coming round when Judy sings: 'Never let me go... Oh baby, baby... Never let me go...' ».

We'd evolved this system where we called for particular favourite scenes to be played again – like, for instance, the moment the American jumps over the barbed wire fence on his bike in *The Great Escape*. There'd be a chant of: 'Rewind! Rewind!' [...] and we'd see the portion again, sometimes three, four times. (Never, p. 97)

Malgré le plaisir ressenti par Kathy et ses amis lorsqu'ils regardent cette célèbre scène d'évasion du personnage interprété par Steve McQueen, ils ne font jamais le lien entre l'emprisonnement des soldats que dépeint le film et leur propre séquestration à Hailsham. Justement, la scène comporte un caractère ironique car Kathy raconte, une vingtaine de pages plus tôt, une macabre discussion au sujet de l'emprisonnement des soldats dans les camps de travail pendant la seconde guerre mondiale :

One of the boys asked if the fences around the camps had been electrified [...]. This might have been intended as a serious point, but the rest of us thought it pretty funny. [...] For a moment things got riotous, with everyone shouting and mimicking touching electric fences. I went on watching Miss Lucy through all this and I could see, just for a second, a ghostly expression come over her face as she watched the class in front of her. Then – I kept watching carefully – she pulled herself together, smiled and said: 'It's just as well the fences at Hailsham aren't electrified. You get terrible accidents sometimes.' (Never, p. 77)

Etant donné l'effroi apparent de Miss Lucy dans ce passage, on peut estimer qu'il existe une sorte de barrière autour de Hailsham qui empêche les élèves de quitter le lieu. En revanche, personne n'essaye d'explorer les limites du terrain car, semble-t-il, les « guardians » leur ont lavé le cerveau. Kathy raconte, par exemple, les bois sombres qui entourent l'école, objet de rumeurs qui circulent entre les élèves :

There were all kinds of horrible stories about the woods. Once, not so long before we all got to Hailsham, a boy had had a big row with his friends and run off beyond the Hailsham boundaries. His body had been found two days later, up in those woods, tied to a tree with the hands and feet chopped off. (Never, p. 50)

On peut constater que les élèves de Hailsham ont été quasiment programmés pour craindre les bois et qu'ils n'essaient pas de s'évader. En revanche, quand ils sont plus grands, logés dans les « cottages » situés sur les vestiges d'une ancienne ferme, ils sont plus libres de s'éloigner du lieu. Cependant, ils ne pensent jamais à échapper à leur destin. La manière dont ils acceptent passivement la situation dans laquelle ils se retrouvent rappelle le titre du roman. La phrase « Never Let Me Go » évoque non seulement la séquestration mais également une liberté non désirée de la part de Kathy. Alors qu'on pourrait insister sur la caractéristique dystopique du roman en s'appuyant sur le lavage du cerveau que subissent les élèves de Hailsham, il faut

également considérer la qualité allégorique du récit : la manière dont nous échangeons tous notre liberté pour un sentiment d'appartenance.

Le cinéma fait également partie des allusions révélatrices dans *The Singing Detective*. Dans une scène où Philip se remémore un rapport sexuel peu satisfaisant avec une prostituée à Londres, par exemple, on voit l'affiche publicitaire de *Blow-Up* (1966), le célèbre film de Michelangelo Antonioni. Il s'agit d'un jeune photographe qui découvre qu'il a sans le savoir photographié un meurtre alors qu'il prenait des clichés dans un parc. Thriller qui relie le voyeurisme et l'enquête d'une affaire criminelle, le film se déroule à Londres dans les années soixante, l'ère de la révolution sexuelle, et où la réglementation concernant la censure a connu des changements importants. Justement, le film a fait scandale à sa sortie au Royaume-Uni, en raison des scènes comprenant des femmes dénudées. En outre, les controverses autour de *Blow-Up* ont mené à l'établissement d'un système de classement des films dans des tranches d'âge. En revanche, la présence de l'affiche dans la chambre de Marlow semble souligner son ambivalence envers l'acte sexuel. Sa maladie de peau fait qu'il ne souhaite pas se déshabiller devant la prostituée, alors qu'il est fortement suggéré dans la série qu'il est dégoûté par les rapports sexuels du fait de l'infidélité de sa mère. Suite au coït, Philip lui pose une question qui figure autre part dans la série dans un dialogue⁴² entre Mark Binney et la prostituée russe, Sonia : « Doesn't it disgust you, what you do ? Being paid to stretch yourself out, and let a stranger enter you ? » (épisode 5, 36 min. 35 sec.). L'allusion à *Blow-Up* suggère d'une part que le héros se sentait mis à l'écart par les changements sociaux qui ont lieu lorsqu'il avait vingt ans. D'autre part, elle met l'accent sur la ligne floue entre la figure du voyeur et celle de l'enquêteur, thématique commune au film et à la série.

Dans *Gosford Park*, l'industrie du cinéma fait l'objet d'une sorte de mise en abyme. Le fait que les personnages de Henry Denton, Ivor Novello et Morris Weissman sont issus de Hollywood est significatif. Comme l'indique Robert Stam, de nombreux films, surtout ceux du genre de la comédie musicale, que *Gosford Park* évoque également à travers les scènes où Ivor Novello chante et joue au piano, prend le milieu hollywoodien pour contexte de manière quasi autoréflexive :

⁴² Voir aussi, par exemple, épisode 2, 25 min. 40 sec.

... countless Hollywood films treat Hollywood itself as milieu, and focus, accurately or inaccurately, critically or uncritically, on the processes of film production. [...] Do these films idealize or demystify the cinema as an institution? [...] To what extent do they display an anti-illusionistic aesthetic? Are they truly reflexive or do they merely exploit the filmmaking milieu as a decor in which to set a conventional [...] film⁴³?

Alors que Stam estime que la plupart de ces films n'ont pas la dimension critique et anti-illusoire dont il parle, la présence de producteurs de films dans *Gosford Park* sert un discours sur la violence au cinéma. Bien qu'ils prétendent venir d'une société plus égalitaire que celle représentée dans le film, Morris Weissman et Henry Denton exploitent les relations entre les domestiques et leurs maîtres à Gosford afin de concevoir un *whodunit* hollywoodien. On apprend que Weissman doit son invitation à la maison de maître à Ivor, cousin de William McCordle, à la condition que ce dernier joue de la musique pendant le weekend. La présence de Novello est significative : à un moment donné, Constance fait référence à son apparition dans le film muet *The Lodger: A Story of the London Fog*, réalisé par Alfred Hitchcock et sorti en 1927. Adaptation du roman *The Lodger* de Marie Belloc Lowndes, un des plus célèbres récits inspirés par les meurtres attribués à Jack l'Éventreur, le film n'a pas été un grand succès. Les meurtres dans l'est de Londres en 1888, jamais définitivement résolus et objet d'obsession chez les « ripperologists », ont certainement joué un rôle dans l'évolution du genre, faisant l'objet de nombreux films et romans.

De manière révélatrice, *Hawksmoor* comprend également des allusions à Jack l'Éventreur, à qui Dyer fait écho. En effet, les meurtres commis par Dyer ont lieu dans des endroits quasiment identiques à ceux de 1888. Comme l'observe la figure du détective éponyme à propos de ces quartiers de la capitale :

... it did not take any knowledge of the [...] Whitechapel murders, all of them conducted in the streets and alleys around Christ Church, Spitalfields, to understand [...] that certain streets or patches of ground provoked a malevolence which generally seemed to be quite without motive. (*Hawksmoor*, p. 143)

Comme Dyer et le tueur en série dans le roman *The Lodger*, il a souvent été suggéré que Jack l'Éventreur était gentleman, voire noble. Les églises conçues par le vrai architecte Nicolas Hawksmoor dans ce quartier de Londres font objet de spéculations similaires dans la bande dessinée d'Alan Moore et d'Eddie Campbell, *From Hell* ,

⁴³ Stam, *Reflexivity in Film*, op. cit., p. 77.

sortie en 10 volumes de 1991 à 1996. *From Hell* a été inspiré par une célèbre théorie du journaliste britannique Stephen Knight qui attribue les meurtres de Jack l'Éventreur au médecin royal Sir William Gull. Selon l'hypothèse, Gull a été chargé par la reine Victoria de réduire au silence un groupe de prostituées essayant de faire chanter le duc de Clarence, qui s'est secrètement marié avec une de leurs amies, la catholique Annie Crook, et avec qui il a eu un enfant. Dans *From Hell*, Gull est mu par des significations mystiques inscrites sur les églises construites par Nicholas Hawksmoor. Publié après le roman de Peter Ackroyd, *From Hell* fait partie d'un réseau d'œuvres qui explorent les symboles architecturaux de la ville qui comprend également un poème d'Iain Sinclair, *Lud Heat* (1975) ainsi que son roman *White Chappell, Scarlet Tracings* (1987). Dans ce dernier, Sinclair juxtapose deux récits, le premier concernant la recherche d'une copie originale de la première aventure de Sherlock Holmes, *A Study in Scarlet*, et un deuxième concerne les meurtres attribués à Jack l'Éventreur. La juxtaposition n'est pas un hasard, le roman d'Arthur Conan Doyle ayant été publié seulement un an avant les meurtres des prostituées à Whitechapel. En faisant abstraction du fait que, dans *Arthur & George*, Conan Doyle nomme le vrai coupable des Great Wryley Outrages un « ripper », par ailleurs Captain Anson compare George directement à Jack l'Éventreur : « How often do you find happily married men [...] committing crimes of a violent and perverted nature? Do we believe that Jack the Ripper was a happily married man? » (*Arthur & George*, p. 390).

La scène de l'autopsie dans *Hawksmoor* rappelle également les meurtres à Whitechapel, où l'enlèvement des organes internes des victimes laisse penser que le meurtrier maîtrisait, comme Sir William Gull, des notions d'anatomie et de chirurgie :

Sir Chris, was well known to those impanelled as Coroners to be a Man who understood the Anatomical Administration of the Humane Body, by means of his geometrical and mechanical Speculations, and one who showed such keen Inclination to cut the fresh Corses that he could be call'd upon in the Ministration of their Office. [...] Well, well; says he, another Body: I had been hoping for one. (*Hawksmoor*, p. 117)

La scène rappelle également un autre scandale macabre du XIX^e siècle : deux Irlandais, William Burke et William Hare, à qui l'on a attribué une série de meurtres à Édimbourg entre 1827 et 1828, où les cadavres des victimes ont été revendus à fin de dissection et d'études anatomiques, au Docteur Robert Knox à l'Edinburgh Medical College. En revanche, dans *Hawksmoor* il s'agit des allusions plutôt directes aux meurtres réels du XIX^e siècle qui mènent, de façon autoréflexive, à un des textes

canoniques qui préfigure le roman policier. Comme l'observe le héros éponyme de *Hawksmoor* :

It had been in this district [...] that the Marr murders of 1812 had occurred – the perpetrator being a certain John Williams, who, according to De Quincey [...], 'asserted his own supremacy above all the children of Cain'. He killed four in a house by Ratcliffe Highway [...] by shattering their skulls with a mallet and then gratuitously cutting their throats as they lay dying. Then, twelve days later and in the same quarter, he repeated his acts upon another family. He was transformed, again according to De Quincey, into a 'mighty murderer'... (*Hawksmoor*, p. 142)

L'œuvre de Thomas De Quincey cité par Hawksmoor est *On Murder Considered as one of the Fine Arts* (1827), une satire rédigée sous la forme d'une adresse à une conférence des gentlemen-connaisseurs en meurtre qui évaluent la qualité esthétique des homicides. L'essai, qui a été suivi par un mémoire (1839) et un post-scriptum (1854) supplémentaire, a été cité par de nombreux critiques pour la manière dont De Quincey satirise la prédilection chez les lecteurs des romans et les journalistes de faits divers de l'époque pour les histoires grand-guignolesques. Comme l'indique Ernest Mandel :

The rising preoccupation with crime is best exemplified by Thomas De Quincey's *On Murder considered as one of the Fine Arts*, which appeared in 1827 [...]. Quincey had been editor of the *Westmoreland Gazette* in 1818 and 1819, and had filled its columns with stories about murders and murder trials. In his 1827 essay he actually insisted upon the delectation with murder and speculation about whodunit among 'amateurs and dilettantes', thereby opening the way to Edgar Allan Poe, Gaboriau and Conan Doyle. He also initiated the link between popular journalism and writing about murder, which would involve Dickens, Poe, Conan Doyle and so many other crime story writers, write up to Dashiell Hammett [...] and other contemporaries⁴⁴.

L'allusion à *On Murder Considered as one of the Fine Arts*, qui comprend également une référence aux meurtres commis par Burke et Hare, souligne la dimension autoréflexive du roman d'Ackroyd. *Hawksmoor* n'est pas qu'un roman policier, mais porte sur le roman policier de manière critique. L'écrivain fait également référence au texte de De Quincey, ainsi qu'aux « Ratcliffe Highway murders », ailleurs dans son œuvre, notamment dans son roman *Dan Leno and the Limehouse Golem*⁴⁵ et

⁴⁴ Mandel, *Delightful Murder*, op. cit., p. 6.

⁴⁵ Peter Ackroyd, *Dan Leno and the Limehouse Golem*, Londres, Vintage, 1994, p. 25 : « a little way down towards the river, stood the house which had witnessed the immortal Ratcliffe Highway murders

l'ouvrage historique *London: The Biography*⁴⁶. L'évocation de la satire de De Quincey sert également le discours de *Hawksmoor* sur l'intertextualité : le roman reconnaît explicitement ces antécédents de la même manière dont Dyer reconnaît l'influence du passé sur son architecture. Par exemple, dans une scène où Dyer se dispute avec un de ses pairs après avoir assisté à une pièce de théâtre :

... the best Authors, like the greatest Buildings, are the most ancient [...] We live off the Past: it is in our Words and our Syllables. It is reverberant in our Streets and Courts, so that we can scarce walk across the Stones without being reminded of those who walked there before us ... (*Hawksmoor*, p. 221)

Comme nous allons le voir, la manière dont l'inspecteur Hawksmoor se trouve à enquêter sur des meurtres qui semblent récapituler des faits commis des générations plus tôt, fait écho au discours sur l'intertextualité, une réflexion chère à l'écrivain⁴⁷. En effet, *Hawksmoor* montre que : « tout texte est un *intertexte* ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : [...] tout texte est un tissu nouveau de citations révolues⁴⁸ ». Afin d'explorer cette préoccupation de près, il est nécessaire d'analyser maintenant les références au canon littéraire au sens plus large.

ii. Le canon littéraire

En ce qui concerne les allusions au canon littéraire dans *Hawksmoor*, il s'agit plutôt de références aux Anciens. Pour Dyer, on ne peut qu'imiter les histoires des Anciens car les messages portés par leurs récits sont universels et éternels, comme leur style d'architecture :

of 1812. [...] an entire family had been despatched into eternity by an artist whose exploits will be preserved for ever in the pages of Thomas De Quincey ».

⁴⁶ Ackroyd, *London: The Biography*, *op. cit.*, p. 274 : « the 'Ratcliffe Highway murders' [...] prompted de Quincey's memorable essay on 'The Fine Art of Murder' ».

⁴⁷ Voir, par exemple, Peter Ackroyd, *Chatterton*, New York, Grove Press, 1987, p. 70 : « Philip believed that there were only a limited number of plots in the world (reality was finite, after all) and no doubt it was inevitable that they would be reproduced in a variety of contexts. [...] He had once attempted to write a novel but he had abandoned it after forty pages: [...] even the pages he had managed to complete seemed to him to be filled with images and phrases from the works of other writers whom he admired. It had become a patchwork of other voices and other styles ».

⁴⁸ Roland Barthes, « Texte (Théorie du) », dans *Encyclopædia Universalis*, Corpus 17, Encyclopædia Universalis SA, Paris, 1985, p. 997.

... the Ancients knew how Nature is a dark Room, and that is why their Plays will stand when even our Playhouses are crumbled into Dust: for their Tragedy reflects Corruption, and Men are the same now as they have ever been. [...] Even the magnificent Vergil has borrowed almost all his Works: his Eclogues from Theocritus, his Georgicks from Hesiod and Aratus, his Aeneid from Homer. Aristotle himself derived many things from Hippocrates, Pliny from Dioscorides, and we are assur'd that Homer himself built upon some Predecessors. You will have Variety and Novelty, which is nothing but unruly Fancy. It is only from Imitation [...] that we have Order and Massiveness. [...] Milton copied Spenser [...] And Spenser copied his master Chaucer. The world is a continued Allegory and a dark Conceit. (*Hawksmoor*, p. 223–24)

Alors que son interlocuteur rejette l'imitation des Anciens comme étant du plagiat, le discours de Dyer à ce moment-là pourrait porter sur le roman lui-même : « a continued Allegory and a dark Conceit ». Une autre allusion significative, qui apparaît deux fois dans le roman, est *Doctor Faustus*. Comme le raconte Dyer à propos de son enfance : « One of my School-fellows [...] lent me Doctor Faustus which pleased me [...], but I was much troubled when the Devil came to fetch him and the consideration of that horrible End did so much to haunt me that I often dreamed of it » (*Hawksmoor*, p. 10). Dans *Doctor Faustus*, comme le fait quasiment Dyer dans *Hawksmoor*, le héros vend son âme au diable en échange de la connaissance. En revanche, l'allusion est également curieuse parce que la légende connaît de nombreuses interprétations. Un conte populaire allemand du XVI^e siècle, dont on ignore l'origine précise, *Faust*, a été adapté notamment pour le théâtre par Christopher Marlowe et Johann Wolfgang von Goethe, ainsi que pour la littérature par Thomas Mann, parmi d'autres. L'allusion n'est donc pas à une seule œuvre, mais à un réseau d'œuvres de pays différents.

Il se peut également que l'évocation de Christopher Marlowe dans *The Singing Detective* fasse référence à la pièce de théâtre de l'ère élisabéthaine. Dans quelle mesure la connaissance que constitue la scène primitive dans la série est-elle une forme de pacte avec le Diable au prix de l'âme du héros ? Dans la scène où Mark Binney commence à se rendre compte qu'il fait partie d'un fantasme de Philip, il se plaint d'être observé en quelque sorte par ce dernier : « He seems to know too much. He's got hold of too many details. Where's it coming from? How does he get it? What's his game? [...] It smells of something [...]. It smells of sulphur » (épisode 4, 34min. 32 sec.). Alors que la référence au soufre évoque le diable, le pouvoir magique faustien que porte Philip est celui de l'écrivain : c'est-à-dire, le pouvoir de narrer. De manière révélatrice, dans cette étrange scène on voit Nicola faire des ombres chinoises avec

ses mains, et répéter le mot « shadows » au lieu de répondre à certains constats de Binney : ce qui relie l'illusion avec la magie noire. Comme nous l'avons déjà vu, *Hawksmoor* constitue en partie une allégorie de la magie noire que constitue l'illusion mimétique de la représentation du passé. En effet, la plupart de références littéraires dans *Hawksmoor* sont plutôt ésotériques, portant sur précisément cette thématique :

... in each of my Churches I put a Signe so that he who sees the Fabrick may see also the Shaddowe of the Reality of which it is the Pattern or Figure. Thus, in the church of *Limehouse*, the nineteen Pillars in the Aisles will represent the Names of Baal-Berith, the seven Pillars of the Chappell will signify the Chapters of his Covenant. All those who wish to know more of this may take up *Clavis Salomonis*, Niceron's *Thaumaturgus Opticus* where he speaks of Line and Distance, Cornelius Agrippa his *De occultia philosophia* and Giordano Bruno his *De magia* and *De vinculis in genere* where he speaks of Hieroglyphs and the Raising of the Devilles. (*Hawksmoor*, p. 53)

Les allusions dans la citation ci-dessus, toutes authentiques, font référence à l'occultisme ancien ainsi que, dans la référence à Nicéron, à l'illusion et au trompe-l'œil. Le *Clavis Salomonis*, par exemple, est le nom latin des grimoires pictographiques de magie, incorrectement attribués au Roi Salomon du XV^e siècle, qui détaillent des expériences pour faire apparaître des esprits. C'est dans ce sens que *Hawksmoor* et *The Singing Detective* s'inscrivent dans le genre de la « metaphysical detective story », dont le récit comprend souvent des éléments de la légende faustienne. La série télévisée américaine *Twin Peaks*, diffusée quelques années après la série de Dennis Potter, ainsi que le film d'Alan Parker, *Angel Heart*⁴⁹ en 1987, par exemple, mélangent des éléments de la légende de *Faust* avec une enquête policière.

Une autre allusion littéraire que fait *The Singing Detective* est celle du *Pilgrim's Progress*, l'allégorie chrétienne de John Bunyan publiée en 1678. Christian, le héros de cette histoire fondatrice, est également troublé par un sentiment de culpabilité parce qu'il a acquis des connaissances, dont le fardeau menace de le condamner à l'enfer. La recherche de délivrance de Philip de son péché fait donc écho à celle de Christian. De manière ironique et révélatrice, l'allusion apparaît dans la série lors d'un cauchemar de Philip où sa femme Nicola prend la place de sa mère dans le bois, dans une répétition de la scène primitive. Cette fois-ci, Nicola arrête ses rapports sexuels brièvement pour adresser, directement à la caméra, la réponse à une question posée

⁴⁹ Le film *Angel Heart* est une adaptation du roman *Falling Angel* de William Hjortsberg, publié en 1978.

par l'institutrice de l'école de Philip, entendue en voix-off : « who can tell me the name of the very brave and good man who wrote the *Pilgrim's Progress*? » (épisode 2, 51 min. 25 sec.). Le péché originel de Philip que constitue le voyeurisme de sa mère est donc lié à la connaissance qui condamne Christian.

Par ailleurs, quant au roman policier éponyme qu'a écrit Philip Marlow, Dr Gibbon lui dit : « It's not a *novel* is it, properly speaking? Not what Lawrence would call the one bright book of Life – is it? » (épisode 2, 13 min. 40 sec.). L'allusion à D. H. Lawrence est révélatrice ; premièrement parce que la citation originale à laquelle Gibbon fait référence constate que le roman a plus de potentiel que toute autre discipline et forme artistique pour refléter l'existence humaine⁵⁰. Marlow, semble-t-il, souhaite relancer sa carrière en tant que romancier d'œuvres littéraires. Deuxièmement, il existe des parallèles entre la vie de D.H. Lawrence et celle de Philip et, bien entendu, Dennis Potter lui-même : ils sont tous les trois nés dans une communauté rurale au sein d'une famille aux moyens modestes avec un père mineur. Les aspects autobiographiques de *The Singing Detective* rappellent des aspects similaires du roman autobiographique de Lawrence, *Sons and Lovers*, publié en 1913. De plus, la partie du récit concernant l'infidélité de la mère de Philip évoque vaguement *Lady Chatterley's Lover*, même si sa liaison avec Raymond Finney ne dépasse pas les contraintes de la classe sociale comme le font les relations sexuelles entre Constance et Mellors.

L'allusion à *Lady Chatterley's Lover* mène à une analyse d'*Atonement*, de loin l'œuvre du corpus le plus riche en terme d'intertextualité. Indépendamment du fait que l'amour entre Cecilia, jeune femme d'une famille aisée, et Robbie, fils des domestiques de Tallis House, rappelle encore le roman de Lawrence, *Lady's Chatterley's Lover* figure comme une allusion directe. De manière révélatrice, l'œuvre est évoquée par Robbie immédiatement avant la scène dans la bibliothèque où les rapports sexuels du couple sont interrompus par Briony : « He had been about to conjure for her [...] a memory of reading the Orioli edition of *Lady Chatterley's Lover*, which he had bought under the counter in Soho » (*Atonement*, p. 132). Le roman de Lawrence, longtemps interdit à

⁵⁰ D. H. Lawrence, « Why the Novel Matters », 1936, dans *Selected Literary Criticism*, Hamburg, Tredition Classics, 2013, p. 125 : « The novel is the one bright book of life. Books are not life. They are only tremulations on the ether. But the novel as a tremulation can make the whole man alive tremble. Which is more than poetry, philosophy, science, or any other book-tremulation can do ».

la parution en Angleterre parce que jugé obscène, devient symbolique de l'amour censuré de Robbie et Cécilia. La thématique de la censure figure plusieurs fois dans *Atonement* : premièrement dans les révisions effectuées par Robbie sur le message qu'il voulait transmettre à Cecilia ; deuxièmement lorsque Briony donne la version « obscène » (*Atonement*, p. 94) du message de Robbie à la police comme la preuve de sa culpabilité pour le viol de Lola. De surcroît, comme nous l'avons vu, Robbie et Cecilia se trouvent à communiquer par code afin d'éviter la censure du psychiatre à la prison où il est incarcéré.

En ce qui concerne la censure encore, le prénom de la cousine de Briony, Lola, rappelle la jeune femme éponyme de *Lolita*. Justement, le roman de Vladimir Nabokov a fait également objet de scandale et de censure suite à sa publication en France en 1955. Interdit jusqu'en 1959 en Angleterre, la parution du roman fait partie du processus de libéralisation de la censure dans le pays qui continuera tout au long de la décennie suivante et qui comprend la décriminalisation de *Lady Chatterley's Lover* en 1960 ainsi que, comme nous l'avons vu, la sortie du film *Blow-Up* en 1966. Comme son antécédent littéraire, la représentation de Lola suggère une sexualité précoce, opposée à la naïveté de Briony. Ainsi que le raconte cette dernière au début du roman :

[Lola], who sat between them, with left leg balanced on right knee, was [...] perfectly composed, having liberally applied perfume and changed into a green gingham frock to offset her colouring. Her sandals revealed an ankle bracelet and toenails painted vermilion. The sight of these nails gave Briony a constricting sensation around her sternum, and she knew at once that she could not ask Lola to play the prince [in her play]. (*Atonement*, p. 11)

Outre ces œuvres scandaleuses, *Atonement* constitue un véritable palimpseste d'allusions littéraires. Comme l'observe Peter Childs⁵¹, la partie du récit qui concerne le message de Robbie que Briony était censée transmettre à sa sœur rappelle également l'œuvre de L. P. Hartley *The Go-Between*, publié en 1953. Moins scandaleux à l'époque que les œuvres de Nabokov et Lawrence, le roman dépeint également un amour qui transgresse les contraintes de la classe sociale, où un garçon se trouve le messager (« go-between ») des lettres entre la fille d'une famille

⁵¹ Voir Childs, *Contemporary Novelists*, op. cit., p. 172 : « Perhaps most of all, however, *Atonement* recalls the work of Henry James, whose *What Maisie Knew*, along with L. P. Hartley's *The Go-Between*, stands behind McEwan's story of an adult world seen through the eyes of a child ».

aristocratique à la campagne et son amant, le métayer. Comme dans *Atonement*, le messager ne comprend guère le contenu des lettres amoureuses en raison de son jeune âge et ses interventions ont finalement un effet dévastateur. Roman qui s'appuie également sur *Lady Chatterley's Lover*, *The Go-Between* finit également en drame lorsque le scandale entraîne le suicide de l'amant.

The Go-Between commence notamment avec une phrase souvent citée : « The Past is a foreign country: they do things differently there⁵² ». Faisant référence à la nostalgie du narrateur qui, comme Briony, raconte des événements qui se sont passés lors de son enfance des années plus tôt, la citation évoque également le caractère presque spectral du passé par rapport au présent, une ambiance qui règne dans *Atonement*. En revanche, c'est *When We Were Orphans* qui comprend une allusion directe à cette citation. Dans un passage du roman, Banks rencontre un colonel japonais qui lui dit : « 'Our childhood seems so far away now. [...] One of our Japanese poets [...] wrote of how our childhood become like a foreign land once we have grown' » (*Orphans*, p. 277). Le fait que le colonel attribue la citation à un poète japonais sert à la fois, comme le font les romans d'Ishiguro que nous avons analysés, à tromper intentionnellement la référence à *The Go-Between* et à souligner la qualité universelle du sentiment exprimé. La perte de notre enfance, suggère le roman, touche les personnes de toutes nationalités : nous faisons tous, en vain, des enquêtes sur les mystères de notre passé. En revanche, la citation est ironique car, comme nous l'avons déjà exploré, Banks continue à vivre son passé dans le présent. Pour Banks, le passé traumatique se situe réellement dans un pays étranger qui continue à exercer une force dans son présent. Justement, il répond au colonel à cet égard : « 'Well, Colonel, it's hardly a foreign land to me. In many ways, it's where I've continued to live all my life. It's only now I've started to make my journey from it' » (*Orphans*, p. 277). Comme l'analyse Barry Lewis : « [The] novel is partly about how 'our childhood becomes like a foreign land once we have grown' [...]. But it is also equally about how childhood can persist through to maturity, when it colours the search for somewhere to belong and be included⁵³ ».

⁵² L. P. Hartley, *The Go-Between*, Londres, Hamish Hamilton, 1953, p. 9.

⁵³ Lewis, *Kazuo Ishiguro, op. cit.*, p. 151.

Quant à *Atonement*, les références les plus révélatrices sont peut-être celles faites au Bloomsbury Set, le groupe qui réunissait de nombreux artistes et écrivains basés dans le quartier du même nom dans le centre-ouest de Londres, historiquement site de plusieurs maisons d'édition. Le groupe est associé avec le modernisme britannique de la période d'entre deux guerres et compte parmi ses membres Virginia Woolf. Comme Cecilia et Robbie, les écrivains et artistes du groupe sont issus de l'Université de Cambridge. Dans la partie d'*Atonement* consacrée aux expériences de Briony quand elle travaille dans un hôpital à Londres en tant qu'infirmière, la narratrice raconte également ses premières tentatives pour faire publier son manuscrit, intitulé « Two Figures by a Fountain ». La nouvelle semble être basée sur ses souvenirs d'enfance, dont son témoignage de la dispute entre Robbie et sa sœur à côté de la fontaine à Tallis House. Quant au style du manuscrit, elle se dit avoir été fortement influencée par l'œuvre de Virginia Woolf :

[Briony] no longer really believed in characters. They were quaint devices that belonged to the nineteenth century. [...] It was thought, perception, sensations that interested her, the conscious mind as a river through time, and how to represent its onward roll, as well as all the tributaries that would swell it, and the obstacles that would divert it. If only she could reproduce the clear light of a summer's morning, the sensations of a child standing at a window, the curve and dip of a swallow's flight over a pool of water. [...] She had read Virginia Woolf's *The Waves* three times and thought that a great transformation was being worked in human nature itself, and that only fiction, a new kind of fiction, could capture the essence of the change. (*Atonement*, p. 282)

Il est suggéré que la description des événements que constitue la première partie du roman représente la version finale d'un récit qui a fait objet de nombreuses révisions, dont « Two Figures by a Fountain » est la deuxième. La première version est celle que commence Briony suite à l'épisode lui-même, le jour en question : « how to do justice to the changes that made her into a real writer at last, and to her chaotic swarm of impressions [...]? [...] She should begin [...] with a simple account of what she had seen at the fountain » (*Atonement*, p. 115). A la fin de la troisième partie du roman, après une rencontre fictive avec sa sœur et Robbie à Londres où elle promet de confesser ses mensonges, elle annonce : « She knew what was required of her. Not simply a letter, but a new draft, an atonement, and she was ready to begin » (*Atonement*, p. 349). En effet, ce dernier jet (« new draft ») est en partie une réécriture de « Two Figures by a Fountain », modifiant ce que son éditeur à Bloomsbury

considère comme étant trop influencé par Virginia Woolf. Une lettre envoyée par le vrai personnage historique de Cyril Connolly, écrivain et rédacteur en chef de la revue littéraire *Horizon: A Review of Literature and Art*, permet de comprendre l'évolution du manuscrit de Briony :

We found *Two Figures by a Fountain* arresting enough to read with dedicated attention. I do not say this lightly. We cast aside a great deal of material, some of it by writers of reputation. There are some good images – I liked “the long grass stalked by the leonine yellow of high summer” – and you both capture a flow of thought and represent it with subtle differences in order to make attempts at characterization. [...] However, we wondered whether it owed a little too much to the techniques of Mrs. Woolf. [...] Simply put, you need the backbone of a story. It may interest you to know that one of your avid readers was Mrs. Elizabeth Bowen. [...] Initially, she thought the prose “too full, too cloying” but with “redeeming shades of *Dusty Answer*” ... (*Atonement*, p. 312–14)

Si on fait abstraction pour l'instant de comment précisément sa description des événements a évolué lors des révisions successives du manuscrit, les allusions faites dans la lettre de Cyril Connolly sont révélatrices. Pour certains critiques, *Atonement* n'est pas qu'une critique du modernisme que l'on associe à Virginia Woolf, mais plutôt une sorte de réécriture, ou de « transformation » d'après Genette, de son œuvre :

McEwan has on occasion adopted a critical attitude towards what he has perceived as Woolf's refusal of 'character' in her novels, but his recent fiction, in particular, is profoundly engaged with the forms of time, narrative and consciousness which lay at the heart of her fictional experiments [...]. McEwan [...] does not attempt merely to reproduce the modernist text, nor to create a parody or pastiche of it. His later novels are, rather, in dialogue with the structures of modernist fiction ...⁵⁴

Outre l'allusion à Virginia Woolf, les références à Elizabeth Bowen et *Dusty Answer* sont également significatives. Ce dernier est un roman de Rosamond Lehmann publié en 1927 qui a également fait scandale à l'époque : il s'agit d'une étudiante qui a des liaisons avec des hommes et des femmes lorsqu'elle est à Girton College à l'Université de Cambridge. On considère que Lehmann a été membre du Bloomsbury Set, et le roman incarne les attitudes envers la sexualité, la féminité, le féminisme et l'intellectualisme auxquels le groupe est associé. De manière révélatrice, à la fin de la lettre Cyril Connolly demande à Briony : « one of us here wonders whether you have

⁵⁴ Laura Marcus, « Ian McEwan's Modernist Time: *Atonement* and *Saturday* », dans *Ian McEwan – Contemporary Critical Perspectives*, dir. Sebastien Groes, Londres, Continuum, 2009, p. 85.

an older sister who was at Girton six or seven years ago », une référence à Cecilia. Malgré son Bachelor en littérature Cecilia n'a pas obtenu le diplôme car il s'agissait d'un privilège réservé aux hommes. Cependant, les descriptions de la vie que connaissait Cecilia à Cambridge suggère des changements sociaux autour du rôle des femmes dans la société dont le Bloomsbury Set est devenu le symbole. Quant aux mœurs en pleine transformation, par exemple, Cecilia constate à propos de son père : « He had precise ideas about where and when a woman should be seen smoking: [...] notions as self-evident to him as natural justice. Three years among the sophisticates of Girton had not provided her with the courage to confront him » (*Atonement*, p. 46). Par ailleurs, dans le chapitre focalisé sur Emily Tallis, cette dernière fait référence, de manière plutôt péjorative, au féminisme que l'on associe avec le Bloomsbury Set :

The cozy jargon of Cecilia's Cambridge – the Halls, the Maids' Dancing, the Little-Go, and all the self-adoring slumming, the knickers drying before the electric fire and two to a hairbrush – made Emily Tallis a little cross, though not remotely jealous. [...] They weren't even awarding girls proper degrees. When Cecilia came home in July with her finals' result – the nerve of the girl to be disappointed with it! – she had no job or skill and still had a husband to find and motherhood to confront, and what would her bluestocking teachers – the ones with silly nicknames and “fearsome” reputations – have to tell her about that? Those self-important women gained local immortality for the [...] most timid of eccentricities – walking a cat on a dog's lead, riding about on a man's bike, being seen with a sandwich in the street. (*Atonement*, p. 64–65)

Alors que les sentiments d'Emily Tallis reflètent son amertume de ne pas avoir connu les mêmes libertés que ses filles, les commentaires révèlent également quelque chose du climat intellectuel de la période d'avant guerre. Ceci est souligné également par l'allusion à Elizabeth Bowen dans la lettre de Cyril Connolly. L'écrivaine irlandaise est également associée au Bloomsbury Set, et il existe des parallèles entre le récit d'*Atonement* et celui de sa célèbre œuvre *The Heat of the Day* (1948). Dans ce roman, situé à Londres pendant la période qui suit les bombardements allemands, un agent des services de renseignement britanniques, Harrison, intervient dans l'amour d'un couple. Harrison est persuadé que l'homme du couple, Robert (pas loin, bien entendu, de Robbie) est un espion allemand et essaye de manipuler son amante, Stella, afin qu'elle le quitte pour lui. Comme dans *Atonement*, le roman porte sur la manière dont les événements politiques font incursion dans la vie privée, ainsi qu'un amour qui finit en drame à cause des soupçons d'une autre personne. Selon Finney :

Cyril Connolly voices Bowen's final criticism of the modernist obsession with consciousness at the expense of plot [...]. Briony's rewritten Part One owes its mounting tension to Bowen's criticism passed on to Cyril Connolly and the example offered by Bowen's earlier novel⁵⁵.

Comme nous allons l'analyser, Briony a donc réécrit la première partie de telle sorte que le récit est privilégié par dessus les expériences modernistes, et que la représentation reflète davantage le contexte social et politique de l'époque. Contrairement à ce que propose Finney, cela n'est pas tout-à-fait ce que préconise le rédacteur Cyril Connolly. En revanche, ce dernier lui conseille d'éviter la guerre complètement comme contexte et sujet de ses écrits : « we do not believe that artists have an obligation to strike up attitudes to the war. Indeed, they are wise and right to ignore it and devote themselves to other subjects » (*Atonement*, p. 314–15).

Outre les œuvres littéraires, écrivains et poètes cités directement dans *Atonement*, trop nombreux pour les mentionner dans leur intégralité, Ian McEwan cite également quelques ouvrages dans la partie intitulée « Acknowledgements » à la fin du roman. Un des textes cités est l'autobiographie de Lucilla Andrews, écrivaine de romans d'amour qui ont lieu dans des hôpitaux. McEwan a dû se défendre⁵⁶ des accusations de plagiat de certains passages de ce texte dans les chapitres consacrés aux expériences de Briony travaillant dans un hôpital londonien suite à l'évacuation des soldats britanniques de Dunkerque. L'auteur d'*Atonement* explique qu'il s'est servi de *No Time for Romance* puisque l'autobiographie compte parmi les seules descriptions du milieu médical à Londres de la période, et a donc constitué une référence indispensable. Comme l'observent d'autres critiques, on constate qu'il faut considérer *Atonement* comme un véritable palimpseste de références littéraires. Comme *Hawksmoor*, il s'agit d'une reconnaissance, de la part de l'écrivain, que « les livres parlent toujours d'autres livres, et chaque histoire raconte une histoire déjà racontée⁵⁷ ». L'intertextualité d'*Atonement*, commençant par la citation de *Northanger Abbey* de Jane Austen dans l'épigraphe du roman, fait partie de son discours : il s'agit

⁵⁵ Finney, « Briony's Stand », *op. cit.*, p. 71.

⁵⁶ Ian McEwan, « An inspiration, yes. Did I copy from another author? No », *The Guardian*, 27 novembre, 2006, consulté en ligne 24/08/15 : <http://www.theguardian.com/uk/2006/nov/27/bookscomment.topstories3>

⁵⁷ Umberto Eco, « Apostille au Nom de la Rose », dans *Le Nom de la Rose*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1985, p. 517.

de la manière dont on se remémore le passé et les problèmes intrinsèques à la transformation de l'histoire en récit. Le fait que le nom de famille de Lola et ses deux frères est Quincey est significatif. Plutôt qu'une allusion à *On Murder Considered as one of the Fine Arts*, il pourrait s'agir cette fois-ci de son célèbre essai sur le Palimpseste :

A palimpsest, then, is a membrane or roll cleansed of its manuscript by reiterated successions. [...] They [our ancestors] did the thing; but not so radically as to prevent us, their posterity, from *undoing* it. They expelled the writing sufficiently to leave a field for the new manuscript, and yet not sufficiently to make the traces of the elder manuscript irrecoverable for us. [...] The traces of each successive handwriting, regularly effaced, as had been imagined, have, in the inverse order, been regularly called back: [...] so, by our modern conjurations of science, secrets of ages remote from each other have been exorcised from the accumulated shadows of centuries⁵⁸.

Le palimpseste que constitue *Atonement* consiste en des révisions successives du manuscrit, chacune portant l'empreinte d'influences littéraires, de la première tentative mélodramatique de l'adolescente à la jeune femme espérant imiter le style de Virginia Woolf. En revanche, la conception du palimpseste de De Quincey est premièrement une allégorie du cerveau, ce qui a une pertinence poignante pour Briony : « Everlasting layers of ideas, images, feelings, have fallen upon your brain softly as light. Each succession has seemed to bury all that went before. And yet, in reality, not one has been extinguished⁵⁹ ». Et pourtant, Briony révèle à la fin du roman sa lutte contre la dégradation de sa mémoire causée par une série d'accidents vasculaires cérébraux. Comme l'admet Briony, son acte d'expiation constitue la remémoration non pas des événements eux-mêmes, mais les actes de narration de ces événements. Les traces du passé que constituent les souvenirs s'effacent, laissant seulement un palimpseste de (ré)écritures :

... it was not the long-ago morning she was recalling so much as he subsequent accounts of it. [...] She also knew that whatever actually happened drew its significance from her published work and would not have been remembered without it. [...] Now there was nothing left of the dumb show by the fountain beyond what survived in memory, in three separate and overlapping memories. (*Atonement*, p. 41)

⁵⁸ Thomas De Quincey, « The Palimpsest of the Human Brain », 1845, dans *Selected Writings of De Quincey*, New York, The Modern Library, 1942, p. 877–82.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 883.

Comparées à l'intertextualité abondante d'*Atonement*, les allusions à la littérature chez Kazuo Ishiguro sont relativement discrètes. Comme le constatent de nombreux critiques, *The Remains of the Day* rappelle l'œuvre de P. G. Wodehouse et plus précisément les histoires basées sur les exploits du majordome Jeeves et son maître idiot Bertie Wooster. Certaines scènes évoquent certainement la sorte de comédie de mœurs de la période d'entre deux guerres qu'incarne l'œuvre de Wodehouse : par exemple, l'épisode où Stevens est chargé par Lord Darlington d'expliquer à son filleul, Reginald Cardinal, déjà adulte, que les bébés ne naissent pas dans les choux. La scène est rendue plus absurde par le fait que Lord Darlington trouve embarrassant de discuter du sujet avec Stevens : « he said, without looking up : 'You are familiar, I take it, with [...] the facts of life, Stevens. Birds, bees. You are familiar, aren't you ?' » (*Remains*, p. 75). Comme l'interprète Robinson :

.... Ishiguro [...] places the novel in the tradition of "butler fiction" popularized by Wodehouse. In typical postmodern fashion, however, *The Remains of the Day* departs from the tradition it participates in. Wodehouse's Jeeves is a master of witty "bantering" [...]. Stevens, on the other hand, is utterly unfamiliar with the "bantering" speech genre his contemporary American master expects of him⁶⁰.

Il est important de noter également que le roman policier de l'âge d'or avait autant en commun avec la comédie de mœurs⁶¹ de Wodehouse qu'avec le roman policier du XIX^e siècle, une synergie qu'exploite également *Gosford Park*. En outre, le personnage de Lord Darlington fait écho à la vie de P.G. Wodehouse lui-même, qui a connu un déshonneur similaire. L'écrivain, qui vivait avec sa femme dans leur maison du Touquet dans le Pas-de-Calais en 1940 au moment où l'Allemagne a envahi la France, a été interpellé par la Gestapo. Wodehouse a ensuite été incité à participer à des émissions allemandes pour la radio qui étaient diffusées aux Etats-Unis. Indépendamment de la question de sa volonté ou non de participer à ces émissions⁶²,

⁶⁰ Gregory J. Robinson, *The Fiction of Rushdie, Barnes, Winterson and Carter: Breaking Cultural and Literary Boundaries in the Work of Four Postmodernists*, Jefferson, McFarland & Company, 2005, p. 18.

⁶¹ George Grella, « Murder and Manners: The Formal Detective Novel », dans *NOVEL: A Forum on Fiction*, vol. 4, n°1, 1970, p. 34.

⁶² Voir Frances Donaldson, *P.G. Wodehouse, A Biography*, Londres, Andre Deutsch Ltd, 2014, p. x : « ... the need to establish the truth of the old, sad episode of his broadcasts from Germany during the war. When Wodehouse was first free to do so he wished to tell it himself and for several years he worked anxiously at different versions for publication [...] while he was concerned at the time that the text of the broadcasts should be known. He was dissuaded from publication, not merely by family and friends, but by his legal advisers and publishers. The whole of this advice was based [...] on the belief

l'effet sur sa réputation dans le court-terme a été catastrophique, surtout en Grande Bretagne, où le public croyait qu'il avait participé à la propagande pour les Nazis. La guerre, peut-on constater, a brisé l'illusion du « monde enchanté » de la comédie de mœurs des années vingt et trente dont Wodehouse était le symbole. Les parallèles avec le déshonneur de Lord Darlington sont révélateurs, spécialement quand on considère la façon dont le roman d'Ishiguro imite le style de son prédécesseur. *The Remains of The Day* est donc en partie une réécriture non seulement des œuvres de Wodehouse mais également de la vie de l'écrivain. Comme l'indique Salman Rushdie à propos du roman d'Ishiguro : « Death, change, pain and evil invade the Wodehouse-world⁶³ ». Il ne faut pas oublier de mentionner également que Wodehouse était un proche d'Arthur Conan Doyle, avec qui il jouait au cricket⁶⁴, et qu'Agatha Christie a également dédié un de ses romans policiers, *Hallowe'en Party* en 1969, au créateur de Jeeves et Wooster.

Comme dans *The Remains of the Day*, il existe peu de références littéraires dans *When We Were Orphans* outre les allusions parodiques à l'œuvre d'Arthur Conan Doyle. En revanche, Banks fait une allusion en particulier qui révèle des parallèles entre lui et le créateur de son héros Sherlock Holmes. A deux reprises, le narrateur évoque le roman *Ivanhoe* de Sir Walter Scott, une romance consacrée à la chevalerie du Moyen Âge. De manière révélatrice, la deuxième fois que Banks fait référence à cette œuvre, il explique qu'il a interprété des scènes du roman lors de jeux d'enfance avec son camarade Akira (*Orphans*, p. 106). Par ailleurs, dans une scène sombre et étrange, Banks raconte une conversation qu'il a eue avec un inspecteur chargé d'enquêter sur le meurtre de deux enfants dans le Somerset. Le ton de la conversation change de manière surréelle lorsque l'inspecteur semble inciter Banks à revenir à Shanghai afin de trouver le « cœur » des forces du mal du monde entier : « 'The heart of the serpent. I'd go to it. Why waste precious time wrestling with its many heads? I'd

[...] 'the less said the better', or the idea that time should be given for the public hostility, so violently whipped up, to die down. [...] Wodehouse did not wittingly betray his country: he spoke no word of propaganda, he did no deal; but he did commit a technical offense of a kind that a certain number of people have found difficult to understand. When he fully realized this [...] his self-disgust made him determine never to publish anything on the subject ».

⁶³ Salman Rushdie, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981–1991*, Londres, Granta, 1991, p. 245.

⁶⁴ Voir *Arthur & George*, p. 344 : « On that June day, he had opened the batting with Wodehouse, who got himself comically bowled out for a duck ».

go this day to where the heart of the serpent lies and slay the thing once and for all' » (*Orphans*, p. 136). Indépendamment des allusions à la Bible ou à la mythologie grecque que pourrait constituer cette référence au « serpent », les images employées par l'inspecteur font penser également à la chevalerie, dont *Ivanhoe*. L'appel à Banks de massacrer le serpent en l'attaquant « au cœur » fait penser à Georges, Saint Patron de la chevalerie. Lorsque Banks parle de lutter contre les forces du mal (« combat evil », pp. 21 & 135), il rappelle la victoire du bien sur le mal que représente le massacre du dragon par Georges, également Saint Patron de l'Angleterre. Justement, Banks fait référence par ailleurs au rôle de sa mère dans la campagne contre le trafic d'opium en Chine, ce qu'il appelle « The Great Opium Dragon of China » (*Orphans*, p. 62). Alors que le dragon figure souvent dans la mythologie chinoise, ne représentant pas forcément le mal, il semble que l'expression « The Great Opium Dragon » n'existe pas au-delà des pages du roman. Il est intéressant néanmoins de noter que l'expression « chasser le dragon », un moyen de fumer l'opium, vient d'un idiome d'origine cantonaise⁶⁵. De manière ironique, le dragon chinois contre lequel Banks est incité à se battre existe majoritairement à cause des interventions britanniques, notamment la première guerre de l'opium en 1839–42. Comme nous allons le voir, le serpent (« yellow snake ») contre lequel Banks se bat représente un fantasme de ses traumatismes d'enfance à Shanghai et comporte des connotations racistes et impériales.

Par coïncidence, dans le roman de Julian Barnes, George lit également des œuvres de Walter Scott lorsqu'il est en prison (*Arthur & George*, p. 212). En revanche, c'est Arthur qui est passionné par la mythologie chevaleresque. Parmi les nombreuses allusions à la chevalerie, nous pouvons noter par exemple : « For Arthur the root of Englishness lay in the long-gone, long-remembered, long-invented world of chivalry » (*Arthur & George*, p. 31). Après son décès, il est écrit sur sa pierre tombale : « BLADE STRAIGHT, STEEL TRUE. A sportsman and a chivalrous knight to the end » (*Arthur & George*, p. 457). En revanche, il est suggéré dans le roman de Julian Barnes que la chevalerie est symbolique de la naïveté d'Arthur face aux phénomènes inexplicables.

⁶⁵ Voir John Ayto, *Oxford Dictionary of English Idioms*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 60 : « Chase the dragon is reputedly a translation from Chinese. The expression apparently refers to the undulating movements of the [heroin] fumes up and down the tinfoil, resembling those of the tail of a dragon, a creature found in many Chinese myths ».

Contrairement à Sherlock Holmes, Arthur semble accepter au premier degré les simulacres qui ont eu lieu lors des séances de spiritisme, sans chercher d'autres explications. Comme Banks, dont les prétentions chevaleresques révèlent un fantasme d'être une figure héroïque luttant contre le mal, Arthur est mu par des convictions peu rationnelles. Comme l'observe sa sœur, Connie : « Arthur's spiritualism is connected, though quite how she cannot work out, with his love of chivalry and romance and the belief in a golden age » (*Arthur & George*, p. 273).

Outre les allusions à la chevalerie dans *When We Were Orphans*, le roman rappelle l'œuvre semi-autobiographique de J. G. Ballard, *Empire of the Sun*, publié en 1984 et adapté pour le cinéma par Steven Spielberg en 1987. Dans ce roman et le film, Jim, jeune Britannique vivant dans la concession internationale à Shanghai où grandit également Banks dans le roman d'Ishiguro, est séparé de ses parents lorsque l'empire du Japon déclare la guerre aux Etats Unis et ses alliés en 1941. S'étant perdu dans la foule à Shanghai tout comme Banks, Jim revient également chez lui seulement pour trouver la grande maison familiale, construite dans un style occidental, complètement désertée⁶⁶. Comme le souligne Barry Lewis, les romans d'Ishiguro, et *When We Were Orphans* en particulier, partagent le sentiment de rupture avec le passé représenté dans le roman de Ballard, les deux écrivains ayant quitté l'Extrême Orient quand ils étaient enfants⁶⁷, bien que dans des circonstances complètement différentes. C'est une dimension de l'œuvre d'Ishiguro explorée en plus de détail dans le dernier chapitre.

Never Let Me Go est atypique pour un roman d'Ishiguro dans le sens où l'on y trouve de nombreuses allusions au canon littéraire, rares chez un écrivain peu enclin à en

⁶⁶ J. G. Ballard, *Empire of the Sun*, Londres, Simon & Schuster, 1984, p. 45 : « Time had stopped in Amherst Avenue, as motionless as the [...] dust that hung across the rooms, [...] folding itself around Jim when he walked through the deserted house. Almost forgotten scents [...] reminded him of the period before the war. For three days he waited for his mother and father to return. Every morning he climbed onto the sloping roof above his bedroom window and gazed over the residential streets in the western suburbs of Shanghai. He watched the columns of Japanese tanks move into the city ».

⁶⁷ Voir également Lewis, *Kazuo Ishiguro, op. cit.*, p. 150 : « Ballard, himself born in Shanghai in 1930, gained a wide audience with his semi-autobiographical account of [...] the collapse of the International Settlement. What became apparent with the publication of this work is that the distorted environments of his earlier 'elemental' novels – such as *The Drowned World* (1962), *The Drought* (1964) and *The Crystal World* (1965) – were displacements of his own wartime experiences. He admitted in interview that, in a sense, he had always been attempting to return to the Shanghai landscape from which he was so abruptly excluded. Something similar seems to be true of Ishiguro, who left Nagasaki at the age of five, but who has frequently revisited the Japan of his imagination in his fictions ».

faire⁶⁸. Comme nous l'avons déjà vu, Franz Kafka est cité dans le roman (*Never*, p. 117), alors qu'il existe des parallèles entre la figure de Joseph K. et Kathy H. au-delà de la similarité de leurs noms. Comme *Never Let Me Go*, *le Procès* porte sur la thématique de l'emprisonnement et comme Kathy H., Joseph K. ne connaît pas l'identité de ses ravisseurs. De plus, comme le suggère Currie, la manière dont Kathy et ses camarades semblent accepter, voire banaliser, leur macabre destin, rappelle les personnages des œuvres de Kafka :

The comparison [between Josef K. and Kathy H.] can be pushed further if we think of [...] the more general predicament of Kafka's narratives, in which characters accept the unacceptable, treat the grotesque as if it were normal, or confer a kind of homeliness on the most offensive of social injustices⁶⁹.

En revanche, on peut constater que l'évocation de Kafka, comme les autres allusions du roman, n'est pas uniquement un clin d'œil au lecteur mais plutôt une manière de souligner l'aveuglement de Kathy et ses camarades. Malgré leur prétention de faire des débats littéraires entre eux⁷⁰, il semble que les étudiants de Hailsham ne s'identifient pas aux thématiques des romans. Des allusions à Shakespeare (*Never*, p. 10–11), Thomas Hardy (p. 97), « *The Odyssey or One Thousand and One Nights* » (p. 233), James Joyce (p. 137) et Proust (p. 118), ont un effet similaire. Malgré le fait que Kathy et ses amis soient bien conscients, à ce moment-là, qu'ils sont des clones, ils lisent les textes comme s'ils étaient des adolescents ordinaires, ne pouvant pas faire le lien entre les récits des romans et l'injustice de leurs vies.

Deux autres romans évoqués par Kathy semblent être particulièrement pertinents pour elle : *Guerre et Paix* de Léon Tolstoï (*Never*, p. 121) et *Daniel Deronda* de George Eliot (p. 120 & 124), car ils mettent tous les deux en scène des personnages principaux illégitimes. Comme nous l'avons déjà vu, Kathy est une sorte de fille illégitime elle-même, qui cherche la personne (« possible ») à partir de laquelle elle a

⁶⁸ Voir Sean Matthews, « 'I'm Sorry I Can't Say More': An Interview with Kazuo Ishiguro », dans *Kazuo Ishiguro – Contemporary Critical Perspectives*, dir. Sean Matthews et Sebastian Groes, Londres, Continuum, 2009, p. 124 : « I personally don't like to use allusions [...], but if someone's reading a book I've got to give it a name, much like I have to put them in a time and place ».

⁶⁹ Voir Currie, « Controlling Time », *op. cit.*, p. 92–93.

⁷⁰ Voir *Never*, p. 117 : « I think about the mornings waking up in my room [...] to the voices of students outside in the field, arguing about poetry or philosophy; or the long winters, the breakfasts in steamed-up kitchens, meandering discussions around the table about Kafka or Picasso ».

été créée, ainsi que les parents substitutifs que constituent les « guardians » à Hailsham. En revanche, Kathy n'évoque que le roman d'Eliot, par exemple, dans une anecdote au sujet de son amie Ruth, qui la gêne en lui racontant le récit entier du roman. Comme l'indique Mullan⁷¹, la recherche de la vérité sur ses origines effectuée par Daniel Deronda n'est pas soulevée par Kathy. En revanche, Kathy constate que le roman victorien faisait l'objet d'une dissertation qu'elle avait rédigée. L'exacte thématique est inconnue, mais Kathy est poussée à se remémorer l'épisode, se demandant comment elle aurait pu aborder la rédaction différemment : « When I think about my essay today, what I do is go over it in some detail: I may think of a completely new approach I could have taken, or about different writers and books I could have focused on » (*Never*, p. 113). Le sentiment de déception qu'elle évoque à l'égard de sa dissertation pourrait porter en réalité sur d'autres échecs d'interprétation, comme l'illusion naïve des clones qu'ils peuvent reporter leur don d'organes s'ils prouvent qu'ils sont vraiment amoureux.

iii. *Le retour du gothique*

Une particularité intertextuelle qui marque certaines œuvres du corpus est celle du roman gothique, et surtout les nouvelles d'Edgar Allan Poe. L'allusion n'est pas un hasard : le gothique a joué un rôle important dans l'évolution du genre, non seulement dans les aventures qui mettent en scène C. Auguste Dupin, sorte de Sherlock Holmes prototype, mais également dans le roman à sensation, dont les œuvres de Wilkie Collins et Elizabeth Braddon, entre autres⁷². Alors que l'empreinte de ce genre sur le roman policier est toujours évidente dans les œuvres de Conan Doyle, surtout dans *The Hound of the Baskervilles*, considéré par certains critiques comme un roman

⁷¹ John Mullan, « On First Reading *Never Let Me Go* », dans *Kazuo Ishiguro – Contemporary Critical Perspectives*, dir. Sean Matthews et Sebastian Groes, Londres, Continuum, 2009, p. 106 : « The fact that [*Daniel Deronda*] is about a man who tries to discover his true parentage, about the hunger to know your origins, never breaks surface [in Kathy's narrative] ».

⁷² Brantlinger, « What is "Sensational" », *op. cit.*, p. 4 : « ... the sensation novel involves both the secularization and the domestication of the apparently higher (or at any rate, more romantic) mysteries of the Gothic romance. Ironically, just as novel-writing seems to be growing more "sensational" in the 1860s, it is also growing tamer. From one perspective, the sensation novel represents an infusion of romantic elements into realism ».

« néo-gothique⁷³ », elle devient de moins et moins marquée à partir du XX^e siècle. Selon George Grella, l'abandon des traces gothiques dans le roman policier en faveur de la comédie de mœurs a eu lieu suite à la parution du roman fondateur de l'âge d'or, *Trent's Last Case* d'E. C. Bentley, en 1913⁷⁴. Cet effacement des traces gothiques pendant l'âge d'or est évident dans les règles du « Detection Club », notamment dans le numéro 8 :

The problem of the crime must be solved by strictly naturalistic means. Such methods for learning the truth as slate-writing, ouija-boards, mind-reading, spiritualistic séances, crystal-gazing, and the like, are taboo. A reader has a chance when matching his wits with a rationalistic detective, but if he must compete with the world of spirits and go chasing about the fourth dimension of metaphysics, he is defeated *ab initio*⁷⁵.

Les règles de S.S Van Dine sont révélatrices. Comme l'indique Camille Fort, elles sont « explicitement réactionnaires : elles réagissent aux dérives que représentent à leurs yeux les nouvelles mutations du genre et sa contamination par les autres formes littéraires⁷⁶ ». En revanche, la tentative pour priver le roman policier des influences extérieures est également une sorte de dénégation de l'évolution du genre au XIX^e siècle. Tout genre, comme toute œuvre individuelle, est constitué de nombreux emprunts à d'autres genres : il n'existe pas de texte générique original. La volonté de protéger le roman policier de l'âge d'or de sa « contamination par les autres formes littéraires » rappelle les constats de Jacques Derrida à propos du genre :

Et si c'était impossible, de ne pas mêler les genres ? Et s'il y avait, logée au cœur de la loi même, une loi d'impureté ou un principe de contamination ? Et si la condition de possibilité de la loi était l'a priori d'une contre-loi, un axiome d'impossibilité qui en affolerait le sens, l'ordre et la raison⁷⁷ ?

Les règles du Detection Club sont-elles en fin de compte une réaction inconsciente à l'impossibilité d'une forme pure du genre ? Après tout, les conventions interdites par

⁷³ Christopher Frayling, « Introduction », Arthur Conan Doyle, *The Hound of the Baskervilles*, Londres, Penguin, 2001, p. xxxiii : « In many ways *The Hound* is indeed as much a neo-Gothic novel as a detective story ».

⁷⁴ Voir Grella, « Murder and Manners », *op. cit.*, p. 36–37 : « Following Bentley, the detective novel largely abandoned its atmosphere of gloom and menace – a heritage of the Poe influence – and turned to the comic milieu of the traditional English novel ».

⁷⁵ Van Dine, « Twenty Rules », *op. cit.*, p. 220.

⁷⁶ Fort, « Détectives et décalogues », *op. cit.*, p. 286.

⁷⁷ Jacques Derrida, *Parages*, Paris, Éditions Galilée, 1986, p. 254.

ces règles appartiennent toutes à l'évolution du genre, rejetées parce que devenues des clichés. De manière ironique, le gothique, exclu par le Detection Club, porte souvent lui-même sur la thématique de la « contamination ». Le roman gothique constitue en quelque sorte le double du roman policier, qui « affolerait le sens, l'ordre et la raison ». Comme l'analyse Jerry Palmer :

... Gothic can also be characterized by the universal presence of a particular form of disruption of 'normality': malevolent irruption. [...] The eighteenth century identified Reason and Nature; thus unnatural irruption is also irrational and therefore always borders on the incomprehensible. At the core of Gothic is human reason trying to grapple with that which constantly threatens to exceed its bounds⁷⁸.

Si le roman policier de l'âge d'or tentait de se protéger de sa « contamination » par les autres formes littéraires, notamment le gothique, c'était en vain. L'ambiance gothique a néanmoins demeuré dans certaines œuvres pendant cette période. Elle est présente, par exemple, dans les nouvelles de G. K. Chesterton qui mettent en scène la figure de détective qu'est Father Brown (1910–36), même si celle-ci explique peut-être le manque de succès de ces histoires à l'époque⁷⁹. En revanche, c'est une ambiance qui est bien de retour dans les œuvres du corpus, et elle se présente souvent comme une force irrationnelle s'opposant au raisonnement du héros.

Quant au corpus, *Never Let Me Go* rappelle ce qu'observe Denis Porter à propos du roman policier : « at its outer limits the genre overlaps with the gothic novel and science fiction; on the other hand, and the novel of manners, on the other⁸⁰ ». Indépendamment de sa dimension allégorique, la thématique des clones rappelle la science-fiction, même si la date donnée pour la situation d'énonciation situe l'histoire dans le passé récent. L'épigraphie nous explique qu'il s'agit de l'Angleterre à la fin des années quatre-vingt-dix (« England, late 1990s »), alors que le roman a été publié en 2005. En partie une subversion, donc, des attentes engendrées par la science-fiction, le récit évoque une sorte d'univers parallèle qui est à la fois étrange et familier. A un

⁷⁸ Palmer, *Thrillers*, *op. cit.*, p. 125.

⁷⁹ Kayman, « Poe to Chesterton », *op. cit.*, p. 55 : « Father Brown's relative lack of popularity suggests that the detective story was not capable of taking that [metaphysical] weight, especially when it involves the atmospheric, frequently Gothic, descriptive writing that Chesterton engages in to generate the appearance of complexity that his hero will simplify, or to conjure the necessary aura of the mysterious, mystical and evil ».

⁸⁰ Porter, *Pursuit of Crime*, *op. cit.*, p. 115.

moment donné, Kathy et ses camarades discutent ce qu'ils voudraient faire lorsqu'ils seront grands : ce qu'ils appellent leur « avenir de rêve » (« dream future », p. 140). D'une part objet d'ironie tragique car les amis n'ont pas de futur, l'*avenir de rêve* dont ils parlent peut être considéré d'autre part comme étant une description du roman lui-même : après tout, *Never Let Me Go* porte sur un monde futuriste et dystopique. En revanche, la dimension technologique qu'évoquent la thématique des clones et le don de leurs organes n'est pas mise au premier plan comme on l'attend des œuvres de ce genre.

Outre les allusions au roman policier que nous avons analysées, *Never Let Me Go* montre l'empreinte du roman gothique, notamment dans les représentations de Hailsham. L'école rappelle les châteaux labyrinthiques des histoires gothiques, dont « William Wilson » d'Edgar Allan Poe⁸¹, considéré par certains comme étant une préfiguration des aventures qui mettent en scène Dupin⁸² : « Hailsham was full of hiding places, indoors and out: cupboards, nooks, bushes, hedges » (*Never*, p. 43). Indépendamment de la thématique du dédoublement que partage le roman d'Ishiguro avec son antécédent gothique, que nous analyserons plus loin, Hailsham est dépeint de manière lugubre et sinistre :

The woods were at the top of the hill that rose behind Hailsham House. All we could see really was a dark fringe of trees, but I certainly wasn't the only one of my age to feel their presence day and night. [...] it was like they cast a shadow over the whole of Hailsham [...] looming in the distance. [...] There were all kinds of horrible stories ... (*Never*, p. 49–50)

Les « histoires horribles » que raconte Kathy portent sur des rumeurs circulant à Hailsham au sujet d'un ancien élève. Ce dernier avait apparemment été retrouvé brutalement tué dans les bois, s'étant éloigné de l'école sans autorisation. En

⁸¹ Edgar Allan Poe, « William Wilson », 1839, dans *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, 1982, Londres, Penguin, p. 633 : « The huge old house, with its countless subdivisions, had several large chambers communicating with each other, where slept the greater number of the students. There were, however [...], many little nooks and recesses, the odds and ends of the structure; and these [...] had also been fitted up as dormitories; although, being the merest closets, they were incapable of accommodating but a single individual. [...] One night [...] I arose from bed, and, lamp in hand, stole through a wilderness of narrow passages, from my own bedroom to that of my rival [William Wilson] ».

⁸² Sweeney, « Impostures and Forgeries », *op. cit.*, p. 249–51 : « Poe first experimented with a doubled detective in “William Wilson” (1839). [...] It influenced his initial tale about Dupin, “The Murders in the Rue Morgue” as well as later writers and later texts ».

revanche, il semble que la circulation de ces rumeurs, qui évoquent également des apparitions de fantômes, ont été délibérément encouragées par les « guardians » pour dissuader les élèves d'explorer les limites du domaine. Les rumeurs constituent donc un récit ou mythe qui permet aux « guardians » de contrôler les détenus que représentent leurs élèves.

Un discours qui relie le gothique avec la mise en récit ou « storytelling » est également évident dans *The Singing Detective*. A un moment donné, on entend Philip en train de narrer, dans sa tête, une histoire qui évoque les romans gothiques : « The rooks gather in the lost trees comma like premonitions of the night full stop Why do they cry question mark » (épisode 3, 4 min. 26 sec.). A ce moment-là, le héros revisite un souvenir traumatisant de son enfance, où il est à bord d'un train avec sa mère et des soldats, ayant quitté la campagne pour aller à Londres. Regardant par la fenêtre un paysage humide et lugubre, le jeune Philip aperçoit un épouvantail dans un champ. Le souvenir, qui change légèrement à chaque fois qu'il se reproduit dans la série, toujours accompagné par une musique sinistre, évoque un effroi chez Philip qui mène vers des directions différentes. A un moment donné, comme nous allons le voir, la figure du mannequin semble symboliser la guerre qui fait irruption dans la vie de Philip : dans une scène étrange mais humoristique, l'épouvantail se transforme en Hitler lui-même. Par ailleurs, cette figure ambiguë, qui dans ses souvenirs le salue du champ où il est installé, se confond avec le personnage de son institutrice d'école primaire, qui fait peur aux élèves avec la menace de punition divine et corporelle. Comme le raconte Philip à Docteur Gibbon :

I saw the scarecrow. [...] A scarecrow in a field by the railway. I dreamt about that – thing last night. It had got out of the field. [...] Even at the time – from the train, I mean – going up to London and coming back again – looking out of the train window I had the very strong feeling that it was – alive. And – Watching. (Épisode 6, 5 min. 58 sec.)

Lors d'un cauchemar particulièrement troublant, l'épouvantail fait une visite nocturne à Philip à l'hôpital. Se penchant sur le lit où est allongé le héros, le mannequin chante les dernières paroles d'une chanson qui a précédemment accompagné un montage onirique de souvenirs fragmentés. Au-dessus du visage de l'épouvantail, l'image de l'institutrice apparaît brièvement et de manière spectrale, avant sa disparition complète et soudaine (épisode 6, 4 min. 10 sec.). Scène d'horreur, l'incident fait partie de nombreuses irruptions du passé dans le présent qui montrent l'empreinte du

gothique. Il est révélateur que, selon certains critiques, il existe une synergie entre le roman noir, qu'évoque la série, et le gothique. La séparation entre l'histoire et le récit du roman policier classique s'effondre dans le roman noir, qui, d'après Todorov, « refuse de réduire » le récit « à une simple détection de la vérité » et « s'interroge aussi bien sur l'avenir que sur le passé⁸³ ». Comme l'indique Boof-Vermeesse, la manière dont le passé du roman noir et du gothique échappe aux contraintes narratives est comme une sorte de contamination du présent :

La porosité entre les deux séquences [celle du passé et celle du présent] s'accompagne nécessairement de l'élargissement vertigineux de la sphère de l'enquête dans l'espace et le temps ; si le crime se perpétue au présent, dans le roman *hard-boiled* comme dans le gothique, sa « présence » cesse également d'être circonscrite dans l'espace [et] le crime s'échappe et prolifère⁸⁴.

Cette *prolifération* ou *échappement* du passé dans le présent dans le gothique et le roman noir marquent, comme nous allons l'analyser, d'autres œuvres du corpus, notamment *Hawksmoor* et *When We Were Orphans*. En ce qui concerne l'emploi du gothique au service d'un discours sur la mise en récit, celui-ci est particulièrement prononcé dans *Atonement*. Comme Catherine Morland de *Northanger Abbey* de Jane Austen, cité en épigraphe au roman de McEwan, Briony a du mal à distinguer entre la réalité et les mélodrames gothiques qui la passionnent. Lorsque les jumeaux Quincey disparaissent la nuit du viol de Lola, par exemple, Briony imagine les retrouver noyés dans la piscine, une image qui évoque les histoires qui lui plaisent :

It made sense, surely, to see if the twins were there [...] floating face-down in death, indistinguishable to the last. She thought how she might describe it, the way they bobbed on the illuminated water's gentle swell, and how their hair spread like tendrils and their clothed bodies softly collided and drifted apart. [...] There was nothing she could not describe: the gentle pad of a maniac's tread moving sinuously along the drive, keeping to the verge to muffle his approach. (*Atonement*, p. 156)

La volonté de Briony de transformer les événements qui viennent de se passer en mélodrame gothique résulte, comme nous l'avons vu, en ses accusations contre Robbie. Comme la représentation de Hailsham dans *Never Let Me Go*, Tallis House apparaît également comme un château de roman gothique, même si la narratrice

⁸³ Todorov, *Poétique*, op. cit., p. 63.

⁸⁴ Isabelle Boof-Vermeesse, « L'Histoire comme crime : apophénie et révision, le modèle du roman policier dans la littérature postmoderne américaine », *Études anglaises*, vol. 64, n°4, 2011, p. 477.

d'*Atonement* reconnaît la dimension artificielle de la maison. Dans un chapitre focalisé sur Cecilia, la soeur de Briony raconte : « She felt under her hand the black-stained varnished pine of the banisters, vaguely neo-Gothic, immovably solid and sham. Above her head there hung by three chains a great cast-iron chandelier that had never been lit in her lifetime » (*Atonement*, p. 102). Le fait d'insister sur le côté inauthentique du style architectural de la maison, surtout du décor néo-gothique, évoque un scepticisme qui s'oppose aux fabulations de la jeune adolescente Briony. Cette tension entre les exagérations de la fiction et la responsabilité envers la vérité demeure même dans la partie du roman consacrée aux expériences de Briony pendant la guerre, où elle se rend au mariage de Lola et Paul Marshall, à l'insu du couple. A propos de l'église où prend place la cérémonie, Briony raconte :

... she did not see the church at first. It was half concealed among trees in leaf, and was not what she expected. She had been imagining the scene of a crime, a Gothic cathedral, whose flamboyant vaulting would be flooded with brazen light of scarlet and indigo from a stained-glass backdrop of lurid suffering. (*Atonement*, p. 323)

En effet, la description de la « cathédrale gothique » imaginée par Briony rappelle la manière dont les églises conçues par Nicholas Hawksmoor sont représentées dans le roman de Peter Ackroyd. Thomas, une des victimes de Dyer, dépeint une de ces églises à la manière des constats de Briony :

The church changed its shape as he came closer to it. From a distance it was still the grand edifice which rose up among the congerie of roads and alleys around Brick Lane and the Market; it was the massive bulk which seemed to block off the ends of certain streets; it was the tower and spire which could be seen for more than two miles, and those who noticed it would point and say to their companions, 'There is Spitalfields, and Whitechapel beside it!' (*Hawksmoor*, p. 31)

Un édifice qui semble changer de forme figure également dans *When We Were Orphans*. Dans une scène particulièrement étrange, Banks est conduit par un ancien ami, Morgan, à ce qui s'avère être sa maison d'enfance à Shanghai. Il ne reconnaît pas immédiatement la maison puisque, lui semble-t-il, des changements importants ont modifié non seulement le décor mais aussi la structure et l'agencement même du bâtiment. Comme nous allons le voir, il est suggéré que le passé a en quelque sorte fait irruption dans le présent, entraînant la transformation onirique de la maison chinoise que visite Banks en son domicile d'enfance. Si on laisse de côté pour l'instant le chevauchement apparent du passé et du présent, la scène comporte également un

fort caractère gothique. Lors de son arrivée à la maison, Banks a l'impression d'avoir interrompu une soirée familiale chinoise, mais il est accueilli par un vieil homme, « surprisingly tall and broad for an Oriental » (*Orphans*, p. 185), qui parle parfaitement l'anglais. Ensuite cet homme lui fait faire un tour de la maison, à la manière d'une figure de majordome dans un château gothique :

I pursued his dark gown and whispering slippers up and down narrow stairs, and along back corridors lit often only by a single lantern. He led me through areas that were bare and cobwebbed, past numerous neatly stacked wooden crates of rice wine. Elsewhere the house became sumptuous; there were beautiful screens and wall hangings, clusters of porcelain displayed within alcoves. Every so often, he would open a door, then stand back to let me pass. I entered various kinds of room, but – for some time at least – saw nothing at all familiar to me. (*Orphans*, p. 190)

Comme Hailsham et les châteaux lugubres des histoires d'Edgar Allan Poe, la maison familiale de Banks apparaît comme une sorte de labyrinthe qui se transforme devant les yeux du héros. Comme nous allons l'explorer, le labyrinthe, motif cher aux écrivains des romans policiers classiques, se présente dans certaines œuvres du corpus comme une manifestation physique de phénomènes psychiques des personnages. Quant au gothique, les épisodes oniriques de *When We Were Orphans* semblent également ramener le roman policier de Conan Doyle et de l'âge d'or à ses origines dans l'œuvre d'Edgar Allan Poe. Lorsque Banks se trouve piégé dans le labyrinthe que constitue une ancienne usine abandonnée, par exemple, il observe : « I often had the impression we were moving through not a slum district, but some vast, ruined mansion with endless rooms » (*Orphans*, p. 240).

Le caractère labyrinthique des châteaux imposants dans les histoires gothiques se retrouve dans une moindre mesure dans *Gosford Park*, lorsque Mary se perd dans les couloirs de la maison de maître éponyme. En revanche, le film vise à parodier la dimension du récit policier de l'âge d'or qui se chevauche avec la comédie de mœurs, plutôt que le roman policier du XIX^e siècle, encore très marqué par le gothique. Un roman britannique qui combine à la fois la parodie des romans d'Agatha Christie et le roman gothique est *What a Carve Up!* de Jonathan Coe, publié en 1994, une réécriture du roman notoire de la Reine du Crime en 1939, initialement intitulé *Ten Little Niggers*. Renommé plus tard *And Then There Were None*, il s'agit du récit d'Agatha Christie le plus marqué par le gothique. Comme le demande un des personnages de *What a Carve Up!* à propos de cette œuvre hypotextuelle : « 'Isn't there a film where some

crackpot – he turns out to be a judge – invites a lot of people to a remote house and does 'em all in: the point being that they all have guilty secrets to hide, and he sees himself as [...] a sort of angel of justice?'⁸⁵ ». Dans le roman de Jonathan Coe, satire de la société conservatrice et libérale de l'ère de Margaret Thatcher, les personnages sont également invités dans un grand château gothique où ils se retrouvent visés par un assassin. De manière similaire, une pièce de théâtre de Tom Stoppard, *The Real Inspector Hound*, qui satirise à son tour la célèbre pièce de théâtre policière d'Agatha Christie, *The Mousetrap* (1952), parodie explicitement la convention de la maison curieusement isolée qui donne lieu aux mystères du genre. A propos de ce cliché du genre, qui montre l'empreinte du gothique, un des personnages annonce, en décrochant le téléphone :

'Hello, the drawing-room of Lady Muldoon's country residence one morning in early spring? ... *Hello!*—the draw—who? Who did you wish to speak to? ... I'm afraid there is no one of that name here, this is all very mysterious and I'm sure it's leading up to something, I hope nothing is amiss for we, that is Lady Muldoon and her houseguests, are here cut off from the world, including Magnus, the wheelchair-ridden half-brother of her ladyship's husband Lord Albert Muldoon who ten years ago went out for a walk on the cliffs and was never seen again'⁸⁶.

Dans *The Remains of the Day*, la maison de maître où travaille le majordome comporte également un caractère gothique qui rappelle légèrement les clichés ridiculisés par Coe et Stoppard : « The back corridor [...] was always a rather cheerless affair due to the lack of daylight penetrating at considerable length. Even on a fine day, the corridor could be so dark that the effect was like walking through a tunnel » (*Orphans*, p. 72). Pendant son voyage dans l'ouest de l'Angleterre, Stevens fait plusieurs rencontres significatives qui évoquent encore la dimension macabre du titre du roman. Des « restes humains » ainsi que les « vestiges », les « remains » sur lesquels Stevens enquête sont pour lui les traces d'une époque qui est train de disparaître. A un moment donné, par exemple, il doit s'arrêter dans une grande maison dans la campagne lorsque sa voiture tombe en panne. Sa description de la maison suggère non seulement un monde en déclin, mais comporte également une ambiance gothique :

⁸⁵ Jonathan Coe, *What a Carve Up!*, London, Penguin, 1994, p. 452.

⁸⁶ Tom Stoppard, *The Real Inspector Hound*, London, Samuel French, 1968, p. 6.

... the lane continued to wind for some distance, and the high hedges on either side of me also persisted, obscuring my vision [...]. I continued for another half-mile or so, [...] until at last I came out on to a stretch of road. [...] ahead to my left there loomed a tall Victorian house with a substantial front lawn and what was clearly a driveway converted from an old carriage-track. [...] it was taller than it was broad, comprising four floors, with ivy covering much of the front right up to the gables. I could see from its windows, however, that at least half of it was dust-sheeted. (*Remains*, p. 109–10)

Stevens découvre dans une conversation avec un des deux derniers domestiques qui y travaillent que la maison appartient à un colonel retraité qui souhaite la vendre, car elle est trop grande pour lui. Les pièces inutilisées qu'observe Stevens indiquent une période d'opulence en voie de disparition, évoquées à la manière d'un château hanté. En revanche, l'ambiance gothique souligne également le fait que Stevens ne connaît guère son propre pays et qu'il se sent souvent mal à l'aise de s'être éloigné de Darlington Hall. Justement, la manière dont il dépeint le paysage prend un caractère gothique en adéquation, semble-t-il, avec son état d'esprit :

I found myself out on a long road curving across bleak, open moorland. On either side of me were what appeared to be fields of marsh, and a mist was rolling across my path. To my left, I could see the last glow of the sunset. [...] I appeared to have left behind all signs of community. [...] I recall turning the Ford round and doubling back some distance in search of a turning I had passed earlier. But when I found it, this new road proved, if anything, more desolate than the one I had left. For a time, I drove in near-darkness between high hedges ... (*Remains*, p. 149)

Ayant dû abandonner sa voiture, qui tombe en panne pour la deuxième fois, faute d'essence, il cherche de l'aide dans un village. Ayant été accueilli par les riverains, la soirée devient angoissante pour Stevens lorsqu'il est poussé à raconter une série de mensonges à propos de son identité. Cela commence avec l'arrivée d'autres villageois qui sont curieux et souhaitent en savoir davantage au sujet du visiteur. Ainsi que le raconte Stevens lorsque ces individus s'approchent de la maison où il est hébergé : « To my ears, there was something a little sinister in the sound of feet coming ever closer in the darkness up to an isolated cottage, but neither my host nor hostess seemed to anticipate any menace » (*Remains*, p. 168). Encore empreinte d'une ambiance gothique, la scène souligne le fait que Stevens redoute les rencontres avec les gens des communautés populaires : il n'est pas du tout à l'aise avec eux tout en se sentant supérieur.

En ce qui concerne la description sombre du paysage ci-dessus, celle-ci rappelle la célèbre lande effrayante du « Grimpen Mire » dans *The Hound of the Baskervilles*⁸⁷. Lieu d'horreur dans le roman de Conan Doyle, le « Grimpen Mire » est également évoqué dans *Arthur & George* lorsque l'écrivain tombe dans une dépression suite au décès de sa femme :

... he must negotiate the great Grimpen Mire, where green-scummed pits and foul quagmires on every side threaten to pull a man down and swallow him for ever. To plot his course, he must call on everything he has learned up to now. In the Mire, there were hidden signs – bunches of reeds and strategically planted sticks – to guide the initiate to firmer ground; and it is the same when a man is morally lost. The path lies where honour directs.
(*Arthur & George*, p. 286)

Allusion directe à une métaphore employée par le docteur Watson dans *The Hound of the Baskervilles*⁸⁸, le constat de Doyle est l'une des nombreuses touches gothiques qui marquent le roman de Julian Barnes. La recherche du chemin d'honneur (« The path lies where honour directs ») où se retrouvent ceux qui sont perdus moralement (« morally lost ») évoque encore le labyrinthe. Alors que pour Arthur le labyrinthe auquel il fait référence constitue son désespoir, George découvre un véritable dédale au tribunal où il est injustement condamné pour les mutilations des chevaux. Sa description des couloirs en-dessous de la cour de justice comporte également un caractère gothique :

George was led through dim, winding passages and past inadequate gas lamps to a door giving on to the foot of a narrow staircase. [Officer] Dubbs gave him a gentle shove, and he climbed up towards light and noise. [...] he emerged into the view of Court B [...] an actor propelled unwillingly on stage through a trapdoor. (*Arthur & George*, p. 167)

Suite à sa condamnation, il est brutalement conduit de nouveau aux cellules en-dessous de la cour de justice : « he was thrust down through the trapdoor, down into the flickering gaslight of the crepuscular basement » (*Arthur & George*, p. 201).

⁸⁷ Arthur Conan Doyle, *The Hound of the Baskervilles*, 1902, London, Penguin, 2001, p. 146–47 : « 'My word, it does not seem a very cheerful place,' said the detective with a shiver, glancing round him at the gloomy slopes of the hill and at the huge lake of fog which lay over the Grimpen Mire. [...] It was drifting slowly in our direction and banked itself up like a wall on that side of us, low but thick and well defined. The moon shone on it, and it looked like a great shimmering ice-field, with the heads of the distant tors as rocks borne upon its surface ».

⁸⁸ *Ibid.*, p. 73 : « 'ever since I have been here I have been conscious of shadows all round me. Life has become like that great Grimpen Mire, with little green patches everywhere into which one may sink and with no guide to point the track' ».

L'évocation des couloirs souterrains et sombres (« subterranean dimness », p. 202) rappelle encore la vision de la loi dans *le Procès* de Franz Kafka⁸⁹, œuvre d'inspiration pour les écrivains de romans policiers postmodernistes. Comme l'observe Porter : « If the labyrinth is the presiding metaphor for human experience among such postmodernists as [Jorge Luis] Borges and [Alain] Robbe-Grillet, [...] its contours were first imaginatively explored by the writer to whom they both owe their greatest debt, Kafka⁹⁰ ».

Indépendamment des évocations du labyrinthe, le discours Kafkaïen du roman de Barnes s'entremêle avec une ambiance gothique qui fait allusion aux romans de l'époque représentée, dont les aventures de Sherlock Holmes. Cela est soulevé en partie par l'auteur des lettres anonymes que reçoivent George et sa famille : « They are signed by God, Beelzebub, the Devil; the writer claims to be eternally lost in Hell, or earnestly desiring that destination » (*Arthur & George*, p. 63). Selon Arthur, il s'agit de Royden Sharp, un des villageois de Great Wryley, et le romancier accuse ce dernier d'avoir commis les « Outrages » dans un article de presse. A propos des mutilations des chevaux, un des habitants du village interrogé par Arthur évoque les rumeurs qui circulaient au moment des faits :

'There was widespread hysteria. [...] Rumours about a Great Wryley Gang. Rumours that they were going to move on from animals to young women. Talk about pagan sacrifices. It was all to do with the new moon, some said. Indeed, now I recall, Royden [Sharp]'s wife once told me he reacted strangely to the new moon. [...] He used to laugh like a maniac when the moon was new. I thought [...] he was putting it on, but I caught him doing it when no one was about.' (*Arthur & George*, p. 407)

Même si Arthur doit sa célébrité à Sherlock Holmes, figure héroïque dont le pouvoir principal est le raisonnement, l'esprit analytique que l'on associe avec sa création littéraire fait défaut à l'écrivain. Arthur Conan Doyle a en effet consacré une partie importante de sa carrière à prouver l'existence de la vie après la mort et à la possibilité

⁸⁹ Voir, par exemple, Franz Kafka, *Le Procès*, 1925, trad. Bernard Lotholary, Paris, Flammarion, 1983, p. 104 : « C'était un long couloir où des portes en grosses planches donnaient sur les différents compartiments du grenier. Bien n'y eût pas d'ouverture sur l'extérieur, l'obscurité n'était pas complète, car plusieurs de ces compartiments n'étaient pas séparés du couloir par des cloisons d'un seul tenant, mais par des grilles en bois qui allaient bien jusqu'au plafond, mais qui laissaient passer un peu de jour et permettaient d'apercevoir quelque fonctionnaires, assis à leur table ou bien justement debout contres ces grilles et observant les gens qui se trouvaient dans couloir ».

⁹⁰ Porter, *Pursuit of Crime*, *op. cit.*, p. 248.

de communiquer avec le monde des esprits. A la fin de la soirée chez Anson, où les deux hommes débattent du dossier de George, ce dernier suggère que sa maison est hantée : « I trust you sleep soundly tonight, Doyle. But be warned that some believe Great Hall to be haunted. [...] But I doubt you are susceptible to phantoms and zombies and poltergeists' » (*Arthur & George*, p. 391). En répondant, Arthur fait référence au spiritisme, un sujet qui devient progressivement plus cher à ses yeux : « 'The spirits of the dead do not trouble me [...]. Indeed, I welcome them' » (*Arthur & George*, p. 391). En revanche, les sentiments d'Arthur n'étaient pas particulièrement étranges pour l'ère victorienne représentée dans le roman, ce qui est reflété dans la littérature de l'époque, dont le gothique. Ce que Brantlinger appelle « Imperial Gothic » caractérise de nombreux romans de la fin du XIX^e siècle, y compris certaines aventures de Sherlock Holmes⁹¹ et les romans de Bram Stoker⁹², ami de Conan Doyle qui a assisté à ses obsèques :

Imperial Gothic combines the seemingly scientific, progressive, often Darwinian ideology of imperialism with an antithetical interest in the occult. Although the connections between imperialism and other aspects of late Victorian and Edwardian culture are innumerable, the link with occultism is especially symptomatic of the anxieties that attended the climax of the British Empire. [...] Impelled by scientific materialism, the search for new sources of faith led many late Victorians to telepathy, séances, and psychic research. It also led to the far reaches of the Empire, where strange gods and "unspeakable rites" still had their millions of devotees. [...] an emphasis on the occult aspects of experience was often reconciled with "science" ...⁹³

Les sentiments d'Arthur rappellent des constats similaires de la part de Dyer dans *Hawksmoor*. Parmi les nombreuses allusions que fait l'architecte pendant sa narration, il évoque : « Mr [Richard] Baxter's Book Concerning the *Certainty of the World of*

⁹¹ Voir, par exemple, Conan Doyle, « Sign of the Four », *op. cit.*, p. 161–62 : « 'The city of Agra is a great place, swarming with fanatics and fierce devil-worshippers of all sorts. Our handful of men were lost among the narrow, winding streets. [...] I don't know if you gentlemen have ever read or heard anything of that old fort. It is a very queer place [...] It is all full of great, deserted halls, and winding passages, and long corridors twisting in and out, so that it is easy enough for folk to get lost in it. [...] a labyrinth of passages and corridors' ».

⁹² Voir, par exemple, Bram Stoker, *The Jewel of Seven Stars*, New York, Dover Publications, 2009, p. 80 : « 'I am completely ignorant of Egyptian matters, language, writing, history, secrets, medicines, poisons, occult powers – all that go to make up the mystery of that mysterious land. This disease, this condition [...] from which Mr. Trelawny is suffering, is in some way connected with Egypt' ».

⁹³ Patrick Brantlinger, *Rule of Darkness – British Literature and Imperialism 1830–1914*, Londres, Cornell University Press, 1988, p. 227–28.

Spirits » et « Mr Cotton Mather his *Relations of the Wonders of the Invisible World* » (*Hawksmoor*, p. 5). Laissant de côté pour l'instant le discours dans les romans de Barnes et Ackroyd sur le spiritisme et, son opposé, l'esprit rationnel, c'est dans *Hawksmoor* que l'ambiance gothique est la plus marquée parmi toutes les œuvres du corpus. Nicolas Dyer, par exemple, construit des labyrinthes en-dessous de ses églises qui servent à piéger ses victimes, dont Thomas, des siècles plus tard. Comme le raconte ce dernier :

Stories had accumulated around this 'house under ground', as the local children called it: it was said that the tunnel led to a maze of passages which burrowed miles into the earth, and the children told each other stories about the ghosts and corpses which were still to be found somewhere within it. (*Hawksmoor*, p. 32)

D'après Boof-Vermesse, les crimes de Dyer s'échappent du passé et prolifèrent dans le présent⁹⁴. Ce dernier est aperçu dans le présent, notamment par les vagabonds de la ville, dont Ned, qui semblent eux-mêmes exister hors du temps :

... a solitary tramp was staring at the figure in the dark coat who was now walking away: 'Do you remember me?' the tramp cried out, 'You're the one, aren't you! I've seen you! I've watched you!' [...] Behind him the outline of the Limehouse church could be seen against the darkening sky; he gazed up at the building, with its massive but now crumbling and discoloured stone ... (*Hawksmoor*, p. 82–83)

Dans *Hawksmoor*, Ackroyd mélange des éléments du roman gothique avec ceux du roman noir, qui prend comme contexte le milieu criminel et policier contemporain. Comme l'indique Marcus : « A number of the novels of Ackroyd and [Iain] Sinclair could be defined as 'urban gothic', opening up hidden spaces within the city, and/or uncovering patterns which are both spatial and temporal, palimpsestic layerings of past events⁹⁵ ». Plus que les autres œuvres du corpus, *Hawksmoor* montre l'influence d'Edgar Allan Poe, surtout en ce qui concerne le motif du labyrinthe, le double et la poursuite.

iv. Le double et « *The Man of the Crowd* »

Nous avons déjà évoqué brièvement l'empreinte sur le corpus de la nouvelle d'Edgar Allan Poe, « William Wilson ». Outre l'ambiance gothique qui marque les descriptions de l'ancienne école où est hébergé le narrateur de cette histoire, la nouvelle est

⁹⁴ Boof-Vermesse, « L'Histoire comme crime », *op. cit.*, p. 477.

⁹⁵ Marcus, « Detection and literary fiction », *op. cit.*, p. 248.

également connue pour le thème du double. Le narrateur éponyme est confronté à un rival du même nom, qui lui ressemble mais ne peut que parler en chuchotant. Hanté par ce dernier, le narrateur finit par tuer son double apparent avec une épée, seulement pour découvrir qu'il s'est lui-même tué, et que son double était sa simple réflexion dans le miroir. Le dédoublement, thématique fréquente dans les romans gothiques, notamment *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson, publié en 1886, figure au premier plan dans certaines œuvres du corpus, dont *Hawksmoor* en particulier. « William Wilson » fait également partie des histoires de Poe qui préfigurent ses trois aventures mettant en scène C. Auguste Dupin. Considérées comme des romans policiers prototypes, ces trois histoires comprennent néanmoins des motifs gothiques. Selon Elizabeth Sweeney, par exemple, Dupin et son rival le ministre dans *The Purloined Letter* pourraient être considérés comme étant la même personne, sachant que ce dernier n'est nommé que « D— » dans le récit⁹⁶. Il est significatif que le Detection Club ait également prohibé l'apparition de doubles dans ses règles pour le roman policier de l'âge d'or, interdisant : « The final pinning of the crime on a twin, or a relative who looks exactly like the suspected, but innocent, person⁹⁷ ». D'après Camille Fort, ce « commandement » :

... refuse de prendre en compte tout ce que l'héritage du roman policier compte de dédoublement et de dualité dans la représentation des personnages de la première génération. De Dupin divisé entre ses penchants rationalistes et son attrait des ténèbres, aux faux frères Holmes et Moriarty [...], le détective se voit saisi dans un schéma de rivalité mimétique inévitable, puisqu'il participe du mode opératoire du récit⁹⁸.

Alors que le Detection Club luttait contre la contamination du genre par le roman gothique, malgré le fait que les racines mêmes du roman policier tiennent de ce genre-là, l'influence de Poe est mise au premier plan dans le roman policier postmoderniste. En revanche, les origines du dédoublement dans le roman policier vont peut-être plus loin que le roman gothique : il s'agit encore pour certains critiques de l'empreinte de l'Œdipe. Comme l'indique Sweeney à propos de « William Wilson » de Poe :

⁹⁶ Sweeney, « Impostures and Forgeries », *op. cit.*, p. 249 : « Poe refined this theme [of doubled identities in detective fiction] in his Dupin series [...] and the possibility that Dupin and D—, the criminal, are not only similar but the same ».

⁹⁷ Van Dine, « Twenty Rules », *op. cit.*, p. 222.

⁹⁸ Fort, « Détectives et décalogues », *op. cit.*, p. 290.

Th[e] disturbing dénouement – in which the narrator realizes that he is at once the victim, criminal, and investigator of the crime – prefigures similar endings in metaphysical detective stories. It also anticipates the way that detective fiction narrates such a revelation. Poe's references to visual perception, recognition, and reflection echo the association of seeing with solving a mystery in *Oedipus*, and look forward to the scopic nature of investigation in later works. [...] his [the narrator's] confession ends with the assertion that he has murdered himself, that self-murder seems to lead, in turn, to the composition of this very confession [...]. Such narrative circularity resembles the structure of detective fiction, which begins with results, ends with causes, and produces stories to explain crimes that have already occurred⁹⁹.

Outre « William Wilson », l'œuvre de Poe la plus souvent évoquée par les romans policiers postmodernistes est « The Man of the Crowd », publié en 1840. Dans cette histoire le narrateur gentleman, attablé dans un café à Londres, regarde avec fascination les passants dans la rue. Se focalisant en particulier sur un vieil homme parmi la foule qui porte une expression étrange, il décide de le suivre. Au cours de la nuit, le parcours erratique de l'homme mène le narrateur nulle-part, le laissant conclure que le vieillard n'est qu'un « Homme des foules », d'après la traduction de Baudelaire, qui déambule infiniment. En suivant les traces de l'homme, le narrateur se retrouve finalement piégé dans une sorte de dédoublement de la personne qui le fascine :

Long and swiftly he fled, while I followed him in the wildest amazement, resolute not to abandon a scrutiny in which I now felt an interest all-absorbing. [...] And, as the shades of the second evening came on, I grew wearied unto death, and, stopping fully in front of the wanderer, gazed at him steadfastly in the face. He noticed me not, but resumed his solemn walk ...¹⁰⁰

Walter Benjamin voyait dans le narrateur de « The Man of the Crowd » non seulement une figure de flâneur mais également une sorte de détective. Selon le philosophe allemand, il s'agit de :

... l'image aux rayons X d'un roman policier. Il y est dépouillé de cette substance enveloppante qu'est le crime. Ne reste plus que la simple armature : le poursuivant, la

⁹⁹ Sweeney, « Impostures and Forgeries », *op. cit.*, p. 250–51.

¹⁰⁰ Poe, « Man of the Crowd », *op. cit.*, p. 481.

foule, un inconnu qui choisit son chemin dans le Londres de façon à rester toujours en son centre¹⁰¹.

La poursuite de l'Homme des foules à travers les petites rues labyrinthiques de la grande ville est devenue une convention du roman policier postmoderniste, autrement dit « metaphysical detective stories », où, comme Œdipe, la figure de détective s'avère être à la fois l'enquêteur et le criminel, le chasseur et le chassé :

In the narrative structure of "The Man of the Crowd", "my" (that is, the detective-narrator's) silent pursuit of the Other, who turns out to be "Me," exemplifies the reductionist form of the metaphysical detective story, in which the triadic multiplicity of detective, criminal, and victim is reduced to a solipsistic unity. From the narrator's point of view, I, the detective, am following the criminal, to discover more about him. From the Man of the Crowd's point of view, I, the victim, am being followed by a masked and ominously silent criminal. [...] the contemporary metaphysical (or postmodernist) detective story [...] makes explicit that synonymity of detective, criminal, and even victim which is always at least [...] in the detective genre as a whole¹⁰².

Dans *Hawksmoor*, Ackroyd joue avec ces deux conventions présentes chez Poe : celle de l'Homme des foules, et celle, liée à la première, du dédoublement. A un moment donné, par exemple, Dyer se met à poursuivre son rival Hayes, soupçonné d'être l'auteur des lettres anonymes qui dénoncent l'architecte : « tho' he might conceeive himself to be the Pursuer in truth it was I who follow'd him; we were fix'd in the same Center and, tho' moving contrary Ways at first, we were sure to encounter somewhere or other upon the Circumference » (*Hawksmoor*, p. 161). On découvre en revanche que l'auteur des lettres n'est pas son adversaire présumé, mais son protégé Walter, qui a son propre double au XX^e siècle dans le même service de police que Hawksmoor le détective. Comme l'observe Dyer à un autre moment : « Walter [...] was staring out of the Window as pale as if he had seen his own Spectre » (*Hawksmoor*, p. 162). En outre, Dyer et Hawksmoor sont des doubles en quelque sorte, la ligne distinguant celui qui poursuit et celui qui est poursuivi rendue floue. Habitants du même quartier de Londres, bien qu'à des siècles différents, ils sont apparemment destinés à se rencontrer. A la fin du récit, les deux périodes traitées

¹⁰¹ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Editions Payot, 1979, p. 73.

¹⁰² Patricia Merivale, « Gumshoe Gothics: Poe's "The Man of the Crowd" », dans *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, dir. Patricia Merivale et Susan Elizabeth Sweeney, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999, p. 107.

dans le roman convergent ou coexistant. Il s'agit bien, d'après Boof-Vermesse, d'une « porosité » entre le passé et le présent, ainsi qu'un « élargissement vertigineux de la sphère de l'enquête dans l'espace et le temps¹⁰³ ». Ainsi que le dépeint Dyer :

... there by Hogg Lane I met with my own Apparition with Habit, Wigg, and everything as in a Looking-glass. Do I know you? I call'd out, much to the Bewilderment of those who passed by, but the Thing did not answer me and walked quickly away. I was much surprized but I was not affrighted. Then on this very Morning in my own Chamber I saw an Image again before me – a species of such a Body as my own, but in a strange Habit cut like an Under-garment and the Creature had no Wigg. The Back of it was always towards me and as I turned my Head it turned away equally so that I could not see its Face ...
(*Hawksmoor*, p. 257–58)

Suite à cette apparition racontée dans le mémoire de Dyer, Hawksmoor connaît une expérience similaire dans le présent du récit.

... as he passed the Red Gates, he noticed his own reflection in the frosted window [...] The reflection turned to stare at him before walking on: Hawksmoor passed his hand across his face and then called out, 'Do I know you?' and several passers-by stopped in astonishment as he ran out into the road crying. 'Do I? Do I?' No answer came and, as he tried to follow the retreating figure, the crowds of the city hampered his progress and closed him in. (*Hawksmoor*, p. 263)

Comme dans « The Man of the Crowd » il semble qu'il existe une sorte de convergence entre la figure du détective et le criminel qu'est Dyer. Nous nous rappelons que Hawksmoor est le nom du vrai architecte historique sur lequel le personnage de Dyer est basé. A un autre moment, Hawksmoor croit avoir aperçu une forme humaine parmi les ombres de son appartement : « something was sitting, or crouching, in the corner. He turned on the light quickly, and saw that it was only a jacket he must have flung there. 'My second skin,' was the phrase which occurred to him, and he repeated it softly to himself » (*Hawksmoor*, p. 152). De plus, comme il est indiqué dans l'épigraphe du roman, le bureau où Dyer travaille est situé à l'endroit où se trouve historiquement le siège de la police en Angleterre, « Scotland Yard ». Ce dédoublement figure également dans les représentations de Londres, où les explorations de la grande ville racontées par Dyer dans ses souvenirs d'enfance sont récapitulées par une de ses victimes apparentes, Thomas, au XX^e siècle. Malgré leur séparation dans le temps, les deux représentations de Londres sont unifiées par un

¹⁰³ Boof-Vermesse, « L'Histoire comme crime », *op. cit.*, p. 477.

caractère labyrinthique, ainsi que par la présence imposante des églises de Nicholas Hawksmoor. Comme le raconte Dyer, par exemple :

I had gotten a haunt of Rambling and could not leave it: at first light I would [...] creep out into the Air. My Church now rises above a populous Conjunction of Alleys, Courts and Passages, Places full of poor People, but in those Years before the Fire the Lanes by Spittle-Fields were dirty and unfrequented [...]. Here I rambled as a Boy, and yet also was often walking abroad into that great and monstrous Pile of London ... (*Hawksmoor*, p. 11)

Ainsi que le font de nombreux personnages dans le roman, Thomas semble suivre les traces de son prédécesseur, inconsciemment : « He had also taken to wandering: sometimes he walked through the streets of London, repeating words or phrases under his breath, [...] thinking of the past and of the future » (*Hawksmoor*, p. 43). Le dédoublement des explorations du jeune Dyer par une de ses victimes rappelle encore l'interprétation de la figure du détective littéraire faite par Walter Benjamin. Comme nous l'avons vu, le philosophe allemand constate que ce personnage est préfiguré par la figure du flâneur qui « se cherche un asile dans la foule¹⁰⁴ ». Chez Poe, et en particulier « The Man of the Crowd », Benjamin voit une des « premières contributions à une physiognomonie de la foule. Celle-ci est le voile à travers lequel la ville familière apparaît fantasmagorie et fait signe au flâneur¹⁰⁵ ».

La représentation d'un Londres labyrinthique dans *Hawksmoor* fait également allusion à l'œuvre autobiographique de Thomas De Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater*, publiée en 1821. L'écrivain y relate une période de son enfance pendant laquelle il était sans abri dans les ruelles de la capitale britannique, qu'il décrit comme : « the mighty labyrinths of London¹⁰⁶ ». Thomas dans *Hawksmoor* pourrait être une référence à l'auteur des *Confessions*, une idée renforcée par des allusions dans le roman d'Ackroyd *Dan Leno and the Limehouse Golem* :

... it is the great thoroughfare, Oxford Street itself, which haunts De Quincey's imagination. In his *Confessions* it becomes a street of sorrowful mysteries, of "dreamy lamplight" [...] which turned London into some mighty vision akin to that of Piranesi, a labyrinth of stone, a wilderness of blank walls and doors¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Benjamin, « Paris, capital du XIXe siècle », *op. cit.*, p. 58–59.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 59.

¹⁰⁶ Thomas De Quincey, *Confessions of an English Opium Eater*, 1821, London, Penguin, 1971, p. 64.

¹⁰⁷ Ackroyd, *Dan Leno*, *op. cit.*, p. 39.

Par ailleurs, la représentation de Londres dans *Hawksmoor*, et surtout celle de l'est de la capitale (« East End »), doit son ambiance aux romans et aux nouvelles du XIX^e siècle, dont les aventures de Sherlock Holmes¹⁰⁸. Cette transformation de la grande ville en jungle ou en territoire inexploré et labyrinthique est dû, selon Raymond Williams, à l'industrialisation de l'est de Londres à l'époque : « Conditions in the East End were being described as 'unknown' and 'unexplored' (that is by those with access to print) in the middle of the century, and by the 1880s and 1890s 'Darkest London' was a conventional epithet¹⁰⁹ ». La figure du détective, comme le flâneur chez Benjamin, devient héros de l'époque : « the urban detective, prefigured [...] in Dickens and Wilkie Collins, now begins to emerge as a significant and ratifying figure: the man who can find his way through the fog, who can penetrate the intricacies of the streets¹¹⁰ ». De même, ainsi que l'indique Roger Caillois : « Au début le détective est un limier, un suiveur de pistes [...] dans le paysage urbain, leur donnant la grande ville comme une jungle [...] dangereuse¹¹¹ ». C'est un héritage qu'exploite le roman d'Ackroyd, parfois de manière parodique :

... as he and his assistant drove away from New Scotland Yard, [Hawksmoor] gestured at the streets outside and murmured, 'It's a jungle out there, Walter.' And Walter laughed, since he knew Hawksmoor's habit of parodying the remarks made by their colleagues.
(*Hawksmoor*, p. 133)

Sous-tendant cette représentation de la grande ville, il existe également un sentiment que la notion de l'individu est compromise par la foule. Dans « The Man of the Crowd », par exemple, le narrateur observe : « two dense and continuous tides of population [...] rushing past the door. [...] I had never before been in a similar situation, and the tumultuous sea of human heads filled me, therefore, with a delicious novelty of emotion¹¹² ». La manière dont Poe a dépeint la foule a particulièrement frappé Walter Benjamin. A propos de « The Man of the Crowd », le philosophe allemand constate : « Les passants qu'il décrit se conduisent comme des êtres qui, adaptés aux

¹⁰⁸ Voir, par exemple, Conan Doyle, « Sign of the Four », *op. cit.*, p. 108–09 : « ... our cab dashed on, and was soon involved in a labyrinth of streets [...] interminable lines of new, staring brick buildings – the monster tentacles which the giant city was throwing out into the country ».

¹⁰⁹ Raymond Williams, *The Country and The City*, Oxford, Oxford University Press, 1973, p. 221.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 227.

¹¹¹ Caillois, *Approches*, *op. cit.*, p. 181.

¹¹² Poe, « Man of the Crowd », *op. cit.*, p. 475.

automatismes, n'ont plus, pour s'exprimer, que des gestes d'automates. Leur conduite n'est qu'une série de réactions à des chocs¹¹³ ». Pour Benjamin, le flâneur et la figure du détective littéraire permettent de revaloriser l'individu semblablement perdu dans la foule. La recherche de l'« Homme des foules », comme la recherche du double dans « William Wilson », est également, en quelque sorte, la recherche de soi dans un environnement qui a pour effet de détruire la notion d'individu.

Cette ambivalence à l'égard de la ville et la notion de l'individu figure également dans *Arthur & George*. Dès son enfance, l'avocat fait preuve d'un penchant pour la flânerie, commençant dans les rues de son village, ce qu'il appelle « walking the lanes » (*Arthur & George*, pp. 40 & 92). En revanche, le geste n'est évidemment pas apprécié par les autres habitants de Great Wryley : en effet, sa flânerie, considérée comme étant excentrique, fait naître des préjugés à son égard. Par ailleurs, quand il tente d'enquêter sur l'auteur des lettres anonymes, il rappelle encore la figure de détective conçue par Benjamin : « One afternoon, taking a circuitous route like all the best detectives, he creeps up on Mr Harriman's barn, but all he espies is a wall with some wet patches drying » (*Arthur & George*, p. 30). La « route détournée » que connaissent les « meilleurs détectives » est également une référence au labyrinthe, que l'enquêteur doit parcourir en suivant le fil d'Ariane ou « clew/clue » en anglais, comme nous l'avons exploré dans le chapitre précédent. En revanche, il s'agit également du parcours du flâneur, dont l'« indolence » est « présentée comme une façade derrière laquelle se cache en réalité l'attention soutenue d'un observateur¹¹⁴ ». A la fin du roman, on apprend que George s'est installé à Londres, et qu'il apprécie l'anonymat que fournit la foule de la capitale :

He would have made a strange sight in Staffordshire, and even in Birmingham they might have put him down for an eccentric; but nobody would do so in London, which contained more than enough eccentrics already. [...] When he first moved here, he had been apprehensive [...] about the magnitude of the city, its crowds and its noise; and beyond this, about how people would treat him. [...] But as he crossed London Bridge, which he had been doing now for more than twenty years, he felt quite at his ease. People generally left you alone, either from courtesy or indifference, and George was grateful for either motive. (*Arthur & George*, p. 472–73)

¹¹³ Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », 1939, dans *Oeuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000, p. 363.

¹¹⁴ Benjamin, *Livre des Passages*, *op. cit.*, p. 459.

Plutôt que de lui faire peur, la foule sert donc d'asile à George. Comme il observe par ailleurs : « as a general rule he regarded the tendency of human beings to agglomerate in one place as the beginning of unreason. It was true that he lived in London [...] but he was able largely to control his contact with his fellow men and women » (*Arthur & George*, p. 459).

Le thème du double figure également dans le roman. En plus des parallèles évoqués entre la vie des deux héros, ainsi que la manière dont Arthur et son secrétaire Wood endossent les rôles de Holmes et Watson, George fait également l'objet d'un processus de dédoublement. Il est suggéré, comme nous l'avons vu, que George avait des secrets, voire une vie cachée pour laquelle il n'existe pas énormément de preuves historiques. Lorsqu'il est sur le point d'être libéré de prison, il observe : « Nor did he like the look of himself with a beard: it gave him a criminal mien » (*Arthur & George*, p. 223). Y a-t-il en quelque sorte un double de George, qui connaît des dettes de jeu, qui existe hors de la représentation de Julian Barnes, faute de traces historiques ? Lors de sa libération, par exemple : « A newspaper had sent a photographer [...] to obtain a snapshot of George Edalji leaving the prison. By mistake the man photographed a prisoner released half an hour before George; and so the newspaper printed a picture of the wrong man » (*Arthur & George*, p. 224).

Les motifs de la ville labyrinthique et du double apparaissent régulièrement chez Ishiguro, mais au service de discours différents. L'empreinte de « The Man of the Crowd » est particulièrement marquée dans *The Unconsoled*, où le héros Ryder parcourt les rues d'une grande ville européenne sans nom :

... as I walked on, the street grew even narrower, while the buildings around me seemed all to be six or seven storeys high, so that I could hardly see any sky, let alone the domed roof [of the concert hall]. I decided to look for a parallel street, but then, once I had taken the next turning, I found myself wandering from one tiny side-street to the next, quite possibly going in circles, the concert hall not visible anywhere. (*Unconsoled*, p. 386)

Ce passage est assez typique du roman en général : Ryder se met à la recherche de quelque chose, seulement pour se retrouver à faire de grands détours. De manière cauchemardesque, il n'arrive jamais à réaliser ce qu'il avait commencé à faire, se laissant convaincre par les autres habitants de la ville d'assister à telle ou telle situation, toutes absurdes. Au début du roman, les personnages auxquels il est présenté comme la fille et le petit-fils du concierge dans l'hôtel où il séjourne s'avèrent

être, en effet, son propre fils et sa femme. Dans un passage, Ryder se perd en suivant cette dernière afin de retourner chez eux, dont il a apparemment oublié l'adresse, à la manière de la célèbre nouvelle de Poe :

It was clear that we had now left behind the Old Town. The dingy brick walls that towered up on either side were windowless and appeared to be the backs of warehouses. As we made our way along the street, [...] I could sense Boris having difficulty keeping up. [...] Up ahead of us, Sophie's figure vanished around a corner and Boris's grip on my hand tightened. I had not until this moment appreciated how far in front we had allowed his mother to get, and though we increased our pace, it seemed to take an inordinate time for us to reach the corner ourselves. Once we finally turned it, I saw to my annoyance that Sophie had gained even further on us. (*Unconsoled*, p. 40)

Ce n'est pas un hasard qu'un personnage du roman fasse allusion à Charles Baudelaire¹¹⁵. Avec Baudelaire, constate Benjamin, « Paris devient pour la première fois un objet de poésie lyrique. [...] C'est le regard du flâneur, dont le mode de vie couvre d'un éclat apaisant la désolation à laquelle sera bientôt voué l'habitant des grandes villes¹¹⁶ ». De plus, Baudelaire était le traducteur français des œuvres d'Edgar Allan Poe, pour qui le poète avait énormément d'admiration.

L'ambiance onirique et effrayante de *The Unconsoled*, ainsi que sa représentation de la ville, se retrouvent également dans *When We Were Orphans*. Le Shanghai des années trente constitue une sorte de labyrinthe pour Banks, dans lequel il cherche, en vain, ses parents des décennies après leur disparition. Indépendamment de ses exploits dans l'ancienne usine abandonnée (« warren »), que nous avons déjà analysés, Banks se perd dans les rues de la grande ville chinoise d'une façon qui rappelle les déambulations étranges de Ryder :

We turned a corner into an alley even narrower than the one before. Then we turned again and came to a halt. [...] We took another alley nearby, but this diversion appeared to confuse my driver, for after a few more turns, he stopped and reversed again, though this time there was no obstruction. [...] For the next few minutes, we steered around more narrow corners ... (*Orphans*, p. 225)

¹¹⁵ Voir *Unconsoled*, p. 351 : « '... you see, Mr Ryder, my point is this. *I had never known of her love of Baudelaire!* Never even suspected it! You see what I am saying. *She had never revealed this passion to me!* ».

¹¹⁶ Benjamin, « Paris, capital du XIXe siècle », *op. cit.*, p. 58–59.

L'angoisse que connaît Banks à Shanghai, surtout lorsqu'il est hors de la concession internationale où il a grandi, prend racine dans l'expérience traumatique de son enfance. Dans cet épisode Uncle Philip l'abandonne intentionnellement dans la foule d'un marché chinois populaire, souhaitant apparemment qu'il n'assiste pas au drame de l'enlèvement de sa mère, qui se déroulait à ce moment-là chez les Banks :

With that he spun round and vanished into the crowd. I made a half-hearted effort to follow, and after a moment caught sight of his white jacket hurrying through the people. [...] For the next few moments I remained standing there in the crowd, trying not to pursue the logic of what had just occurred. Then suddenly I began to move, back in the direction we had just come [...] Abandoning all sense of decorum, I forced my way through the crowds, sometimes pushing violently, sometimes squeezing myself through the gaps, so that people laughed or called angrily after me. (*Orphans*, p. 122)

Malgré le fait qu'Uncle Philip s'était assuré auparavant que Christopher connaissait le lieu avant de s'enfuir, ce dernier est piégé momentanément par la foule. Lorsqu'il rentre chez lui, la maison est déserte, l'enlèvement de sa mère ayant été accompli pendant son absence. En revanche, Banks ne cherche pas que ses parents : de retour à Shanghai, il espère également trouver son ancien ami et voisin japonais Akira, une mission empreinte également de futilité : « even at the busiest times, I have persisted in searching the crowd, in streets or in hotel lobbies; as I have gone about my business, I have yet to spot him again » (*Orphans*, p. 167). Ceci pourrait également constituer une allusion à *Confessions of an English Opium-Eater* de Thomas De Quincey, où l'écrivain espère retrouver une fille avec qui il avait passé une période de son enfance sans abri dans les rues de Londres, s'étant échappé du pensionnat au Pays de Galles où il était scolarisé. De Quincey relate comment il est revenu à Londres plus tard dans sa vie, cherchant parmi les multiples visages celui d'Ann, sa compagne pendant cette expérience formatrice de pauvreté dans la capitale :

If she lived, doubtless we must have been sometimes in search of each other, at the very same moment, through the mighty labyrinths of London; perhaps even within a few feet of each other – a barrier no wider in a London street, often amounting in the end to a separation for eternity! [...] I may say that on my different visits to London, I have looked into many, many myriads of female faces, in the hope of meeting her¹¹⁷.

Et pourtant, dans *When We Were Orphans* Banks rencontre miraculeusement quelqu'un qu'il croit être Akira, maintenant un soldat japonais, blessé dans les ruines

¹¹⁷ De Quincey, *Confessions*, *op. cit.*, p. 64.

labyrinthiques de l'usine, et en train d'être attaqué par des Chinois. L'étrange, peut-être fantastique, apparition de son ancien camarade comporte une dimension gothique :

His face and hair were covered in dust and speckled with blood. For all that, I recognized Akira with no difficulty. [...] he was so covered in grime, and the light was so poor, it was hard to ascertain how serious these injuries were. [...] It occurred to me that with the light behind my head, I would appear to him no more than an intimidating silhouette [...] some hideous apparition ... (*Orphans*, p. 249)

Comme nous allons l'analyser, il semble que le soldat japonais que rencontre Banks joue le rôle d'Akira, ayant compris que Banks est persuadé de son identité, et peut l'aider à échapper à ces attaquants. Néanmoins, il existe des moments où Akira semble réellement se rappeler des événements d'enfance qu'ils ont partagés, ce qui a pour effet d'accentuer l'ambiance onirique des passages concernés. En revanche, le dédoublement chez Ishiguro n'a jamais un caractère strictement surnaturel, mais semble porter des manifestations plutôt psychiques. Comme l'indique l'écrivain :

... rather than in the Dostoyevskian sense [...] if you're interested in doubles, you might have a look at a Patrice Leconte movie called *L'Homme du Train*, which is a good example of the anti-double in a story. I find anti-doubles more interesting than doubles [...]. In the movie two strangers become friends because each represents to the other the life they didn't have, the life they missed out on, and now they sense is too late to have. Both men [...] know they're likely to meet their deaths in the coming few days, and can only wistfully flirt with the identity represented by the other¹¹⁸.

Les figures *anti-doubles* figurent souvent dans l'œuvre d'Ishiguro. Plutôt que de suggérer l'occurrence d'un événement réel ou fantastique, on peut considérer ces apparitions comme étant une projection psychique de la part du héros qui constitue en quelque sorte l'accomplissement d'un souhait. En revanche, ceci ne diminue pas forcément l'ambiance gothique ou cauchemardesque engendrée par de telles apparitions dans son œuvre, où la limite qui distingue la réalité du fantasme est très floue. Un passage dans *An Artist of the Floating World*, par exemple, est typique de cette incertitude, lorsqu'Ono raconte une rencontre imprévue avec son ancien protégé Kuroda, que le narrateur a dénoncé avant la guerre :

¹¹⁸ Kazuo Ishiguro, « Kazuo Ishiguro webchat – as it happened », *theGuardian.com*, le 20 janvier 2015, consulté en ligne 1/03/2017 : <http://www.theguardian.com/books/live/2015/jan/16/kazuo-ishiguro-webchat-the-buried-giant-the-unconsoled>

I was [...] making my way through what was left of our old pleasure district, looking from my umbrella at those skeletal remains. [...] at first I paid no attention to the figure standing looking at one of the burnt-out buildings. It was only as I walked by that I became aware the figure had turned and was watching me. I [...] saw with a strange shock Kuroda looking expressionless towards me. [...] he was hatless and dressed in a dark raincoat. The charred buildings behind him were dripping and the dripping and the remnant of some gutter was making a large amount of rainwater splash down not far from him. [...] Kuroda's face, which had been quite round before the war, had hollowed out around the cheekbones, and what looked like heavy lines had appeared towards the chin and the throat. (*Artist*, p. 77–78)

Ensuite, la figure qu'Ono estime être Kuroda se tourne et part sans dire un mot, et sans reconnaissance particulière de sa part. Même s'il est constaté dans le roman que Kuroda est encore vivant, ils ne se rencontrent plus jamais dans la représentation de la période d'après guerre du roman. En revanche, on apprend que Kuroda a été emprisonné et torturé en raison des critiques émises par Ono, de son œuvre artistique et particulièrement du manque de patriotisme dont elles font part. Nous avons des raisons de douter la réalité de l'apparition de Kuroda dans le passage, du fait de l'ambiance à nouveau onirique et noire de la scène. Le fait que les deux hommes ne parlent pas et que Kuroda semble apparaître dans les ruines mêmes du quartier profondément regretté par Ono, servent également à faire douter le lecteur. On remarque encore l'emploi de la métaphore des « restes squelettiques » (« skeletal remains ») dans la description, qui souligne la dimension macabre, voire gothique, du passage.

Le thème de l'anti-double figure de manière importante également dans le premier roman d'Ishiguro, *A Pale View of Hills*, publié en 1982. Il s'agit d'Etsuko, femme japonaise installée dans la campagne anglaise, qui se remémore sa vie au Japon suite aux bombardements atomiques sur Hiroshima et Nagasaki. Une partie importante de ses souvenirs se focalise sur son amitié avec une femme un peu abrupte, appelée Sachiko, qui semble négliger sa jeune fille, la laissant errer dans le quartier où résident les deux femmes. Malgré l'occurrence apparente des meurtres d'enfants à l'époque, Sachiko privilégie sa relation avec un homme américain peu fiable, avec qui elle souhaite quitter le Japon, au détriment des besoins de son enfant. En revanche, des parallèles entre la vie d'Etsuko et de Sachiko deviennent de plus en plus prononcés, jusqu'à ce que l'on se demande s'il s'agit de la même personne. Sachiko est-elle en fait une projection sur quelqu'un d'autre du sentiment de culpabilité que connaît

Etsuko pour le suicide de sa propre fille, qu'elle a peut-être elle-même négligée dans sa poursuite d'une vie hors du Japon ? Rien n'est certain dans le roman, mais la question du dédoublement se pose en partie grâce à l'apparition spectrale d'une troisième femme, qui semble converger avec la représentation d'Etsuko dans ses souvenirs. Comme le raconte Sachiko à un moment donné :

I woke up in the night and saw Mariko sitting up, staring at the doorway. There wasn't a door, it was just this doorway, and Mariko was sitting up looking at it. I was quite alarmed. [...] I asked Mariko what was wrong and she said a woman had been standing there watching us. I asked what sort of woman and Mariko said it was the one we'd seen that morning. Watching us from the doorway. I got up and looked around but there wasn't anyone there. (*A Pale View of Hills*, p. 74–75)

Lorsque Etsuko demande à son ami si la femme que voit sa fille est réelle, cette dernière répond : « “She's not entirely imaginary, I suppose,” she said. “She's just someone Mariko saw once. Once, when she was much younger. [...] in any case, that woman's dead” » (*A Pale View of Hills*, p. 43). Sachiko explique que sa fille Mariko a été traumatisée après avoir vu la femme en question tuer son bébé en le noyant dans un canal. Noriko fait plusieurs références au fait que cette femme habite de l'autre côté d'un fleuve, et qu'elle avait invité la jeune fille chez elle : « “She said she'd take me to her house, but I didn't go with her. Because it was dark. She said we could take the lantern with us” » (*A Pale View of Hills*, p. 18). Étrangement, Etsuko raconte plusieurs rencontres similaires avec la jeune fille dans le quartier, où elle tente de la convaincre de venir chez elle. Lors de deux de ces occurrences, Noriko remarque qu'Etsuko porte une corde, qui, la narratrice explique, s'est attachée à sa cheville par accident lorsqu'elle marchait. En revanche, la corde rappelle à la fois le meurtre d'un enfant dans le quartier qui a été trouvé pendu à la branche d'un arbre, ainsi que le suicide de la fille d'Etsuko, Keiko, en Angleterre, qui s'est pendue dans sa chambre dans la maison familiale. Le deuxième échange entre Noriko et Etsuko qui évoque cette corde met en doute la véracité des souvenirs et laisse penser que Keiko et Noriko sont la même personne, ainsi que Sachiko et Etsuko :

The little girl was watching me closely. “Why are you holding that?” she asked.
“This? It just caught around my sandal, that's all.”
“Why are you holding it?”
“I told you. It caught around my foot. What's wrong with you?” I gave a short laugh. “Why are you looking at me like that? I'm not going to hurt you.”
Without taking her eyes from me, she rose slowly to her feet.

“What’s wrong with you?” I repeated.

The child began to run, her footsteps drumming along the wooden boards. She stopped at the end of the bridge and stood watching me suspiciously. I smiled at her and picked up the lantern. The child began once more to run. (*A Pale View of Hills*, p. 173)

Comme les personnages anti-doubles qui apparaissent dans *When We Were Orphans* et *An Artist of the Floating World*, il semble que le narrateur de ce premier roman d’Ishiguro a construit une histoire onirique, voire gothique, de ses souvenirs, y projetant des figures spectrales à partir de regrets ou de traumatismes du passé. La figure de Sachiko devient, en effet, fantôme dans ses propres souvenirs, ayant reconfiguré le passé pour que ses actes de négligence soient projetés sur quelqu’un d’autre.

Dans *Never Let Me Go* l’influence de Poe est mise au premier plan, non seulement dans le thème du double mais également dans la représentation de la ville comme labyrinthe. Ceci est particulièrement évident lorsque Kathy et ses camarades des « cottages » se mettent à la recherche de la personne à partir de qui Ruth a été créée, ce qu’ils appellent sa « possible ». Comme l’explique la narratrice :

Since each of us was copied at some point from a normal person, there must be, for each of us, somewhere out there, a model getting on with his or her life. [...] That’s why, when you were out there yourself – in the towns, shopping centres, transport cafés – you kept an eye out for ‘possibles’. (*Never*, p. 137)

Des amis de Kathy, le couple Rodney et Chrissie, jurent avoir vu la « possible » de Ruth dans un bureau dans une petite station balnéaire du Norfolk et proposent une expédition pour la retrouver. Ce n’est pas un hasard si le bureau concerné ressemble à l’*avenir de rêve* (« dream future ») de Ruth, ce qui donne des raisons à Kathy de s’inquiéter : la sortie proposée par le couple est-elle prétexte à autre chose ? En effet, il semble que Rodney et Chrissie, qui ne sont pas issus de Hailsham, veulent profiter de l’occasion pour interroger Kathy, Ruth et Tommy sur leur ancienne école, jugée spéciale par tous les clones. Existe-il, demande le couple, la possibilité de reporter le don d’organes s’ils peuvent montrer qu’ils sont amoureux ? En tant qu’anciens élèves de Hailsham, le couple attend d’eux des informations dont ils ne disposent pas. La « possible » est donc une sorte de double, ou plutôt anti-double, qui constitue la personne que Ruth souhaiterait devenir. En revanche, la notion du « possible » est empreinte d’ironie et d’angoisse puisque Ruth, comme tous les autres clones, n’a pas d’avenir : il ne s’agit que d’un « dream future », qui est donc irréalisable. Quant au

dédoulement, la poursuite de la « possible » de Ruth rappelle encore l'œuvre d'Edgar Allan Poe, surtout « The Man of the Crowd » :

... the pavement was busy with shoppers. At times we nearly lost sight of her, but we kept up, loitering in front of window displays [...]. Then the woman turned off into the little lanes near the seafront. Chrissie was worried she'd notice us away from the crowds [...]. Eventually we came into a narrow side-street [...]. Before long there was only the woman and us in the entire street, and if she'd glanced back, there was no way she wouldn't have noticed us. But she kept on walking, a dozen or so steps ahead ... (*Never*, p. 159)

Loin des grandes villes comme Londres ou Paris, la station balnéaire qu'ils visitent devient néanmoins labyrinthique. Kathy décrit, par exemple, les petites rues sombres et sinueuses (« dark winding lanes », *Never*, p. 145) du parcours détourné qui semble parfois futile : « We walked in silence, Rodney leading the way, through little backstreets hardly penetrated by the sun, the pavements so narrow we often had to shuffle along in single file » (*Never*, p. 154). Kathy et ses camarades cherchent « un asile dans la foule », d'après Benjamin, un sentiment d'appartenance dans un monde qui leur est complètement indifférent. La poursuite de la « possible » de Ruth rappelle encore « The Man of the Crowd » de Poe où l'homme qui mène le narrateur sur un parcours sinueux ne se retourne jamais pour le voir : « For half an hour the old man held his way with difficulty along the great thoroughfare; and I here walked close at his elbow through fear of losing sight of him. Never once turning his head to look back, he did not observe me¹¹⁹ ».

En revanche, la recherche de la « possible » dans *Never Let Me Go* tourne mal quand les amis se rendent compte qu'il y a peu de ressemblance entre Ruth et la personne qu'ils ont suivie. Plutôt que de créer un sentiment d'appartenance, l'épisode a pour effet de déclencher le désespoir chez les amis, surtout chez Ruth. Cependant, la recherche ne se termine pas là : au point culminant du roman, après le décès de cette dernière, Kathy et Tommy effectuent une mission pour retrouver Madame, une des anciennes « Guardians », qui, espèrent-ils, pourra reporter le don d'organes de Tommy. De manière révélatrice, la recherche de Madame rappelle à Kathy l'épisode antérieur dans le Norfolk analysé ci-dessus :

¹¹⁹ Edgar Allan Poe, « The Man of the Crowd », 1840, dans *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, London, Penguin, 1982, p. 479.

We set off after Madame at a reasonable distance [...] along the near-deserted High Street. I think we were both reminded of that day we'd followed Ruth's possible through another town. [...] Because the road was completely straight [...] we found we could let Madame get quite a way ahead – till she wasn't much more than a dot – and there'd still be no danger of losing her. [...] We went on like that, past the rows of identical houses. [...] Still she didn't turn ... (*Never*, p. 242)

Le fait que Madame ne se retourne pas, comme la « possible » présumée de Ruth, évoque l'indifférence de la société au destin de Kathy et ses amis. Comme le narrateur de « The Man of the Crowd », qui semble avoir été rendu invisible lorsqu'il s'est immergé dans la foule pour poursuivre l'homme éponyme, les anciens élèves de Hailsham semblent invisibles à la société qui les prive de leur statut d'individu. Comme explique Miss Emily à Kathy et Tommy à la fin de cet épisode, Hailsham a fait partie d'une expérience réalisée afin de prouver que les clones avaient des âmes, un fait fortement contesté par le reste de la société : « 'we thought it would reveal your souls. Or to put it more finely, we did it to *prove you had souls at all* » (*Never*, p. 255).

En revanche, comme nous allons le voir, le thème du dédoublement sert un discours plutôt universel. Le roman pose cette question : dans quel mesure peut-on se considérer comme un individu et non pas une imitation d'autres personnes ? Ce discours est particulièrement marqué dans les relations entre Kathy et Ruth, où la narratrice évoque fréquemment la mise en scène effectuée par cette dernière pour faire semblant d'être quelqu'un qu'elle n'est pas. Ainsi que le raconte Kathy, par exemple :

There were two quite separate Ruths. There was one Ruth who was always trying to impress the veterans [...] putting on airs and pretending [...]. But the Ruth who sat beside me in my little attic room at the day's close [...] that was the Ruth from Hailsham [...]. And until that afternoon in the field, there'd been a definite understanding these two Ruths wouldn't merge; that the one I confided in before bed was one I could absolutely trust. (*Never*, p. 127)

Outre les clones eux-mêmes, suggère le roman, il existe des versions différentes des personnes selon le contexte. Les prétentions de Ruth évoquent encore la notion de l'anti-double, la personne qu'elle aimerait être : figure issue, peut-être, de son « avenir de rêve ». C'est une préoccupation qui marque également *The Remains of the Day* quand Stevens se confond avec un aristocrate, malgré le fait qu'il n'est qu'un domestique. Il lit une publication qui s'appelle « A Quartley for the Gentleman's

Gentleman », qui vise pour public ceux qui exercent le même métier que lui. En effet, Stevens est un « Gentleman's Gentleman » dans le sens où il n'est qu'un facsimile d'un gentilhomme. Comme le font les riverains du village où Stevens est hébergé dans la région du Devon, il est pris pour un aristocrate grâce à ses habits et à sa manière de parler. Justement, il admet que cette apparence n'est qu'une sorte de double dont il endosse le rôle, évoquant : « a butler's ability not to abandon the professional being he inhabits » (*Remains*, p. 39). En revanche, Stevens constate qu'il assume cette identité en permanence comme si cela constituait une obligation morale : « Lesser butlers will abandon their professional being for the private one at the least provocation » (*Remains*, p. 39). Stevens insiste donc pour cacher l'individualité privée qu'il évoque ici, ce qui devient ironique par ailleurs lorsqu'il fait référence aux autres actes de dissimulation. Chargé d'expliquer au filleul de Lord Darlington que les bébés ne naissent pas dans les choux, par exemple, il se cache derrière des buissons pour donner l'impression de croiser le jeune homme par hasard, une technique chère à son maître :

I could see [...] that if I were quickly to go and conceal my person behind the large rhododendron bush beside the path, it would not be long before Mr Cardinal came by. [...] I crossed the grass quickly, placed my person behind the bush, and before long heard Mr Cardinal's footsteps approaching. (*Remains*, p. 81)

Dans cet épisode, qui évoque la comédie de mœurs de Wodehouse, Stevens utilise un idiomme (« my person ») qui rappelle ses constats à l'égard du rôle professionnel qu'il endosse : ce qui constitue en quelque sorte son propre double. De manière révélatrice, il appelle l'incident dans le village du Devon, où il ment à propos de son identité, « the unfortunate misunderstanding concerning my person » (*Remains*, p. 179). Il est également révélateur que Lord Darlington emploie une mise en scène similaire à celle effectuée par Stevens dans le jardin pour introduire des sujets qu'il juge sensibles. Comme l'observe le majordome, par exemple : « It was a ploy of Lord Darlington's to stand [...] studying the spines of the encyclopaedias as I came down the staircase, and sometimes, to increase the effect of an accidental meeting, he would actually pull out a volume and pretend to be engrossed » (*Remains*, p. 55). A un autre moment, Stevens aperçoit la même mise en scène lorsque son maître l'appelle à son bureau : « as usual, [Lord Darlington] resorted to holding open a book – this time it was *Who's Who* » (*Remains*, p. 74). Le fait que Darlington porte le dictionnaire biographique *Who's Who* est révélateur : il s'agit d'un écho du

« Gentleman's Gentleman », le double du gentleman que constitue Stevens. Le *Who's Who* sert d'un rappel que Stevens a joué le rôle de son maître, un fait montré par ses mensonges auprès des villageois de Moscombe.

En revanche, Stevens n'est pas uniquement le double de Lord Darlington, mais également de son père. Comme nous l'avons déjà montré, le narrateur a peur de se tuer à la tâche comme l'a fait son père, et s'inquiète de son déclin professionnel. Dans ses souvenirs de la période d'avant guerre, il observe, à propos de son père : « It was almost as though some supernatural force possessed him, causing him to shed twenty years [...] a stranger might have believed there were not one but several such figures pushing trolleys about the corridors of Darlington Hall » (*Remains*, p. 72). Ce n'est pas un hasard si Stevens évoque une force surnaturelle, sachant que le narrateur est en quelque sorte hanté par les fantômes du passé de Darlington Hall, notamment son père. En effet, Stevens pourrait lui-même constituer une des figures multiples évoquées qui parcourent les couloirs de la maison de maître, en écho à son père qui s'est tué à la tâche. De manière révélatrice, ce dédoublement que connaît Stevens est mentionné encore par un des invités à Darlington Hall qui fait référence à ses talents en tant que majordome : « At one point during dinner, Stevens, I would have sworn you were at least three people » (*Remains*, p. 98).

Au point culminant du roman Stevens fait une étrange rencontre avec un homme sur une jetée à Weymouth, la station balnéaire dans la région du Dorset où il rédige les dernières pages du journal intime qui constitue le récit. Curieusement, l'homme s'avère être également majordome, et écoute avec compassion lorsque Stevens admet finalement son désespoir d'avoir gaspillé sa carrière au service de Lord Darlington. De manière significative, il semble apparaître soudainement :

I would suppose he had been sitting here next to me for some minutes without my noticing him, so absorbed had I become with my recollections [...]. I do not think I registered his presence on the bench at all until he declared out loud:

'Sea air does you a lot of good.'

I looked up and saw a heavily built man, probably in his late sixties. He was gazing out to the water, perhaps at some seagulls in the far distance, and so it was not at all clear that he had been talking to me. (*Remains*, p. 222)

On apprend que cet homme a pris sa retraite, ayant travaillé en tant que domestique tout au long de sa carrière, dans une maison beaucoup moins grande que Darlington Hall. Issu des classes populaires, il ne fait pas preuve des mêmes prétentions sociales

que Stevens, surtout en ce qui concerne sa manière de parler. Afin de rassurer Stevens, il constate, par exemple :

'Now, look, mate, [...] your attitude's all wrong, see? Don't keep looking back all the time, you're bound to get depressed. And all right, you can't do your job as well as you used to. But it's the same for all of us, see? We've all got to put our feet up at some point. Look at me. Been happy as a lark since the day I retired. [...] The evening's the best part of the day. You've done your day's work. Now you can put your feet up and enjoy it.' (*Remains*, p. 224)

Utilisant la métaphore qui donne une partie du titre du roman (« The evening's the best part of the day »), l'homme se contente de passer le reste de sa vie à la retraite. En revanche, cet homme est-il une sorte de fantasme de la part de Stevens ? Il pourrait s'agir, par exemple, de son anti-double : la personne que Stevens aurait pu être s'il avait été moins travailleur ou fidèle à Lord Darlington. De même, il pourrait également s'agir de l'individualité privée cachée en-dessous de sa carapace professionnelle (« professional being », *Remains*, p. 39). Le fait que le départ de l'homme de la jetée n'est pas représenté par Stevens contribue à l'ambiance quasi-spectrale de la rencontre. La véracité de ce qui s'est passé est mise en question également par des propos de Stevens, qui font référence à la dimension illusoire de son travail : « I even revealed to him several of my professional 'secrets' [...] as well as various 'sleights-of-hand' – the equivalent of a conjuror's – by which a butler could cause a thing to occur at just the right time and place » (*Remains*, p. 223). L'homme que rencontre Stevens sur la jetée, est-il donc une sorte de double que le narrateur, ou, bien entendu, Ishiguro, a fait apparaître « au bon moment » du récit pour rassurer le héros pendant ce temps de crise personnelle ?

Les motifs de la ville comme labyrinthe et du dédoublement apparaissent également dans *Atonement*. Comme dans les romans d'Ishiguro, l'emploi des allusions gothiques est lié au regret : la figure du double constitue la personne que le narrateur aurait aimé être si les circonstances de sa vie avaient été différentes. Il s'agit de Briony qui, dans le chapitre consacré à ses expériences en tant qu'infirmière pendant la guerre, raconte une rencontre entre elle, sa sœur et Robbie à Londres. Elle laisse penser qu'elle a rendu visite à ces derniers après le retour de Robbie de Dunkerque, afin de rétracter les fausses accusations qu'elle a portées contre lui. On découvre à la fin, en revanche, que l'événement n'a jamais eu lieu. Robbie et Cecilia ont été tués respectivement à Dunkerque et dans les bombardements de Londres, et ne se sont jamais vus après le

départ de Robbie pour la guerre. Briony a donc réécrit leur destin pour qu'ils puissent avoir un moment d'intimité ensemble, un acte d'expiation pour le crime de ses accusations. En relisant le passage du roman concerné, on découvre des indices qui mènent au caractère fictif de l'événement, même si cela n'est pas évident à la première lecture. S'étant déjà dépeinte comme une « apparition spectrale¹²⁰ » quand elle se rend, sans invitation, au mariage de Paul et Lola, Briony emploie des termes similaires en référence à la rencontre avec sa sœur :

... as she walked along the Common she felt the distance widen between her and another self, no less real, who was walking back toward the hospital. Perhaps the Briony who was walking in the direction of Balham was the imagined or ghostly persona. (*Atonement*, p. 329)

Alors que la référence au caractère spectral (« ghostly ») de son apparition au mariage parle du fait que sa présence hante le couple, ici l'effet est différent. Briony hésite beaucoup avant de décider d'aller voir sa sœur, inquiète que sa visite ne soit pas appréciée. La figure que Briony imagine repartant vers l'hôpital (« another self, no less real ») est en fait la narratrice, qui repère les traces de la route qu'elle a réellement prise le jour en question, des décennies auparavant. La personne qui continue son chemin pour rendre visite à sa sœur est en revanche le spectre (« ghostly persona ») auquel elle fait référence, puisque l'événement n'a jamais eu lieu. Comme les anti-doubles d'Ishiguro qui représentent une sorte d'accomplissement de souhait ou de projection psychique, la narratrice hante son propre récit. La jeune Briony représentée n'est qu'un spectre que la narratrice fait apparaître à partir de ses souvenirs et d'inventions. Comme l'indique Briony à la fin du roman : « When I am dead, and the Marshalls are dead, and the novel is finally published, we will only exist as my inventions » (*Atonement*, p. 371). Au début de la rencontre entre Briony et sa sœur, Robbie reste dans la chambre du couple, apparemment endormi, ce que Cecilia explique : « He sleeps so deeply. I didn't want to wake him » (*Atonement*, p. 338). Le constat devient ironique plus tard lorsqu'on découvre qu'il serait déjà décédé : le sommeil profond que connaît Robbie est celui de la mort.

Outre la thématique du dédoublement, le parcours que suit Briony le jour en question rappelle également le motif de la ville comme labyrinthe chez Poe et Walter Benjamin.

¹²⁰ Voir *Atonement*, p. 327 : « Daylight, and the banality of family small talk, would dispel whatever impact she had made as a ghostly illuminated apparition ».

C'est une vision de Londres presque fantasmagorique puisque, comme l'explique Briony, tous les panneaux de noms de rues ont été enlevés afin de confondre les Allemands en cas d'invasion :

All the destination boards were blank now. Confusion to the invader. It did not matter because she had already decided to walk. It was of no help that she had memorized a few street names. All the signs had been taken down or blacked out. Her vague idea was to go along the river a couple of miles and then head off to the left, which should be south. Most plans and maps of the city had been confiscated by order. [...] When she asked him the way the milkman was friendly enough and gave a long indistinct account of the route. [...] He waved her toward a road forking to the left, under a railway bridge. She thought it might be too soon to be leaving the river, but as she walked on, she sensed him watching her and thought it would be impolite to disregard his directions. Perhaps the left fork was a shortcut. (*Atonement*, p. 318–19)

Le caractère labyrinthique de Londres est souligné par la manière dont Briony hésite devant la route qui bifurque dans deux directions. Il pourrait s'agir également d'une allusion à la nouvelle de Jorge Louis Borges, « Le Jardin aux sentiers qui bifurquent », publiée en 1941, dont le titre anglais est « The Garden of Forking Paths ». Considéré comme un des premiers auteurs du roman policier postmoderniste, l'écrivain argentin était fasciné par le motif du labyrinthe, particulièrement en tant que symbole de l'infini. La nouvelle dépeint en partie une tentative de la part d'un ancien homme politique chinois, Ts'ui Pên, pour construire un vaste et complexe labyrinthe et également rédiger un roman où toutes les éventualités possibles du récit ont lieu simultanément. Il s'avère que le roman concerné est en fait le labyrinthe dont son auteur avait parlé. Le titre porte sur les différents sentiers disponibles pour tel ou tel personnage fictif, qui bifurquent mais peuvent se réunir de manière inattendue et arbitraire : ce qui se passe en effet dans la nouvelle. Nous reviendrons sur la notion du labyrinthe qui se transforme de manière arbitraire dans la partie suivante. Une autre allusion à l'œuvre de Borges se produit dans *Arthur & George* lorsque l'avocat observe :

There is a journey, there is a destination: this is how he has been taught to understand life. At home, the destination is the Kingdom of Heaven; at the office, the destination is justice [...]; but both journeys are full of forking paths and booby traps laid out by the opponent. (*Arthur & George*, p. 69)

Pour George, le sentier qui bifurque est symbolique de sa crainte de l'inattendu et de l'inexpliqué : il est quelqu'un qui ne supporte pas des incertitudes. Dans *Atonement*, en revanche, le sentier qui bifurque symbolise encore le dédoublement du personnage

de Briony. Alors que l'infirmière poursuit son long trajet à pied à Balham dans le sud de Londres pour trouver sa sœur, la narratrice évoque simultanément son réel retour à l'hôpital, ayant abandonné le projet. Comme nous allons le voir, le roman comprend de nombreuses allusions à cette porosité entre le vrai et le faux, l'histoire et le récit, les événements racontés et la situation d'énonciation.

Quant au dédoublement, *The Singing Detective* est également empreint d'une porosité entre les différents niveaux du récit, ce qui sera le point focal de la partie suivante. Dans la série, par exemple, les personnages qui ne devraient exister que dans les souvenirs et fantasmes de Marlow ont tendance à apparaître dans le présent du récit. Outre le dédoublement que constituent les personnages de Mark Binney, Raymond Finney, Mark Finney, tous interprétés par le même acteur, la figure de détective du roman de Philip Marlow apparaît à la fin de la série à l'hôpital où l'écrivain se rétablit de sa maladie de peau. Lors d'une fusillade entre Marlow le détective et les hommes mystérieux qui sont à la recherche d'un rôle utile dans le récit, Philip est lui-même tué par balle dans son lit. Certes, cela n'est qu'un dernier fantasme de la part du héros : c'est en revanche le moment où Philip se débarrasse finalement de la carapace que constitue non seulement son psoriasis mais également la figure du détective chandlérien. Comme le constate ce dernier à propos de son double, mort dans son lit : « I suppose you could say we'd been partners, him and me. [...] But, hell, this was one sick fellow, from way back when. And I reckon I'm man enough to tie my own shoelaces now » (épisode 6, 1 hr. 10 min. 20. sec.). Suite à la fusillade, on revient à la normale où Philip s'apprête à quitter l'hôpital avec sa femme, apparemment guéri de sa maladie. Les propos de son alter-ego ont donc un caractère ironique, c'est Philip qui a pu lâcher son « partenaire » et non le contraire.

La confusion des différents niveaux diégétiques qui marque *The Singing Detective* et la plupart des autres œuvres du corpus fait l'objet de la partie suivante. Cette analyse s'appuiera davantage sur la notion du palimpseste conçue par De Quincey et le motif du labyrinthe sans sortie, cher aux écrivains du roman policier postmoderniste, dont Jorge Luis Borges. Comme nous l'avons vu, le roman policier prend ses racines dans le gothique, malgré les tentatives de la part des écrivains, surtout pendant l'âge d'or, pour effacer les traces du genre. En revanche, le gothique, et particulièrement l'empreinte d'Edgar Allan Poe, ressurgit au premier plan dans le roman policier postmoderniste. Les œuvres du corpus, inscrites de manière différente dans le genre

policier, sont contaminées par l'intertextualité, et particulièrement le gothique, contre quoi luttait le Detection Club. Cette contamination par les incertitudes du gothique mène à une analyse de la manière dont les œuvres renversent les conventions logico-temporelles du réalisme et du genre policier. Alors que la figure du détective du roman policier classique remet les événements dans le bon ordre, dans les œuvres du corpus la chronologie n'est pas certaine, et la logique de la linéarité elle-même est remise en question.

II. Au delà du réalisme

Dans la partie précédente, nous nous sommes focalisés sur l'influence du roman gothique sur les œuvres du corpus, ainsi que la thématique du dédoublement et le motif du labyrinthe. Dans cette partie, nous suivrons davantage les bifurcations du labyrinthe que prennent la plupart des œuvres du corpus, et qui vont à l'encontre du réalisme du roman policier. Malgré la structure épistémologique utilisée par certains de ces récits, le passage vers l'élucidation est bloqué par des distorsions spatiales et temporelles. Nous analyserons d'abord la manière dont les idées reçues à l'égard de la représentation sont mise en doute par l'effondrement de l'unité de temps et de lieu central aux récits policiers. Ensuite, l'étude se centrera sur la métafiction et d'autres effets autoréflexifs qui servent à briser l'illusion du réel. Finalement, nous passerons aux incertitudes engendrées par les œuvres autour de la notion de soi et de la subjectivité qui émanent de la thématique du jeu de rôle, où l'identité se révèle être l'objet d'une sorte de mise-en-scène perpétuelle.

i. Les distorsions spatiales et temporelles

Avant d'analyser la manière dont les œuvres du corpus subvertissent la temporalité et la spatialité du roman policier, il convient d'abord de considérer dans quel sens ce genre s'inscrit, ou non, dans le réalisme. Comme nous l'avons exploré dans la partie précédente, le roman policier prend ses racines dans le gothique, malgré le fait que les deux genres semblent superficiellement antithétiques. Alors que des tentatives d'effacer les traces de cet héritage du roman policier ont eu lieu, notamment pendant l'âge d'or, l'empreinte du gothique, genre parent en quelque sorte, a néanmoins demeuré. Justement, l'influence du roman gothique, et surtout les nouvelles d'Edgar Allan Poe, est bien de retour dans le roman policier postmoderniste, dont les œuvres du corpus. Malgré l'importance donnée aux récits des romans policiers classiques à

déterminer l'exacte séquence d'événements entraînant la mort de la victime, il ne faut pas exagérer le caractère réaliste du genre. A propos de l'âge d'or, par exemple, Roger Caillois constate :

Semblablement, le roman policier se passe dans un univers clos : de la découverte du meurtre à la découverte du coupable, tout y doit survenir sans la moindre intervention extérieure et tout s'y doit éclaircir par la seule vertu d'un raisonnement bien conduit. L'unité de lieu et l'unité de temps rentrent en faveur ...¹²¹

Selon Ernest Mandel, le retour, dans le roman policier, des unités de lieu et des temps favorisées par le théâtre classique est un signe de l'accent mis sur la logique, ce qui représente donc les priorités du public qui lisait de tels romans à l'époque de leur parution :

What characterizes the classics of the detective story and separates them from their precursors as much as from subsequent writers is the extremely conventionalized and formalized character of their plots. To a large extent this marks a return to Aristotle's famous rules for drama: unity of time, place and action. [...] The abstract, rational character of the plot, the crime, and the exposure of the criminal make the classical detective story, even more than its nineteenth-century forerunners, the epitome of bourgeois rationality in literature. Formal logic rules supreme. Crime and its unmasking are like supply and demand in the market place: abstract absolute laws almost completely alienated from real human beings and the clashes of real human passions¹²².

Cette abstraction des passions humaines est en évidence, de manière parodique, dans *Gosford Park*. Malgré le choc initial précipité par la découverte du corps de William McCordle, son décès est reçu sans énormément de tristesse de la part des proches de la victime. En effet, sa femme continue sa liaison avec Henry Denton le soir même du « drame ». Cependant, comme nous l'avons déjà exploré, le manque d'émotion de la part des personnages concernés ne sert pas à privilégier l'enquête du crime ou, comme le suggère Mandel, les règles du jeu de l'esprit logique. En revanche, la froideur des personnages vise à critiquer le comportement de l'aristocratie britannique à l'époque. Même si le fait de se focaliser sur les mœurs des personnages aisés n'est pas en soi un départ radical du genre, la représentation de ce milieu est

¹²¹ Caillois, *Approches*, *op. cit.*, p. 183.

¹²² Mandel, *Delightful Murder*, *op. cit.*, p. 25–26.

beaucoup plus péjorative que celle du roman policier classique. A propos de la représentation de la classe sociale dans le roman policier de l'âge d'or, Grella indique :

Though the whodunit lacks verisimilitude, it practices the specific literary realism of its major tradition, not so much true to all observable life, as true to its stylized segment of life and its own assumed vision. Having confined his vision to a particular complex of conventions, the detective novelist attempts only to meet the requirements of those conventions, with no reference to the realities of criminal behavior. [...] The detective novels of the Golden Age never mention the tensions and dangers that threatened the precarious stability of the Twenties and Thirties. They say nothing of the Depression, the social, economic, and political unrest of that time, but choose to remain within the genteel luxury of an aristocratic world¹²³

En revanche, le roman policier n'est pas le seul genre que l'on peut estimer réaliste uniquement dans le sens où il est fidèle à ses propres conventions. Comme l'explique Stewart, on pourrait dire la même chose à propos de nombreux genres : « Realistic genres do not mirror life; they mirror its hierarchization of information. They are mimetic of the stance they take toward this organization and hence are mimetic of values, not of the material world¹²⁴ ». Comme nous allons l'explorer dans le chapitre suivant, *Gosford Park* n'empêche pas les tensions sociopolitiques et économiques du monde extérieur de pénétrer dans « l'univers clos¹²⁵ » du *whodunit*. En revanche, le film ne prétend pas être réaliste dans ses modes de représentation non plus, malgré son apparence superficielle à cet égard. Les scènes les plus marquées par un départ du réalisme sont celles qui suivent la découverte du corps de William, qui est trouvé apparemment poignardé dans son bureau. Morris Weissman parle au téléphone dans l'entrée de la maison avec un collègue à Hollywood, avec qui il discute de ses projets pour le *casting* de son nouveau film mettant en scène le détective sino-américain Charlie Chan. Le producteur étant assis à une table à côté de la porte principale, ses échanges, ou plutôt sa partie du dialogue, car on n'entend pas celle de son interlocuteur, résonnent légèrement dans l'entrée. L'écho que font ses propos leur donne un aspect étrange, surtout lorsque son dialogue accompagne, en voix-off, des scènes auxquelles Weissman n'assiste pas mais qui ont lieu, semble-t-il, au même moment que son appel téléphonique. La conversation accompagne partiellement, par

¹²³ Grella, « Murder and Manners », *op. cit.*, p. 47.

¹²⁴ Stewart, *On Longing*, *op. cit.*, p. 26.

¹²⁵ Caillois, *Approches*, *op. cit.*, p. 183.

exemple, la scène où on voit l'arrivée, en voiture, de l'inspecteur Thompson : « I'm looking for a kind of realistic sort of Charlie Chan movie. This isn't out of the question. I mean, we should try to do this. It has to be better. We can't do the same old shit over and over again » (1 hr. 18 min. 54 sec.). En particulier, cette partie du dialogue accompagne un plan du détective de profil lorsqu'il sort de sa voiture avant d'allumer sa pipe, à la manière de Sherlock Holmes. La coïncidence des deux allusions, au héros de Baker Street et à Charlie Chan, met au premier plan le caractère métافictionnel de la scène, au détriment du réalisme. Il s'agit d'un bon exemple des techniques au cinéma identifiées par Robert Stam qui sapent l'effet de réel :

Film can deploy temporalities simply not available to any purely linguistic medium. Each of its tracks – moving image, phonetic sound, noises, music, writing – can potentially develop an autonomous temporality entering into complex relations with other tracks. A quoted piece of music, respected in its integral continuity, can “accompany” a discontinuous or elliptical sequence¹²⁶.

Alors que les techniques auxquelles Stam fait référence ne sont pas forcément utilisées pour attirer l'attention sur la représentation de manière autoréflexive, la juxtaposition des éléments dans cette séquence a pour effet de minimiser l'illusion du réel et, bien entendu, le suspense qui s'accumulait jusqu'à la scène du meurtre. Plongé soudainement dans la parodie, le spectateur est obligé de réorienter ses attentes vis-à-vis du discours du film : est-ce une comédie, un policier, un film du type « heritage industry » ? Le genre du film devient plus ambigu, et son rythme change momentanément. Il s'agit, comme nous allons le voir, d'une mise en abyme. Les propos de Weissman, qui parle du scénario d'un film très similaire à celui que l'on regarde, ont pour effet de mettre en doute le type de film dont on est spectateur.

Cet épisode qui sape l'effet de réel continue lorsque le dialogue accompagne une scène où le majordome, Jennings, sort du vestibule avec le chien de William McCordle dans les bras. Ce que dit Weissman à ce moment-là porte encore sur ce qui se déroule à l'écran. Parlant de ce que font les différents domestiques, ses constats laissent penser que le majordome est en quelque sorte suspect : « They don't talk. The butlers and the maids. They stand. They watch » (1 h. 20 min. 31 sec.). La même technique est employée quelques minutes plus tard, lorsque le valet de William McCordle, Probert, est appelé pour aller parler avec le détective. Quand Probert entre dans le

¹²⁶ Stam, *Reflexivity in Film*, op. cit., p. 144.

vestibule, où Weissman continue sa conversation, ce dernier est en train d'expliquer à son interlocuteur ce qu'est un valet : « I think it's clear that it's the valet who did it [...] because the valet has access to everybody. No, the valet isn't the butler. No, there's one butler and there's lots of valets running around all over the place. [...] The valet easily could have done it » (*Gosford*, 1 h. 21 min. 50 sec.). Traversant le vestibule pendant le déroulement de ce dialogue, Probert regarde le producteur hollywoodien d'un air nerveux et coupable, apparemment rendu inquiet par la suggestion que quelqu'un de son métier pourrait être un meurtrier : même si Weissman parle d'un film et non pas de l'enquête sur la mort de William, cela ne serait pas forcément évident pour le valet. En plus de la juxtaposition suggestive entre le dialogue et l'action, cette dernière scène est également marquée par une ambiance décalée dû au manque de lumière dans le vestibule, ainsi que l'écho mis sur les propos de Weissman, qui devient encore plus prononcé.

Malgré cet écart par rapport au réalisme, il n'existe pas énormément de distorsion temporelle ou spatiale dans *Gosford Park*. Les techniques qui sapent l'effet de réel sont limitées pour la plupart aux expérimentations au niveau du son et de l'image : le film imite l'unité de temps et de lieu dont dispose le récit policier classique afin de pouvoir mieux le parodier. Ceux qui ont abordé *When We Were Orphans* s'attendant que le roman s'adresse aux conventions du genre policier de la même manière auront été déçus. Malgré les nombreuses allusions à ce genre, que nous avons déjà explorées, le roman s'éloigne progressivement non seulement des attentes du roman policier mais également du réalisme. Alors qu'au début le style a pour effet d'évoquer le narrateur peu fiable qu'on associe avec Stevens dans *The Remains of the Day*, le roman devient de plus en plus onirique. Justement, il s'agit finalement du roman d'Ishiguro qui s'approche le plus de l'ambiance surréelle et cauchemardesque de *The Unconsoled*. Dans un souvenir de la période de sa vie où il s'est installé à Londres suite à ses études à Cambridge, Christopher est invité par Osbourne, un ancien ami d'école, à une soirée mondaine. Apparemment déçu de découvrir que les célèbres détectives de l'époque ne sont pas présents à cette fête exclusive, les souvenirs de la soirée de la part de Banks deviennent de plus en plus étranges :

... when I now think back to that evening, so many aspects seem somewhat exaggerated or unnatural. For instance, when I now try to picture the room, it is uncommonly dark [...]. The carpet is very thick, so [...] one is obliged to drag one's feet, and all around, greying men in black jackets are doing just this, some even pressing forward their shoulders as if

walking into a gale. The waiters, too, [...] lean into conversations at peculiar angles. There are hardly any ladies present, and those that one can see seem oddly self-effacing, almost immediately melting from one's view behind the forest of back evening suits. [...] I did once or twice try to join in [the conversation], but my voice sounded conspicuously child-like ...
(*Orphans*, p. 13)

Ce passage du premier chapitre du roman fait partie des premières indications que le roman ne sera pas strictement une parodie du roman policier mais quelque chose de plus décalé. Plus précisément, il s'agit d'un des premiers moments où le récit montre une convergence des niveaux diégétiques. La situation d'énonciation est datée du « 24th July 1930 », alors que l'événement concerné a lieu « the summer of 1923 » (*Orphans*, p. 3). En revanche, des commentaires de la part d'Osbourne, selon qui il a des liens mondains, déclenchent chez Christopher des souvenirs d'événements qui ont eu lieu pendant son enfance. Il effectue une grande digression dans le temps avant de reprendre son histoire de la journée avec laquelle il avait commencé le récit. Après cette digression, pendant laquelle il fait référence à sa scolarité dans un pensionnat en Angleterre après la disparition de ses parents, puis à son amitié avec Akira à Shanghai des années auparavant, il semble que le passé lointain a fait irruption en quelque sorte dans le passé plus récent. Christopher apparaît dans ce souvenir, issu de la période lorsqu'il était jeune homme, comme un enfant impressionné par la taille des adultes et qui parle avec une voix aiguë (« my voice sounded conspicuously child-like »). D'une manière similaire, dans sa confrontation avec Uncle Philip au point culminant du récit, le narrateur observe : « when I looked up, he was looming above me, much as he had done in my childhood » (*Orphans*, p. 294). Le fait que Banks ait l'impression d'être redevenu enfant lors de cette soirée suggère qu'il est toujours hanté par ses traumatismes d'enfance. Un écho de ce sentiment est également présent dans une conversation entre Christopher et sa fille adoptive, Jennifer, à propos de la dépression dont souffre cette dernière :

'You think people see my spirit? Uncle Christopher, that's only because you look at me and still see the little girl you once knew.'
I turned and looked carefully at her. 'Oh, but it's still there,' I said. 'I can see it. It's still there, underneath, waiting.' (*Orphans*, p. 308)

Bien que Banks ait l'intention de reconforter sa fille, qui a tenté de se suicider, ses propos évoquent également la manière dont le héros semble parfois vivre plusieurs périodes temporelles simultanément. En revanche, le narrateur ignore la possibilité

que sa préoccupation pour le passé fasse qu'il néglige ses propres responsabilités en tant que parent au présent. En gaspillant le temps qu'il aurait dû passer avec sa fille pour prétendre être un grand détective, Christopher a-t-il reproduit les échecs de ses parents envers lui ? Pendant qu'il enquête en vain sur leur disparition à Shanghai, il a laissé sa propre fille seule dans un pensionnat où elle était évidemment malheureuse.

La coexistence des plans temporels va à l'encontre de l'unité de temps et de lieu qui caractérise de nombreux romans policiers classiques. De plus, elle évoque encore la métaphore du palimpseste utilisée par De Quincey pour décrire le fonctionnement de la mémoire :

... if, in the vellum palimpsest [...] there is anything fantastic [...], as oftentimes there is in the grotesque collisions of those successive themes, having no natural connection, which by pure accident have consecutively occupied the roll, yet, in our own heaven-created palimpsest, the deep memorial palimpsest of the brain, there are not and cannot be such incoherencies. The fleeting accidents of a man's life, and its external shows, may indeed be irrelate and incongruous; but the organizing principles which fuse into harmony, and gather about fixed predetermined centres, whatever heterogeneous elements life may have accumulated from without, will not permit the grandeur of human unity greatly to be violated ...¹²⁷

En plus du palimpseste, la représentation de la mémoire dans *When We Were Orphans* évoque la nostalgie. Comme l'explique Svetlana Boym, le mot nostalgie a pour origine le mot grec *nostos* (qui signifie le retour) et *algie* (la tristesse ou souffrance)¹²⁸. Initialement créé par le médecin alsacien Johannes Hofer en 1688 pour diagnostiquer le mal du pays vécu par des soldats suisses de l'armée de Louis XIV, le concept de nostalgie est utilisé plus largement aujourd'hui. En revanche, sa définition d'origine est utile dans l'analyse des romans d'Ishiguro, qui sont tous marqués par un désir de retour au passé chez les narrateurs. Dans *When We Were Orphans* en particulier, comme nous allons l'analyser dans la partie du dernier chapitre consacrée aux questions liées à l'identité nationale, Christopher cherche un sentiment d'appartenance ayant grandi dans un contexte transitoire et colonialiste (la concession

¹²⁷ De Quincey, « Palimpsest of the Human Brain », *op. cit.*, p. 883.

¹²⁸ Voir Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001, p. xvii : « The word *nostalgia* comes from two Greek roots, yet it did not originate in ancient Greece. Nostalgia is only pseudo-Greek, or nostalgically Greek. The word was coined by the ambitious Swiss doctor Johannes Hofer in his medical dissertation in 1688 ».

internationale à Shanghai) depuis disparu. Alors que la coexistence de plusieurs plans temporels semble par ailleurs fantastique, elle suit ici une logique psychique de la part du narrateur. Les liens mondains évoqués par Osbourne, qui déclenchent cette spirale dans le temps, préfigurent la révélation, faite plus tard, que Christopher doit sa richesse au trafic d'opium chinois. Cela montre comment la nostalgie peut relier le personnel à des questions sociopolitiques, comme l'indique Bissell :

As a potentially significant site for articulating social critique and protest, nostalgia has the capacity to conjoin space and time, placing them in a state of creative tension and mobilizing them for reciprocal comment and contrast. [...] Nostalgia is also uniquely capable of bridging gaps and crossing boundaries between public and private spheres. In the nostalgic domain, the personal is inherently political – and vice versa. Above all, sentiments of longing and loss can supply a critical framework that dynamically links intimate and individual domains to broader issues of political import ... ¹²⁹

Ses souvenirs d'école et d'amitié portent sur son fantasme de devenir détective, un fantasme persévérant au présent qui est rendu possible seulement parce que Christopher est soutenu financièrement par cet argent d'origine chinoise. Nous analyserons le lien entre la nostalgie personnelle de Christopher, ainsi que d'autres personnages dans les œuvres du corpus, et la nostalgie politique et sociale, dans le dernier chapitre. La recherche de ses parents et d'Akira, qui semble généralement futile, est également la recherche d'un pays, d'un « chez lui ». Comme l'explique Boym, la nostalgie est : « a longing for a home that no longer exists or has never existed [...] a sentiment of loss and displacement¹³⁰ ». Considéré par ses camarades d'école en Angleterre comme étant étrange, voire étranger, ils l'appellent un « Odd Bird » (*Orphans*, p. 5). Malgré sa position dans la société aisée londonienne, il se sent toujours à part, fait qu'il justifie par des comparaisons avec des figures de détective excentriques, mais qui laisse penser plutôt à l'impression étrange que les gens ont apparemment de lui. Ces impressions, auxquelles le lecteur n'a pas un accès direct, dû au fait que le récit est narré à la première personne, ne sont peut-être pas uniquement liées au choix de son métier, mais également à son manque d'identité nationale.

¹²⁹ William Cunningham Bissell, « Engaging Colonial Nostalgia », *Cultural Anthropology*, 20/2, 2005, p. 240.

¹³⁰ Boym, *Future of Nostalgia*, *op. cit.*, p. xiii-xiv.

Nous utiliserons désormais la distinction que fait Svetlana Boym entre deux sortes de nostalgie : la nostalgie réparatrice (« restorative nostalgia ») et la nostalgie réflexive (« reflective nostalgia ») :

Restorative nostalgia stresses *nostos* and attempts a transhistorical reconstruction of the lost home. Reflective nostalgia thrives in *algia*, the longing itself, and delays the homecoming – wistfully, ironically, desperately. Restorative nostalgia does not think of itself as nostalgia, but rather as truth and tradition. Reflective nostalgia dwells on the ambivalences of human longing and belonging and does not shy away from the contradictions of modernity. [...] This typology of nostalgia allows us to distinguish between national memory that is based on a single plot of national identity, and social memory, which consists of collective frameworks that mark but do not define the individual memory¹³¹.

Nous allons revenir à la notion de la nostalgie réparatrice dans le dernier chapitre, dans une partie dédiée à la manière dont les œuvres critiquent la dimension prélapsaire et conservatrice du roman policier et des films et séries historiques britanniques. En revanche, la nostalgie réflexive, selon la définition de Boym, constitue une partie importante du discours de *When We Were Orphans*. Comme nous l'avons déjà vu précédemment avec l'allusion faite par le roman à *The Go-Between* de L. P. Hartley, la notion que l'enfance est un pays étranger (« a foreign land », *Orphans*, p. 277) devient littérale lorsque Christopher cherche, à travers son enquête à Shanghai, à retrouver tout ce qu'il a perdu de son enfance : surtout ses parents et son ami. Comme lui dit le soldat japonais que Banks croit être Akira : « It is good to be nost-tal-gic. [...] Very important. Nostalgic. When we nostalgic we remember. A world better than this world we discover when we grow. We remember and wish good world come back again' » (*Orphans*, p. 263). Un tel retour s'avère être impossible pour Banks, même si parfois nous avons l'impression qu'il fait apparaître le passé, à travers des accomplissements de souhait s'imposant sur le présent d'une manière presque spectrale : comme « l'apparition » d'Akira, par exemple.

Dans *The Remains of the Day*, Stevens connaît également des sentiments de perte et d'angoisse envers le passé. Un souvenir, déclenché par une expérience sur la route au présent du récit, mène à un autre, jusqu'à ce que Stevens fasse de longues digressions peu réconfortantes pour le narrateur. Il tente de cesser cet enchaînement

¹³¹ *Ibid.*, p. xviii.

de souvenirs, sans succès. Un propos typique de ce geste de la part de Stevens est : « I see I am becoming preoccupied with these memories and this is perhaps a little foolish » (*Remains*, p. 61). Le roman s'inscrit donc bien dans la nostalgie réflexive qui, selon Boym, « lingers on ruins, the patina of time and history, in the dreams of another place and another time¹³² ». Comme les ruines auxquelles Boym fait référence, les vestiges (« remains ») du titre du roman d'Ishiguro sont les vestiges de la mémoire, qui constituent tout ce qui reste d'un passé disparu. Un souvenir particulièrement révélateur est déclenché chez Stevens par l'évocation faite par Miss Kenton dans la lettre qui l'incite à lui rendre visite :

'If this is a painful memory, forgive me. But I will never forget that time we both watched your father walking back and forth in front of the summer house, looking down at the ground as though he hoped to find some precious jewel he had dropped there.' (*Remains*, p. 45)

Emu par l'évocation de cet événement, Stevens raconte le souvenir en question de façon plus détaillée. Le fait que Miss Kenton utilise la métaphore d'un « bijou précieux » est significatif : d'une part parce que Steven saisit la référence afin de se persuader que la lettre montre une nostalgie de la part de Miss Kenton pour Darlington Hall et un désir de revenir travailler avec lui¹³³. D'autre part, le fait qu'il s'agit d'un bijou s'appuie sur la notion de fragment à partir duquel Stevens commence à reconstruire le passé. Cela rappelle ce qu'a constaté Salman Rushdie sur les éléments nostalgiques de sa propre œuvre :

... it was precisely the partial nature of these memories, their fragmentation, that made them so evocative for me. The shards of memory acquired greater status, greater resonance, because they were *remains*; fragmentation made trivial things seem like symbols, and the mundane acquired numinous qualities. There is an obvious parallel here with archaeology. The broken pots of antiquity, from which the past can sometimes, but always provisionally, be reconstructed, are exciting to discover, even if they are pieces of the most quotidian objects¹³⁴.

¹³² *Ibid.*, p. 41.

¹³³ Voir *Remains*, p. 44: « [Miss Kenton] does not at any point in the letter state explicitly her desire to return; but that is the unmistakable message conveyed by the general nuance of many of the passages, imbued as they are with a deep nostalgia for her days at Darlington Hall ».

¹³⁴ Rushdie, *Imaginary Homelands*, *op. cit.*, p. 12.

Pour Stevens, le fragment (ou, bien entendu, « remain ») que constitue le souvenir, allégorisé par le bijou, lui permet de récupérer ce qui était perdu au fin fond de son mémoire. Le parallèle avec l'archéologie auquel fait référence Rushdie sert également de métaphore pour l'enquête dans de nombreux romans policiers¹³⁵, et notamment, comme nous l'avons déjà évoqué, dans *Hawksmoor* (p. 200–01). Dans *The Remains of the Day*, le souvenir que déclenche la lettre mène aux autres événements clés du roman, dont le discours sur les erreurs anodines (« trivial errors ») qui évoque non seulement son regret envers Miss Kenton, mais également la crainte de Stevens de se tuer à la tâche comme son père. On apprend que le père de Stevens cherchait, à ce moment-là, la cause de sa chute dans le jardin à Darlington Hall qui a nécessité un changement dans ses responsabilités. En revanche, la recherche de la cause de la chute qui a préfiguré le déclin professionnel de son père est également en quelque sorte la sienne. La répétition de cette scène, et particulièrement la métaphore du bijou perdu, souligne son importance dans le récit.

En ce qui concerne *Atonement*, la coexistence du passé et du présent dans le roman est dû à la complexité de la situation d'énonciation constatée. D'une part, il est suggéré que le roman connaît de nombreuses versions et révisions faites par la narratrice, Briony, tout au long de sa vie¹³⁶. D'autre part, il devient évident à partir de la deuxième lecture que des passages focalisés sur certains personnages sont hantés par la narratrice, qui raconte les événements des décennies plus tard. A la première lecture, ces intrusions de la part de Briony peuvent échapper à l'attention du lecteur, qui les prendra pour des observations étranges mais légitimes de la part du personnage en question. Les chapitres focalisés sur Cecilia sont particulièrement imprégnés de cette ambiance. A un moment donné, par exemple, elle observe :

¹³⁵ Voir, par exemple, Hercule Poirot dans Agatha Christie, *Death on the Nile*, *op. cit.*, p. 985 : « 'Once I went professionally to an archaeological expedition [...]. In the course of an excavation, when something comes up out of the ground, everything is cleared away very carefully all around it. You take away the loose earth, and you scrape here and there with a knife until finally your object is there, all alone, ready to be drawn and photographed with no extraneous matter confusing it. That's what I have been seeking to do – clear away the extraneous matter so that we can see the truth ...' ».

¹³⁶ Voir *Atonement*, p. 369 : « I've been thinking about my last novel, the one that should have been my first. The earliest version, January 1940, the latest, March 1999, and in between, half a dozen different drafts. The second draft, June 1947, the third . . . who cares to know? My fifty-nine-year assignment is over ».

It looked carved, fixed, and again, she felt it: it had happened a long time ago, and all outcomes, on all scales – from the tiniest to the most colossal – were already in place. Whatever happened in the future, however superficially strange or shocking, would also have an unsurprising, familiar quality ... (*Atonement*, p. 53)

Ici, des observations attribuées à Cecilia reflètent clairement la présence de la narratrice. Le sentiment de Cecilia que les événements représentés, qu'elle est censée être en train de vivre, se sont déroulés dans le passé lointain, signifie l'irruption de la situation d'énonciation dans le récit. Comme évoqué précédemment, cela sert également comme un déclencheur de suspense, faisant anticiper le drame avant qu'il n'arrive. En sus, cela a pour effet de briser l'illusion de la représentation. Comme le constate Cecilia à une autre moment : « 'I've been seeing strangely, as if for the first time. Everything has looked different – too sharp, too real. [...] At other times I seem to be watching events as if they happened long ago' » (*Atonement*, p. 133). On peut constater que ces propos reflètent le sentiment de la narratrice, qui fait vivre le passé non seulement à partir de souvenirs, mais également de son imagination. Après tout, Briony n'était pas présente au moment de tous les faits dépeints, alors qu'elle est omniprésente au moment de leur représentation. Comme l'observe Genette à propos de telles intrusions de la part du narrateur extradiégétique :

Tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même ; frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte¹³⁷.

Dans *Atonement*, les observations métalectiques laissent contaminer la représentation par la situation d'énonciation, jusqu'à un certain degré, « au mépris de la vraisemblance ». Après tout, la narratrice dissimulée qui est Briony fait partie en fin de compte du monde diégétique du roman : elle n'est qu'un personnage. En revanche, le discours d'*Atonement* ne relativise pas la vérité. On pourrait considérer les observations de Cecilia comme une sorte de confession de la part de la narratrice que, malgré son intention de rester fidèle à la vérité, sa mémoire ne lui permet pas de représenter tous les événements aussi authentiquement qu'elle le souhaite.

Alors que ces observations étranges de la part de Cecilia semblent plus cohérentes à partir de la deuxième lecture, dans *When We Were Orphans* la raison de la

¹³⁷ Genette, *Figures III*, op. cit., p. 245.

coexistence des plans temporels n'est jamais définitivement résolue. Souvent, par exemple, Banks raconte des sentiments à propos de la temporalité qui ont l'air presque inexplicables :

I recall a strange sense of unreality coming over me as I contemplated which items to take away. [...] It struck me as most curious how, only a day earlier, the piece of information I had just received would have constituted something utterly central to my life. But here I was, turning it over casually in my head, and already it felt like something consigned to a past era, something I need not remember if I did not want to. (*Orphans*, p. 218)

Dans ce passage, Christopher s'apprête à quitter Shanghai avec Sarah lorsqu'il est déstabilisé par un sentiment d'« irréalité ». L'« information » dont il parle concerne le lieu où se trouvent ses parents. En revanche, sa mission qui a pour but de venir les libérer est-elle juste un fantasme de son enfance (« something consigned to a past era ») qui fait irruption dans le présent ? Malgré le fait qu'il semble sur le point d'abandonner cette mission, c'est finalement Sarah qu'il abandonne afin de poursuivre les nouveaux indices de son enquête qui viennent de se présenter.

Alors que, dans *When We Were Orphans*, le passé fait irruption dans le présent, dans *Atonement* c'est le contraire. Du fait que la situation d'énonciation est bien postérieure, la représentation est souvent défigurée par le passage du temps. A un moment donné, par exemple, Cecilia observe : « The indirect afternoon light [...] filled the entrance hall with the yellowish-orange tones of a sepia print » (*Atonement*, p. 47). On sent ici encore la présence de Briony, pour qui la maison familiale apparaît comme une photographie ancienne. Justement, il se peut que la narratrice se serve d'une telle image pour l'aider à représenter la journée en question. La métaphore de la photographie sépia pour évoquer les faiblesses de la mémoire se retrouve autre part dans le récit. Robbie, par exemple, raconte le fait que : « His most sensual memories [...] were bleached colourless through overuse » (*Atonement*, p. 226).

Par ailleurs, dans le chapitre focalisé sur ses expériences en France lors de l'évacuation des soldats britanniques à Dunkerque, Robbie a du mal à distinguer entre le réel et l'illusoire. Il fait de nombreuses références à la qualité onirique et cauchemardesque de ce qu'il vit¹³⁸. Alors que, à la première lecture, on prend ces

¹³⁸ Par exemple, lors d'un bombardement aérien allemand, Robbie observe : « The horizontal apparition hovered in the sky without growing larger, and though he was beginning to understand its meaning, it was, as in a dream, impossible to respond or move his limbs. [...] Dreamlike too was the way he could

descripteurs au premier degré, dès la deuxième lecture on sent encore la présence de Briony, pour qui la guerre vécue par Robbie constitue une sorte d'illusion cauchemardesque qu'elle fait apparaître à partir de ses traces textuelles : les lettres écrites par son camarade Nettle à propos de leurs expériences à Dunkerque. Quant à la nostalgie, les souvenirs de Robbie font irruption dans le présent. Souffrant de ses blessures et fiévreux, il marche presque en dormant, évoquant :

The one-way flow of people with a single purpose [...] suggested to his tired but overactive mind some long-forgotten childhood treat, a carnival or sports event on which they were all converging. There was a memory that he could not place, of being carried on his father's shoulders, up a hill toward a great attraction, toward the source of a huge excitement. He would like those shoulders now. His missing father had left few memories. A knotted neck scarf, a certain smell, the vaguest outline of a brooding, irritable presence. (*Atonement*, p. 241)

Plus tard, son état de santé se détériore et Robbie entre dans une sorte de délire qui inquiète ses camarades militaires :

This was the moment [Robbie] Turner chose to describe to Nettle the kind of place that he had in mind for dinner. He embellished to make his point, adding French windows open onto a wrought-iron balcony through which an ancient wisteria threaded, and a gramophone on a round table covered by a green chenille cloth, and a Persian rug spread across a chaise longue. The more he described, the more certain he was that the room was close by. His words were bringing it into being. (*Atonement*, p. 259)

Ce passage est ironique puisque c'est la représentation faite par Briony qui fait apparaître le fantasme de Robbie, non pas ses propres mots (« His words were bringing it into being »). La notion que les mots peuvent faire apparaître des mondes imaginaires évoque le fait que toutes les expériences de Robbie à la guerre sont issues de l'imagination de Briony, aidée par des documents historiques.

Le délire que connaît Robbie dans cette partie d'*Atonement* trouve des parallèles dans *The Singing Detective*. La frontière entre la reconstruction mentale du roman de Philip, ses fantasmes, ses souvenirs et le présent, est souvent franchie par l'apparition de personnages qui appartiennent à ces mondes imaginaires dans l'hôpital où il est soigné. En revanche, presque tout franchissement qui va à l'encontre de la vraisemblance pourrait s'expliquer par les améliorations et dégradations de l'état de

not move his legs fast enough » (*Atonement*, p. 221–22); et, encore : « The rich soil was clinging to his boots. Only in nightmares were feet so heavy » (*Atonement*, p. 237).

santé de Philip. Contrairement à *Atonement*, où Robbie n'est pas censé être l'auteur de sa propre représentation, Philip est souvent l'auteur de la sienne. Certaines de ces apparitions doivent leur existence à la volonté du héros, immobilisé et donc s'ennuyant dans son lit. Comme l'indique ce dernier : « 'Sometimes these ... hallucinations ... they're better than the real thing. People can sing in them or dance or ... I don't mind. I like pictures. I don't care' » (épisode 1, 29 min. 40 sec.). A un moment donné, la fièvre que connaît Philip est ressentie par Binney dans la reconstruction de son roman, ce dernier se plaignant dans le bar où se déroulent les premières scènes qu'il a trop chaud : « 'I – it's hot down here. Baking. I feel I'm burning up' » (épisode 1, 33 min. 15 sec.). La transition entre le présent du récit et les rêves et les fantasmes de Philip est souvent annoncée par un gros plan sur le visage du héros, lorsque ce dernier tombe dans un délire. Un tel gros plan a un rôle particulier à la télévision, selon Caughie, dû au rapport intime entre le téléspectateur et les personnages à l'écran :

The television close-up seemed to evoke the possibility of inner speech with an intensity denied to theatre and an intimacy and immediacy with the cinema could not achieve. The development of editing techniques and the fluidity of the filmed image seemed to promise ways of engaging the viewer in the instabilities and disorientations of dream states, fantasies and the surreal, and of making the unconscious material¹³⁹.

La musique joue un rôle similaire dans la série, annonçant souvent la perte de contrôle de Philip lorsqu'il s'immerge dans un fantasme ou un souvenir. Dans le deuxième épisode, par exemple, Philip, souffrant d'une forte fièvre, a un fantasme où le patient à côté de lui se met à chanter en *playback*. La musique le transporte vers un souvenir de son enfance où le jeune Philip regarde avec fierté son père interprétant la chanson concernée dans un club ouvrier pendant la seconde guerre mondiale (épisode 2, 41 min. 40 sec.). Dans le public, on voit, habillés comme tout le monde dans les vêtements de la classe populaire de l'époque, les deux hommes mystérieux qui sont à la recherche de Marlow dans un autre niveau diégétique de la série. Alors que la manière dont la musique annonce une transition soudaine entre la réalité et le fantasme est devenue convention dans l'œuvre de Dennis Potter¹⁴⁰, cela permettait néanmoins au scénariste de confondre les attentes d'un très grand public. Comme

¹³⁹ Caughie, *Television Drama*, op. cit., p. 161.

¹⁴⁰ Dennis Potter avait employé la même technique auparavant dans son œuvre, notamment pour la série *Pennies From Heaven* (1978).

nous l'avons déjà mentionné, ses séries attiraient énormément de téléspectateurs, malgré leur caractère avant-gardiste. Il faut cependant se rappeler qu'il n'existait que quatre chaînes quand *The Singing Detective* a été diffusé, dont deux appartenant à la BBC : « when the concept of a national audience was still untouched by time-shifting, multi-channel broadcasting, and niche audience targeting¹⁴¹ ». Le caractère quotidien et grand public des chaînes de télévision à l'époque a fait que la série a eu un impact très important. Comme le soulignent Fiske et Hartley : « it is the very familiarity of television which enables it [...] to act as an agency for defamiliarization¹⁴² ».

Pour certains critiques, dont Fredric Jameson, un tel jeu des niveaux diégétiques et du genre sont typiques du postmodernisme :

... the movement from one generic classification to another is radically discontinuous, like switching channels on a cable television set; and indeed it seems appropriate to characterize the strings of items and the compartments of genres of their typologization as so many "channels" into which the new reality is organized. [...] "We" thus turn out to be whatever we are in, confront, inhabit, or habitually move through ...¹⁴³

Si on applique la typologie définie par Jameson, la série, caractérisée par des changements de genre radicaux, s'inscrirait bien dans le postmodernisme. En revanche, comme le constatent certains critiques de la série, dont Caughie, il ne s'agit pas d'une manière de relativiser la réalité en elle-même mais plutôt de représenter une imagination hantée par la maladie et par le traumatisme :

On the one hand, it is quite clear that *The Singing Detective* is an artifact, brimming over with self-reflexive devices and constructed as a montage of narrative strands, genre pastiche and recurrent motifs. On the other hand, the fragments are unified by the central consciousness of Marlow, in whose fevered and diseased imagination all of the elements of the montage form a whole. If it is not a contradiction in terms, then, Potter's modernism is of the 'classicist' mode rather than the avant-gardiste. The narrative montage of *The Singing Detective* is not inorganic: the fragments and fractures are organically unified in the consciousness of the surrogate author who seeks meaning and redemption through self-discovery and creativity¹⁴⁴.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 204

¹⁴² John Fiske et John Hartley, *Reading Television*, Londres et New York, Routledge, 1978, p. 19.

¹⁴³ Jameson, *Postmodernism*, *op. cit.*, p. 373.

¹⁴⁴ Caughie, *Television Drama*, *op. cit.*, p. 176.

Au lieu de se demander dans quelle mesure la série adhère au postmodernisme ou au modernisme, il semble plus pertinent d'analyser les éléments de la série qui s'inscrivent dans la notion de nostalgie réflexive définie par Boym. Plus précisément, il faut analyser comment le jeu de temporalité sert la recherche du héros, d'après Caughie, « de sens et de rédemption à travers la découverte de soi et de la créativité ». Alors que Philip cherche le paradis perdu de son enfance, il est également représenté comme une âme perdue au présent, coincé entre ses souvenirs et son désir de devenir un artiste sérieux. Dès la première scène, qui nous transporte au village dans la Forest of Dean pendant la période de la guerre, on entend son père l'appeler : « 'Philip ! Come on old butty. Where bist ? Phil-ip – Why doesn't thee answer ?' » (épisode 1, 45 min. 15 sec.). On voit Philip tout en haut dans les branches d'un arbre, autre sorte de carapace derrière laquelle il se cache, comme celle de sa peau au présent du récit. L'image de Philip dans l'arbre fait partie de nombreuses scènes répétées ou revisitées dans la série. Comme l'indique Brooks :

Repetition, remembering, re-enactment are the ways in which we replay time, so that it may not be lost. We are thus always trying to work back through time to that transcendent home, knowing, of course, that we cannot. All we can do is subvert or, perhaps better, pervert time: which is what narrative does¹⁴⁵.

Comme l'évoque Brooks, Philip ne peut pas revenir au monde prélapsaire de son enfance mais il peut néanmoins subvertir le passage du temps en se remémorant le passé et en faisant vivre son roman. En revanche, ces deux actes de narration deviennent confus. A un moment donné, par exemple, Binney entend quelqu'un frapper à sa porte, seulement pour trouver qu'il n'y a personne. En remontant par l'escalier, il hésite, et un portrait de Nicola nue apparaît soudainement sur le mur, le même tableau que Marlow, dans son rôle du héros éponyme, a remarqué avec dégoût plus tôt dans la série (épisode 5, 33 min. 26 sec.). Comme les hommes mystérieux qui se rendent compte qu'ils n'ont pas de rôle utile dans le récit de la série, Binney/Finney ici semble coincé entre deux différents niveaux de l'imagination de Philip. Cette hésitation entre deux mondes se produit également lorsque un plan de l'eau de la Tamise se superpose sur le rideau qui entoure son lit à l'hôpital (épisode 2, 49 min. 55 sec.). A ce moment là, Marlow est particulièrement fiévreux, et quand l'infirmière tente de lui donner de l'eau, le mot « water » déclenche le cauchemar, ou

¹⁴⁵ Brooks, *Reading For The Plot*, *op. cit.*, p. 111.

peut-être le souvenir, d'un corps en train d'être repêché du fleuve londonien. Il existe, néanmoins, ce moment de surimposition prolongée entre le présent et les manifestations de son imagination.

Par ailleurs, il apparaît que le dialogue entre certains personnages tire sa source des souvenirs de Philip : ce qui renforce la qualité irréaliste ou théâtrale de ce qu'ils disent. Une partie du jeu de langue entre Marlow et Docteur Gibbon se trouve dans un échange entre sa femme, Nicola, et Mark Finney, dans le récit fantastique où ces deux derniers complotent de voler et de vendre le script du roman de Philip (épisode 5, 31 min.). De manière plus discrète, quand une dispute entre les conspirateurs tourne mal, les insultes lancées par Nicola ont pour origine un vrai différend entre Philip et sa femme : « you're rotten with your own bile ! You think you're smart but really you're very very sad, because you use your illness as a weapon against other people » (épisode 6, 23 min. 40 sec.). La diatribe de Nicola relie cette scène imaginaire au présent, où Marlow est assis dans son lit, apparemment en train d'inventer la dispute concernée. En revanche, les propos de Nicola continuent et Philip a de moins en moins l'air de quelqu'un qui est satisfait de ses inventions : clairement les insultes de sa femme lui font mal car elles sont justes. Le récit où il imagine la dispute, suivie par le meurtre de Mark Finney par sa femme, est un acte de vengeance de la part de Marlow qui montre une personnalité jalouse et paranoïaque, évoquée dans les propos de Nicola. Le fait qu'il ait l'air coupable et contrit dans cette séquence est confirmé par une autre scène où la frontière entre les niveaux diégétiques devient floue. Dans le dernier épisode, Marlow imagine qu'un policier vient le voir pour l'informer que sa femme s'est suicidée en se jetant dans la Tamise (épisode 6, 52 min. 5 sec.). Il s'agit d'un cauchemar, dont il sort quand une infirmière le réveille. Le policier prend la voix de l'infirmière, lorsqu'il est momentanément pris entre la réalité et le rêve (52 min. 34 sec.).

Une confusion similaire entre niveaux diégétiques se produit dans un passage clé de *An Artist of the Floating World*. Ayant dépeint son ancien tuteur Moriyama comme « arrogant et possessif » (*Artist*, p. 181), il reproduit ces défauts plus tard dans sa propre vie lors de son traitement d'un protégé, Kuroda. Un souvenir de la dernière conversation qu'Ono a eue avec son tuteur, où le narrateur annonce son désir de quitter l'école de peinture dirigée par ce dernier, déclenche un deuxième souvenir des décennies plus tard lorsque Kuroda est interpellé par le régime impérialiste pour le

manque de patriotisme dans ses œuvres d'art. Ono, apprend-on, l'a trahi. Soudainement, les constats d'Ono à propos de Moriyama ne paraissent plus fiables ; il semble qu'il ne fait plus référence à son tuteur, mais plutôt à lui-même :

... it is surely understandable if a teacher who has actually supplied most of the paints and materials should forget in such a moment that his pupil has any right over his own work. [...] For all that, it is clear that such arrogance and possessiveness on the part of a teacher – however renowned he may be – is to be regretted. From time to time, I still turn over in my mind that cold winter's morning and the smell of burning was growing ever stronger in my nostrils. [...] I was standing outside Kuroda's house ... (*Artist*, p. 181)

Cette soudaine transition d'un souvenir à un autre a pour effet de mettre en doute le long discours qui l'a précédé, où Ono hésite entre critiques et défense de l'attitude de Moriyama. L'arrivée du deuxième souvenir laisse penser que les constats à propos de la relation entre professeur et élève ne s'appliquent plus à lui et Moriyama mais en fait à lui et Kuroda. L'odeur de fumée évoquée rappelle par ailleurs une scène dans le roman où il est suggéré que le père d'Ono, qui ne souhaitait pas que son fils devienne artiste, a brûlé ses tableaux. En trahissant Kuroda, Ono a trahi les valeurs d'artiste qu'il a assumées, contre les souhaits de ses parents, lorsqu'il était jeune. Comme le constate Cynthia Wong à propos des romans d'Ishiguro : « the novels all have relatively clear time frames of past and present, but [...] these two frames become complicated, and, at times, distorted by emotion. [...] what separates past from present is a volatile divide¹⁴⁶ ».

Dans *When We Were Orphans*, Banks semble prisonnier en quelque sorte du passé, n'ayant pas pu résoudre les traumatismes de son enfance, notamment la disparition de ses parents à Shanghai. La nostalgie que connaît le narrateur s'inscrit bien dans le sens originel du terme, celui de douleur et de tristesse. En revanche, il prétend pouvoir se transporter dans le passé en quelque sorte, constatant à un moment donné : « Even now, if I were for a moment to close my eyes, I could with ease transport myself back to that bright morning in Shanghai » (*Orphans*, p. 24). Par ailleurs, ce processus de remémoration est problématisé puisque Banks a du mal à distinguer un souvenir de l'autre. Comme il l'explique plus tard dans le récit :

... I have become increasingly preoccupied with my memories, a preoccupation encouraged by the discovery that these memories – of my childhood, of my parents – have

¹⁴⁶ Wong, *Kazuo Ishiguro, op. cit.*, p. 18.

lately begun to blur. A number of times recently I have found myself struggling to recall something that only two or three years ago I believed was ingrained in my mind forever. I have been obliged to accept [...] my life in Shanghai will grow less distinct, until one day all that will remain will be a few muddled images. (*Orphans*, p. 67)

On pourrait imaginer que Banks souffre d'une maladie comme celle évoquée par Briony dans *Atonement*, l'écrivaine octogénaire qui se révèle, dans le dernier chapitre, avoir été la narratrice de tout ce qui a précédé à la troisième personne¹⁴⁷. En revanche, l'évocation de ce que Briony appelle, de manière révélatrice, le « dénouement » (« undoing », p. 354) de sa mémoire a lieu dans le chapitre du roman le plus fiable. Il s'agit d'une sorte de confession des changements effectués dans le récit sur le destin de Robbie et Cécilia, qu'elle avait laissés survivre au point culminant de son « forensic memoir ». Dans *Never Let Me Go* également, les faiblesses de la mémoire font que la vérité de la représentation est mise en question. Comme le constate Kathy à propos d'un patient qu'elle soigne :

What he wanted was not to just to hear about Hailsham, but to *remember* Hailsham, just like it had been his own childhood. [...] getting me to describe things to him, [...] with the drugs and the pain and the exhaustion, the line would blur between what were my memories and what were his. (*Never*, p. 5)

Comme nous l'avons déjà vu, Kathy fait référence par ailleurs au fait que la séquence des événements racontés a été discutée lors d'échanges avec ses amis¹⁴⁸, comme si une version officielle des souvenirs d'enfance avait été décidée en groupe. En revanche, dans la citation ci-dessus, il est suggéré que des souvenirs fictifs auraient pu être ajoutés au récit, suite aux échanges avec d'autres de ses patients qui n'étaient pas présents au moment des faits, ce qui contribue à l'ambiance irréelle de l'histoire. Comme l'indique Brian McHale : « Intractable epistemological uncertainty becomes at a certain point ontological plurality or instability: push epistemological questions far enough and they “tip over” into ontological ones¹⁴⁹ ». Même s'il est bien clair dans

¹⁴⁷ Voir *Atonement*, p. 354 : « ... my brain, my mind, is closing down. The little failures of memory that dog us all beyond a certain point will become more noticeable, more debilitating, until the time will come when I won't notice them because I will have lost the ability to comprehend anything at all. I have vascular dementia, the doctor told me, and there was some comfort to be had. There's the slowness of the undoing, which he must have mentioned a dozen times ».

¹⁴⁸ Voir *Never*, p. 80 : « When I was discussing it with Ruth a few years ago [...] she claimed Miss Lucy had told us a lot more [...] but I'm pretty sure she didn't ».

¹⁴⁹ McHale, *Postmodernist Fiction*, *op. cit.*, p. 11.

Never Let Me Go qu'il s'agit d'un monde fantastique, on est amené à mettre en doute le *statut*, ou ce qu'appelle McHale « l'ontologie », du récit dans ce monde-même. C'est une incertitude qu'engendre également *When We Were Orphans*. Malgré la manière dont Christopher semble conscient, comme nous l'avons vu, de la dégradation de sa mémoire, il raconte autre part des événements qui montrent une confusion totale des plans temporels. A un moment donné, par exemple, il se rend dans une maison chinoise qui semble se transformer en son domicile d'enfance :

Obviously some vast restructuring had taken place over the years. I could not, for instance, work out at all how the areas through which [...] I had just entered related to our old hall. But the minstrels' gallery at the back clearly corresponded to the balcony at the top of our grand curving staircase. [...] I drifted forward, and [...] as I did so, I found an old memory coming back to me ... (*Orphans*, p. 186)

Dans cette scène onirique, on a encore l'impression que le passé fait irruption dans le présent. Même si les dimensions de la maison qu'il explore sont complètement différentes de celles de sa maison d'enfance, il préfère croire que des travaux importants ont été réalisés¹⁵⁰. C'est à des tels moments que le roman rappelle le monde cauchemardesque et peu réaliste de *The Unconsoled*, où le narrateur Ryder connaît des expériences similaires :

The [hotel] room I was now in, I realised, was the very room that had served as my bedroom during the two years my parents and I had lived at my aunt's house on the borders of England and Wales. [...] It had been recently re-plastered and re-painted, its dimensions had been enlarged [...]. But it was unmistakably the same ceiling I had so often stared up at ... (*Unconsoled*, p. 16)

Pour Ryder, la ville anonyme qu'il visite apparemment pour la première fois ne cesse de s'entremêler avec des lieux et des souvenirs de son passé : même les personnages qu'il rencontre pour la première fois s'avèrent être certains de ses proches. Comme l'indique Boym, « Reflective nostalgics see everywhere the imperfect mirror images of home, and try to cohabit with doubles and ghosts¹⁵¹ ». Comme nous l'avons exploré dans la partie précédente consacrée à la thématique du dédoublement dans les œuvres du corpus, l'apparition de doubles dans les romans

¹⁵⁰ Voir *Orphans*, p. 190 : « I then recognized with a wave of emotion our old 'library'. It had been greatly altered: the ceiling was much higher, a wall had been knocked through to make the space L-shaped [...]. But it was unmistakably the same room where as a child I had done much of my homework ».

¹⁵¹ Boym, *Future of Nostalgia*, *op. cit.*, p. 251.

d'Ishiguro constitue souvent une sorte de projection psychique ou d'accomplissement de souhait chez les narrateurs : il semble donc qu'un processus similaire se produise également sur le monde matériel.

La manière dont le passé s'entremêle avec le monde matériel du présent dans ces romans rappelle ce que Walter Benjamin appelle la *porosité*. Dans son essai avec Asja Lacis sur la ville de Naples, il évoque :

... poreuse comme cette roche est l'architecture. Edifice et action s'enchevêtrent dans des cours, des arcades et des escaliers. En tout on préserve la marge qui permet à ceux-ci de devenir le théâtre de nouvelles constellations imprévues. On évite le définitif, la marque. Aucune situation n'apparaît telle qu'elle est, prévue pour durer toujours, aucune figure n'affirme : "ainsi et pas autrement". Ainsi se réalise l'architecture, cette pièce la plus significative de la rythmique d'une communauté¹⁵².

Pour Benjamin, dans la ville poreuse « rien n'est mené à terme¹⁵³ » ; la ligne qui sépare le public et le privé, l'intérieur et l'extérieur, et surtout le passé et le présent, devient très floue. Comme le souligne Farrar, d'après le philosophe allemand :

... porosity speaks to a sense of place that understands how history and memory seep into landscapes, allowing the past to coexist alongside the present. Such coexistence is an ontological (un)certainly; urban spaces (and our everyday lives) always are characterized by this porosity, whether we choose to admit it or not. The past is always leaking into the present, despite our best attempts to cover it over, or to keep it at bay¹⁵⁴.

La représentation de Londres dans *Hawksmoor* est bien celle d'une ville poreuse. La coexistence du passé et du présent est exprimée de diverses façons. Nombreuses, par exemple, sont les comptines citées dans le roman, chantés dans les rues de la capitale par des enfants dans la représentation du XVIII^e siècle, ainsi que celle du XX^e. Apparemment errants, ces enfants d'époques différentes sont réunis en quelque sorte par ces « nursery rhymes » qui sont transmises d'une génération à une autre. Parmi les comptines référencées dans le roman, les paroles de « London Bridge is Falling Down » sont les plus révélatrices, portant directement sur la durabilité ou non du pont éponyme :

¹⁵² Walter Benjamin et Asja Lacis, « Naples », 1925, dans Walter Benjamin, *Images de pensée*, trad. Jean-François Poirier et Jean Lacoste, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1998, p. 11–12.

¹⁵³ *Ibid.* p. 12.

¹⁵⁴ Margaret E. Farrar, « Nostalgia, and the Politics of Place Memory », dans *Political Research Quarterly*, 64/4, 2011, p. 731.

Bricks and mortar will not stay,
Will not stay, will not stay,
Bricks and mortar will not stay,
My fair lady. (*Hawksmoor*, p. 47)

Pour Dyer, l'architecture constitue la lutte contre l'impermanence évoquée dans la comptine. En effet, ses églises continueront à dominer les quartiers dans lesquels elles sont réalisées : « My Churches will endure [...] and what the Coles build the Ashes will not burie. [...] I cannot change that Thing call'd Time, but I can alter its Posture » (*Hawksmoor*, p. 8).

La coexistence du passé et du présent est également évoquée dans de nombreuses allusions à la poussière (« dust ») lorsque certains personnages se demandent d'où viennent ces particules. Lors d'un échange entre Dyer et son assistant Walter, par exemple :

... What is Dust, Master Pyne?
And he reflected a little: It is particles of Matter, no doubt.
Then we are all Dust indeed, are we not? (*Hawksmoor*, p. 17)

De manière typique dans le roman, c'est une conversation qui est quasiment répétée par ailleurs par d'autres personnages et dans d'autres plans temporels. Dans un échange entre le vagabond Ned et une femme alcoolique sans abri, par exemple, cette dernière s'exclame : « 'Dust, just look at the dust,' she was saying, 'and you know where it comes from, don't you? Yes, you know' » (*Hawksmoor*, p. 84). De façon similaire, Thomas demande à sa mère : « 'Where does dust come from?' », à quoi elle répond, « 'Oh I don't know, Tommy, from the ground probably' » (*Hawksmoor*, p. 38). L'insinuation de ces constats est que la poussière vient des morts et que l'on fait tous partie de la même matière organique : ce qui réunit le passé et le présent. La coexistence des plans temporels est exprimée à travers la circularité et la répétition, dont ces références à la poussière :

Hawksmoor looked out of his window at the streets below, from which no noise reached him; then his eyes grew larger as he looked at the window itself and noticed the patina of dust thrown up by the city; then he altered his gaze once more and concentrated upon his own image as it was reflected in the window – or, rather, the outline of his face like an hallucination above the offices and homes of London. (*Hawksmoor*, p. 133)

La manière dont Hawksmoor se focalise sur trois plans (les rues de la ville, puis la poussière sur la fenêtre, et finalement le reflet de son propre visage) souligne encore

le discours du roman : que l'on vit en coexistence avec le passé. En revanche, il semble que Peter Ackroyd donne plus de vie à la représentation du passé qu'à celle du présent, à un tel point que ce dernier comporte une qualité plus illusoire et moins crédible que celle du journal intime apparemment rédigé par Dyer au XVIII^e siècle. Selon Ganteau : « Toutes les figures contemporaines deviennent ainsi sujets partiels et troués, à ontologie faible, agis par un passé qui se répète inexorablement¹⁵⁵ ». La figure du détective éponyme apparaît dans la citation ci-dessus comme étant hallucinatoire et éphémère par rapport à la ville et à la poussière. Ce n'est pas un hasard si l'écrivain a choisi une histoire policière pour explorer cette thématique. Selon Salzani, par exemple :

For [Walter] Benjamin, the city's surface is double layered [...]. The specter of the past haunts the present, the ghosts of the past await resuscitation; the flâneur-as-detective, following the traces of forgotten histories, discovering what is hidden in the city, awakens the dead¹⁵⁶.

C'est un sentiment qui se retrouve également dans *Atonement*. Dans le dernier chapitre, Briony raconte un trajet à travers la capitale pour retourner des documents à l'Imperial War Museum. En route, elle observe : « Beyond a certain age, a journey across the city becomes uncomfortably reflective. The addresses of the dead pile up » (*Atonement*, p. 355). Outre les proches de Briony qui sont morts, la capitale connaît d'autres sortes de fantômes, révélés par la narratrice jouant le rôle de « flâneur-as-detective » :

... I decided to make one last visit to the Imperial War Museum library in Lambeth. It suited my peculiar state of mind. The reading room, housed right up in the dome of the building, was formerly the chapel of the Royal Bethlehem Hospital – the old Bedlam. Where the unhinged once came to offer their prayers, scholars now gather to research the collective insanity of war. (*Atonement*, p. 335)

De manière revelatrice, dans *Hawksmoor* Dyer visite Bedlam avec son patron Sir Christopher Wren. A l'époque, le public pouvait payer pour accéder à l'hôpital, qui n'était pas plus qu'une prison, pour voir les malades enfermés à l'intérieur. En effet, les gens faisaient cela comme si c'était une forme de divertissement. En revanche, l'expérience tourne mal pour Dyer lorsque Wren lui propose de voir un nouveau patient

¹⁵⁵ Ganteau, « We play detective », *op. cit.*, p. 423.

¹⁵⁶ Salzani, « City as Crime Scene », *op. cit.*, p. 185.

qu'il appelle un « demoniack », c'est-à-dire une personne possédée par le diable. Ce dernier est apparemment placé à l'isolement du fait qu'il est trop dangereux pour le public. Comme l'explique Dyer : « the Gaoler led us up a back stair-case to the private Chambers of Bedlam where those who are not fit for Entertainment are placed in Confinement » (*Hawksmoor*, p. 122). Apparemment touché par des crises convulsives très violentes, le patient est ligoté dans sa cellule avec des chaînes et fait très peur à Dyer en lui parlant apparemment sans bouger les lèvres. De surcroît, le « demoniack » connaît même son prénom :

What more Death still Nick, Nick, Nick, you are my own! At this I was terribly astounded, for he could in no wise have known my name. And in his Madness he called out to me again: Hark ye, you boy! I'll tell you somewhat, one Hawksmoor will this day terribly shake you! Then his Tongue rolled inwards all in a Lump, and his Eye-balls turned backwards, nothing but the White of them being seen. And the Gaoler made Signs for us to leave. (*Hawksmoor*, p. 123)

Ce que signifient les constats du patient n'est pas clair, sauf que cela porte sur la convergence des deux personnages : Dyer et Hawksmoor. On se rappelle encore que Hawksmoor est le vrai nom historique de l'architecte des églises attribuées dans le roman à Dyer, élève de Sir Christopher Wren, fondateur de la Royal Society, symbole de l'esprit scientifique et rationnel britannique. Suite à cette scène, ce dernier lui demande : « Who is this Hawksmoor, Sir Chris. asked me as we left the Mad-House and entered the Fields. [...] No one, I answered, no Man I know. Then leaving him I went quick into a Tavern, and swallow'd pot after pot of Ale till I became drunken » (*Hawksmoor*, p. 123). Le caractère fantastique du roman est parmi les qualités dites postmodernistes selon certaines conceptions du terme. Pour Brian McHale : « the dominant of postmodernist fiction is *ontological*. That is, postmodernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions [...] on the ontology of the literary text itself or on the ontology of the world which it projects¹⁵⁷ ». Nous nous focaliserons sur les aspects des œuvres du corpus qui mettent en doute le statut du récit, ce que McHale appelle « l'ontologie du texte littéraire », dans la partie suivante. Il existe de nombreux exemples dans *Hawksmoor* en ce qui concerne la manière dont le roman met en question la nature réelle du monde représenté (« the ontology of the world »). En plus des scènes fantastiques et gothiques comme celle citée ci-dessus, Dyer

¹⁵⁷ McHale, *Postmodernist Fiction*, op. cit., p. 10.

revendique des pouvoirs et connaissances apparemment surnaturels. A un moment donné, par exemple, il raconte la scène de sa propre naissance comme s'il était bien conscient au moment des faits¹⁵⁸. Par ailleurs, dans ses souvenirs d'enfance, Dyer semble faire un pacte *faustien* lorsqu'il est accueilli par le meneur d'une secte religieuse, étant devenu orphelin suite au décès de ses parents à cause de la peste. Ce dernier, Mirabilis, qui l'appelle « Little Faustus » (*Hawksmoor*, p. 20), pratique la magie noire :

Mirabilis then ask'd me who I desired to see. I said I wanted to see no one so much as my Mother before she Stank [...]. Then he took up a Looking-glass that was in the Room, and setting it down again bid me look in it – which I did, and there saw the exact Image of my Mother in that Habit which she used to wear, and working at her Needle. This was an Astonishment indeed ... (*Hawksmoor*, p. 19)

La capacité de Mirabilis à faire apparaître l'image de la mère de Dyer séduit le garçon, qui est hébergé par la secte pendant l'épidémie de peste. Etant resté fidèle aux croyances de Mirabilis, il apprend certaines de ses connaissances magiques. A propos du garçon, Nat Eliot, que Dyer l'adulte embauche en tant que domestique, ce dernier raconte : « When he first came to me he was afflicted with such a prodigious Stammering that he was seldom able to pronounce one single Word or Syllable without great Agitation [...]. But I us'd my Art, and strok'd his Face and cured him » (*Hawksmoor*, p. 50).

Plus important, peut-être, que les pouvoirs apparemment surnaturels dont Dyer dispose grâce au pacte faustien, est sa capacité à passer d'un plan temporel à un autre. Selon Dyer, on vit en coexistence avec le passé et même l'avenir: « For when I became acquainted with Mirabilis and his Assembly I was uncovering the trew Musick of Time which, like the rowling of a Drum, can be heard from far off by those whose Ears are prickt » (*Hawksmoor*, p. 22). Dyer consacre une partie importante de son journal intime aux souvenirs du passé, imaginant être perdu en quelque sorte dans le temps : « my Thoughts are all suspended and like a Pilgrim moving into the Glare of the Sun I am lost in the wastes of Time » (*Hawksmoor*, p. 57). C'est dans ce sens que

¹⁵⁸ Voir *Hawksmoor*, p. 9 : « My Mother gave me birth (or hatch'd her Egg, as they say), all bloody and Pissburnt in the hour before Dawn: [...] In the corner of the narrow mean Chamber, my Father stood with bow'd head since his Dame seemed about to leave this World presently, having endur'd many painful Hours during my Birth. The sunne rose up before the House: I could see it burning, and the shape of my Father crossing and crossing againe in front of it so that he seemed a meer Shaddowe ».

Hawksmoor s'inscrit dans la notion de la nostalgie réflexive conçue par Boym, considérée non pas comme une facette du postmodernisme mais plutôt : « this unfinished critical project of modernity, based on an alternative understanding of temporality, not as a teleology of progress or transcendence but as a superimposition and coexistence of heterogeneous times¹⁵⁹ ». L'hétérogénéité de la temporalité se manifeste dans le roman dans les personnages de vagabonds qui semblent exister en dehors du temps. L'un d'entre eux, Ned, apparaît dans le passé et le présent du récit. Comme les comptines chantées par les enfants, les vagabonds sont dépeints comme des figures qui hantent les villes d'une manière éternelle. A un moment donné, par exemple, Dyer les voit chanter et danser, ivres :

... as the Winde gusted from the River I heard Snatches of their Song, viz.

A Wheel that turns, a Wheel that turned ever,

A Wheel that turns, and will leave turning never. (*Hawksmoor*, p. 81)

Initialement dégoûté par les vagabonds qu'il rencontre dans un petit bidonville à côté de la Tamise, il finit par les rejoindre : « a confus'd Hurry of Thought and Dizziness came upon me like a Man often meets in a Dreame. I ran towards them with outstretch'd Arms and cried, Do you remember me? I will never, never leave thee! I will never, never leave thee! » (*Hawksmoor*, p. 81). Dans cette scène très décalée et onirique, Dyer semble embrasser la vie vagabonde comme si cela constituait une manière de vivre le caractère éternel de la ville. Au XX^e siècle, Ned fait écho à la chanson répétée par les sans abri lorsqu'il observe, dans une autre référence au caractère circulaire du temps : « there are wheels, Ned thought, wheels within wheels » (*Hawksmoor*, p. 90).

Par ailleurs, les cris de Dyer dans cette scène à la fin du troisième chapitre sont apparemment entendus au XX^e siècle dans le quatrième, qui commence avec la phrase suivante : « And as the cry faded away, the noise of the traffic returned with increased clarity » (*Hawksmoor*, p. 82). Cette manière de relier des événements séparés temporellement ou spatialement marque également *Arthur & George*, même si le roman de Barnes ne s'éloigne pas du réalisme autant que celui d'Ackroyd. Dans ce premier, il s'agit en général d'une façon de cerner les parallèles entre la vie des deux héros éponymes. Les chapitres alternent, pour la plupart, entre des focalisations

¹⁵⁹ Boym, *Future of Nostalgia*, op. cit., p. 30.

sur l'un ou l'autre, sauf certains qui dépeignent le point de vue d'autres personnages, notamment Captain Anson (ex, p. 366) et l'inspecteur Campbell (ex, p. 199). Un exemple de la façon dont Barnes emploie cette structure pour soulever des parallèles entre les héros est situé pages 224–25. A sa sortie de la prison, comme nous l'avons déjà vu, un photographe prend accidentellement un cliché d'un autre détenu que George, qui est publié immédiatement dans un journal (*Arthur & George*, p. 224). Sur la page suivante, au début d'un chapitre focalisé sur Arthur, l'écrivain se fait peindre le portrait : « He is painted that year by Sidney Page [...]. His hair is now receding above the temples, but this loss is made irrelevant by the compensating glory of the moustache [...]. It gives Arthur the commanding air of a military prosecutor » (*Arthur & George*, p. 225). La juxtaposition des deux portraits est révélatrice car, semble-t-il, elles sont toutes les deux trompeuses. George est pris pour un délinquant alors qu'il est innocent, tandis qu'Arthur, en tant que célébrité, a une image publique qui n'est pas tout-à-fait représentative de sa vraie personnalité. Arthur, selon le roman, était tourmenté par des doutes et surtout par un sentiment de culpabilité envers sa femme dû à son « amitié » avec Jean Leckie.

En général, la manière dont Barnes joue avec ces parallèles ne va pas explicitement à l'encontre du réalisme. En revanche, d'autres chapitres ne sont « attribués » ni à un personnage ni à l'autre, mais aux deux à la fois. Comme nous l'avons analysé, un de ces chapitres comprend une scène de mutilation d'un cheval où l'identité de l'auteur des faits n'est pas révélée (p. 100–02). Il s'agit de l'événement qui a pour conséquence le rapprochement des deux hommes éponymes, sans lequel ils ne se seraient pas rencontrés. Il s'agit également d'un geste autoréflexif puisqu'on se demande pourquoi, dans un passage focalisé sur personne, l'auteur ne nous donne néanmoins qu'une vue partielle d'événement. La représentation est délibérément masquée par un narrateur qui devrait être omniscient, et d'une façon qui brise l'illusion d'absence de la part de l'écrivain, qui explore le monde concerné généralement à travers les observations des héros.

Dans un autre chapitre intitulé « Arthur & George », la focalisation alterne constamment entre les deux hommes lorsqu'ils lisent, apparemment simultanément mais pas dans le même lieu, un rapport gouvernemental sur l'erreur judiciaire qu'a vécue George. Cette technique permet de représenter la réaction des deux hommes à chaque paragraphe du rapport comme s'ils le lisaient en même temps. Il s'agit, en

effet, d'une manipulation temporelle et spatiale qui culmine avec la lecture, par Arthur et Jean d'une part, et d'autre part par George, du dernier paragraphe du rapport où il est constaté que ce dernier mérite un pardon officiel pour sa condamnation :

'Blether ... *brought his troubles upon himself* ... blether blether ... *accept the conclusions* ... however ... *exceptional case* ... I'll say so ... *permanent disqualifications* ... Oh, I see, what they're most afraid of is the legal profession, all of which knows this is the greatest miscarriage of justice since, since ... yes, so if they allow him to be reinstated ... blether, blether ... *fullest and most anxious considerations* ... free pardon.'

'Free pardon', repeats Jean, looking up. So victory is theirs.

'Free pardon', reads George, aware that there is one sentence of the Report left to come.

'Free pardon,' repeats Arthur. He and George read the last sentence together. (*Arthur & George*, p. 433)

Dans ce passage Barnes manipule explicitement les plans temporels et spatiaux afin de mieux dépeindre la réaction des héros. En revanche, il ne s'agit pas d'une manière de subvertir la notion de la temporalité en elle-même, comme le fait *Hawksmoor*. Dans un chapitre du roman d'Ackroyd consacré à la crise personnelle de Ned, par exemple, dû semble-t-il à ses problèmes psychiatriques, le vagabond semble véritablement perdu dans le temps :

It was after this that he entered what was known as the 'strange time'. [...] He was talking to himself now for most of the day: 'Yes,' he would say, Time is getting on. Time is certainly getting on'. [...] Black Sam was whispering something to himself, and Ned leaned over eagerly to hear it: 'It keeps on turning,' he was saying, 'It keeps on turning'. (*Hawksmoor*, p. 103–105)

On pourrait constater que Ned, au lieu d'être fou, connaît le vrai caractère de la temporalité, une connaissance partagée également par Dyer, qui observe par ailleurs :

Truly Time is a vast Denful of Horror, round about which a Serpent winds and in the winding bites itself by the Tail. Now, now is the Hour, every Hour, every part of an Hour, every Moment, which in its end does begin again and never ceases to end: a beginning continuing, always ending. (*Hawksmoor*, p. 75)

Pour Dyer, les églises sont des monuments consacrés à sa vision de la temporalité. Il les construit pour communiquer en quelque sorte avec ceux qui suivent ses traces dans l'avenir. Les labyrinthes conçus en-dessous de ces édifices sont symboliques de cette notion du temps circulaire et répétitif. Comme le constate Dyer : « my own History is a Patern which others may follow in the far Side of Time. And [...] as if in a Vision I see some one from the dark Mazes of an unknown Futurity who enters Black

Step Lane and discovers what is hidden in Silence and Secresy » (*Hawksmoor*, p. 257). Le fait que les labyrinthes que construit Dyer soient également une sorte de piège est significatif. Comme le constate Merivale et Sweeney à propos du roman policier postmoderniste : « the mystery is a maze without an exit¹⁶⁰ ». Alors que le roman policier classique est caractérisé en général par l'unité de temps et de lieu, les plans temporels dans les œuvres du corpus sont souvent confus. De même, si le motif du labyrinthe apparaît souvent dans le genre pour représenter l'aboutissement de l'enquête de la figure du détective, malgré les leurres symbolisés par les chemins trompeurs, celui du corpus ne suit pas la même logique. Comme l'explique Umberto Eco dans son *Apostille au Nom de la Rose*, roman policier postmoderniste canonique :

... il y a trois types de labyrinthe. Le premier est grec, c'est celui de Thésée. Il ne permet à personne de s'égarer : vous entrez et vous arrivez au centre, puis vous allez du centre à la sortie. C'est pourquoi au centre, il y a le Minotaure, sinon l'histoire perdrait toute sa saveur, ce serait une simple promenade de santé. [...] la terreur naîtra peut-être. Mais si vous déroulez le labyrinthe classique, vous vous retrouvez avec un fil à la main, le fil d'Ariane.

[...]

Le second est le labyrinthe maniériste : si vous le mettez à plat, vous avez entre les mains une espèce d'arbre, une structure en forme de racines, avec de nombreuses impasses. La sortie est unique mais vous pouvez vous tromper. Vous avez besoin d'un fil d'Ariane pour ne pas vous perdre. Ce labyrinthe est un modèle de *trial-and-error process*.

[...]

Enfin, il y a le réseau, ou ce que [Gilles] Deleuze et [Félix] Guattari appellent rhizome. Le rhizome est fait de telle sorte que chaque chemin peut se connecter à chaque autre chemin. Il n'a pas de centre, pas de périphérie, pas de sortie parce qu'il est potentiellement infini. [...] il est structurable mais jamais définitivement structuré.¹⁶¹

Pour Eco, le récit du roman policier classique correspond en général au labyrinthe maniériste. L'œuvre de Deleuze et Guattari citée est *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, où les philosophes français identifient un modèle d'organisation descriptif et épistémologique qu'ils appellent le *rhizome*, la tige souterraine chez certaines plantes qui « se distingue absolument des racines et radicules » dans le sens que « n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être. C'est très différent de l'arbre ou de la racine qui fixent un point, un

¹⁶⁰ Merivale et Sweeney, « The Game's Afoot », *op. cit.*, p. 9.

¹⁶¹ Eco, « Apostille au Nom de la Rose », *op. cit.*, p. 533.

ordre¹⁶² ». Pour Deleuze et Guattari le modèle d'organisation de la connaissance arborescente est un système hiérarchique fondé sur le dualisme, alors que le rhizome privilégie des « principes de connexion et d'hétérogénéité¹⁶³ ».

Le rhizome, et particulièrement la notion du labyrinthe rhizomatique chez Eco, est utile dans notre analyse des œuvres du corpus. Dans *The Singing Detective*, par exemple, il semble que les connexions d'une scène à l'autre sont presque arbitraires : on ne sait jamais dans quel plan temporel on sera transporté. Justement, le motif de labyrinthe apparaît régulièrement dans la série. Dans les premières scènes, par exemple, Philip Marlow raconte, d'une voix-off de style « chandleresquerie » : « And so the man went down the hole, like Alice. But there were no bunny rabbits down there. It wasn't that sort of hole. It was a rat hole. [...] Into the rat-hole. Down, down, down » (épisode 1, 3 min. 25 sec.). Même si Marlow fait référence ici à Mark Binney, que l'on voit descendre par l'escalier au bar souterrain « Skinscapes », il pourrait s'agir d'une introduction à sa propre situation, lorsqu'il est repoussé d'un souvenir ou d'un rêve à un autre, jusqu'à ce que la ligne qui distingue les deux devienne floue. L'allusion à *Alice in Wonderland* de Lewis Carroll est significative : la descente dans le terrier du lapin dans cette célèbre histoire marque également le début des aventures surréelles que connaît la jeune fille éponyme.

Les tunnels souterrains figurent souvent dans les cauchemars et souvenirs de Philip, surtout un fragment de la scène dans le métro à Londres, où le train sort du tunnel de manière soudaine, les cris de sa mère (« Philip ! Philip ! ») noyés par le bruit. Dans une célèbre scène fantastique du premier épisode où tous les médecins et infirmières à l'hôpital se mettent à chanter et danser, Philip imagine avoir été livré à lui-même dans son fauteuil roulant, ce qui fait qu'il roule tout seul dans le couloir. Philip ayant apparemment perdu contrôle, le couloir prend le caractère d'un tunnel, souligné par le fait que ce fantasme s'entremêle encore avec le souvenir de s'être enfui de sa mère sur le quai de métro au moment de l'arrivée du train. Apparemment, ce dernier souvenir doit son caractère traumatique non seulement à la dispute qui a eu lieu entre Philip et sa mère mais également au train lui-même, dont l'apparition soudaine lui a fait peur. Dans une autre scène, Philip, qui ne connaît pas la capitale, ayant grandi à

¹⁶² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Les Éditions De Minuit, 1980, p 13.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 13.

la campagne, est étonné lorsque sa tante l'informe qu'il y a des trains souterrains : « 'Trains running under the ground. [...] That's true. Right under us, right under your feet' » (épisode 4, 5 min. 50 sec.). Les trains ont une signification importante dans la série. En plus de cette scène répétée où le train du métro sort violemment du tunnel, Philip est également troublé par le souvenir de son trajet en train pour aller à (ou revenir de, puisque cela n'est pas clair) Londres. La répétition de ce souvenir est empreinte d'ironie lorsque l'on voit, sur le quai de la gare rurale où son père l'attend, un panneau avec le slogan « Is Your Journey Really Necessary ? » (épisode 3, 4 min. 55 sec.). Un avertissement de l'Etat à l'époque de la seconde guerre mondiale, le slogan sert également de commentaire sur le trajet que fait Philip mentalement de manière répétitive, étant prisonnier de souvenirs troublants.

Le fait que le récit de *The Singing Detective* rappelle le labyrinthe rhizomatique d'*Alice in Wonderland* est également souligné dans une scène où la figure du jeune Philip, qui s'enfuit de sa mère dans les tunnels du métro, apparaît, toujours en courant, à l'hôpital où est allongé Philip l'adulte. Les deux scènes sont reliées par l'écho souterrain créé par les pieds du garçon sur le sol lorsqu'il court (épisode 5, 44. min.), ce qui implique que Marlow n'a jamais cessé de courir en quelque sorte, en refusant de reconnaître les origines traumatiques de sa maladie de peau. Comme lui dit un des médecins, qui compare Philip défavorablement aux autres patients qui ont la même maladie que lui : « They don't behave as though they have fallen into a sewer » (épisode 1, 56 min. 40 sec.), encore une allusion aux tunnels souterrains. Le lien entre le récit et le labyrinthe est souligné autre part par Marlow lorsqu'il annonce : « The worst thing about a detective story is the plot. The best thing too. [...] You have to work it all out in your head. And that's what I've been trying to do. Like a rat in a maze » (épisode 4, 21 min. 48 sec.).

S'il existe en fin de compte une sortie du labyrinthe dans lequel se trouve Philip, notamment la reconnaissance que sa maladie trouve ses origines dans ses traumatismes d'enfance, l'organisation du récit et les connexions d'une scène à l'autre, ont le caractère du labyrinthe rhizomatique défini par Eco : « structurable mais jamais définitivement structuré ». Autre part dans la série, Philip fait référence à la manière arbitraire dont il est emporté par ses souvenirs et rêves apparemment sans direction. Dans le premier épisode, par exemple, on l'entend dire en voix-off : « The captain is asleep. We are drifting off unanchored into the dark. We are lost. All of us.

Lost » (51 min. 05 sec.). Ces propos accompagnent une scène où un corps nu est repêché de la Tamise, Sonia cette fois-ci, alors que de nombreuses personnes, des patients à l'hôpital y compris, regardent depuis un pont. C'est un sentiment qui se reproduit plus tard dans la série quand Philip annonce : « 'I was beginning a dream. I was drifting away, unanchored' » (épisode 5, 10 min. 00 sec.).

Dans les romans d'Ishiguro, le motif du labyrinthe rhizomatique prend des formes physiques. Il semble souvent que le monde extérieur sert de lieu symbolique qui déclenche certains souvenirs chez les narrateurs, et, par ailleurs, le paysage ne semble constituer qu'une manifestation de l'état psychique ou émotionnel du héros. L'exemple le plus extrême de ce dernier type se trouve dans *The Unconsoled*, où le narrateur Ryder se perd dans une ville labyrinthique sans nom. Le fait que l'avancée du récit est continuellement frustrée par des événements qui n'ont rien à voir, semble-t-il, avec l'histoire principale, est incarné par une scène typiquement absurde. En route vers l'auditorium où Ryder est censé donner un concert au piano, il voit le toit du bâtiment concerné seulement pour trouver que son accès est complètement bloqué :

... as I walked on, the street grew even narrower, while the buildings around me seemed all to be six or seven storeys high, so that I could hardly see any sky, let alone the domed roof [of the concert hall]. I decided to look for a parallel street, but then, once I had taken the next turning, I found myself wandering from one tiny side-street to the next, quite possibly going in circles, the concert hall not visible anywhere. [...] with the evening's event so close, and with so much hanging in the balance, it would not do for me to be seen wandering the streets, obviously lost and uncertain. With an effort, I straightened my posture and adopted the demeanour of someone who [...] was taking a relaxing stroll around the town. [...] But then, as I came around the bend, an odd sight greeted me. A little way ahead was a brick wall running across my path – in fact, across the entire breadth of the street. [...] It was only when I was virtually right up to the wall, it dawned on me there was no way to get past. The pavements on both sides of the street simply came to a dead stop at the brickwork. (*Unconsoled*, p. 386–87)

Dans cette scène à la fois humoristique et cauchemardesque, Ishiguro laisse penser que Ryder arrivera à sa destination pour donner le concert auquel il fait référence depuis le début de sa narration, raison pour laquelle il est dans la ville. En revanche, l'ambiance onirique revient progressivement, les rues reprenant le caractère effrayant et labyrinthique qui surgit périodiquement dans le roman lorsque Ryder se sent angoissé et perdu. L'apparition d'un mur qui bloque entièrement la route est un clin d'œil également au lecteur, un rappel que rien ne se déroulera comme on le souhaite

ou comme on l'attend : la frustration narrative règne. Rappelant encore la figure du détective-flâneur qui suit le chemin détourné du labyrinthe, Ryder se retrouve à constamment tourner en rond. Autre part dans le roman, par exemple, il observe : « Only then did it occur to me that the walkway described a gradual circle right the way round the estate. It was perfectly possible that we could walk around in circles indefinitely » (*Unconsoled*, p. 212).

Alors que, dans *The Unconsoled*, le motif du labyrinthe est mis au premier plan, ailleurs dans l'œuvre d'Ishiguro il est également présent de manière plus discrète mais néanmoins onirique et irréelle. Dans *The Remains of the Day*, par exemple, le paysage que rencontre Stevens lors de son voyage en voiture semble se métamorphoser en fonction de son état d'esprit : les digressions dans ses souvenirs sont reflétées par des embranchements de la route. Le fait de se perdre physiquement est normalement accompagné par un sentiment de perte chez Stevens lorsqu'il serpente dans ses souvenirs. Alors que le voyage représente pour lui un éloignement de chez lui, le trajet déclenche également celui des certitudes envers son passé. Comme il le raconte à un moment donné : « it is perhaps the nature of coming away on a trip such as this that one is prompted towards such surprising new perspectives on topics on imagined one had long ago thought through thoroughly » (*Remains*, p. 108). Lorsque Stevens part en voiture au début du roman, on a l'impression qu'il entre dans un territoire inconnu :

... eventually the surroundings grew unrecognizable and I knew I had gone beyond all previous boundaries. I have heard people describe the moment, when setting sail in a ship, when one finally loses sight of the land. I imagine the experience of unease mixed with exhilaration often described [...] is very similar to what I felt [...] as the surroundings grew strange to me. This occurred just after I took a turning and found myself on a road curving around the edge of a hill. I could sense the steep drop to my left, though I could not see it due to the trees and thick foliage that lined the roadside. [...] I must confess I did feel a slight sense of alarm [...] that I was not on the correct road at all, but speeding off in totally the wrong direction into the wilderness. (*Remains*, p. 22)

Le fait que Stevens craint d'avoir pris le mauvais chemin rappelle encore le sentier du labyrinthe qui bifurque, que nous avons analysé dans la partie précédente. Comme le carrefour où Briony hésite dans *Atonement* lorsqu'elle rend visite à sa sœur dans le sud de Londres, on sent ici que Stevens parcourt un labyrinthe aussi mental que physique. Comme l'interprète Brooks :

Forking paths and crossroads – such as the one where Oedipus unwittingly, yet predictably, killed his father, Laius – are both random and determined. The labyrinth is ultimately that of narrative literature, which is ever replaying time, subverting and perverting it, in order to claim that it is not simply “time lost,” always in the knowledge that this loss is the very condition of the meanings that narrative claims to relate¹⁶⁴.

On pourrait même constater que le paysage que rencontre Stevens est autoréflexif, puisqu’il retrace en quelque sorte les embranchements de sa pensée de narrateur. Stevens se trouve souvent sur une route détournée et labyrinthique qui mène vers une reconsidération du passé. A un moment donné, par exemple, il raconte :

I found myself getting lost down narrow, twisting lanes [...]. At times the foliage on either side became so thick as practically to blot out the sun altogether [...]. It is no doubt the quiet of these surroundings that has enabled me to ponder all the more thoroughly these thoughts which have entered my mind ... (*Remains*, p. 112)

Alors que Stevens se perd sur la route, il a du mal parfois à rester sur le bon chemin de sa narration. Des digressions narratives, auxquelles il tente de mettre fin, mènent vers des regrets presque insupportables : « what is the purpose in endlessly speculating [...]? [...] I have drifted considerably from the account I was giving of this evening’s events » (*Remains*, p. 167). Que ces digressions constituent une sorte de labyrinthe est renforcé par son utilisation de la métaphore des carrefours (« turning points ») lorsqu’il parle des événements dans sa vie qui, avec le recul, ont pris un caractère signifiant : « when with the benefits of hindsight one begins to search one’s past for such ‘turning points,’ one is apt to start seeing them everywhere » (*Remains*, p. 163). En retraçant les causes et les effets qui l’ont mené à refuser les avances amoureuses de la part de Miss Kenton, il suit, comme la figure du détective, les sentiers bifurquant d’un labyrinthe pour lequel il n’existe pas de sortie :

But what is the sense in forever speculating what might have happened had such and such a moment turned out differently? One could presumably drive oneself to distraction in this way. [...] while it is all very well to talk of ‘turning-points’, one can surely only recognize such moments in retrospect. Naturally, when one looks back to such instances today, they may indeed take the appearance of being crucial, precious moments in one’s life [...]. There was surely nothing to indicate at the time that such evidently small incidents would render whole dreams forever irredeemable. (*Remains*, p. 166)

¹⁶⁴ Brooks, *Reading For The Plot*, op. cit., p. 319.

La manière dont Stevens répète l'expression « turning points » de nombreuses fois au cours de plusieurs pages, la mettant toujours entre guillemets, a pour effet de placer le motif du labyrinthe au premier plan. Chaque mauvaise décision prise par Stevens constitue un carrefour dans un labyrinthe de culpabilité dans lequel il s'enferme. Le fait que son voyage en voiture soit en partie symbolique de son trajet mental est souligné, de façon ironique, par son emploi de l'idiome, « One could presumably drive oneself to distraction », qui devient littéral.

Le paysage fonctionne de manière similaire dans *An Artist of the Floating World*. Ono parle, par exemple, d'un petit pont qui relie ce qu'il appelle l'ancien « quartier de plaisir », détruit par les bombardements américains, et celui où il habite :

We called it [the Bridge of Hesitation] because until not so long ago, crossing it would have taken you into our pleasure district, and conscience-troubled men – so it was said – were to be seen hovering there, caught between seeking an evening's entertainment there and returning home to their wives. But if sometimes I am to be seen up on that bridge, leaning thoughtfully against the rail, it is not that I am hesitating. It is simply that I enjoy standing there as the sun sets, surveying my surroundings and the changes taking place around me. (*Artist*, p. 99)

Comme les sentiers bifurquant sur la route que prend Stevens, qui incarnent les embranchements de causes et effets qu'il retrace mentalement lorsqu'il enquête sur le passé, le pont d'hésitation dont Ono parle est autant symbolique que physique. Malgré ses tentatives pour se distancier des hommes troublés par leur conscience, le pont représente pour lui une sorte de carrefour entre la reconnaissance de son sentiment de culpabilité et le déni. Il est révélateur qu'il fasse référence aux hommes qui y hésitent, incertains s'ils doivent retourner à leur femme ou fréquenter des prostituées. Ono mentionne à peine sa femme lors de sa narration, malgré le fait qu'elle a été tuée lors des bombardements aériens. Son fils a également perdu la vie au combat. En revanche, Ono semble plutôt pleurer la perte du quartier de plaisir, utilisant encore la métaphore des restes humains (« remains ») ainsi que des bûchers funéraires :

... if on reaching the foot of the hill which climbs up to my house, you pause at the Bridge of Hesitation and look back to the remains of our old pleasure district, you may see [...] in the distance two columns of smoke rising from the rubble [...] like pyres at some abandoned funeral. A graveyard, Mrs Kawakami says, and when one remembers all those people who once frequented the area, one cannot help seeing it that way. (*Artist*, p. 27–28)

Sous-jacent à ses descriptions du quartier sinistré on ressent chez Ono un sentiment de culpabilité du fait qu'il a travaillé pour les impérialistes japonais qui ont précipité la quasi-destruction du pays. En revanche, comme nous l'avons déjà vu, le narrateur a peut-être exagéré son importance dans la société de la période d'avant-guerre, et sa crainte d'être considéré comme un criminel de guerre s'explique en partie par sa surestimation de son statut.

Le paysage a une fonction similaire dans *Never Let Me Go*. Comme Stevens, Kathy H. est souvent derrière le volant de sa voiture au présent du récit et le monde extérieur prend un caractère irréel. Alors que la situation d'énonciation est clairement constatée dans *Remains of the Day*, même si elle est peu réaliste (Stevens arrive à rédiger des chapitres entiers lors des moments de repos pendant son voyage), le présent de *Never Let Me Go* est plus ambigu. Dès le premier chapitre, Kathy fait référence à son travail d'aide-soignante (« carer »), qui nécessite de nombreux déplacements en voiture. Si nombreuses sont les références à ces trajets, que l'on pourrait constater que la situation d'énonciation est constituée des souvenirs de Kathy lorsqu'elle est au volant. C'est à partir de sa voiture, par exemple, qu'elle regarde, en vain, son ancienne école, Hailsham, dont les clones ne connaissent pas l'emplacement : « Driving around the country now, I still see things that will remind me of Hailsham. [...] Then I see it's impossible and I go on driving, my thoughts drifting elsewhere » (*Never*, p. 6). Dans *Atonement*, Briony utilise une métaphore similaire pour décrire les trajets mentaux que suit sa mère lorsqu'elle est allongée sur son lit avec une migraine : « Emily was far out along the branching roads of her reveries, drifting by association » (*Atonement*, p. 153).

Les voyages de Kathy en voiture, de manière encore plus prononcée que ceux faits par Stevens, se font dans un paysage très neutre dont le manque de détail est notable. L'accumulation de références à un paysage semblablement infini, où Kathy conduit sans cesse et sans direction évidente, rappelle encore le labyrinthe. Les sentiers qui bifurquent constituent plus concrètement les embranchements de sa mémoire que les carrefours sur la route. Elle raconte, par exemple : « Even now, if I'm driving on a long grey road and my thoughts have nowhere special to go, I might find myself turning all of this over » (*Never*, p. 55). Comme dans *Hawksmoor*, le présent n'a pas autant de vie que le passé : Kathy est perdue dans le labyrinthe de sa mémoire, dont le paysage constitue une sorte de toile blanche sur laquelle elle projette ses souvenirs. A un autre

moment, elle évoque un paysage similaire : « Sometimes I'll be driving on a long weaving road across marshland, or maybe past rows of furrowed fields, the sky big and grey and never changing mile after mile, and I find myself thinking » (*Never*, p. 113). Malgré la liberté que constitue souvent la voiture dans la culture populaire, il semble que les trajets de Kathy la mènent nulle-part, un reflet peut-être de son destin en tant que clone. De manière ironique, Kathy raconte par ailleurs des échanges qui ont eu lieu aux « Cottages » où elle et ses camarades rêvaient de pouvoir conduire :

Quite a few of the students wanted to be drivers of one sort or other, and often, when the conversation went this way, some veterans would begin comparing particular scenic routes they'd travelled [...]. Today, of course, I'd be able to talk the lot of them under the table on those topics. Back then, though, I used to just listen [...]. Sometimes, if it was late, I'd close my eyes [...] and drift in and out of sleep, letting images of the roads move through my head. (*Never*, p. 141)

Évidemment, les camarades ne font pas le lien entre ce fantasme de pouvoir conduire et leur volonté, apparemment refoulée, d'échapper, ayant subi un lavage de cerveau. Alors que leur désir de s'enfuir est palpable, Kathy et ses amis acceptent néanmoins leur destin. Les images de la route qui tournent dans la tête de la narratrice ne sont que celles qu'elle connaîtra plus tard en tant qu'aide-soignante, traversant le pays pour visiter un patient après l'autre. Au lieu d'être libérateur, ses déplacements se font dans un labyrinthe sans sortie : « We began by driving through narrow, twisting lanes. Then we came out into open, featureless countryside and travelled on along a near-empty road » (*Never*, p. 216).

Dans *When We Were Orphans*, Banks est également coincé dans un labyrinthe qui semble à la fois psychique et physique. Comme dans *The Unconsolated*, les petits chemins détournés que rencontre le narrateur semblent en pleine transformation, jamais stables. Le Shanghai où il revient pour libérer ses parents, qu'il croit être encore en captivité, est un lieu fantastique et cauchemardesque. Alors que parfois des ouvertures apparaissent pour le laisser passer, ailleurs Banks est confronté à des obstacles impassables. Dans les ruines d'une usine abandonnée, transformée par des Chinois pauvres en bidonville surnommé le « Warren », par exemple, Banks parcourt un lieu dont la forme ne semble pas stable : « Frequently [Akira] would lead us along some route I feared would finish in a dead end, only for a doorway or opening to appear » (*Orphans*, p. 257). Dans ce passage, l'apparition des ouvertures imprévues pourrait être un reflet de l'accomplissement de souhait, les projections psychiques

dont Akira lui-même pourrait faire partie, comme nous l'avons déjà exploré. Quelque chose de similaire lui arrive lorsque Banks se rend à une réunion secrète avec Sarah, qui a lieu dans un magasin où se vendent des phonographes anciens. Le propriétaire suisse met un disque sur le phonographe, qui a un effet étrange sur Banks :

... just as I was wondering if there had not been some huge misunderstanding, the warm languid sound of a jazz orchestra filled the room. [...] I remembered how the song had been all the rage in London clubs a few years before. [...] After a while I became aware of the spindly man indicating a spot on the rear wall hung with heavy dark drapes. I had not noticed before that there was a doorway there, but when I pushed, I indeed found myself stepping through into an inner room. (*Orphans*, p. 221)

Dans cette chambre secrète, Sarah l'attend, mais une ambiance onirique y règne. Comme dans *The Singing Detective*, où une chanson pourrait signaler l'apparition d'un autre niveau temporel, on a l'impression que le monde matériel se transforme selon la volonté du héros. En revanche, son parcours n'est pas toujours facilité de cette manière. Par ailleurs, il demande à son chauffeur chinois de l'emmener à la maison de Yeh Chen, l'acteur aveugle qui, selon Banks, habite dans la maison en face de celle où sont séquestrés ses parents. Cependant, le jeune chauffeur se perd dans les petites rues labyrinthiques de la ville, ce qui déclenche la colère de Banks : « 'You're lost, but you won't admit it. We've been driving now for ... well, it seems like an eternity' » (*Orphans*, p. 226). Son évocation de l'« éternité » est empreinte d'ironie puisque c'est en fait lui qui est perdu et qui reste captif à Shanghai psychologiquement, à cause de la disparition de ses parents, depuis son enfance. Le labyrinthe que représente Shanghai est également un paysage interne et mental chez le héros. Banks lui-même emploie cette métaphore en parlant de sa fille adoptive, Jennifer, qui souffre de crises de dépression : « There is every reason to believe that she has now come through the dark tunnel of her life and emerged at the other end » (*Orphans*, p. 310).

Le motif du labyrinthe comme une forme à la fois carcérale et interne apparaît chez les personnages des autres œuvres du corpus. Dans *Arthur & George*, par exemple, Conan Doyle connaît des troubles de conscience à propos de ses relations avec Jean Leckie, alors que sa femme souffre de la tuberculose : « There is no way out, that is the beastliness of his position; or rather, each beckoning exit is marked Misery » (*Arthur & George*, p. 274). Par ailleurs, dans *Hawksmoor*, Thomas, le garçon qui meurt

piégé dans le labyrinthe en-dessous d'une des églises réalisées par Dyer, semble l'avoir prévu en quelque sorte, même de manière inconsciente :

Thomas spent these evenings [...] constructing out of plywood and cardboard a model of a house. He used a small penknife to cut windows in its sides, and with his wooden ruler he laid out the plan of the rooms: indeed, so great was his enthusiasm that the little building already resembled a labyrinth. (*Hawksmoor*, p. 41)

Thomas a-t-il réalisé en fait une reproduction de l'église dans laquelle il trouvera la mort ? Le garçon est étrangement attiré vers l'église, vers son propre meurtre : « He had heard the children's stories about 'the house under ground' but at this moment he felt no particular fear – he had been living in the dark world of his own anxieties, and no infliction of reality could seem more terrible than that » (*Hawksmoor*, p. 45). Ce que fait Thomas ici constitue également une sorte de mise en abyme, non pas la seule du roman, où il devient, comme Dyer dans un autre niveau diégétique, l'architecte d'un labyrinthe. Comme le souligne Brian McHale à propos des mises en abyme :

A true *mise-en-abyme* is determined by three criteria: first, it is a nested or embedded representation, occupying a narrative level inferior to that of the primary, diegetic narrative world; secondly, this nested representation *resembles* something at the level of the primary, diegetic world; and thirdly, this "something" that it resembles must constitute some salient and continuous aspect of the primary world [...] enough that we are willing to say the nested representation reproduces or duplicates the primary representation as a whole¹⁶⁵.

Comme nous allons le voir prochainement dans la partie consacrée à la métafiction, la plupart des exemples de mise en abyme dans les œuvres du corpus constituent un écho ou reflet de l'acte de narration, de telle sorte que la lumière est mise de manière autoréflexive sur le récit. Comme nous l'avons montré lors de notre analyse de *Gosford Park*, où l'appel téléphonique de Morris Weissman devient une sorte de métacommentaire sur le film : « Mise-en-abyme, wherever it occurs, disturbs the orderly hierarchy of ontological levels (worlds within worlds), in effect short-circuiting the ontological structure, and thus foregrounding it¹⁶⁶ ».

Quant à Thomas, le « monde sombre de ses anxiétés » qui devient pour lui une réalité physique ainsi que mentale, rappelle d'autres représentations du labyrinthe dans le

¹⁶⁵ McHale, *Postmodernist Fiction*, *op. cit.*, p. 124.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 14.

corpus. Dans *Atonement*, par exemple, Briony fait référence au labyrinthe de mensonges dans lequel elle s'est enfermée : « She trapped herself, she marched into the labyrinth of her own construction, and was too young, too awestruck, too keen to please, to insist on making her way back » (*Atonement*, p. 170). Comme les carrefours et chemins qui bifurquent (« turning points ») auxquels fait référence Stevens dans *The Remains of the Day*, Briony est poussée à réfléchir sur les causes et effets qui ont mené à la condamnation de Robbie. Comme elle le raconte à propos d'une situation relativement triviale au début du roman : « she wanted to [...] go back down the lines of branching consequence to the point before the destruction began » (*Atonement*, p. 14). Son sentiment de culpabilité pour ses accusations erronées est également représenté comme un cycle sans fin : « How guilt refined the methods of self-torture, threading the beads of detail into an eternal loop, a rosary to be fingered for a lifetime » (*Atonement*, p. 173). A la fin du roman, Briony révèle qu'elle avait manipulé l'histoire pour que Robbie et Cecilia puissent être ensemble. Même si ses intentions sont plus nobles, Briony admet que cette distorsion du passé est autant un mensonge que celui raconté quand elle était une petite fille : « It occurs to me that I have not travelled so very far after all, since I wrote my little play. Or rather, I've made a huge digression and doubled back to my starting place » (*Atonement*, p. 370). Malgré la tentative pour expier le crime de ses accusations à travers son récit du passé, Briony admet finalement que cela ne change rien, que ses actes de narration ne constituent que des digressions dans le labyrinthe clos de sa propre construction. En revanche, si le labyrinthe dans lequel Briony se trouve enfermée est plutôt textuel ou mental, Robbie connaît une autre sorte de labyrinthe. Dans le chapitre focalisé sur l'évacuation des soldats britanniques à Dunkerque, Robbie observe : « He had been walking these roads, he thought, all his life. When he closed his eyes he saw moving asphalt and his boots swinging in and out of view » (*Atonement*, p. 260). La notion qu'il marche sur la route depuis toujours est révélatrice : la personne représentée dans le chapitre n'est pas Robbie mais une invention élaborée par Briony à partir des lettres écrites par son camarade militaire, Nettle. Ce qui est représenté constitue, en effet, la vie entière de cette personne fictive qui joue le rôle de Robbie, et cette personne passe sa courte vie dans le roman à marcher sans cesse. Ce personnage semble l'admettre lorsqu'il raconte :

Periodically, something slipped. Some everyday principle of continuity, the humdrum element that told him where he was in his own story, faded from his use, abandoning him

to a waking dream in which there were thoughts, but no sense of who was having them. No responsibility, no memory of the hours before, no idea of what he was about, where he was going, what his plan was. And no curiosity about these matters. (*Atonement*, p. 246).

Ce qui, à la première lecture, semble être les réflexions de quelqu'un souffrant d'un délire prend une autre dimension par la suite. « Robbie » semble reconnaître qu'il n'est qu'un personnage dans un récit, et que ses propres pensées ne sont pas les siennes, mais celles de quelqu'un d'autre, à savoir Briony. Une incertitude similaire est engendrée dans la représentation de George dans le roman de Julian Barnes. Vers la fin du roman, l'avocat lit l'autobiographie d'Arthur, dans laquelle ce dernier fait référence à une anecdote racontée autre part dans le roman (p. 275). L'histoire en question porte sur un concours de force à Londres qu'Arthur a jugé, où le gagnant est parti avec un trophée mais n'a pas eu assez d'argent pour séjourner dans un hôtel. Ayant eu l'intention de passer la nuit à flâner dans les rues jusqu'à ce qu'il puisse retourner chez lui en train le lendemain, Arthur lui paye l'hôtel, frappé par l'image d'un gagnant qui part seul sans abri et sans un sou dans la poche. Lisant l'anecdote, parmi d'autres, dans l'autobiographie, George est soudainement saisi d'émotion :

George finds himself in a sudden, vivid dreamland. There is fog, and people's breath is white, and a strong man with a gold statue has no money for a bed. He sees the fellow from behind, as Sir Arthur had [...]. Lost in fog, but with a large, gentle, Scottish-voiced rescuer padding up behind, and never afraid to act. What will happen to them all – the wrongly accused lawyer, the collapsed marathon runner, the disorientated strong man – now that Arthur has left them? (*Arthur & George*, p. 479)

Dans ce passage étrange, George se sent lui-même transporté par l'événement raconté dans l'anecdote, qui comporte un caractère onirique. La question que se pose George (« What will happen to them all [...] now that Arthur has left them? ») est étrange étant donné que George a été pardonné depuis longtemps et a pu reprendre sa carrière d'avocat. C'est comme si George reconnaissait qu'il était devenu juste un personnage dans l'histoire plus grande qu'est la vie d'Arthur, comme il fait partie, en effet, du monde de rêve (« dreamland ») que constitue l'autobiographie. Après tout, George a identifié de nombreuses erreurs, non seulement dans l'autobiographie, mais également dans les articles de journaux que Conan Doyle avait rédigés au sujet de l'affaire¹⁶⁷. Quant à ces représentations imprécises, George indique :

¹⁶⁷ Quand George lit un article à propos de l'affaire, écrit par Arthur, il identifie des informations exagérées ou fausses : « He was not a *most* distinguished student; merely a good, hard-working one.

It was most disconcerting to see oneself described [...] by the most famous writer of the day. It made him feel like several overlapping people at the same time: a victim seeking redress; a solicitor facing the highest tribunal in the country; and a character in a novel. (*Arthur & George*, p. 416)

De façon ironique, George semble reconnaître qu'il est en réalité une sorte de composite créé, à partir de sources différentes, par Arthur ou, bien entendu, Julian Barnes. Il est suggéré également que, malgré les changements introduits suite au pardon de George, notamment l'établissement du « Court of Appeals », l'avocat sera oublié par la société qui l'a mal traité. Alors que Conan Doyle restera un écrivain célèbre, le nom de George deviendra relativement obscur, en-dehors des contextes légaux. Comme l'indique l'avocat lui-même : « There were worst fates, George decided, than to be a footnote in legal history » (*Arthur & George*, p. 443). Cela est également ironique puisque, jusqu'au moment de la parution d'*Arthur & George*, George Edalji avait presque été oublié par le public. George et les autres personnages, dont le gagnant du concours de force, ont été ressuscités en quelque sorte par ce nouvel acte de narration. Le monde de rêve auquel George fait référence n'est pas que celui de l'autobiographie d'Arthur Conan Doyle, mais également celui du roman.

ii. *La métafiction*

Une partie importante du discours d'*Arthur & George* porte sur le pouvoir de narrer et la manière dont la mise en récit peut constituer une sorte de piège. L'erreur judiciaire dont George est victime est représentée comme la perte de contrôle, chez l'avocat, de son propre récit. Ce dernier fait de nombreuses références à « l'histoire » de sa vie, qui se transforme de manière inattendue à cause des accusations portées contre lui : « George reflected that if his story was subtly changing around him, then so too were some of the characters » (*Arthur & George*, p. 170). Ces allusions à la mise en récit de l'expérience humaine rappellent une tendance identifiée par de nombreux critiques, dont Peter Brooks : « We live immersed in narrative, recounting and reassessing the meaning of our past actions, anticipating the outcome of our future projects, situating ourselves at the intersection of several stories not yet

He had received second-class honours, not first, the bronze medal, not silver or gold, from the Birmingham Law Society. He was a capable solicitor [...], but he would never be eminent. Equally, he was not, by his own estimation, *very shy* » (*Arthur & George*, p. 416).

completed¹⁶⁸ ». Le sentiment de George a pour origine la publicité engendrée par l'affaire des « Great Wyrley Outrages », alors que l'avocat est l'objet de nombreuses représentations erronées dans les faits divers : « He was struggling with the sense that, slowly yet irrevocably, his story was being taken away from him » (*Arthur & George*, p. 178). Comme ailleurs dans le corpus, la mise en récit du protagoniste implique la soumission à un pouvoir compromettant : le pouvoir de narrer.

Un rapport entre la mise en récit et l'emprisonnement est souligné tout au long de la représentation du procès de George, surtout dans les analyses de son écriture pour prouver qu'il était l'auteur des lettres anonymes dénonçant sa propre famille. A propos de l'expert en graphologie, Thomas Gurrin, qui donne son avis sur la ressemblance entre l'écriture de George et celle de l'auteur des lettres, le narrateur observe : « George did not know what he expected an orthographical expert to look like; perhaps dry and scholarly, with a voice like a scratchy pen » (*Arthur & George*, p. 177). La comparaison que fait George est juste car Gurrin devient en quelque sorte l'auteur de sa condamnation. Le vrai écrivain des lettres, confondu par la police avec l'auteur des mutilations des chevaux depuis le début de l'enquête, signe les lettres « Satan » ou « God Satan », ce qui évoque encore un certain pouvoir. Arthur croit également qu'il s'agit de la même personne, malgré le manque de preuve à cet égard, évoquant : « Satan – indeed, God Satan – was still out there sharpening both his pen and his curved instrument with concave sides » (*Arthur & George*, p. 319). La référence au couteau utilisé pour les attaques, une sorte de lancette ou bistouri, est ironique parce que la description donnée par Arthur (« curved instrument with concave sides ») pourrait également évoquer la plume d'un stylo : comme si les deux outils étaient semblables.

Suite au déshonneur de Gurrin, un autre expert donne son avis sur la ressemblance entre l'écriture de George et celle de l'auteur des lettres. Selon ce dernier : « there was a kind of specious resemblance [...] yet there were always give-away signs that George had – literally – no hand in it » (*Arthur & George*, p. 358). L'accent mis sur l'écriture est révélateur non seulement de par sa dimension autoréflexive, mais également parce que l'écriture et la paternité d'un texte figurent dans de nombreuses

¹⁶⁸ Brooks, *Reading For The Plot*, *op. cit.*, p. 3.

histoires mettant en scène Sherlock Holmes¹⁶⁹. En revanche, Anson n'est pas persuadé par les avis des experts : selon lui George a néanmoins joué un rôle dans la rédaction des lettres. Comme le constate le chef de police : « 'A criminal spree such as this rarely has single authorship. [...] He might have seen the effect of an anonymous letter and decided to try it out for himself' » (*Arthur & George*, p. 380). Ici encore Barnes joue avec l'emploi du mot « auteur/author » pour signifier non seulement l'écrivain mais également le criminel, un motif cher aux romanciers postmodernistes. Comme le suggère Ramsay : « Crime in postmodernist literature is often presented as textual¹⁷⁰ ». En revanche, le roman policier classique comprend aussi de multiples références semblablement autoréflexives. Il s'agit d'une part de la manière dont certaines œuvres sont narrées, où les événements en question sont racontés après coup par un narrateur intradiégétique, tel que le docteur Watson dans les aventures de Sherlock Holmes, Hastings dans plusieurs romans mettant en scène Hercule Poirot, ou les multiples témoignages à la première personne dans *The Moonstone*. L'attention du lecteur est souvent attirée vers le statut du récit comme mémoire ou témoignage écrit des faits. Holmes évoque souvent le fait que Watson a peut-être exagéré certains aspects des faits afin de faciliter la lecture des récits basés sur ses enquêtes. Comme le constate le héros de Baker Street à son ami :

'... you share my love of all that is bizarre and outside the conventions and humdrum routine of everyday life. You have shown your relish for it by the enthusiasm which has prompted you to chronicle, and, if you will excuse my saying so, somewhat to embellish so many of my own little adventures¹⁷¹'.

Evidemment, Conan Doyle était conscient du caractère très artificiel de la situation d'énonciation des histoires. Certaines de ses allusions suggèrent qu'il jouait, de

¹⁶⁹ Voir, par exemple, Conan Doyle, « Study in Scarlet », *op. cit.*, p. 34 : « ... it was simply a blind to put the police on upon a wrong track [...]. The A, if you noticed, was printed somewhat after the German fashion. Now, a real German invariably prints in the Latin character, so that we may safely say that this was not written by one, but by a clumsy imitator who overdid his part ».

¹⁷⁰ Raylene Ramsay, « Postmodernism and the Monstrous Criminal: In Robbe-Grillet's Investigative Cell », dans *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, dir. Patricia Merivale et Susan Elizabeth Sweeney, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999, p. 208.

¹⁷¹ Arthur Conan Doyle, « The Red-Headed League », 1891, dans *Sherlock Holmes: The Complete Stories*, Ware, Wordsworth Editions, 2006, p. 449.

manière autoréflexive, avec cet artifice, alors qu'autre part on a l'impression qu'il tente de le justifier. Dans un échange entre Holmes et Watson, par exemple :

'The cases which come to light in the papers are, as a rule, bald enough, and vulgar enough. We have in our police reports realism pushed to its extreme limits, and yet the result is, it must be confessed, neither fascinating nor artistic.'

'A certain selection and discretion must be used in producing a realistic effect,' remarked Holmes. 'This is wanting in the police report ...'¹⁷²

Malgré ces échanges portant sur la mise en récit de l'enquête, on peut néanmoins constater que Conan Doyle n'avait pas pour intention de mettre en doute la véracité du récit raconté par Watson. Justement, en s'adressant à la problématique de la narration, Conan Doyle semble avoir voulu renforcer l'effet réaliste. En revanche, dans *Who Killed Roger Ackroyd*, Agatha Christie exploite ces conventions afin de tromper le lecteur, en rendant le narrateur lui-même coupable du meurtre. Justement, Poirot soupçonne ce dernier en partie parce que le narrateur tente de s'effacer de son manuscrit de l'enquête, ce qui permet au détective d'y voir un homme troublé par sa conscience : « 'Not so did Hastings write,' continued my friend. 'On every page, many, many times was the word "I". What *he* thought – what *he* did. But you – you have kept your personality in the background; only once or twice does it obtrude'¹⁷³ ». Dans *The Moonstone* également, un des narrateurs s'inquiète que sa personnalité contamine sa représentation de ce qui s'est passé, étant trop subjective :

... what I have done so far isn't in the least what I was wanted to do. I am asked to tell the story of the Diamond, and, instead of that, I have been telling the story of my own self. I wonder whether the gentlemen who make a business and a living out of writing books, ever find their own selves getting in the way of their subjects, like me'¹⁷⁴?

Dans certaines définitions de l'autoréflexivité, on pourrait considérer un tel constat comme étant métafictionnel. Après tout, comme l'indique Robert Stam :

... the concept of "reflexivity," which derived etymologically from the Latin *reflexio/reflectere* ("bend back on") [...] was first borrowed from philosophy and psychology, where it referred to the mind's capacity to be both subject and object to itself within the cognitive process'¹⁷⁵.

¹⁷² Conan Doyle, « A Case of Identity », *op. cit.*, p. 469.

¹⁷³ Christie, *Roger Ackroyd*, *op. cit.*, p. 176.

¹⁷⁴ Collins, *The Moonstone*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁷⁵ Stam, *Reflexivity in Film*, *op. cit.*, p. xiii.

En revanche, comme nous l'avons déjà évoqué, ces modes de narration reflètent une certaine anxiété de la part des écrivains de l'époque à l'égard du récit. Selon Brooks, par exemple : « dramatizing the relations of tellers and listeners, narrators and narratees, [the framed tale] regularly enacts the problematic of transmission, [...] revealing, too, a deep anxiety about the possibility of transmission¹⁷⁶ ». Dans les œuvres du corpus, et dans la littérature métafictionnelle en général, il semble que cette anxiété passe de l'écrivain aux personnages dans le monde représenté. Libérés en quelque sorte des justifications, comme le font les narrateurs ci-dessus, envers l'artifice que constitue la situation d'énonciation, les écrivains postmodernistes transmettent aux personnages des incertitudes envers le statut du texte. La crainte de George dans le roman de Julian Barnes, par exemple, n'est pas celle du doctor Watson ou Betteredge dans *The Moonstone*, qui soulèvent des questions à propos de la manière de narrer sans manipuler la vérité. George, en revanche, se trouve l'objet de nombreuses mises en récit : non seulement celle de la police et du système judiciaire, mais également de Conan Doyle et, finalement, de Julian Barnes. La condamnation de George, par exemple, est accompagnée par une autre sorte d'emprisonnement, celle de sa mise en récit par les journaux : « he was brought a newspaper, so that he might see, one final time, his life turned into headlines, his story no longer divergent but now consolidated into legal fact, his character no longer of his own authorship but delineated by others » (*Arthur & George*, p. 204). Une plaisanterie racontée par le beau-frère d'Arthur, E. W. Hornung, lui-même écrivain de roman policiers, souligne encore ce rapport : « 'What do Arthur Conan Doyle and George Edalji have in common?' No? Give up? "Sentences" » (*Arthur & George*, p. 424). Cela fait écho à une comparaison faite par Arthur dans une conversation avec son assistant, Wood : « '[George]'s no more guilty than that typewriter of yours' » (*Arthur & George*, p. 292). Cela rappelle encore la place donnée à l'écriture ou la machine à écrire dans les romans policiers. Comme le constate Sherlock Holmes, par exemple : « 'I think of writing another little monograph some of these days on the typewriter and its relation to crime'¹⁷⁷ ».

¹⁷⁶ Brooks, *Reading For The Plot*, op. cit., p. 28.

¹⁷⁷ Conan Doyle, « A Case of Identity », op. cit., p. 480.

George est souvent représenté comme un *lecteur*. On suit ses impressions lorsqu'il lit plusieurs textes, y compris l'autobiographie d'Arthur et les faits divers qui apparaissent à côté de ceux suivant l'affaire des « Great Wyrley Outrages ». En plus des allusions à Sherlock Holmes, *Arthur & George* comprend de nombreuses références aux autres scandales et affaires criminelles de l'époque : notamment l'affaire Dreyfus et la condamnation de l'écrivain Oscar Wilde pour « grave immoralité » (« gross indecency »). Parmi ces allusions, George suit l'affaire de la disparition mystérieuse à Londres d'une chirurgienne, Miss Hickman. A propos d'un article de presse au sujet du cas, George dit : « 'how am I to tell if any of this is true either, given what they say about me?' » (*Arthur & George*, p. 154). En revanche, George exprime un sentiment de solidarité avec la chirurgienne, dont le corps est finalement retrouvé dans un parc : « He felt it almost a social duty to keep up with Miss Hickman, whose decomposing body was still withholding its secrets. She had been his companion in misfortune since the committal proceedings began » (*Arthur & George*, p. 178). Dans ces allusions, on ressent également les actes de lecture faits par Julian Barnes, qui a trouvé de nombreuses références à ce meurtre dans les journaux de l'époque lorsqu'il effectuait ses recherches pour le roman. Comme l'indique George à propos de Miss Hickman, « She was only one column away » (*Arthur & George*, p. 166). En outre, l'évocation des faits divers est révélatrice : d'une part parce qu'Arthur utilise la presse pour demander le pardon de George avec un contre-récit prouvant son innocence ; d'autre part car elle sert de reconnaissance du rôle des faits divers dans l'évolution du roman policier. Comme l'indique Pykett : « throughout the genre, newspaper reports provide vital sources of information about crimes. So the relation between the detective story and journalism is not simply of one of contiguity on the pages of the [press]¹⁷⁸ ». A propos d'un meurtre domestique qui a scandalisé les Victoriens, Summerscale explique :

The public was fascinated by murder, especially when it was domestic and mysterious, and was becoming engrossed by the investigation of murder, too. [...] While the press and public condemned [Detective Inspector] Whicher's prurient, impertinent speculations, they freely made their own. The first detective in English literature, like them, was an armchair detective: Poe's Auguste Dupin solved crimes not by searching for clues at the scene but

¹⁷⁸ Lyn Pykett, « Newgate novel and sensation fiction », *op. cit.*, p. 34.

by picking them out of newspaper reports. The time of the professional police detective had barely begun; the era of the amateur was already in full flower¹⁷⁹.

On peut constater que la lecture des faits divers dans *Arthur & George* est à la fois une sorte de parodie du roman policier classique¹⁸⁰, qui en comprend beaucoup, mais également une représentation authentique de l'époque, où le marché de la presse connaissait une croissance énorme, facilitée en partie par l'appétit du public pour des telles histoires¹⁸¹. Arthur est dans ce sens un « détective en fauteuil », un amateur qui dénonce l'enquête de la vraie police dans ses articles de presse. Et pourtant, George joue aussi ce rôle, lisant les avis de journalistes sur l'affaire avec un œil critique¹⁸² : il est, après tout, avocat.

Arthur & George sert également de métacommentaire sur les conventions du roman policier. Dans un passage, la femme d'Arthur lui lit un extrait d'un article de presse à propos du créateur de Sherlock Holmes, dans lequel il est constaté : « 'Doyle invariably conceives the end of his story first, and then writes up to it' » (*Arthur & George*, p. 75). Arthur n'est pas du tout vexé par la suggestion, admettant : « 'How can you make sense of the beginning unless you know the ending? It's entirely logical when you reflect on it' » (*Arthur & George*, p. 75). L'allusion est révélatrice d'une part parce que les romans policiers commencent souvent avec la découverte d'un corps. La fin d'une telle histoire constitue l'aboutissement de l'enquête, qui explique tout ce qui s'est déroulé *avant* cette découverte. Il s'agit de ce qu'Arthur appelle « beginning with an ending » (*Arthur & George*, p. 373), également le titre de la deuxième partie

¹⁷⁹ Summerscale, *Mr Whicher*, *op. cit.*, p. 168.

¹⁸⁰ Voir, par exemple, Conan Doyle, « Study in Scarlet », *op. cit.*, p. 43 : « The papers [...] were full of the 'Brixton Mystery', as they termed it. [...] *The Daily Telegraph* [...] concluded by admonishing the government and advocating a closer watch over foreigners in England. [...] *The Standard* commented upon the fact that lawless outrages of the sort usually occurred under a Liberal administration. [...] *The Daily News* observed that there was no doubt as to the crime being a political one ».

¹⁸¹ Voir Summerscale, *Mr Whicher*, *op. cit.*, p. 106 : « The dizzying expansion of the press in the 1850s prompted worries that readers might be corrupted [...] by the sex and violence in newspaper articles. [...] There were seven hundred newspaper titles published in Britain in 1855, and 1,100 by 1860 [...]. There was a huge rise in crime reporting, aided by the speed with which news could be transmitted by the electric telegraph, and newspaper readers came across accounts of violent death every week ».

¹⁸² Voir, par exemple, *Arthur & George*, p. 179 : « The newspaper surmised that [the knife] had fallen out of the woman's clothing while her body was being moved. George wondered how credible this was. You found the corpse of a missing lady surgeon, and as you moved it, things dropped out of her pockets and you did not even notice? George was not sure he would believe this if he were on the coroner's jury ».

du roman. D'autre part, il est suggéré dans le roman qu'Arthur applique un processus similaire dans son enquête sur les vrais crimes dont George est accusé. Lorsqu'il prépare un article de presse sur l'affaire, Arthur compare la rédaction à celle d'un roman : « Arthur felt back on familiar ground. It was like starting a book: you had the story but not all of it, most of the characters but not all of them, some but not all the causal links. You had your beginning, and you had your ending » (*Arthur & George*, p. 332). De manière révélatrice, Hawksmoor utilise des termes similaires dans le roman d'Ackroyd :

'All we need is a new death, and then we can proceed from the beginning until we reach our end.'

'And what end is that, sir?'

'If I knew the end, I could begin, couldn't I? I can't have one without the other.' (*Hawksmoor*, p. 139)

En revanche, Captain Anson critique cette tendance chez Arthur, l'accusant de s'être mis à prouver l'innocence de George à la base d'une impression subjective de son caractère, et sans avoir eu tous les faits à sa disposition. Anson dénonce également les accusations de préjugés chez la police, révélant que ses agents avaient interpellé des délinquants pour l'agression de George. Il s'agit d'un incident qu'Arthur ignorait et qui n'est pas évoqué autre part dans le roman. Quand Arthur demande pourquoi cet épisode est pertinent, Captain Anson lui répond : « 'Because, Doyle, you cannot understand the ending until you know the beginning.' Anson was now starting to enjoy himself. His blows were hitting home, one by one » (*Arthur & George*, p. 383–84).

Les échanges entre Arthur et Anson sont d'une très grande importance par rapport au discours du roman. Même si George est la victime des préjugés ainsi que d'une erreur judiciaire, la manière dont Arthur aborde l'affaire est peu objective et parfois contre-productive. En poursuivant, par exemple, la personne qu'il soupçonne d'avoir commis les mutilations des chevaux pour lesquelles George a été condamné, Arthur fait voler un couteau dans la maison de cette première. Croyant que le couteau a été utilisé dans les attaques, le vol le rend inutile comme preuve à cause de la manière illégale dont Arthur l'a obtenu. George, étant avocat, est particulièrement vexé par cet acte, évoquant : « This was where Sir Arthur's excess of enthusiasm had led him. And it was all, George decided, the fault of Sherlock Holmes. Sir Arthur had been too influenced by his own creation » (*Arthur & George*, p. 426). Comme l'indique Anson,

Arthur est avant tout un écrivain, et non pas un détective comme Sherlock Holmes. En revanche, Arthur fait de nombreuses références à la mise en récit d'événements, ce qui suggère qu'il a du mal à distinguer entre la fiction et la réalité. A un autre moment, par exemple, Arthur exprime un sentiment de déception que l'affaire des Great Wryley Outrages n'aboutisse pas comme dans une aventure du héros de Baker Street :

'It's not meant to happen like this,' said Arthur. 'I should know. I've written it enough times. It's not meant to happen by following simple steps. It's meant to seem utterly insoluble right up until the end. And then you unravel the knot with one glorious piece of deduction, something entirely logical but quite outstanding ...' (*Arthur & George*, p. 410)

La confusion que connaît Arthur entre la réalité et la fiction rappelle la figure de la jeune Briony au début d'*Atonement*. En revanche, bien qu'Arthur arrive à faire innocenter George, les tentatives de Briony pour transformer en mélodrame les événements dont elle a été témoin ont un effet dévastateur pour sa sœur et Robbie. Comme dans le roman de Julian Barnes, la mise en récit implique une sorte de prise au piège, non seulement pour les amants, mais également pour Briony elle-même. Il s'agit, encore, d'un discours sur le pouvoir de narrer et les responsabilités qui y sont associées. Au début du roman, par exemple, Briony semble s'interroger sur ces mêmes responsabilités :

She did not approach the animals now, even though they sensed her presence. In their terms, a genius, a god, was loitering on the periphery of their world and they were straining for her attention. [...] She wondered whether having final responsibility for someone, even a creature like a horse or a dog, was fundamentally opposed to the wild and inward journey of writing. Protective worrying, engaging with another's mind as one entered it, taking the dominant role as one guided another's fate, was hardly mental freedom. (*Atonement*, p. 159)

Le passage comporte un caractère ironique d'une part parce que les observations de Briony font partie finalement d'une mise en récit, et ne sont pas censées être la transposition directe de ses pensées au moment en question. D'autre part, la responsabilité dont elle parle pourrait également porter sur les personnages qui figurent dans ses récits. Briony ne comprend pas à ce stade le pouvoir dangereux que comportent les récits qu'elle élabore à propos de Robbie. Comme les animaux dans le jardin auxquels elle fait référence dans la citation ci-dessus, le destin (« fate ») de Robbie dépend d'elle : d'abord dû aux mensonges que la jeune fille raconte à son

sujet ; deuxièmement dans la nouvelle mise en récit que constitue le « forensic memoir » de Briony l'octogénaire. Selon Finney :

When [Briony] acts out her confusion between life and the life of fiction, the consequences are tragic and irreversible – except in the realm of fiction. She attempts to use fiction to correct the errors that fiction caused her to commit. But the chasm that separates the world of the living from that of fictional invention ensures that at best her fictional reparation will act as an attempt at atoning for a past that she cannot reverse¹⁸³.

Le passage du roman ci-dessus fait partie également de plusieurs comparaisons entre le pouvoir de l'écrivain et celui de dieu. Briony évoque ailleurs, par exemple : « her godly power of creation » (*Atonement*, p. 76). A la fin du roman, quand Briony se révèle être la narratrice de tout ce qui a précédé, elle revendique le pouvoir quasi-divin de l'écrivain :

... how can a novelist achieve atonement when, with her absolute power of deciding outcomes, she is also God? There is no one, no entity or higher form that she can appeal to, or be reconciled with, or that can forgive her. There is nothing outside her. In her imagination she has set the limits and the terms. (*Atonement*, p. 371)

Dans ce passage, Briony admet que son pouvoir de narrer implique nécessairement un statut divin, et qu'elle ne peut pas expier ses crimes alors qu'elle reste en fin de compte la personne qui dirige l'univers représenté. En revanche, le passage est également ironique parce que la narratrice qu'est Briony n'est finalement qu'un autre personnage dans le roman de McEwan.

Comme dans les références à l'écriture et aux machines à écrire dans *Arthur & George*, l'acte de rédiger et la textualité sont des motifs très importants dans *Atonement*. Lorsque Briony évoque son stylo-plume (« fountain pen », *Atonement*, p. 120) on se souvient de l'appellation donnée à la scène qui inspire ses mensonges : « the scene by the fountain » (*Atonement*, p. 113). La fontaine est donc une métaphore de la source dont Briony se sert pour son inspiration, ainsi que l'événement qui fait couler de l'encre. Comme elle le raconte suite à l'épisode concerné : « she sensed that she could write a scene like the one by the fountain and she could include a hidden observer like herself. [...] She could see the simple sentences, the accumulating telepathic symbols, unfurling at the nib's end » (*Atonement*, p. 40). Pour la jeune Briony, écrire est une forme de magie, les mots faisant apparaître des images

¹⁸³ Finney, « Briony's Stand », *op. cit.*, p. 69.

presque simultanément : « Reading a sentence and understanding it were the same thing [...]. There was no gap during which the symbols were unravelled. You saw the word *castle*, and it was there » (*Atonement*, p. 37). En revanche, quand elle lit la lettre de Robbie, il existe néanmoins un écart, « gap », entre le sens d'un mot et sa forme. Alors que Briony devine la signification du mot en question (« cunt »), son apparition lui fait penser que Robbie est une sorte de maniaque. Etant trop jeune pour comprendre pourquoi Robbie aurait utilisé un tel mot dans la lettre, qu'il avait néanmoins envoyée par accident, celui-ci prend pour elle un caractère aussi sinistre qu'obscène :

The word: she tried to prevent it sounding in her thoughts, and yet it danced through them obscenely, a typographical demon, juggling vague, insinuating anagrams [...]. Naturally, she had never heard the word spoken, or seen it in print, or come across it in asterisks. No one in her presence had ever referred to the word's existence [...]. She had no doubt that that was what it was. The context helped, but more than that, the word was at one with its meaning, and was almost onomatopoeic. The smooth-hollowed, partly enclosed forms of its first three letters were as clear as a set of anatomical drawings. [...] That the word had been written by a man confessing to an image in his mind, confiding a lonely preoccupation, disgusted her profoundly. (*Atonement*, p. 114)

De manière ironique, lorsque Robbie rédige la lettre, il choisit ses mots avec autant de prudence qu'un écrivain. A propos des changements effectués sur le texte de la lettre, Robbie observe :

Now jokiness had made way for melodrama, or plaintiveness. The rhetorical questions had a clammy air, the exclamation mark was the first resort if those who shout to make themselves clearer. He turned the drum and typed an 'x'. 'Cecilia, I don't think I can blame the heat.' Now the humour was removed, and an element of self-pity had crept in. The exclamation mark would have to be reinstated. Volume was obviously not its only business. (*Atonement*, p. 85)

Les réflexions de Robbie et de la jeune Briony ci-dessus sont ironique sachant que la narratrice donne au récit le statut de manuscrit à la fin du roman. Ces actes de rédaction et de (re)lecture font écho à ceux de Briony l'octogénaire : une sorte de mise en abyme de la situation d'énonciation. Cela est le plus prononcé dans les passages focalisés sur Emily Tallis. Ils rappellent le rôle « divin » de l'écrivain lorsque la mère de Briony revendique le pouvoir de connaître tout ce qui se passe dans la maison sans bouger de son lit, juste en écoutant les sons divers autour d'elle. A un moment donné, par exemple, elle évoque : « The indistinct murmur of voices heard through a

carpeted floor surpassed in clarity a typed-up transcript » (*Atonement*, p. 66). Les passages consacrés à Emily servent en partie de mise en abyme du rôle de la narratrice, dont l'omniprésence est suggérée un peu partout dans le roman. La scène d'amour entre Robbie et Cecilia dans la bibliothèque, par exemple, montre encore sa présence, avant même que la jeune Briony ne devienne témoin de leur accouplement. Comme l'indique Robbie : « He had no religious belief, but it was impossible not to think of an invisible presence or witness in the room, and that these words spoken aloud were like signatures on an unseen contract » (*Atonement*, p. 137). La présence à laquelle Robbie fait référence, celle de la narratrice, est encore représentée comme une force divine, alors que l'évocation des mots qui apparaissent en texte au moment de leur énonciation suggère encore la mise en récit réalisée par Briony. Cela rappelle également la figure spectrale ou dédoublée de Briony (« ghostly persona », *Atonement*, p. 329) à laquelle Briony fait référence dans le chapitre focalisé sur sa vie en tant qu'infirmière. A propos de la scène dans la bibliothèque, il existe également des références à la littérature qui évoquent le statut fictif de la représentation. Après tout, Briony n'était pas présente au moment des faits et ce qui est dépeint constitue donc un acte d'imagination : « Still [Cecilia] shrank away. One elbow was resting on the shelves, and she seemed to slide among them, as though about to disappear between the books » (*Atonement*, p. 133). Comme la représentation de Robbie à la guerre, Cecilia semble reconnaître sa transformation en texte, sa disparition entre les livres de la bibliothèque.

Robbie et Cecilia ne sont pas les seuls personnages à sentir en quelque sorte cette présence, quasi-divine, de la narratrice. Briony elle-même connaît des expériences similaires lorsqu'elle rencontre les amants après la guerre, un événement qui, comme on le découvre à la fin, n'a jamais eu lieu : « She had thought about this conversation many times [...]. Now it was happening at last, and it was as if she wasn't quite here. She was watching from far away and she was numb » (*Atonement*, p. 341). Ici encore, l'illusion du réel est franchie par l'évocation d'un sentiment, de la part de Briony, d'être en dehors de la représentation, regardant ce qui se passe d'un autre niveau diégétique.

Le motif de la machine à écrire se reproduit dans le chapitre focalisé sur les expériences de Robbie à la guerre. Dans ces passages, en revanche, l'emploi de la métaphore semble représenter la difficulté que connaît Briony pour faire vivre des

événements auxquels elle n'a pas assisté. A un moment donné, par exemple, Robbie évoque : « the corporals tramped through typewriter ribbon spools spilling from their boxes » (*Atonement*, p. 218). De même, Robbie fait référence ailleurs à : « A beefy lance corporal with a sledgehammer was smashing typewriters and mimeograph machines » (*Atonement*, p. 242). Malgré les lettres du camarade militaire de Robbie, Nettle, dont Briony se sert pour dépeindre l'évacuation à Dunkerque, il est néanmoins suggéré que la guerre constitue un moment de rupture en ce qui concerne la représentation. Comme l'indique Robbie à propos du chaos de la guerre : « Who could ever describe this confusion, and come up with the village names and the dates for the history books? [...] No one would ever know what it was like to be here. Without the details there could be no larger picture » (*Atonement*, p. 227). Il ne faut pas manquer le fait que la machine à ronéotyper (« mimeograph machine ») sert à dupliquer des textes. Le chapitre focalisé sur la guerre est donc une fusion de l'imagination, suggéré par la machine à écrire, et de la duplication : des lettres de Nettle et, peut-être, d'autres représentations du conflit. La machine sert également à souligner le discours sur la mise en récit dans l'adaptation d'*Atonement* pour le cinéma, réalisée par Joe Wright et sortie en 2007. Le bruit des touches sert d'instrument de percussion pour la musique d'accompagnement et donc de déclencheur de suspense, particulièrement pendant les séquences mettant en scène la journée du viol de Lola. Au deuxième visionnement, ces bruits ont donc pour effet d'évoquer la présence de la narratrice qu'est Briony l'octogénaire, se remémorant des événements représentés, ou, bien entendu, les inventant.

Le fait que la mise en récit des événements fasse partie du discours d'*Atonement* est cerné par la longue lettre de l'éditeur Cyril Connolly qui critique, de manière constructive, le manuscrit de Briony « *Two Figures by a Fountain* » :

If this girl has so fully misunderstood or been so wholly baffled by the strange little scene that has unfolded before her, how might it affect the lives of the two adults? Might she come between them in some disastrous fashion? Or bring them closer, either by design or accident? Might she innocently expose them somehow, to the young woman's parents perhaps? They surely would not approve of a liaison between their eldest daughter and their charlady's son. Might the young couple come to use her as a messenger?
(*Atonement*, p. 313)

Les propos de Cyril Connolly sont significatifs d'une part parce qu'ils relèvent ce que Briony a omis de sa première représentation du jour en question. Se focaliser sur les

impressions subjectives de la jeune fille a permis à Briony de ne pas faire face aux conséquences de son observation de la scène. En effet, sa première tentative pour écrire une nouvelle est une expérience du mode de narration moderniste, ou, plus précisément, celui de Virginia Woolf. Ce qu'elle a présenté à l'éditeur n'est pas censé être la représentation du jour que constitue la première partie du roman, même s'il est suggéré que Briony a réutilisé certains éléments de « *Two Figures by a Fountain* » dans la dernière version. Les critiques de Cyril Connolly servent de métacommentaire sur le récit d'*Atonement*, ainsi qu'une allusion à l'intertexte que constitue *The Go-Between* de L. P. Hartley (« Might the young couple come to use her as a messenger? »).

Comme le fait McEwan avec l'apparition de Cyril Connolly, dans *Arthur & George* le fictif et l'historique sont confondus d'une manière qui franchit l'illusion du réel. Alors que l'affaire en question s'est réellement passée, le roman va au-delà de ce qui est documenté pour faire vivre les héros éponymes du roman. D'après Berberich, par exemple : « *Arthur & George* is not just another historical novel, but a genre-defying hybrid. [...] fact and fiction converge and intermingle in a way that makes it difficult, or maybe even irrelevant, for the reader to discern the dividing line¹⁸⁴ ». Comme nous l'avons déjà montré, la manière dont le point de vue de la narration sort périodiquement de la focalisation sur les deux hommes fait en sorte que la question se pose : *qui parle* ? La présence d'un narrateur extradiégétique est ressentie de temps en temps de façon plus ou moins discrète mais persistante, ce qui attire l'attention de manière autoréflexive vers la représentation. A un moment donné, par exemple : « The month the persecutions stop [...] is followed by the twentieth – no, the twenty-first – Christmas celebrated at the Vicarage » (*Arthur & George*, p. 67). Ces hésitations dans le texte rappellent le fait que ce que l'on lit est *raconté* : le récit est transmis par un narrateur. En revanche, ce narrateur n'a évidemment pas tous les faits à sa disposition : il n'est finalement pas omniscient, faute de preuve historique. C'est pour cette raison que le roman est marqué par des commentaires ambigus et parfois spéculatifs, qui n'appartiennent pas aux pensées de tel ou tel personnage, dont ce passage focalisé sur Arthur : « He now acknowledges the harshness of his youthful judgement; perhaps age, or fame, has made him more forgiving. Or is it that Arthur

¹⁸⁴ Berberich, « 'All Letters Quoted Are Authentic' », *op. cit.*, p. 122–23.

feels on the edge of nervous collapse himself ... ? » (*Arthur & George*, p. 261). Il s'agit de ce que Linda Hutcheon appelle « Historiographic metafiction » :

Historiographic metafiction [...] is self-conscious about the paradox of the totalizing yet inevitably partial act of narrative representation. [...] It traces the processing of events into facts, exploiting them and then underpinning the conventions of both novelistic realism and historiographic reference. It implies that, like fiction, history constructs its object, that events named become facts and thus both do and do not retain their status outside language. This is the paradox of postmodernism. The past really did exist, but we can only know it today through its textual traces, its often complex and indirect representations in the present¹⁸⁵.

Comme la dissimulation du coupable dans la scène de la mutilation du cheval, l'hésitation et la spéculation qui marquent certains passages d'*Arthur & George* attirent l'attention sur le narrateur et les limites de la connaissance de cette figure. Il s'agit également d'une manière de souligner le fait que le narrateur est lui-même un *lecteur* d'événements du passé lointain, et que la représentation donnée est le fruit des recherches faites par l'écrivain. Un sentiment similaire est évoqué à la première page, où le narrateur propose des raisons pour lesquelles le jeune Arthur aurait pu voir le corps de sa grand-mère : « Perhaps the door had been deliberately left ajar. There might have been a desire to impress upon the child the horror of death; or, more optimistically, to show him that death was nothing to be feared » (*Arthur & George*, p. 3). Évidemment, les raisons proposées pour cette confrontation avec un corps ne viennent pas des propos publics d'Arthur lui-même sur le sujet, auxquels le narrateur vient de faire référence : « By the time he came to describe it publicly, sixty years had passed. How many internal retellings had smoothed and adjusted the plain words he finally used? » (*Arthur & George*, p. 3). Encore une allusion au discours du roman sur la mise en récit, le départ des faits historiques à la première page a pour effet de constater le statut du roman : ni fiction pure, ni biographie. D'après Hutcheon :

In challenging the seamless quality of the history/fiction (or world/art) join implied by realist narrative, postmodern fiction does not, however, disconnect itself from history or the world. It foregrounds and thus contests conventionality and unacknowledged ideology of that assumption of seamlessness and asks its readers to question the processes by which we

¹⁸⁵ Hutcheon, *Politics of Postmodernism*, *op. cit.*, p. 78.

represent ourselves and our world to ourselves and to become aware of the means by which we *make sense of* and *construct* order out of experience¹⁸⁶.

Cela s'applique également à *Gosford Park* où le personnage d'Ivor Novello, une vraie personne historique, parmi les invités a pour effet non pas d'authentifier la représentation mais, en revanche, de briser l'illusion du réel. Comme le soulève Constance, Ivor Novello a joué des rôles dans des films policiers, notamment dans *The Lodger: A Story of the London Fog* d'Alfred Hitchcock. De plus, comme nous l'avons déjà exploré, ses interprétations au piano semblent servir de musique d'accompagnement dans certaines scènes, les paroles portant sur ce qui est représenté à l'écran.

De manière similaire, l'histoire et la fiction sont également entremêlées dans *Hawksmoor*, qui comprend de vraies figures historiques comme Sir Christopher Wren et, même s'il est divisé en deux personnages, l'architecte Nicolas Hawksmoor. En outre, Peter Ackroyd joue avec les conventions du récit enchâssé pour donner une ambiance théoriquement authentique à une histoire fantastique. La mise en récit du passé de Dyer, dans son journal intime, est très marquée par l'autoréflexivité :

If I were now to inscribe my own History with its unparalleled Sufferings and surprizing Adventures (as the Booksellers might indite it), I know that the great Part of the World would not believe the Passages there related, by reason of the Strangeness of them, but I cannot help their Unbelief ... (*Hawksmoor*, p. 9)

Malgré le constat de Dyer que personne ne croirait son histoire en raison de son « étrangeté », le narrateur fait néanmoins référence au fait que son journal intime documente des événements réels comme s'il anticipait la future lecture du texte :

I never had any faculty in telling of a Story, and one such as mine is will be contemned by others as a meer Winter Tale rather than that they should be brought to be afraid of another World and subjected to common Terrours which they despised before; for thus, to cut short a long Preamble, I have come to the most grievous story of the Plague. (*Hawksmoor*, p. 12)

L'allusion à « l'autre monde » que projette le texte rappelle encore le rapport qui figure dans le roman entre la magie noire et la fiction, toutes deux capables de faire apparaître les fantômes du passé. Le pouvoir du texte de faire apparaître des mondes est également une thématique dans *Atonement*. Alors que Briony la jeune femme

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 54.

tente d'écrire comme Virginia Woolf, Briony la fillette de 13 ans réalise ses histoires dans un style mélodramatique, qu'elle a du mal à distinguer de la réalité. La scène de la fontaine déclenche chez Briony une nouvelle approche à l'écriture, mais une approche qui n'est pas forcément mieux alignée sur la réalité :

Briony had her first, weak intimation that for her now it could no longer be fairy-tale castles and princesses, but the strangeness of the here and now, [...] the ordinary people that she knew, and what power one could have over the other, and how easy it was to get everything wrong, completely wrong. (*Atonement*, p. 39)

De manière ironique, l'« éveil » de Briony suite à son témoignage des événements mène à une autre sorte de fabulation. Faute de comprendre ce qu'elle a vu, elle élabore un récit proche de ses histoires de « châteaux et de princesses ». Le pouvoir auquel Briony fait référence n'est pas celui de Robbie, exercé sur sa sœur, mais le sien. Son allusion à la facilité de se tromper est également ironique et prophétique : elle croit avoir mal jugé le caractère de Robbie auparavant, alors que c'est à ce moment-là qu'elle se trompe sur lui. Comme nous l'avons déjà vu, en revanche, il est révélé ailleurs que Briony avait elle-même été amoureuse de Robbie auparavant. Parmi les souvenirs de Robbie dans la partie du roman consacrée à ses expériences à Dunkerque, il se remémore un incident où Briony se jette dans un fleuve pour qu'il la sauve. Après l'avoir secouru, Robbie observe : « She drew herself up a little. 'I want to thank you for saving my life. I'll be eternally grateful to you.' Lines, surely, from one of her books, one she had read lately, or one she had written » (*Atonement*, p. 232). Il est suggéré que les premières tentatives de Briony pour écrire une histoire sont toutes marquées par le déni de la réalité : non seulement les mélodrames de son enfance mais également son manuscrit moderniste « *Two Figures by a Fountain* ». A propos de cette tendance à l'exagération et à la dissimulation de la réalité à travers l'acte de narration, la jeune Briony évoque :

The long afternoons she spent browsing through dictionary and thesaurus made for constructions that were inept, but hauntingly so: the coins a villain concealed in his pocket were 'esoteric', a hoodlum caught stealing a car wept in 'shameless auto-exculpation', the heroine on her [...] stallion made a 'cursory' journey through the night, the king's furrowed brow was the 'hieroglyph' of his displeasure. (*Atonement*, p. 6)

L'importance de la mise en récit vis-à-vis du discours d'*Atonement* s'affiche très clairement dès le début où, comme dans la citation ci-dessus, on apprend que Briony est passionnée par les histoires. C'est pour cette raison que le dernier chapitre du

roman, quand il est révélé que Briony est l'auteur de tout ce qui a précédé, n'est pas un geste frivole de la part de McEwan, juste pour donner un coup de théâtre au dénouement. En revanche, la réflexion sur la narration est présente tout au long du roman.

La mise en récit fait également partie du discours de *The Singing Detective*. Alors que certaines scènes sont évidemment issues de l'imagination de Marlow, ailleurs il n'est pas immédiatement clair si ce que l'on regarde constitue un événement réel, un souvenir, ou un fantasme. En ce qui concerne la reconstruction mentale de son roman, on entend souvent la figure du narrateur en voix-off en train de narrer les événements représentés : « At first comma the only sound is the slap hyphen slap of the water against the boat comma which has its engine switched off double space The other comma natural noises increase as the ... » (épisode 1, 20 min. 40 sec.). Les paroles en voix-off, dont chaque signe de ponctuation est verbalisé fait songer à un manuscrit en cours de rédaction. La focalisation sur l'écriture dans la série rappelle également le cinéma de la nouvelle vague de Jean-Luc Godard. Selon Stam, par exemple :

The directors of the French new wave were especially fond of [...] scriptural metaphor. Many of them began as writer-critics who found it quite natural to see writing articles and making films as simply two forms of expressive *écriture*. Godard claimed that he was already making films when he was writing criticism and that he continued to do criticism by making films. This preoccupation with *écriture* is translated, in new wave films, by a proliferation of writing imagery¹⁸⁷.

L'écriture est importante dans *The Singing Detective* puisque la série porte non seulement sur la souffrance du héros, mais également sur ses tentatives pour transformer ses expériences douloureuses en récit. Comme le constate Marlow à propos de son roman : « I've been turning it into a – into something else » (épisode 4, 17 min. 08 sec.). Sa lutte pour se réinventer comme écrivain sérieux fusionne en quelque sorte avec le rétablissement de sa santé.

Par ailleurs, le statut des événements qui ont lieu apparemment au premier niveau du récit, c'est-à-dire dans l'hôpital où se situe le héros, sont parfois mis en question par les actes de narration de sa part. Dans le premier épisode, par exemple, on le voit réciter un dialogue trivial que l'on vient de regarder entre deux patients de la même salle : une conversation que Marlow n'aurait pas pu entendre. Suite à cette imitation

¹⁸⁷ Stam, *Reflexivity in Film*, op. cit., p. 17.

de ses voisins à l'hôpital, il déclare à personne en particulier et dans une voix affaiblie par la douleur : « Bastards ! I'll wipe you out ! Don't you know who I am ? I'm the – I'm the Singing Detective » (épisode 1, 9 min. 55 sec.). Comme le pouvoir dangereux dont dispose Briony dans *Atonement*, Marlow revendique, avec cette menace d'effacer ceux qui l'énervent, le pouvoir de narrer le destin d'autres personnages. Alors que la jeune Briony utilise son pouvoir de façon moralisatrice, Marlow semble en revanche guidé par l'amertume et la jalousie, surtout dans le fantasme qu'il élabore à propos de sa femme et Mark Finney. Nicola éveille des soupçons chez Philip lorsqu'elle lui pose des questions à propos du script adapté de son roman. Suite à cette conversation, Marlow imagine un dialogue de conspirateurs entre Finney et sa femme dont il chuchote les paroles : « No luck full stop No good full stop Talk about difficult exclamation mark I had to give it up because he was getting very suspicious full stop » (épisode 4, 25 min. 46 sec.). Le dialogue se trouve par la suite dans la bouche de Nicola et Mark Finney, ce dernier ayant attendu la femme de Marlow derrière les portes de la salle où il est soigné. La scène est étrange car la frontière entre la réalité et le fantasme devient floue. On pourrait constater que la conversation entre Marlow et sa femme est censée avoir « réellement » eu lieu, alors que le fantasme du complot est déclenché quand Marlow commence sa narration. Comme le constate Marlow ailleurs : « Minute by minute, we make the world. We make our own world » (épisode 3, 18 min. 22 sec.). Comme dans *Arthur & George* et *Hawksmoor*, il existe également une confusion entre la fiction et la réalité historique : sauf que cette fois-ci il s'agit de la dimension « autobiographique » de la série. Comme l'explique Caughie :

Authorship is one of the things *The Singing Detective* is about, and its vertiginous effect is the result of an uncertainty about who is writing whom, an uncertainty which is extended downwards by a deliberate confusion between the known reality of Dennis Potter in the world and the fictional reality of Philip Marlow in the play ...¹⁸⁸

Dans *Gosford Park* également, la réalité de la production du film semble pénétrer l'univers représenté. Comme nous l'avons déjà vu, le discours métafictionnel est focalisé sur les personnages de Morris Weissman, Henry Denton et Ivor Novello, tous issus du milieu hollywoodien. Un échange entre Weissman et les autres invités pendant la soirée du meurtre devient prophétique lorsque le producteur des films explique le récit du film sur lequel il travaille : « Most of it takes place at a shooting

¹⁸⁸ Caughie, *Television Drama*, op. cit., p. 169.

party in a country house, sort of like this one actually. A murder in the middle of the night, a lot of guests for the weekend, everyone's a suspect » (*Gosford*, 1 hr, 3 min. 30 sec.). Quand on lui demande où aura lieu le tournage du film, Weissman répond : « We're gonna shoot it in Hollywood, in the backlot ». Cela soulève la question de l'authenticité : ce que l'on regarde constitue-t-il quelque chose de complètement illusoire, artificiellement monté dans un studio ? Cette suggestion est renforcée par d'autres commentaires de la part de Weissman. Malgré le fait que le film sur lequel Weissman travaille soit censé avoir lieu dans une maison de maître dans la campagne, le scénario est intitulé « Charlie Chan in London ». Son ignorance des mœurs britanniques, qui gênent les autres invités, est en soi une sorte de clin d'œil métafictionnel, étant donné que l'acteur qui joue le rôle de Weissman, Bob Balaban, est en réalité le producteur de *Gosford Park*. Il s'agit d'une reconnaissance du fait que Balaban et Altman, en tant que producteur et réalisateur américains, jouent avec un genre particulièrement britannique. Selon Pidduck :

Gosford Park incorporates a sub-plot of American cultural invasion. Paralleling Altman's own outsider's incursion into British period drama, a Hollywood director (Bob Balaban) and American actor (Ryan Phillippe) are included in the weekend shooting party. Their presence prompts a series of pithy exchanges lampooning both American popularism and the elitism of the English aristocracy¹⁸⁹.

Comme nous allons l'analyser, l'apparition des personnages du milieu hollywoodien suggère le remplacement d'une sorte d'impérialisme, celui de l'empire britannique, par l'impérialisme économique et culturel des Etats-Unis. Ainsi que le constate Weissman à propos des autres invités : « They have British accents, right? They talk like they're from England » (*Gosford*, 1 hr. 18 min. 30 sec.).

Comme dans *The Singing Detective*, dans *Hawksmoor* certains personnages ont le sentiment que le monde représenté est en train de se construire autour d'eux. Comme l'observe le détective éponyme, par exemple :

For a moment he wondered why such things were occurring now: could it be that the world sprang up around him only as he invented it second by second and that, like a dream, it faded into the darkness from which it had come as soon as he moved forward?
(*Hawksmoor*, p. 197)

¹⁸⁹ Pidduck, *Contemporary Costume Film*, op. cit., p. 84.

Dans le roman d'Ackroyd, et surtout dans les chapitres focalisés sur l'enquête menée au XX^e siècle, il semble que les personnages ressentent en quelque sorte leur statut fictif, et le vivent comme une sorte de cauchemar. Cette ambiance se produit également dans *Atonement*, particulièrement à la deuxième lecture. Dans la première partie du roman, par exemple, les observations de la jeune fille Briony prennent un caractère différent quand on prend en compte la révélation du dernier chapitre :

She brought her forefinger closer to her face and stared at it, urging it to move. [...] And when she did crook it finally, the action seemed to start in the finger itself, not in some part of her mind. When did it know to move, when did she know to move it? [...] There was no stitching, no seam, but she knew that behind the smooth continuous fabric was the real self – was it her soul? – which took the decision to cease pretending, and gave the final command. [...] A second thought always followed [...]: was everyone as alive as she was? [...] Was being Cecilia just as vivid an affair as being Briony? (*Atonement*, p. 35–36)

L'ironie ici est due au fait que la jeune Briony ne manipule ni son corps ni ses pensées : elle est contrôlée comme une marionnette par la narratrice. La curiosité de la jeune fille devient un discours sur la paternité du texte : « la commande finale » de bouger son doigt ne vient pas de l'âme, comme elle le suggère, mais de la narratrice. Également ironique est la question que pose Briony à propos de sa sœur : Cecilia n'est pas aussi « vivante » que Briony, d'une part parce que cette première est déjà morte au moment de l'énonciation du récit, d'autre part puisque la focalisation sur sa sœur implique un plus grand effort d'imagination de la part de la narratrice. Pour faire vivre sa sœur et les autres personnages, il faut inventer. C'est pour cela, comme nous l'avons exploré, que Cecilia est frappée par des sentiments étranges, dont le suivant : « All day long, she realised, she had been feeling strange, and seeing strangely, as though everything was already long in the past, made more vivid by posthumous ironies she could not quite grasp » (*Atonement*, p. 48). La simultanéité de la commande mentale et le geste de bouger son doigt porte également sur la narration. Il s'agit encore du pouvoir de la narratrice de contrôler le monde représenté, un fait auquel fait référence la figure de la jeune Briony ailleurs : « A story was direct and simple, allowing nothing to come between herself and her reader – no intermediaries [...], no limits on resources. [...] you only had to wish, you only had to write it down and you could have the world » (*Atonement*, p. 37).

Dans *The Singing Detective*, nombreuses sont les allusions au caractère fictif, voire romanesque, de ce que l'on voit. Aux deux hommes mystérieux qui poursuivent

Marlow à des niveaux différents de son imagination, Mark Binney s'exclame : « 'Who are you? You sound like strays from a bad film. What do you think you're playing at? [...] You make me laugh. Do you know that? I can guess who you clowns are. It's written all over you' » (épisode 2, 1 hr. 2 min. 35 sec.). L'accusation que l'identité des hommes se lit sur eux (« 'It's written all over you' ») est juste car, comme le comprennent les hommes eux-mêmes vers la fin de la série, ils ne sont que du « padding » : ils n'ont pas un rôle précis à jouer et se trouvent donc perdus en quelque sorte dans l'imagination de l'auteur. La qualité romanesque du récit est également soulignée par les clichés du genre policier évoqués par Marlow, dont : « A good detective doesn't go by the book. No, sir » (épisode 4, 7 min. 56 sec.). De façon révélatrice, le même jeu de mots se produit dans *Hawksmoor* lors d'un échange entre le détective éponyme et ses collègues :

'The operation,' he asked, 'is it going according to the book?'

'Yes, to the book. It's coming along nicely, sir.'

'But perhaps there is no book in this case, inspector.' (*Hawksmoor*, p. 144)

Indépendamment de ces références autoréflexives à la narration et au caractère fictif de la représentation, il existe une scène clé en ce qui concerne la métafiction dans *The Singing Detective*. Lors d'un souvenir de l'enfance de Philip, on voit son institutrice donner une leçon sur la composition d'une feuille d'arbre, qu'elle illustre avec un dessin au tableau :

If you look at a leaf, if you hold it up to the light, you will see the rib running right through the middle of it [...]. From the bottom of the leaf at the stem right through to the tip of the leaf. [...] And if you look even more closely, you will see that coming out of this rib [...]. There are *veins*. You see? Like this. Now, if you were to shine a very strong, powerful torch through this leaf, you would see that there is a fine pattern in between these veins. Some of this pattern [...] shows up as *green* and some of the pattern shows up as *white*. The white stuff is [...] like the bones of the leaf. (épisode 4, 1 hr. 42 sec.)

La scène sert de schéma métaphorique pour la série en général puisque la nervure principale (« rib ») pourrait représenter l'histoire dans son intégralité et les nervures secondaires les niveaux diégétiques (« veins ») qui partent de ce premier. Le réseau de nervures tertiaires, que l'institutrice compare aux os (« bones »), représente également les moments de la série où les niveaux diégétiques différents s'entremêlent et se confondent. Cette dernière métaphore nous rappelle encore le motif du labyrinthe rhizomatique conçu par Eco d'après Deleuze et Guattari : la manière

apparemment arbitraire dont on passe d'un niveau du récit à l'autre. Il ne faut pas ignorer aussi le fait que l'institutrice utilise des termes corporels pour expliquer la structure de la feuille : après tout, la logique de la série se trouve dans l'imagination troublée de Marlow, provoquée par ses souffrances physiques. On se rappelle également la chanson qui figure dans un fantasma mémorable du premier épisode : l'ancienne chanson spirituelle « Dem Bones » qui détaille la manière dont les os du corps s'interconnectent (« When your Toe bone connected to the foot bone, your Foot bone connected to your heel bone, your Heel bone connected to your ankle bone, your Ankle bone connected to your leg bone » etc.).

Cette sorte de métacommentaire sur la structure du récit se produit également dans d'autres œuvres du corpus. Dans *Atonement*, par exemple, on ressent quelque chose de similaire dans les tentatives de Cecilia pour arranger des fleurs :

Cecilia went to [...] fill the case, and carried it up to her bedroom to retrieve the flowers from the handbasin. When she dropped them in they once again refused to fall into the artful disorder she preferred, and instead swung around in the water into a wilful neatness [...]. She lifted the flowers and let them drop again, and they fell into another orderly pattern. (*Atonement*, p. 45)

L'opposition qu'observe Cecilia entre l'ordre et le désordre pourrait porter en effet sur les approches différentes que Briony a apportées au récit. Comme déjà évoqué, sa première tentative pour représenter les événements menant à la condamnation de Robbie, « *Two Figures by a Fountain* », se focalise sur les observations ultra-subjectives de la part du narrateur, ce qui donne à la représentation une qualité moderniste. Comme lui préconise l'éditeur Cyril Connolly au sujet de son manuscrit : « such writing can become precious when there is no sense of forward movement. Put the other way round, our attention would have been held even more effectively had there been an underlying pull of simple narrative » (*Atonement*, p. 312). Le désordre artistique auquel Cecilia fait référence rappelle le style moderniste critiqué par l'éditeur, alors que le refus, de la part des fleurs, de respecter les souhaits de l'artiste, signifie la persistance de la vérité. Briony ne peut pas maquiller et dissimuler le crime de ses mensonges avec la technique littéraire : il faut que l'histoire avance pour qu'on puisse apprendre ce qui s'est déroulé. L'ordre non souhaité qu'observe Cecilia est également un marqueur d'anticipation : après tout, le vase dans lequel elle met les fleurs est celui qui a déjà provoqué la scène à côté de la fontaine. De l'ordre s'impose

sur le récit : même si Cecilia ne sait pas comment la journée se déroulera, la narratrice sait tout.

Des allusions métafictionnelles à la structure du récit se produisent également dans *Hawksmoor*. Le lecteur est encouragé depuis le début de roman à faire attention à sa forme : « And so let us beginne; and, as the Fabrick takes its Shape in front of you, alwaies keep the Structure intirely in Mind as you inscribe it » (*Hawksmoor*, p. 1). De manière révélatrice, Dyer compare l'architecture à la structure d'un roman :

In the first I have the Detail of the Ground Plot, which is much like a Prologue in a Story; in the second there is all the Plan in a small form, like the disposition of Figures in a Narrative; the third Draught shews the Elevation, which is like the Symbol or Theme of a Narrative, and the fourth displays the Upright of the Front, which is like to the main part of the Story; in the fifth there are designed the many and irregular Doors, Stairways and Passages like so many ambiguous Expressions, Tropes, Dialogues and Metaphoricall speeches; in the sixth there is the Upright of the Portico and the Tower which will strike the Mind with Magnificence, as in the Conclusion of a Book. [...] There is also a Narrative which is hidden so that none may see it ... (*Hawksmoor*, p. 256–57)

Nous avons l'impression encore ici d'être invité à analyser la manière dont le roman est composé. L'allusion aux « expressions ambigües », « motifs », « discours métaphoriques », et au « récit dissimulé » fait en sorte que l'illusion du réel soit franchie : il s'agit d'un roman qui affiche clairement son caractère énigmatique, mais qui prive le lecteur des moyens du déchiffrement. Dans la préface, qui introduit à la troisième personne le personnage de Dyer, avant que ce dernier ne commence sa narration en forme de journal intime dans le premier chapitre, il est constaté que : « each element could be removed or taken to pieces, so that those of an enquiring temper were able to peer into the model and see the placing of its constituent parts » (*Hawksmoor*, préface). Le narrateur parle ici des maquettes en bois des dessins architecturaux que réalise Dyer mais laisse penser encore aux « parties constituantes » d'un récit que le lecteur « curieux » (« those of an enquiring temper ») est incité à regarder de près. En revanche, ainsi que le constate Dyer : « you cannot build out of Books, unless it be Castles in the Air » (*Hawksmoor*, p. 62). Le monde de la représentation, suggère-t-il, est illusoire et éphémère, à propos duquel Dyer indique : « what Life is there which is not a Portmanteau of Shaddowes and Chimeras? » (*Hawksmoor*, p. 2).

La mise en récit et l'écriture sont des thématiques importantes dans *Hawksmoor*. Comme Briony dans *Atonement*, Thomas s'émerveille de la fontaine que constitue son stylo : « In History class (which was known to the children as the 'Mystery' lesson), [...] he liked to write down names or dates and watch the ink flow across the spacious white paper of his exercise book » (*Hawksmoor*, p. 32). Alors qu'il existe de nombreuses références à l'encre dans le roman, c'est le caractère noircissant de ce liquide qui compte, plus que sa capacité à rendre visible. Comme le suggère Dyer : « as the Inke stains the Paper on which it is spilt and slowly spreads to Blot out the Characters, so the Contagion of darkness and malefaction grows apace until all becomes unrecognizable » (*Hawksmoor*, p. 124). De même, Dyer se plaint ailleurs que son écriture devient illisible à cause de la qualité de son encre :

My Inke is very bad: it is thick at the bottom, but thin and waterish at the Top, so that I must write according as I dip my Pen. These Memories become meer shortened Phrases, dark at their Beginning but growing faint towards their End and each separated so, one from another, that I am not all of a peece. (*Hawksmoor*, p. 112)

La fragmentation de ses souvenirs devient littérale ici alors que la qualité de l'encre empêche Dyer d'écrire son journal. En revanche, la manière dont les phrases deviennent à peine visibles pourrait porter encore sur la structure du roman qui devient progressivement confus et difficile à comprendre. Selon McHale, la focalisation sur le statut du texte comme objet met en doute le statut de l'univers représenté :

The differing ontological statuses of words and worlds are brought into sharp focus, the words being made to appear more "real," more present, than the world they project. [...] it is a potent illusion, and one that blocks and reverses our normal habit of effacing the level of words as we reconstruct the world of the text. For once, it is the world that seems, at least momentarily, to have been effaced. Thus the foregrounding of the linguistic medium induces a kind of ontological flicker¹⁹⁰.

Dans *Hawksmoor*, l'effacement auquel McHale fait référence devient littéral : l'encre sur la page du journal est en train de disparaître alors que Dyer écrit. Comme le constate l'architecte, le roman est un château en Espagne (« Castle in the air »), illusoire et chimérique. Comme l'indique Susan Stewart : « The reflexivity [...] of

¹⁹⁰ McHale, *Postmodernist Fiction*, op. cit., p. 148.

language calls attention not to the material existence of a world lying beyond and outside language but to the world-making capacity of language »¹⁹¹.

Par ailleurs, l'échec que connaît Hawksmoor dans son enquête sur les meurtres s'explique en partie par l'impossibilité de déterminer un point de départ pour l'enchaînement des causes et des effets. En effet, le passé est pour lui aussi obscur que l'encre. Ainsi que le suggère Thomas et ses camarades de classe, il s'agit plus de « mystery » que de « history » :

'And tell me, Walter, tell me what else you think.'

'You mean, what do I think is the story?'

'We have to assume there is a story, otherwise we won't find him, will we?' His hand was still once more.

'It's difficult to know where to begin, sir.'

'Yes, the beginning is the tricky part. But perhaps there is no beginning, perhaps we can't look that far back.' (*Hawksmoor*, p. 155)

Comme nous l'avons déjà montré, le rapport entre l'enquête policière et la mise en récit est une thématique chère aux écrivains postmodernistes, surtout les auteurs du « metaphysical detective story » qui, selon Merivale et Sweeney :

... parodies or subverts traditional detective-story conventions [...] with the intention [...] of asking questions about mysteries of being and knowing which transcend the mere machinations of the mystery plot [...], by becoming self-reflective (that is, by representing allegorically the text's own processes of composition)¹⁹².

Dans les œuvres du corpus, cette autoréflexivité comprend également un discours sur les mensonges, eux-mêmes une sorte de récit : les mensonges que l'on raconte aux autres ainsi que les mensonges que l'on se raconte à soi-même. A propos encore du rôle des journaux et des faits divers dans les enquêtes sur des meurtres, Hawksmoor suggère :

... it was quite usual for members of the public to come forward [...] to describe unreal figures who took on the adventitious shape already suggested by newspaper accounts. There were even occasions when a number of people would report sightings of the same person, as if a group of hallucinations might create their own object which then seemed to hover for a while in the streets of London. And Hawksmoor knew that if he held a reconstruction of the crime by the church, yet more people would come forward with their

¹⁹¹ Stewart, *On Longing*, op. cit., p. 5.

¹⁹² Merivale et Sweeney, « The Game's Afoot », op. cit., p. 2.

own versions of time and event; the actual killing then became blurred and even inconsequential, a flat field against which others painted their own fantasies of murderer and victim. (*Hawksmoor*, p. 206)

Il est suggéré que les récits racontés dans les faits divers ont pour effet de faire imaginer des événements chez le public, à la manière d'un roman. Par conséquent, la vérité de ce qui s'est réellement passé est obscurcie. En revanche, la capacité des faits divers à faire apparaître des illusions est partagée par les romans, comme nous l'avons déjà vu. Cette crainte envers la tendance du public à élaborer des mensonges fait partie du discours de *The Singing Detective* et d'*Arthur & George*. Dans le roman de Julian Barnes, par exemple, l'avocat éponyme indique : « George knew from taking witness statements how the constant recounting of events smoothed the edges of stories, [...] made everything more certain than it seemed at the time » (*Arthur & George*, p. 472). Justement, il reconnaît cette tendance chez Arthur lui-même, ce qui explique les erreurs factuelles dans l'autobiographie et les articles de presse de ce dernier¹⁹³. Dans la série de Dennis Potter, Marlow raconte comment ses mensonges alors qu'il était enfant ont entraîné la punition d'un autre élève pour un délit qu'il avait lui-même commis. Ce qui l'étonne n'est pas seulement la volonté de l'institutrice de croire sa version des événements par dessus celle du garçon en question, mais également la corroboration des autres camarades de la classe :

I sat in my desk, perjurer, charlatan, and watched and listened [...] as one after another they nailed that backward lad hands and feet to my story. I have not seriously doubted since that afternoon that any lie will receive almost instant corroboration and almost instant collaboration if the maintenance of it results in the public enjoyment of someone else's pain, someone else's humiliation. (épisode 6, 10 min 24 sec.)

Si on fait abstraction de l'allusion biblique ici, récurrente dans la série, l'incident en question relie les actes de narration que fait le héros lors de ses rêves et fantasmes aux mensonges de son enfance pour lesquels il se sent coupable. Comme le constate Philip lors du jeu de mots auquel il participe avec son psychiatre :

Gibbon: Tale

Marlow: Lie

¹⁹³ Voir *Arthur & George*, p. 471–72 : « It seemed to George that Sir Arthur, while deserving much credit and thanks, was rather too determined to anew for himself the whole credit and thanks. [...] Sir Arthur was doubtless working from memory, from the version of events he had himself told and retold down the years ».

Gibbon: Writer

Marlow: Liar (épisode 5, 29 min. 12 sec.)

Le rapport entre l'écrivain et le menteur est un discours que la série partage avec *Atonement* et *Arthur & George*. Dans ce dernier, par exemple, l'avocat suggère : « When they say that a child in the village had 'too much imagination', it is clearly a term of dispraise. Further up the scale are 'tellers of tall stories' and 'fibbers'; by far the worst is the child who is 'a liar through and through' » (*Arthur & George*, p. 5). Comme Briony dans le roman de McEwan, Arthur est attiré par des histoires mélodramatiques, plus précisément celles de la chevalerie : « life was a chivalric quest » (*Arthur & George*, p. 76). Le chapitre suivant celui cité ci-dessus, où le rapport avec la vérité qui motive George pour devenir avocat est exploré, présente l'histoire parallèle d'Arthur :

For Arthur there was a normal distance between home and church; but each place was filled with [...] stories and instructions. In the cold stone church where he went once a week to kneel and pray there was God and Jesus Christ [...]. He understood that what he learned there was the truth; but his imagination preferred the different parallel version he was taught at home. His mother's stories were also about far distant times, and also designed to teach him the distance between right and wrong. [...] exquisite torment or joy awaited not just hero and heroine, but the listener as well. (*Arthur & George*, p. 5)

Alors que la notion de la vérité inspire George dans son parcours professionnel, il est suggéré qu'Arthur est plus attiré par la mise en récit. Les histoires de chevalerie qu'il adore alimentent non seulement sa propre fiction, mais également évoquent une tendance chez l'écrivain à croire en la magie et le surnaturel. Comme lui dit sa sœur à propos du spiritisme : « What I make of it, my dear brother, is that is it a wonderful story, and you are a wonderful storyteller » (*Arthur & George*, p. 273). En revanche, la distinction entre l'écrivain et le menteur devient floue pour Arthur lorsqu'il doit utiliser son imagination au service des mensonges. A propos du *récit* de son amitié platonique avec Jean Leckie pour protéger sa femme, Touie, Arthur évoque : « Mostly they are lies of omission, though sometimes, necessarily, lies of commission; lies anyway, all of them. [...] Arthur gives assurances to everyone that Touie will be shielded at all cost from knowledge, pain and dishonour » (*Arthur & George*, p. 238–39). Après le décès de Touie, Arthur tombe dans une dépression, tourmenté par la suggestion que ses mensonges ne servaient pas à protéger sa femme mais en fait à se protéger lui-même. Il imagine que sa femme connaissait bien la nature de ses relations avec Jean et l'avait

acceptée de manière tacite : « Maybe she knew from the start, watched Arthur's squalid rearrangements of the truth from her sickbed » (*Arthur & George*, p. 280). De même, Arthur s'inquiète que sa fille Mary ne découvre la vérité : « She may not expect her father to lie, but she will notice the slightest incongruity in his story. [...] Arthur had always thundered the importance of truth-telling at his children; now he must play the fullest hypocrite » (*Arthur & George*, p. 281). S'étant persuadé paradoxalement que ses mensonges étaient chevaleresques, il est tourmenté par la notion il n'est en fait qu'un menteur.

Dans les romans d'Ishiguro, le discours métafictionnel se limite pour la plupart aux histoires que l'on se raconte à soi-même : c'est-à-dire, les récits que les héros élaborent à propos de leur vie. Ses protagonistes rappellent le célèbre constat de Jean-Paul Sartre : « C'est ce qui dupe les gens : un homme, c'est toujours un conteur d'histoires, il vit entouré de ses histoires et des histoires d'autrui, il voit tout ce qui lui arrive à travers elles ; et il cherche à vivre sa vie comme s'il la racontait¹⁹⁴ ». Comme nous l'avons déjà exploré, Banks montre également un penchant pour des symboles chevaleresques lorsqu'il parle de son combat avec le mal. Pendant un échange avec un gentleman lors d'une soirée mondaine, ce dernier lui dit : « 'a lot of young men dream of becoming detectives. I dare say I did once, in my more fanciful moments. One feels so idealistic at your age. Longs to be the great detective of the day. To root out single-handedly all the evil in the world' » (*Orphans*, p. 16). En revanche, Banks considère son métier non pas comme un rêve irréalisable mais plutôt comme un devoir héroïque : « I was already beginning to appreciate for the first time the scale of responsibility that befalls a detective with any sort of renown » (*Orphans*, p. 30). Indépendamment du fait que son image de Grand Détective est mise en doute par la manière dont certains personnages interagissent avec lui, Banks se croit être une figure de lutte contre le mal. Ayant idolâtré pendant son enfance le détective à Shanghai chargé de l'enquête sur la disparition de ses parents, il est très déçu de découvrir à son retour que ce même policier est devenu alcoolique. Comme lui explique son ancien ami au sujet du détective, l'inspecteur Kung : « 'he's a character. Tells stories about his glory days and people give him coins' » (*Orphans*, p. 198). Indépendamment du choix du mot « character » pour décrire l'inspecteur Kung, qui

¹⁹⁴ Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, 1938, Paris, Gallimard, 2005, p. 64.

compte parmi de nombreuses allusions à la mise en scène et aux jeux de rôle que nous allons analyser prochainement, les propos de Morgan comportent également une dimension ironique. Il est fortement suggéré que, malgré ses constats à propos de son succès en tant qu'enquêteur, Banks n'est qu'un détective dans son imagination. Les allusions aux « cas » qu'il a pu résoudre dans le passé sont très vagues : peut-être juste des « stories about his glory days ». En outre, le fait que les gens donnent de l'argent à Kung pour raconter des histoires pourrait également porter sur Christopher, dont les rêves d'être un grand détective sont soutenus par l'argent chinois.

Le rapport entre la mise en récit et l'image de soi est souligné par le fait que Banks est surnommé « Puffin » par sa famille, et même par Uncle Philip au point culminant du récit. Le puffin n'est pas seulement un « odd bird », comme l'appellent ses camarades de classe dans ses souvenirs d'enfance, mais également un célèbre éditeur britannique de livres pour enfants. Ses rêves de devenir un grand détective du type Sherlock Homes, persévérant chez Banks l'adulte, sont-ils issus des histoires que Christopher a lu pendant son enfance ? Comme le propose Machinal:

His celebrated cases, the detail of his work, which conventionally provide the central determination, the thematic purpose, of the genre, remain stubbornly incidental to his story. [...] Indeed, it becomes clear that Banks's role as a detective is, precisely, a performance, the adoption of an identity derived from a fictional source¹⁹⁵.

Nous allons analyser davantage cette notion de mise-en-scène (« performance ») et le jeu de rôle dans les œuvres du corpus dans la partie suivante. Quant à la métafiction, Banks raconte à la fin du roman son retour en Extrême-Orient en 1958, bien après les événements qui constituent la plupart du récit. Au lieu d'aller à Shanghai, il va à Hong Kong, où il trouve un vague écho (« vague echo », p. 299) à la ville de son enfance : « such echoes were more often than not discomfoting. It was as though I had come upon [...] an awkward, even grotesque parody of a much-cherished image » (*Orphans*, p. 299). Ce que constate le narrateur ici pourrait porter, de manière métafictionnelle, sur le roman en général : il s'agit en partie d'une « parodie grotesque » des aventures de Sherlock Holmes.

¹⁹⁵ Hélène Machinal, « *When We Were Orphans*: Narration and Detection in the Case of Christopher Banks », dans *Kazuo Ishiguro – Contemporary Critical Perspectives*, dir. Sean Matthews et Sebastian Groes, Londres, Continuum, 2009, p. 84–85.

De nombreuses œuvres d'Ishiguro prennent la forme d'un journal intime qui est censé avoir été *écrit* par le narrateur à travers plusieurs situations d'énonciation, ce qui permet d'exposer les changements d'attitude du héros envers le passé. Chacune de ces œuvres constitue donc non pas les événements en eux-mêmes, mais les tentatives des narrateurs de se raconter ces événements d'une manière qui leur convient. Une caractéristique typique d'un roman d'Ishiguro est la manière dont les narrateurs s'adressent directement au narrataire comme si le texte constituait un moyen de communiquer avec ce dernier. Dans *Never Let Me Go*, par exemple, Kathy s'adresse à un narrataire qui est censé être un clone comme elle. Au moins trois fois, elle commence sa narration d'un souvenir avec la phrase : « I don't know how it was where you were, but at Hailsham » (*Never*, pp. 13, 67 & 94). D'une manière similaire, Stevens dans *The Remains of the Day* s'adresse à un narrataire qui est apparemment également un majordome. L'individu évoqué par la deuxième personne du singulier connaît, semble-t-il, le même métier que Stevens : « as you know, finding recruits of a satisfactory standard is no easy task » (*Remains*, p. 6). La suggestion que nous comprenons les défis de son métier n'est pas aussi absurde que l'on pourrait penser : les constats de Stevens rappellent que nous avons déjà accumulé des références culturelles à propos de la figure du majordome. Le monde représenté est curieusement familier, repris dans d'autres romans, films et séries télévisées.

La distance temporelle entre les événements racontés et la situation d'énonciation permet aux narrateurs d'Ishiguro de manipuler le passé d'une manière qui les rassure dans le présent. Un propos typique de la part du narrateur serait, par exemple : « there was little choice but to approach the matter as I did – as I am sure you will agree once I have explained the full context of those days » (*Remains*, p. 64). Selon Roy Schafer :

Often the stories we tell about ourselves are life historical or autobiographical; we locate them in the past. For example, we might say, "Until I was fifteen, I was proud of my father" or "I had a totally miserable childhood." These histories are present tellings¹⁹⁶.

Comme les digressions narratives que fait Stevens pour éviter des confrontations douloureuses avec le passé, l'établissement d'un lecteur imaginaire lui permet de contrôler le récit. Avec ses appels à un narrataire *raisonnable*, Stevens prétend pouvoir se persuader que ses décisions prises dans le passé étaient elles-mêmes

¹⁹⁶ Roy Schafer, « Narration in the Psychoanalytic Dialogue », dans *On Narrative*, dir. W. J. T. Mitchell *et al.*, Chicago, University of Chicago Press, 1980, p. 31.

raisonnables, ce qui n'est pas forcément évident ailleurs. En sus, les appels au narrataire créent une certaine intimité avec le narrateur qui laisse penser, au moins au début des romans, que ce dernier raconte la vérité. En revanche, le fait que les lecteurs fictifs des romans soient en effet des personnes dans une situation similaire, par exemple un clone ou un majordome, a pour effet de cerner cet écart entre l'histoire et le récit. A propos de la vie privée de Miss Kenton, par exemple, Stevens constate : « I should make clear I would not have dreamt of prying into these areas were it not that I did have, you might recall, important professional reasons for doing so » (*Remains*, p. 215). De manière ironique, on se rappelle bien que Stevens a revendiqué, au début du roman, des motifs professionnels pour vouloir rendre visite à Miss Kenton, mais son appel au narrataire nous rappelle qu'on ne le croyait guère à ce moment-là, et que l'on le croit encore moins à la fin. De tels constats ont donc pour effet d'attirer davantage l'attention sur les manipulations effectuées sur le récit par le narrateur. Comme le constate Wong : « Direct appeals to the reader/listener [...] allow the narrators to produce focused, if limited, versions of their stories¹⁹⁷ ». Si ces appels au narrataire sont en effet un stratagème de manipulation de l'histoire, ils servent en revanche à faire travailler le vrai lecteur, qui cherche la vérité derrière la dissimulation narrative. Comme l'avance Hutcheon, des appels au lecteur : « overtly point to two subject positions in the text, that of both reader and producer¹⁹⁸ ». Selon elle, il s'agit également d'une technique autoréflexive, car cela implique : « thematizing and structuralizing of the reading role¹⁹⁹ ».

Tout appel au narrataire dans une œuvre littéraire a pour effet d'attirer l'attention du vrai lecteur sur le statut du texte comme objet. Dans le roman épistolaire et le récit enchâssé, par exemple, surtout au XIX^e siècle, il s'agit souvent d'une manière d'authentifier le texte, de lui donner une raison d'être. En revanche, la personne identifiée comme étant le narrataire dans un tel récit n'est qu'un personnage en lui-même qui n'a rien à voir avec les vrais lecteurs. Comme l'explique Genette :

Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas

¹⁹⁷ Wong, *Kazuo Ishiguro, op. cit.*, p. 65.

¹⁹⁸ Hutcheon, *Narcissistic Narrative, op. cit.*, p. xvi.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 28.

plus a priori avec le lecteur [...] que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur²⁰⁰.

Dans les œuvres d'Ishiguro, les appels aux narrataires soulignent ce paradoxe car les lecteurs fictifs auxquels les narrateurs font référence sont intentionnellement éloignés de nous : justement, il s'agit d'une sorte de double du héros. Selon Genette : « Nous, lecteurs, ne pouvons pas plus nous identifier à ces narrataires fictifs que ces narrateurs intradiégétiques ne peuvent s'adresser à nous, ni même supposer notre existence²⁰¹ ». Ishiguro utilise une technique similaire dans *An Artist of the Floating World*, où le narrataire sert pour Ono d'une manière de se distancer des émotions intenses. Comme le raconte ce dernier, par exemple :

If you were to come out of Mrs Kawakami's [bar] as the darkness was setting in, you might feel compelled to pause a moment and gaze at that wasted expanse before you. You might still be able to make out through the gloom those heaps of broken brick and timber [...]. Then as you walked on past more heaps of rubble, numerous small puddles would gleam [...] as they caught in the moonlight. (*Artist*, p. 27)

Surveillant les ruines de son cher « quartier de plaisir », l'emploi de la deuxième personne du singulier (« you ») sert encore comme une façon de gérer des sentiments difficiles à supporter. En revanche, c'est pendant ces longs passages adressés au narrataire que, comme dans *The Remains of the Day*, le récit rassemble à un roman épistolaire. Indépendamment de ses relations avec ses filles et son petit fils, Ono est marginalisé par la société d'après guerre et son récit prend parfois le caractère d'une lettre d'excuse à ceux qu'il a déçus : Kuroda, par exemple, ou peut-être son fils et sa femme, tués tous les deux pendant la guerre. Ainsi que le fait Stevens, les appels au lecteur d'Ono servent à accentuer le sentiment d'abandon et d'isolement que connaît le narrateur : après tout, ces appels ne sont jamais reçus par leur destinataire. Comme le suggère Genette à propos de certains romans épistolaires :

A l'orientation vers le narrataire, au souci d'établir ou de maintenir avec lui un contact, voire un dialogue [...], correspond une [...] *fonction de communication*; on sait quelle importance elle prend dans le roman par lettres, et spécialement peut-être dans ces formes [...] où la présence absente du destinataire devient l'élément dominant (obsédant) du discours²⁰².

²⁰⁰ Genette, *Figures III*, op. cit., p. 259.

²⁰¹ *Ibid.* p. 265.

²⁰² *Ibid.* p. 262.

On peut constater que les appels aux narrataires dans les romans d'Ishiguro évoquent « la présence absente du destinataire ». Comme le font Stevens et Kathy, Ono imagine qu'il communique avec quelqu'un qui connaît non seulement la ville anonyme où se déroule le récit, mais qui est également au fait de son milieu artistique. Comme le constate Ono ailleurs, par exemple : « You may think I am taking too much credit in relating this small episode; after all the point I was making [...] would occur to anyone with any respect for serious art » (*Artist*, p. 69). Quant à Ono et Stevens, le ton de la narration prend souvent un caractère quasi-juridique, comme si les narrateurs se défendaient devant un tribunal. Comme le propose David James : « A second-person ('you') mode intrudes, not so much consolidating our sympathy as co-opting us as jury members open to being persuaded²⁰³ ». Cela est particulièrement marqué dans *The Remains of the Day* et surtout pendant le long discours du narrateur sur la nature de la dignité, qui est plein de circonlocutions : « You will not dispute, I presume [...]. Perhaps you might be persuaded that [...]. But you may think me merely biased if I say that [...]. Yet it is my firm conviction that at the peak of his career [...], my father was indeed the embodiment of 'dignity' » (*Remains*, p. 31). De manière ironique, non seulement son père est une figure apparemment en contradiction avec le prestige que lui a accordé le narrateur, mais dans les courts échanges entre les deux hommes, Stevens l'appelle « father » (ex, p. 89) et non pas « you » : ce qui souligne la froideur qui caractérise leurs relations. Le ton intime utilisé dans ses appels au narrataire manque dans ses rapports avec son père et, bien entendu, avec Miss Kenton. En revanche, la comparaison au procès que fait David James est juste, surtout dans *The Remains of the Day* et *An Artist of the Floating World* où les narrateurs semblent jouer à la fois le rôle du procureur et de l'avocat de la défense pour leurs propres crimes. Le sentiment de culpabilité des narrateurs fait en sorte qu'ils établissent un public imaginaire auprès duquel ils se justifient. Comme l'indique Roy Schafer :

We are forever telling stories about ourselves. In telling these self-stories to *others* we may, for most purposes, be said to be performing straightforward narrative actions. In saying that we also tell them *to ourselves*, however, we are enclosing one story within

²⁰³ David James, « Artifice and Absorption: The Modesty of *The Remains of the Day* », dans *Kazuo Ishiguro – Contemporary Critical Perspectives*, dir. Sean Matthews et Sebastian Groes, Londres, Continuum, 2009, p. 62.

another. This is the story that there is a self to tell something to, and a someone else serving as an audience who is oneself or one's self²⁰⁴.

Le fait que le narrataire ressemble à un double du narrateur soulève cette notion de dialogue avec soi : à savoir la mise en récit de l'expérience humaine. En revanche, l'emploi de la deuxième personne du singulier a pour effet d'impliquer le lecteur de manière plus insidieuse. Ayant raconté la soirée angoissante qu'il a passée avec les villageois de Moscombe, Stevens constate : « Such great affairs will always be beyond the understanding of those such as you and I » (*Remains*, p. 184). Il tente à ce moment-là de défendre ses idées par rapport au pouvoir : Stevens croit que les gens ordinaires du village n'ont pas le droit d'avoir des opinions politiques. Selon le majordome : « the likes of you and I will never be in a position to comprehend the great affairs of today's world, and our best course will always be to put our trust in an employer we judge to be wise and honorable » (*Remains*, p. 186). Alors que nous trouvons ses commentaires anachroniques, voire offensants, l'implication du lecteur est plus qu'un stratagème rhétorique de la part du narrateur : le roman nous invite à considérer dans quelle mesure nous acquiesçons aussi au pouvoir. Comme l'explique l'écrivain lui-même : « to some extent we are all butlers; at an ethical and political level [...] we take our orders, we do our jobs, we accept our place in the hierarchy²⁰⁵ ». Alors que la voix du majordome parodie, de façon exagérée, ses précédents littéraires, elle fait également en sorte que l'on soit impliqué dans ses circonstances. Selon Lewis, par exemple : « the average person is a butler in that the most he or she can do with their life is to use their small talents to serve higher interests²⁰⁶ ».

Dans *Hawksmoor*, une technique similaire est utilisée par Dyer dans les chapitres qui sont également censés constituer une sorte de journal intime. Malgré le fait que sa narration détaille des actes de magie noire et de barbarie, la qualité intime du texte, l'humeur et les appels au narrataire, font en sorte que les chapitres en question contiennent plus d'humanité que ceux focalisés sur l'enquête menée par Hawksmoor. Alors que les narrateurs d'Ishiguro comme Stevens et Ono utilisent la forme pour dissimuler le passé, Dyer apparaît comparativement fiable dans ses représentations, ses tentatives pour dialoguer avec le « lecteur » sont plus honnêtes en quelque

²⁰⁴ Schafer, « Psychoanalytic Dialogue », *op. cit.*, p. 31.

²⁰⁵ Matthews, « Interview with Kazuo Ishiguro », *op. cit.*, p. 115.

²⁰⁶ Lewis, *Kazuo Ishiguro*, *op. cit.*, p. 77.

sorte : « The Reader may wonder how I, who make no mention of my being there, should be able to relate this as of my own Knowledge; but if he pleases to have Patience, he will have intire Satisfaction in that Point » (*Hawksmoor*, p. 116).

De manière étrange, il est suggéré que le vagabond Ned trouve le journal en question dans les rues au XX^e siècle, puis le dépose chez Hawksmoor pour l'aider dans son enquête :

... there was a small book [...] with a shiny white cover which was slightly sticky to the touch as if it had recently been coated in wax or resin. As soon as he opened it he saw the same drawing: the man was kneeling and holding something like a spy glass against his right eye. On other pages there were verses, sketches in the form of a cross and then on separate sheets certain phrases inscribed in brown ink [...]; towards the end Hawksmoor read, 'O Misery, They Shall Die' and in his horror he dropped the white book upon the floor ... (*Hawksmoor*, p. 238)

Cela souligne la synergie entre la figure du détective et le lecteur que nous avons analysée dans le dernier chapitre. Le journal ne permet pas d'élucider le mystère : pour l'enquêteur ainsi que pour le lecteur, le roman devient progressivement obscur. Comme le constate Dyer lui-même dans le journal, à propos de la qualité fantastique des faits racontés : « if the Reader considers them to be but dark Conceits, then let him bethink himself that Humane life is quite out of the Light and that we are all Creatures of Darknesse » (*Hawksmoor*, p. 9). En revanche, malgré l'obscurité qui règne dans *Hawksmoor*, l'alignement de la position de la figure du détective vis-à-vis de celle du lecteur fait en sorte que nous sommes encouragés à faire nos propres interprétations du sens du roman. Comme le propose Linda Hutcheon à propos des appels au lecteur : « readers are drawn inward to the language and fictionality of the textual product (no longer the representation of a seemingly unmediated reality), they are simultaneously urged into that active participation in its process of meaning production²⁰⁷ ».

Alors que les chapitres alternent, pour la plupart, entre le journal intime de Dyer et les représentations du XX^e siècle, il n'est pas clair si ces premiers constituent un acte de lecture de la part de Hawksmoor, qui reçoit le livre en question d'un expéditeur anonyme. En revanche, certaines observations dans le journal de Dyer laissent penser que ce dernier a vu des apparitions de Hawksmoor le détective, et vice versa :

²⁰⁷ Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, *op. cit.*, p. xiv.

ce qui suggère que les deux plans temporels existent simultanément en quelque sorte, peut-être une allusion à leur statut fictif commun. Cela rappelle ce que Brian McHale nomme : « a characteristically postmodernist ontological confrontation between the text as a formal object and the world that it projects²⁰⁸ ». Dans les derniers passages, les deux hommes se trouvent face à face : « They were face to face, and yet they looked past one another, [...] and who could say where one ended and the other had begun? And when they spoke they spoke with one voice » (*Hawksmoor*, p. 270–71). La voix concernée, qui réunit les deux hommes, est-elle celle d'un autre narrateur, voire celle de l'écrivain ? Justement, il semble que ce dernier narre le dernier paragraphe à la première personne : « I must have slept, for all these figures greeted me as if they were in a dream. [...] And when I went among them, they touched fingers and formed a circle around me [...]. Their words were my own but not my own » (*Hawksmoor*, p. 271). Le fait que ce nouveau narrateur rejoigne les figures oniriques de sa création suggère que le changement du mode de narration entraîne sa propre mise en récit. Il s'agit d'une reconnaissance explicite de ce qu'identifie Genette à propos des intrusions dans l'univers diégétique par un narrateur extradiégétique :

Le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit²⁰⁹.

Une fois que ce narrateur semblablement extradiégétique pénètre dans l'univers du récit, il devient un personnage fictif en lui-même. Selon Finney à propos de l'oeuvre de Peter Ackroyd : « the world and its past are constructed within language. Language does not reflect any external sequence of cause and effect. Language produces its own similarities and differences, [...] parallels and patterns. And these are what fascinate [him]²¹⁰ ».

Une autre dimension de la métafiction des oeuvres du corpus est celle des jeux de mots. Nous avons déjà exploré le rapport entre le pouvoir et la narration dans certaines des oeuvres, mais il existe également une connexion entre ce pouvoir et le caractère parfois trompeur de la langue elle-même. Comme le suggère un personnage dans le

²⁰⁸ McHale, *Postmodernist Fiction*, op. cit., p. 70.

²⁰⁹ Genette, *Figures III*, op. cit., p. 245.

²¹⁰ Brian Finney, « Peter Ackroyd, Postmodernist Play and *Chatterton* », dans *Twentieth Century Literature*, 38/2, 1992, p. 258.

roman de Julian Barnes : « 'sticks and stones may break my bones, but words will ne'er harm me' » (*Arthur & George*, p. 56). L'emploi de cet idiome est ironique parce que c'est précisément du *texte* et des mots qui ont pour effet de condamner George, l'avis de l'expert Thomas Gurrin prouvant que George était l'auteur des lettres de dénonciation contre sa propre famille. Le caractère trompeur du texte, ainsi que sa capacité à être interprété dans de nombreux sens différents, est souligné par le détective initialement chargé de l'enquête. A propos d'une des lettres anonymes, ce dernier, Campbell, observe : « He wonders if this is a letter of denunciation or support. Or the former disguised as the latter. If it is a denunciation, why would anyone bring it to the police? If it is support, then why bring it unless you have already been accused? » (*Arthur & George*, p. 117). Malgré sa foi en l'impartialité de la loi et du langage juridique, George se rend compte que ses propos sont facilement instrumentalisés par la police et par le procureur pour évoquer une certaine image de lui : « A constable Meredith [...] cited something harmless George had said to him [...] but managed to make it sound incriminating » (*Arthur & George*, p. 176). Après sa condamnation, George constate : « He told himself that he had exchanged the world of laws for the world of rules, and they were not perhaps so different, since rules allowed no latitude for interpretation » (*Arthur & George*, p. 214). Pendant le procès, George observe l'instrumentalisation de la langue dans les représentations que les journaux qui suivent l'affaire font de lui. Il est vexé par l'emploi du mot « stolid » pour dépeindre son comportement au tribunal, car cela suggère autant l'indifférence que le flegme. Lorsque George soulève le sujet avec son avocat, ce dernier lui dit : « Stolid is good, Mr Edaji. And at least they didn't call you inscrutable, or wily ». Quand George lui demande ce que signifie « wily », l'avocat répond : « Oh, full of devilish low cunning. We like to avoid devilish. Also diabolical. The defence will settle for stolid » (*Arthur & George*, p. 158). Malgré ses tentatives pour se comporter avec dignité, semble-t-il, George se trouve l'objet de représentations fausses. Selon Berberich, « there is considerable self-reflexivity at work in Barnes's novel. These examples highlight how easily narratives can be manipulated, and, consequently, how unreliable they can be²¹¹ ».

²¹¹ Berberich, « 'All Letters Quoted Are Authentic' », *op. cit.*, p. 127.

Dépeint dans le roman comme un *lecteur*, non seulement de livres juridiques mais également de romans et, qui plus est, de faits divers, George observe la capacité de la langue à condamner les innocents. Lisant un journal, par exemple : « He found himself resenting the fact that a squalid canalside murder was a TRAGEDY, and a miserable suicide was also a TRAGEDY. Whereas his own case had remained, from the beginning, an OUTRAGE » (*Arthur & George*, p. 178). Alors que George est révolté par la langue vernaculaire propre aux journaux, il ne craint pas le système judiciaire au début car il se considère comme étant un membre de la même communauté, avec laquelle il partage une langue commune : « Judges, magistrates, barristers, solicitors, clerks, ushers: this was their kingdom, where they spoke to one another in a *lingua franca* others could often barely understand » (*Arthur & George*, p. 149). Malheureusement pour George, son métier d'avocat n'est pas d'une grande utilité pendant le procès : en effet, son calme devant le tribunal contribue à l'impression d'indifférence saisie par les journalistes. La notion que la terminologie propre aux contextes professionnels peut constituer une langue spéciale, voire secrète, figure également dans *The Singing Detective*, mais de manière absurde. Les médecins qui rendent visite au héros, par exemple, parlent dans une sorte de jargon technique, voire un charabia cauchemardesque :

Prednisone and then Prednisolone in short bursts, orally, then for longer periods. But with Betnovate and then Dermovate topical application under total occlusive dressings – Well. You can see the damage. Latterly, with such relentless occlusions, one might almost with reluctance have to describe it as ... (épisode 1, 37 min. 30 sec.)

Parodie, peut-être, des séries médicales transmises à la télévision britannique depuis les années cinquante et encore en vogue, les propos des médecins dans cette scène prennent un caractère presque poétique : « Initially, coal tar. Then gold injections. Butazolodin. Indomethocine, not successful. The short courses Prednisone, Prednisolone, lengthening. Then Methtrexate, after positive liver biopsies » (épisode 1, 37 min. 55 sec.). Exaspéré par ce charabia déshumanisant, Marlow rentre dans un fantasme où les médecins commencent à claquer leurs doigts lorsque leurs échanges d'avis sur le meilleur traitement de Marlow (« Barbituates ! Antidepressants ! Valium ! ») se transforment en chanson. On pourrait constater que cette transition entre la réalité et le fantasme est provoquée en quelque sorte par l'effondrement du rapport entre les signifiants et les signifiés. Les médicaments et traitements auxquels les médecins font référence deviennent impossibles à distinguer les uns des autres.

La réflexion sur le rapport entre les signifiés et les signifiants dans la série est liée à la thématique de la mise en récit. Si on fait abstraction pour l'instant de l'emploi des langues vernaculaires idiosyncratiques par le jeune Philip et la figure du détective qui apparaît dans les fantasmes de Marlow l'adulte, la série comprend de nombreuses références au pouvoir (ou non) des mots. Comme nous l'avons déjà exploré, le psychologue Dr Gibbon lit le roman de Marlow pour mieux comprendre ses problèmes psychiques. En revanche, quand le médecin l'invite à participer à un jeu d'association de mots, le héros accepte sous condition que Gibbon accepte qu'il n'y ait aucune utilité diagnostique (« no diagnostic value », épisode 5, 30 min. 14 sec.). Ayant été humilié par le jeu, qui permet d'exposer un rapport étrange chez Marlow entre les relations sexuelles et la mort, ce dernier prétend que le jeu n'a rien éclairci, car il n'est constitué que de simples mots (« just words », épisode 5, 30 min. 25 sec.). A la fin de la série, en revanche, Marlow reconnaît le pouvoir des mots, ayant retrouvé sa capacité à écrire grâce à une amélioration de son psoriasis : « Words. Words make me hold my breath. [...] Who knows what you are going to say? Who knows where they have been ? [...] Suppose they get together, and ganged up on us when we weren't looking ? [...] Words. The little devils. *Words* » (épisode 6, 36 min. 15 sec.). En revanche, le pouvoir que Marlow attribue aux mots ici n'est pas péjoratif, puisqu'on a l'impression à la fin de la série qu'il retrouve sa motivation pour écrire des romans. Ailleurs, par exemple, il fait l'éloge de la beauté de la langue écrite et orale : « What's the loveliest word in the English language [...] ? In the sound it makes in your mouth, and the shape it makes on the page. [...] What do you think ? » (épisode 6, 49 min. 28 sec.). Cet optimisme est brisé, en revanche, lorsque le fantasme dans lequel cet échange se déroule tourne mal. Le policier auquel il parle l'informe que sa femme s'est suicidée après avoir poignardé à mort son amant Mark Finney. Il s'agit d'un cauchemar, mais cela lui rappelle encore que le pouvoir de narrer s'accompagne de responsabilités : il est temps pour Marlow de cesser ces fantasmes de meurtre impliquant sa femme.

Dans *The Remains of the Day*, le fait que le récit soit censé avoir été *rédigé* par Stevens est souligné par la manière dont il met des guillemets autour de certains idiomes qu'il considère comme étant étranges, voire étrangers. Son nouveau patron, Mr Farraday, est américain, et Stevens a du mal à répondre à ses plaisanteries, ce que le majordome appelle « bantering ». Il est suggéré que la manière dont Stevens

parle, comme ses relations avec les autres, est dépourvue d'une qualité naturelle, voire humaine. Il met de nombreux idiomes de Farraday entre guillemets, comme si ces expressions n'appartenaient pas au lexique officiel (ex, « my employer's generous offer to 'foot the bill for the gas' », *Remains*, p. 9). En revanche, lorsque Stevens raconte les préparations pour une réunion politique à Darlington Hall, il emploie un idiomme lui-même : « You will understand then something of the climate prevailing around Darlington Hall [...] when I say there was little room for any 'beating around the bush' » (*Remains*, p. 71). Ayant utilisé la même expression deux fois, à chaque fois entre guillemets, l'idiome devient littéral lorsque Stevens est chargé par Lord Darlington d'expliquer à son filleul que les bébés ne naissent pas dans les choux. Justement, malgré le fait qu'il est très occupé par la réunion en question, Stevens se cache derrière un buisson (« conceal my person behind the large rhododendron bush », *Remains*, p. 81) pour donner l'impression de croiser le jeune homme par hasard. Comme l'indique Barry Lewis, « the idiom is squeezed to the point where it almost becomes literal²¹² ». De manière ironique, Stevens remarque un processus similaire à la fin du roman lors de sa rencontre onirique avec un homme sur la jetée à Weymouth : « the man had been speaking figuratively, but it is rather interesting to see his words borne out so immediately at the literal level » (*Remains*, p. 221–22). Hutcheon définit aussi les jeux linguistiques : « forms of resistance to the act of reading, shifting attention to the semantic, syntactic, and often also phonetic structure of the words which actually serve to structure as well as to constitute the work²¹³ ».

Alors que le langage utilisé par Stevens suggère une riche parodie d'autres œuvres littéraires, notamment la comédie de mœurs de P.G. Wodehouse, la manière dont *Never Let Me Go* est narré semble relativement privée de nuances et de finesse. En revanche, les idiomes employés par la narratrice jouent également un rôle dans le discours du roman. Kathy raconte comment à Hailsham les élèves étaient très excités par l'arrivée des ventes (« Sales ») : en réalité une livraison mensuelle d'objets d'occasion, abandonnés par des gens ordinaires. A propos de cet événement, les élèves se demandent à chaque fois si ces objets constituent un « bumper crop » (*Never*, p. 41). Cet ancien idiomme agricole qui signifie « une récolte exceptionnelle » a

²¹² Lewis, *Kazuo Ishiguro, op. cit.*, p. 109.

²¹³ Hutcheon, *Narcissistic Narrative, op. cit.*, p. 199.

une dimension ironique car les élèves de Hailsham eux-mêmes sont cultivés pour un futur rendement : celui de leurs organes. De même, quand Kathy accuse Ruth d'avoir négligé Tommy, elle déclare : « 'You leave him stranded, looking like a spare part' » (*Never*, p. 122). De manière sinistre et ironique, l'idiome est juste car tous les clones n'existent que pour donner leurs organes comme si ceux-ci constituaient des pièces détachées.

Par ailleurs, Kathy raconte la période de son adolescence durant laquelle ses camarades changeaient régulièrement d'amant. Le fait de devenir la petite amie d'un individu après que ce dernier s'est séparé d'une autre, est appelé par les jeunes : « being the 'natural successor' » (*Never*, p. 99). L'idiome, encore entre guillemets, suggère que pour ces adolescents les relations sexuelles ont perdu leur fonction biologique de reproduction, car ils ne peuvent pas avoir d'enfant. En outre, alors que les clones succèdent aux gens à partir desquels ils ont été créés, il n'y a rien de « naturel » dans ce processus. L'idiome prend un autre sens, en revanche, dans le contexte du discours du roman envers l'imitation. Dans quelle mesure peut-on se considérer comme étant des individus originaux, et non des copies d'autres ? Le rôle de la culture et de la société dans l'établissement de la notion de soi est la thématique de la prochaine partie de cette analyse.

Un autre exemple d'un jeu de mots dans *Never Let Me Go* se produit lorsque Kathy et ses camarades vont dans le Norfolk pour chercher la « possible » de Ruth. Dans un café, la narratrice observe :

There was one cardboard notice pinned over the counter that had been done in a coloured felt-tips, and at the top of it was the word 'look' with a staring eye drawn inside each 'o'. I see the same thing so often these days I don't even register it, but back then I hadn't seen it before. So I was looking at it admiringly, then caught Ruth's eye, and realized she too was looking at it amazed ... (*Never*, p. 147)

Au premier degré, l'épisode sert à souligner le fait que Kathy et ses camarades ne connaissent guère le monde extérieur, ayant grandi dans un univers clos. Les affiches banales, comme les objets abandonnés des ventes, déclenchent la stupéfaction des clones. On pourrait constater en revanche que l'affiche sert d'invitation à regarder les choses de près, ou, bien entendu, à *enquêter* sur ce monde extérieur qu'ils connaissent à peine. Comme nous le rappelle Kathy au moment de cet épisode : « she'd always wanted to go to Norfolk to 'find all our lost things' » (*Never*, p. 144). Il

est suggéré, en revanche, que le couple qui organise la sortie dans le Norfolk n'avait jamais vu la « possible » de Ruth, et que la sortie n'était pour eux qu'un prétexte pour quelque chose d'autre. Ruth, par contre, le prend très sérieusement. L'évocation de l'affiche est-elle un avertissement aussi à Kathy et ses amis de ne pas se laisser tromper par la fiction que constitue la recherche de leurs origines ? Est-elle une invitation au lecteur à regarder au-delà du récit, peut-être de considérer le roman comme une allégorie sur la condition humaine, et non pas simplement de la science fiction ou « dream future » (*Never*, p. 140) ? De surcroît, la manière dont le mot « look » devient littéral dans l'affiche évoque également le fait que les étudiants projettent *visuellement* leur espoir sur les gens ordinaires. Leur volonté de trouver leur « possible » parmi les gens fait qu'ils les *voient* par hasard dans la rue. Selon Currie :

Memories of false hope, and the false idea of a dream future, also run through the novel [...]. One example is the theory of 'possibles', a word used by the Hailsham students to refer to those people in the outside world from whom they may have been genetically copied. [...] Something of the technique of literalization or concretization can be seen at work here, where the notion of possibility is incarnated and available to vision. Ruth [...] has a dream of working in a glass-fronted office [...] and when the students go to Norfolk in search of her possible, a strange confusion is created between her genetic source and a more general reification of her hopes²¹⁴.

L'évocation du regard (« Look ») est également une manière d'inciter le lecteur à s'immerger dans la fiction, de partager la perspective des protagonistes, ainsi qu'une reconnaissance de l'impossibilité de le faire. En effet, le monde représenté est à la fois étrange et familier. De plus, les yeux qui sont dessinés sur l'affiche rappellent également que les clones risquent de perdre leurs organes de la vue dans les dons.

L'utilisation de la langue dans *The Singing Detective*, *Hawksmoor* et *Gosford Park* facilite la distanciation. Dans le film, comme nous l'avons déjà vu, il s'agit de la manière dont le réalisateur ne privilégie pas l'enregistrement de certains dialogues, ce qui empêche parfois la compréhension. Dans la série de Dennis Potter, Philip, issu d'une communauté populaire des mineurs, parle une sorte de dialecte qui est parfois à peine compréhensible. Comme nous allons le voir, cela rappelle que la langue nationale n'est pas si homogène que l'on imagine, et que la culture représentée dans les médias est moins inclusive qu'on le croit. L'hétérogénéité de l'anglais et la diversité de ses

²¹⁴ Currie, « Controlling Time », *op. cit.*, p. 98–99.

origines apparaissent également dans *Hawskmoor*, où l'influence du français sur la langue est plus marquée que dans l'anglais d'aujourd'hui. Cela est particulièrement évident dans ses références à un « Chirugeon » (p. 12) et dans la formulation de la phrase : « what does it Signifie? » (p. 4). Au lieu du génitif, Dyer emploie parfois une syntaxe étrange pour indiquer la possession (ex, « I became Sir Chris. his Gentleman », p. 64, ce qui signifie « I became Sir Chris's gentleman »). La langue qu'utilise Dyer est donc à la fois de l'anglais et tout autre. Comme le suggère Will Self, le style ressemble à celui du célèbre *Journal* (1660–69) de Samuel Pepys, le diariste, membre du Parlement et fonctionnaire de l'Amirauté anglaise : « To anyone familiar with Pepys's diary – the spontaneous capitalizing, the Frenchified suffixes and irregular orthography – Dyer's journal will not seem that strange, but rather, a believable half-century's further evolution towards a modern demotic²¹⁵ ». Selon Peter Ackroyd, le journal de Dyer est le résultat de nombreuses lectures d'anciens livres de l'époque en question, trouvés à la British Library²¹⁶. Une partie du projet du roman est de révéler le palimpseste d'influences que comprennent les langues. Comme l'indique l'écrivain : « the speech we use today contains or conceals previous levels of speech, from the most recent to the most ancient. They are as it were implicit in modern speech, modern writing, and it only takes a little effort to peel back the layers²¹⁷ ». Le fait que le journal intime de Dyer soit évidemment une imitation d'un style archaïque, nécessitant énormément de recherche de la part de l'écrivain, a pour effet d'attirer l'attention vers l'artifice de la représentation. La façon de parler de Dyer, comme celle de Stevens, est un acte d'imitation, voire pastiche : « in acknowledging the mechanisms of language, the instance of the genre [...] and the mode of narrative, we

²¹⁵ Will Self, « Introduction », dans Peter Ackroyd, *Hawskmoor*, London, Penguin, 2010, p. vii.

²¹⁶ Peter McGrath, « Interview: Peter Ackroyd », dans *BOMB*, 26, 1989, consulté en ligne 17/03/17 : <http://bombmagazine.org/article/1168/peter-ackroyd> : « I can't even remember the names of the books now – they were obscure texts I found in the British Library. They hadn't been read for years – I don't think they were actually read when they were written, and they certainly hadn't been read in the past two hundred years. Texts about how to cure the gout, by a surgeon. Necromantic texts. I didn't mind what it was as long as it was the right period. In fact the more arcane the book the more avidly I seized upon it, because that's when you get the really good stuff, the real nitty-gritty. The major book was Johnson's dictionary – that was invaluable ».

²¹⁷ *Ibid.*, pas de numéro de page.

also perceive that what is being represented is already in quotation marks, already a representation²¹⁸ ».

En plus de ces questions soulevées à propos de l'écriture et la mise en récit, l'autoréflexivité des œuvres se trouve également dans ce que Currie appelle les puzzles herméneutiques.²¹⁹ Comme la scène où Madame surprend Kathy en train de bercer un oreiller, ou le discours de Stevens sur les erreurs anodines (« trivial errors »), les œuvres d'Ishiguro en particulier comprennent des passages qui invitent explicitement au déchiffrement. En raison de l'ambiguïté ou à la répétition étrange d'un événement ou d'un souvenir, le lecteur est incité à interpréter : c'est à dire, à *travailler*. En revanche, l'interprétation de tels puzzles mènent à des sens multiples. Il ne s'agit pas, finalement, du *fair play*, où le lecteur est censé avoir tous les éléments nécessaires à sa disposition pour résoudre l'énigme. Dans *When We Were Orphans*, par exemple, la répétition d'une expression a un rôle semblable :

[Akira] sat up and pointed to one of the slatted sun blinds [...] hanging partially down over a window. We children, he said, were like the twine that kept the slats held together. [...] We often failed to realise it, but it was we children who bound not only a family, but the whole world together. If we did not do our part the slats would fall and scatter over the floor. (*Orphans*, p. 73)

Selon Camille Fort, la métaphore qu'utilise Akira, évoquée également autre part dans le roman, « implique l'aveuglement, puisqu'en anglais le store en bois se dit *blind* [...]. Mais *twine* est aussi un signifiant associé à la torsion, la sinuosité : sous la forme verbale, il est souvent traduit par « serpenter » en français²²⁰ ». Il semble donc y avoir un lien entre l'aveuglement que connaît Banks qui, comme Yeh Chen, est une sorte d'*acteur aveugle* (« blind actor », *Orphans*, p. 219), et la ficelle qui est à la fois sinieuse et contraignante. Comme le propose Machinal : « The twine is a complex signifier: the bonds that hold society together, our social structures and conventions, may as effectively restrain or bind us as enable us to survive²²¹ ». Alors que la sinuosité rappelle le « serpent jaune », surnom de Uncle Philip, ainsi que le « Great

²¹⁸ Iain Chambers, « Migrancy, Culture, Identity », dans *The Postmodern History Reader*, dir. Keith Jenkin, New York, Routledge, 1997, p. 81.

²¹⁹ Currie, « Controlling Time », *op. cit.*, p. 91–92.

²²⁰ Fort, « Une enquête élégiaque », *op. cit.*, p. 129.

²²¹ Machinal, « Case of Christopher Banks », *op. cit.*, p. 89.

Opium Dragon », l'évocation des liens familiaux mène non seulement au fait que Banks est devenu orphelin, mais également à son échec en tant que père. De manière révélatrice, on voit ailleurs la fille adoptive du narrateur jouer les yeux bandés (« blindfold ») : « I've gone blind! Can't you tell? I'm blind! Look! » (*Orphans*, p. 127). Le souvenir du proverbe évoqué par Akira consiste-t-il donc en un message pour que Banks ne néglige pas sa propre fille, ainsi qu'une reconnaissance que nous sommes tous liés en quelque sorte à la génération précédente, ce qui fait que l'on répète les erreurs de nos parents ? En outre, la disparition de ses parents l'a-t-elle rendu aveugle ? Banks est-il trop focalisé sur le passé pour regarder ce qui se passe au présent, au niveau personnel (sa fille) ainsi que sociétal (la guerre) ? Comme l'évoquent les paroles de la chanson de « Mimi Johnson » dans le roman : « I Only Have Eyes for You ».

De manière révélatrice, les lattes du store qui risquent de tomber sans la ficelle qui les relie sont également comparées dans le roman aux pièces du puzzle. A un moment donné, par exemple, Banks dit à sa fille Jennifer, réutilisant une expression employée par un adulte après la disparition de ses parents : « It's as though your whole world's collapsed around you. But I'll say this for you, Jenny. You're making a marvellous job of putting the pieces back together again » (*Orphans*, p. 149). Un écho de ce constat se produit également à la fin du roman quand Banks retrouve sa mère dans une maison de retraite à Hong Kong. Cette dernière, visiblement touchée par la démence sénile, passe ses jours à jouer aux cartes, à propos de quoi Banks explique : « I assumed she was playing solitaire, but as I watched, saw she was following some odd system of her own. At one point the breeze lifted a few cards off the table, but she appeared not to care » (*Orphans*, p. 304). Quand Banks va chercher les cartes, sa mère lui explique qu'elle préfère attendre la fin du jeu avant de les récupérer sur la pelouse du jardin où elle est assise : « only then do I go to gather them, all in one go, you see » (*Orphans*, p. 304). Cette scène rappelle non seulement les lattes dispersées par terre dans l'expression d'Akira mais également, selon Cynthia Wong, le système étrange (« odd system ») que constitue la vie de Banks²²². D'après Wong : « System here also invokes the 'codes' championed by structuralists to analyse meanings in

²²² Voir Wong, *Kazuo Ishiguro, op. cit.*, p. 81 : « Banks's notice of Diana's 'odd system' is an ironic self-assessment that characterises the whole of his life ».

texts²²³ ». Justement, la mise en œuvre des puzzles herméneutiques comme celui du proverbe fait en sorte que le lecteur soit incité à élaborer ses propres interprétations. Il ne s'agit plus du « fair play » mais plutôt, d'après Roland Barthes, du texte *scriptible*, « ce qui peut être [...] écrit (ré-écrit)²²⁴ » par le lecteur. Selon Barthes, « l'enjeu du travail littéraire [...], c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte²²⁵ ». Le texte *scriptible* se distingue donc du texte *lisible* qui prive le lecteur de la possibilité de « jouer » à l'écriture, le plongeant « dans une sorte d'oisiveté » et « d'intransitivité²²⁶ ».

Un autre puzzle herméneutique est celui de la loupe donnée à Banks comme cadeau humoristique par ses camarades d'école. Comme nous l'avons déjà exploré, la loupe représente le symbole de Sherlock Holmes et de la figure du détective en général, évoquant l'importance donnée à l'observation dans de tels récits. Il est suggéré, en revanche, que Banks est aveugle et ne perçoit pas la vérité de la disparition de ses parents, de ses relations avec sa fille, et de la situation géopolitique autour de lui au moment de son retour à Shanghai. A propos de la loupe, Banks observe : « I remember noting [...] that the ivory handle was chipped all down one side. I did not notice until later – one needs a second magnifying glass to read the engraving – that it was manufactured in Zurich in 1887 » (*Orphans*, p. 8). Il est important de noter que l'ivoire est devenu un matériau précieux lors de la colonisation de l'Afrique. Banks doit sa fortune au trafic d'un autre produit qui connaît un rapport avec l'Empire britannique, celui de l'opium. Banks est en quelque sorte un fragment abîmé de l'Empire, rendu orphelin par la disparition, non seulement de ses parents, mais également du quartier international où il a grandi. L'emploi du mot « chipped » pour décrire les dégâts sur la poignée est également révélateur car Akira insiste de l'appeler « old chip » (*Orphans*, p. 52) au lieu de « old chap ». Selon Camille Fort, la loupe « peut dès lors être perçue selon une certaine tension entre le verre qui grandit, embellit, magnifie [...] et l'ivoire ébréché, qui dénonce l'innocence enfantine irrémédiablement lésée²²⁷ ». De plus, l'évocation de la nécessité d'utiliser une autre loupe pour examiner celle donnée par

²²³ *Ibid.*, p. 81.

²²⁴ Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 10.

²²⁵ *Ibid.*, p. 10.

²²⁶ *Ibid.*, p. 104.

²²⁷ Fort, « Une enquête élégiaque », *op. cit.*, p. 127–28.

ses camarades suggère que le lecteur devrait également regarder de près. Cela sert aussi de mise en abyme ou de métacommentaire sur le projet du roman : à savoir, la déconstruction d'un genre consacré à la mise en œuvre de l'observation. Par ailleurs, le « chip » auquel Akira fait référence laisse penser à un autre idiome : « a chip off the old block ». En négligeant sa fille pour s'occuper de l'enquête, a-t-il en quelque sorte reproduit les défauts de ses parents ? Semblablement, le mot « chip » rappelle l'idiome « to have a chip on your shoulder », qui signifie « avoir des complexes envers quelque chose », une référence peut-être aux traumatismes d'enfance qui imprègnent son rapport au monde du présent.

Dans *Hawksmoor*, le lecteur est également impliqué d'une manière qui évoque le texte scriptible chez Barthes. Le vagabond, Ned, observe ceci : « he caught sight of a small brick building in a far corner of the park. The place was now clearly abandoned although, as Ned approached it, he could see the letters M SE M OF engraved above the portal (the others had no doubt been obliterated by time) » (*Hawksmoor*, p. 97). Le mot en question est « museum » et les lettres qui manquent n'ont pas été effacées par hasard. Comme l'avance Lee : « The missing letter is "U," ("you") the reader, who is doubly implicated not only as a repository of the past, but also as a co-creator of artefact and artifice²²⁸ ». On se rappelle encore que la figure du détective a longtemps été comparée au rôle du lecteur, celui qui interprète les faits afin de reconstruire le passé²²⁹. Justement, Ackroyd joue avec ce paradigme avec le personnage de Hawksmoor :

'And so it's your job to interpret what they have seen, to interpret the facts. Am I right?'

The conversation puzzled Walter, and he decided to retire from it.

'Yes, sir.'

'And so the facts don't mean much until you have interpreted them?'

'That's right.'

'And where does that interpretation come from? It comes from you and me. And who are we?' Hawksmoor raised his voice. 'Don't you think I worry when everything falls apart in my hands – but it's not the facts I worry about. It's me.' (*Hawksmoor*, p. 250)

²²⁸ Lee, *Realism and Power*, *op. cit.*, p. 71.

²²⁹ Voir encore Nealon, « Work of the Detective », *op. cit.*, p. 117: « The unravelling work of the detective within the story mirrors and assists the work of the reader, as both try to piece together the disparate signs that might eventually solve the mystery ».

Comme le propose la figure du détective, le récit ne peut pas se mettre en œuvre sans quelqu'un, à savoir un lecteur, pour l'interpréter. Hawksmoor est-il, en revanche, un lecteur en échec, qui a du mal, comme nous, à faire les connexions causales nécessaires pour rendre l'histoire logique ?

iii. Le jeu de rôle

All the world's a stage,
And all the men and women merely players;
They have their exits and their entrances,
And one man in his time plays many parts,
His acts being seven ages²³⁰.

Comme l'a fait Shakespeare dans la célèbre citation de *As You Like It*, le monde est depuis longtemps comparé au théâtre et à la mise en scène. Dans les œuvres du corpus, l'illusion du réel est franchie davantage par des incertitudes engendrées au niveau des personnages. Dans quelle mesure, se demande-t-on, peut-on considérer les personnages comme étant des individus et non pas de simples acteurs jouant un rôle ? Comme déjà évoqué, cela est une thématique chère à Kazuo Ishiguro, transformée en allégorie dans *Never Let Me Go* par la thématique des clones. Les références à la mise en scène et au jeu de rôle sont nombreuses dans le roman, alors que les protagonistes apprennent à se comporter comme des vrais humains. Les élèves à Hailsham suivent des cours appelés « culture briefings », pour apprendre comment interagir avec les gens en dehors de l'univers clos de l'école. Comme l'explique Kathy : « These were classes where we had to role play various people we'd find out there – waitresses in cafés, policemen and so on » (*Never*, p. 108). L'évocation du rôle de la serveuse dans un café est particulièrement révélatrice parce qu'elle rappelle un exemple donné par Jean-Paul Sartre pour illustrer son concept de mauvaise foi. Comme l'indique Childs : « Several of Ishiguro's narrators can be considered in terms of Sartre's understanding of inauthenticity and bad faith, which principally occurs when individuals identify too fully with the role they perform for others²³¹ ». Selon Sartre, les gens touchés par la mauvaise foi se masquent à eux-mêmes leur propre liberté. La mauvaise foi a « en apparence la structure du mensonge. Seulement, ce qui change tout, c'est que dans la mauvaise foi, c'est à moi-

²³⁰ William Shakespeare, *As You Like It*, 1623, London, Wordsworth Classics, 1992, p. 55.

²³¹ Childs, *Contemporary Novelists*, *op. cit.*, p. 128.

même que je masque la vérité. Ainsi, la dualité du trompeur et du trompé n'existe pas²³² ». Le célèbre exemple qu'utilise Sartre est celui d'un garçon de café :

Il a le geste vif et appuyé, un peu trop précis, un peu trop rapide, il vient vers les consommateurs d'un pas un peu trop vif, il s'incline avec un peu trop d'empressement, sa voix, ses yeux expriment un intérêt un peu trop plein de sollicitude pour la commande du client, enfin le voilà qui revient, en essayant d'imiter dans sa démarche la rigueur inflexible d'on ne sait quel automate tout en portant son plateau avec une sorte de témérité de funambule, en le mettant dans un équilibre perpétuellement instable et perpétuellement rompu, qu'il rétablit perpétuellement d'un mouvement léger du bras et de la main. Toute sa conduite nous semble un jeu. Il s'applique à enchaîner ses mouvements comme s'ils étaient des mécanismes se commandant les uns les autres, sa mimique et sa voix même semblent des mécanismes ; il se donne la prestesse et la rapidité impitoyable des choses. Il joue, il s'amuse. Mais à quoi donc joue-t-il ? Il ne faut pas l'observer longtemps pour s'en rendre compte : il joue à *être* garçon de café²³³.

L'influence du concept de la mauvaise foi sur l'œuvre d'Ishiguro est particulièrement évidente dans *The Remains of the Day*. Mr Farraday utilise la même métaphore que Kathy et Sartre quand il demande à Stevens s'il est un majordome authentique : « this is a genuine grand old English house, isn't it? That's what I paid for. And you're a genuine old-fashioned English butler, not just some waiter pretending to be one. You're the real thing, aren't you? » (*Remains*, p. 115). Le nouveau propriétaire de Darlington Hall craint d'avoir acheté une fausse maison de maître, à cause des commentaires de la part des visiteurs américains qui la jugent inauthentique : « very skilful, but mock » (*Remains*, p. 114). L'accusation d'inauthenticité et les incertitudes de Mr Farraday sont également un geste autoréflexif : après tout, la représentation de Darlington Hall n'est qu'une illusion de la part de l'écrivain. La suggestion que Stevens est un imposteur, voire un « garçon de café » faisant semblant d'être un majordome, rappelle encore les conventions du roman policier, analysées dans le premier chapitre de cette étude, où le détective soumet les suspects « à une épreuve qui les conduit à trahir leur caractère véritable²³⁴ ». En revanche, le rôle de majordome est un sujet très cher à Stevens, auquel il consacre beaucoup de place dans sa narration :

²³² Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, 1943, Paris, Éditions Gallimard, 1972, p. 84.

²³³ *Ibid.*, p. 95.

²³⁴ Caillois, *Approches*, *op. cit.*, p. 185.

... 'dignity' has to do crucially with a butler's ability not to abandon the professional being he inhabits. Lesser butlers will abandon their professional being for the private one at the least provocation. For such persons, being a butler is like playing some pantomime role; a small push, a slight stumble, and the façade will drop off to reveal the actor underneath. The great butlers are great by virtue of their ability to inhabit their professional role and inhabit it to the utmost; they will not be shaken out by external events [...]. They wear their professionalism as a decent gentleman will wear his suit ... (*Remains*, p. 43)

Ce discours soulève plusieurs questions significatives. D'abord, le passage illustre clairement dans quelle mesure Stevens est touché par la mauvaise foi. Bien qu'il ait reconnu le fait que le métier de majordome est un rôle qu'il endosse, pour Stevens il est question d'assumer ce rôle jusqu'au bout, comme s'il n'existait pas de différence entre son être professionnel et son être privé. Selon le concept de mauvaise foi chez Sartre, cela montre précisément que Stevens est en quelque sorte un imposteur : « ... précisément si je me le représente, je ne le suis point, j'en suis séparé, comme l'objet du sujet, séparé *par rien*, mais ce rien m'isole de lui, je ne puis l'être, je ne puis que *jouer à l'être*, c'est-à-dire m'imaginer que je le suis²³⁵ ». Le passage du roman cité ci-dessus est empreinte d'ironie lorsque Stevens se trouve à jouer le rôle de l'homme politique, un épisode qu'il regrette profondément. Ses constats rappellent également que Lord Darlington employait des techniques de mise-en-scène qui suggèrent qu'il *jouait* aussi son rôle. Comme déjà mentionné, par exemple, Banks fait référence à la tendance du maître de faire semblant de lire le dos d'encyclopédies afin de simuler une rencontre accidentelle.

Le fait que le métier de majordome ne constitue qu'un rôle à jouer et que Stevens ne peut jamais endosser ce rôle entièrement comme il le souhaite est souligné par ces relations avec Mr Farraday. Stevens a du mal à répondre aux plaisanteries de son nouveau patron et se met à apprendre comment mieux échanger avec lui :

I have been devoting some time and effort over recent months to improving my skill in this very area. That is to say, I have been endeavouring to add this skill to my professional armoury so as to fulfill with confidence all Mr Farraday's expectations with respect to bantering. (*Remains*, p. 122)

Le fait que Stevens ait besoin de *s'entraîner* va à l'encontre des constats de sa part qu'il assume le rôle du majordome à tout moment. En outre, son obsession avec les

²³⁵ Sartre, *L'être et le néant*, *op. cit.*, p. 95–96.

plaisanteries de Farraday (« bantering ») rappelle encore que les préconceptions du rôle du métier viennent de la culture populaire. Mr Farraday s'attend peut-être à un majordome comme Jeeves dans les histoires de P. G. Wodehouse, et dans ce sens Stevens ne correspond pas au rôle attendu. Comme le constate Barry Lewis :

Whatever the verdict on [Stevens's] gentlemanly impersonations, there is no doubting the bravura of ventriloquism in *The Remains of the Day* as a whole. [...]. What makes the feat even more distinctive is that it is the mime of a mime. Stevens impersonates a diction, register and style that is not his own²³⁶.

Selon Lewis, la voix de Stevens dans *The Remains of the Day* impressionne non seulement à cause de la manière dont elle évoque des romans d'autrefois, mais également parce qu'elle indique quelqu'un qui *imite* le style des genres littéraires en question.

Par ailleurs, Stevens est très vexé par l'intrusion de Miss Kenton dans son bureau parce qu'elle le découvre en train de lire un roman sentimental. Alors que ses tentatives pour dissimuler ce petit geste de plaisir personnel soulignent le désir chez Stevens de ne pas montrer son « soi privé », son excuse pour avoir lu le livre n'est pas aussi absurde qu'il le semble initialement. Selon Stevens : « There was a simple reason for my having taken to perusing such [literary] works; it was an extremely efficient way to maintain and develop one's command of the English language » (*Remains*, p. 155). Comme l'indique Connor :

The 'typical' Englishness of Stevens's language is in fact what makes it wholly unrepresentative of any type, marking it as something like the borrowed language of the kind of foreigner or outsider that, in class terms and historical terms, Stevens has so conspicuously become²³⁷.

Pendant ses échanges avec son père et les autres domestiques qu'il rencontre pendant son voyage, il est évident que Stevens parle différemment aux autres membres de son milieu social. Le fait que les plaisanteries de Mr Farraday le gênent s'explique par le fait qu'il a passé sa carrière entière à imiter une autre façon de parler, celle de Lord Darlington, et qu'il craint de ne pas pouvoir apprendre le « bantering tone » (*Remains*, p. 14) de son nouvel employeur. Le fait qu'il écoute, en vain, des émissions humoristiques à la radio pour s'entraîner suggère que le roman sentimental

²³⁶ Lewis, Kazuo Ishiguro, *op. cit.*, p. 94.

²³⁷ Steven Connor, *The English Novel In History 1950–1995*, London, Routledge, 1996, p. 109.

servait également pour lui comme une autre forme d'entraînement : peut-être souhaitait-il y apprendre comment faire des avances amoureuses. Comme l'évoque Miss Kenton elle-même ailleurs : « 'Why, Mr Stevens, why, why, why do you always have to *pretend*?' » (*Remains*, p. 143).

Dans *Never Let Me Go*, la thématique du jeu de rôle s'exprime souvent à travers des métaphores théâtrales. Un constat typique de la part de Kathy à cet égard est : « It was like [...] I'd come up to onto the stage in the middle of his performance » (*Never*, p. 11). L'évocation de la mise en scène mène d'une part, de manière autoréflexive, au caractère fictif du récit, mais sert d'autre part le discours du roman sur l'imitation. Il rappelle également la célèbre théorie du sociologue Erving Goffman sur la présentation de soi. Dans son œuvre « *The Presentation of Self in Everyday Life* » (1956), ce dernier propose :

... ordinary social intercourse is itself put together as a scene is put together [...]. Scripts even in the hands of unpractised players can come to life because life itself is a dramatically enacted thing. All the world is not, of course, a stage, but the crucial ways in which it isn't are not easy to specify²³⁸.

Malgré la dimension fantastique et macabre de la thématique de *Never Let Me Go*, on a l'impression que les protagonistes subissent leur destin comme si c'était quelque chose de banal et de quotidien. En effet, les préoccupations des héros se limitent pour la plupart à celles qui sont relativement typiques des enfants et des adolescents. La jeunesse est représentée comme une période de passage vers l'être adulte, elle nécessite, ainsi que pour tout le monde, un *apprentissage*. Comme l'évoque Kathy, par exemple : « my role, as [Ruth's] closest friend, was to give her silent support, as if I was in the front row of the audience when she was performing on stage. She was struggling to become someone else » (*Never*, p. 128). Alors que la volonté des protagonistes de créer une identité pour eux-mêmes s'explique par le fait qu'ils soient des clones, il est également suggéré que nous sommes tous touchés par la même tendance à la mise-en-scène. Selon Goffman, par exemple :

... when an individual appears before others he will have many motives for trying to control the impression they receive of the situation. [...] The issues dealt with by stage-craft and

²³⁸ Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Harmondsworth, Penguin, 1959, p. 78.

stage management are sometimes trivial but they are quite general; they seem to occur everywhere in social life ...²³⁹

La métaphore théâtrale se produit de nombreuses fois dans le roman, non seulement à l'égard des personnages principaux²⁴⁰ mais également des « guardians », ce qui suggère que la mise en scène concerne les gens « ordinaires » ainsi que les clones. Comme l'évoque Kathy ailleurs, par exemple : « I was looking into a classroom with Miss Emily in it. She was alone, pacing slowly, talking under her breath, pointing and directing remarks to an invisible audience in the room » (*Never*, p. 45).

Une autre dimension du roman qui rappelle la présentation de soi chez Goffman est la notion de l'imposteur : c'est-à-dire, quand l'illusion de la mise-en-scène est brisée par des erreurs de comportement de la part d'un personnage :

When we discover that someone with whom we have dealings is an impostor and out-and-out fraud, we are discovering that he did not have the right to play the part he played, that he was not an accredited incumbent of the relevant status. [...] Paradoxically, the more closely the impostor's performance approximates to the real thing, the more intensely we may be threatened, for a competent performance by someone who proves to be an impostor may weaken in our minds the moral connection between legitimate authorization to play a part and the capacity to play it²⁴¹.

Kathy, par exemple, critique la manière de *faire semblant* chez ses amis. A Tommy, à un moment donné, elle déclare : « 'Tommy, you look so stupid, laughing like that! If you want to pretend you're happy, you don't do it that way!' » (*Never*, p. 104). Ailleurs, elle critique la tendance de Ruth à imiter, comme le font de nombreux autres camarades aux « Cottages », un geste appris d'une émission de télévision américaine : « 'It's not something worth copying,' I told her. 'It's not what people really do out there, in normal life, if that's what you were thinking' » (*Never*, p. 121). D'après Goffman : « the impression of reality fostered by a performance is a delicate, fragile thing that can be shattered by very minor mishaps²⁴² ».

²³⁹ *Ibid.*, p. 26.

²⁴⁰ Voir, par exemple, *Never*, p. 216 : « I got the impression Ruth had on a serious, almost frozen look, like Tommy and I were people in a play she was watching »; ou, ailleurs, des références aux personnages qui parlent dans un « stage whisper » (pp. 56, 57 & 165).

²⁴¹ Goffman, *Presentation of Self*, *op. cit.*, p. 67.

²⁴² *Ibid.*, p. 63.

La présentation de soi et la notion de l'imposteur font également partie du discours de *When We Were Orphans*. Comme déjà exploré, Banks est vexé par l'insinuation que ses camarades d'école l'appelaient « an odd bird » (*Orphans*, p. 5), ce qui suggère non seulement qu'il était considéré comme étant étrange mais également *étranger*. Du fait que Banks ait grandi dans une culture hybride, à savoir la concession internationale de Shanghai, en Angleterre il doit apprendre à dissimuler ses différences vis-à-vis de ses pairs. A propos de la mise en scène requise, Banks évoque :

... my own memory is that I blended perfectly into English school life. [...] I recall observing a mannerism many of the boys adopted when standing and talking [...]. I distinctly remember reproducing this mannerism on that same first day with sufficient expertise that not a single of my fellows noticed anything odd or thought to make fun. [...] I rapidly absorbed the other gestures [...], as well as grasping the deeper mores and etiquettes prevailing in my new surroundings. (*Orphans*, p. 7)

En revanche, Banks raconte par la suite comment il a jugé nécessaire de cacher son ambition de devenir de détective, apparemment en vain puisqu'on apprend plus tard que ses camarades lui ont offert une loupe. Le fait qu'il doive masquer ce désir est ironique car, comme l'observe des critiques de roman policier, un détective est « surtout acteur : *il se grime*. Il prend tous les visages et personne ne le reconnaît sous ses déguisements. Ses succès, la plupart du temps, ne viennent pas de sa logique, mais de son habilité à se travestir²⁴³ ». Le fait que cet acte de dissimulation ne soit pas au service d'une enquête, mais plutôt pour masquer sa honte, souligne l'écart entre sa personnalité et celle de son héros Sherlock Holmes, qui se vante de ses talents d'acteur²⁴⁴.

Quant à la mise-en-scène, il est suggéré que Banks reste prisonnier en quelque sorte de ses jeux d'enfance, où il faisait semblant d'être le détective qui libère son père, le premier de ses parents à disparaître (on découvre que ce dernier avait en fait quitté la mère de Christopher pour vivre avec sa maîtresse). De manière ironique, Banks prétend avoir continué à jouer ce rôle au bénéfice d'Akira, son ami japonais,

²⁴³ Caillois, *Approches*, *op. cit.*, p. 181.

²⁴⁴ Voir, par exemple, Conan Doyle, « The Valley of Fear », *op. cit.*, p. 356 : « 'Watson insists that I am the dramatist in real life,' said he. 'Some touch of the artist wells up within me, and calls insistently for a well-staged performance. Surely our profession [...] would be a drab and sordid one if we did not sometimes set the scene so as to glorify our results' ».

certainement une projection de ses propre complexes : « I felt a certain need to preserve such fantasies on Akira's behalf » (*Orphans*, p. 53). Cette interprétation du passé est contredite en revanche lorsqu'il revient en Angleterre suite à l'enlèvement de sa mère : « during those first drizzly days in England, [...] I filled my empty hours wandering around the ferns near my aunt's cottage, muttering Akira's lines for him under my breath » (*Orphans*, p. 112). Selon Ganteau, « toutes les répétitions (au sens théâtral du terme) et jeux que le protagoniste enfant et son ami Akira ne cessent de mettre en scène, rejouant à l'envi l'événement de la disparition et de l'enquête qui n'aboutit qu'en jeu²⁴⁵ ».

La notion que Banks continue à mettre en scène son jeu d'enfance tout au long de sa vie est soulignée par les métaphores théâtrales, particulièrement dans la partie du roman représentant son retour à Shanghai. Justement, de telles métaphores semblent signaler une transition entre deux mondes : la réalité et le fantasme. A un moment donné, par exemple, il évoque : « my impression was that all the adults shrank back until they were lining the walls like spectators » (*Orphans*, p. 25). Alors que ses observations ont une qualité surréelle, il ne faut pas oublier non plus que Banks se considère comme étant une célébrité. Comme l'indique Machinal :

... the form of his narrative reveals a consistent preoccupation with how he is being perceived, a preoccupation that borders on a requirement that [...] he become a celebrity, a figure on the public stage. [...] the very theatricality of Banks's enjoyment of the position is instructive, associating him with *fiction* and *drama*, with *spectacle*, rather than with the detail or mechanics of sleuthing²⁴⁶.

Encore plus étrange est la représentation d'une soirée mondaine à Shanghai où les invités observent, depuis les fenêtres de la salle de fête, les premiers éclats du conflit lorsque les Japonais bombardent la ville. Dans une scène surréelle critiquant la complaisance des Britanniques de la concession internationale qui sont persuadés que les Japonais les laisseront tranquilles, Banks est invité à regarder la violence comme si cela constituait un spectacle : « Someone was holding out a pair of opera glasses. When I took hold of them, it was as if I had given a signal. The crowd parted before me » (*Orphans*, p. 160). Le déni des Britanniques qui croyaient que les privilèges de l'Empire allaient demeurer alors que la Chine et le Japon résolvaient leur

²⁴⁵ Ganteau, « We play detective », *op. cit.*, p. 419.

²⁴⁶ Machinal, « Case of Christopher Banks », *op. cit.*, p. 85.

querelle régionale, est détaillé également par J.G. Ballard, dont le roman *Empire of the Sun* est un intertexte important pour *When We Were Orphans*²⁴⁷. Dans ce dernier roman, en revanche, le déni des compatriotes de Banks est lié à son désir démesuré d'être un célèbre détective. Justement, à certains moments le héros semble avoir confondu sa mission qui a pour but de libérer ses parents avec la tâche héroïque mais complètement absurde de résoudre la guerre elle-même. Quant à Ballard, l'écrivain évoque également l'ambiance de mise-en-scène qui caractérisait le Shanghai de la période d'avant-guerre, dont il s'est servi dans sa fiction :

Shanghai struck me as a magical place, a self-generating fantasy that left my own little mind behind. There was always something odd and incongruous to see [...]. In many ways, it seems like a stage set, but at the time it was real, and I think a large part of my fiction has been an attempt to evoke it by means other than memory²⁴⁸.

L'évocation du caractère théâtral de la ville est significative puisqu'elle correspond bien à l'ambiance du roman d'Ishiguro. Dans la scène où Banks se rend à une réunion secrète avec Sarah, qui a lieu dans un magasin de phonographes anciens, le héros observe : « there were odd pieces of thick velvet – they appeared to be cut-offs from theatre curtains – nailed up on the walls » (*Orphans*, p. 220). De manière révélatrice, Christopher découvre qu'il y a, entre les rideaux, un passage menant à une autre pièce qu'il n'avait pas remarquée et où Sarah l'attend. L'apparition du passage entre les rideaux de théâtre préfigure une réunion très marquée par l'irréalité : « She put down her cigarette holder and stood up. Then we were kissing – just like, I suppose, a couple on the cinema screen. It was almost exactly as I had imagined it would be, except there was something oddly inelegant about our embrace » (*Orphans*, p. 222). Comme sa manière d'enquêter, Banks semble *jouer* la scène d'amour avec maladresse. Alors que le choix de son métier suggère que Banks est trop influencé par les aventures de Sherlock Holmes, cette scène peut-être fantastique semble issue d'un film. Le fait que

²⁴⁷ Selon Ballard, à propos de la période représentée dans *When We Were Orphans*, menant à l'invasion japonaise : « The English adults began to talk now about 'home', a rose-pink view of England that seemed to consist of the West End of London, Shaftesbury Avenue and the Troc, a glittery sparkle of first nights and dancing till dawn, overlaid by a comfortable Beverley Nichols world of market towns and thatched roofs. Did my parents and their friends convince themselves, or were they keeping their morale up? [...] This probably explains why many of the British residents stayed on in Shanghai even though it was clear that war against Japan was imminent. There was a firm belief, racist to a large extent, that while the Japanese had easily routed the Chinese armies they would be no match for the Royal Navy and the Royal Air Force » (J. G. Ballard, *Miracles of Life*, London, HarperCollins, 2008, p. 38–39).

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 6–7.

l'étreinte soit maladroite souligne la dimension cauchemardesque : l'accomplissement de souhait que constitue cette scène ne passe pas sans problème. L'utilisation des rideaux de théâtre pour délimiter la frontière entre la réalité et le fantasme rappelle également la série américaine *Twin Peaks* conçue par David Lynch, où le détective-héros Dale Cooper se trouve dans une salle d'attente onirique qui s'appelle le « Black Lodge ». Entouré par des rideaux rouges, le Black Lodge pourrait être interprété comme étant les limbes ou l'enfer, ainsi qu'un espace de dédoublement, dont le héros tombe lui-même victime dans le dernier épisode.

Au point culminant de *When We Were Orphans*, Banks fait face à son adversaire Uncle Philip, qui s'avère être impliqué dans des assassinats politiques au nom du « yellow snake », ainsi que dans l'enlèvement de sa mère. Sa rencontre avec ce dernier a lieu dans le bureau d'une maison somptueuse, où il est mené par un agent de l'Etat britannique. L'ambiance de cette pièce est également marquée par une qualité théâtrale : « At the far end, where heavy drapes had been drawn across the bay windows, was a desk with a chair on either side of it. A reading lamp on the desk created a warm pool of light, but otherwise much of the room was in shadow » (*Orphans*, p. 283). La confrontation se déroule donc dans un espace qui fait penser à une scène ou un plateau, où les projecteurs sont dirigés sur les comédiens. Le caractère irréel de la scène est cerné par l'absurdité de ce que Philip raconte au héros : que sa mère est devenue l'esclave sexuelle d'un grand bandit chinois pour avoir insulté ce dernier. En revanche, Wang Ku est-il une fabulation orientaliste de la part de Banks, qui imagine (ou, bien entendu, *joue*) cette scène de reconnaissance. Justement, quand Uncle Philip raconte ce qui est arrivé à sa mère, Banks observe : « As I leaned towards him into the glare of the lamp, an odd feeling came over me that behind my back the darkness had grown and grown, so that now a vast black space had opened up there » (*Orphans*, p. 290). La vide qu'évoque Banks pourrait constituer l'espace théâtral, mais, comme le suggère Machinal, les spectateurs auxquels il a fait référence ailleurs sont maintenant absents : « The two men [...] are playing out a scene, but for the first time Banks thinks not of an admiring audience, but of a gaping void²⁴⁹ ».

²⁴⁹ Machinal, « Case of Christopher Banks », *op. cit.*, p. 87.

Une ambiance similaire marque la scène de reconnaissance de *Never Let Me Go*, où Kathy et Tommy découvrent la vérité de ce qu'a constitué Hailsham. Ayant trouvé l'adresse de la femme que les élèves à Hailsham appelaient « Madame », ils s'y rendent pour demander s'il existe une manière de reporter les dons de Tommy. Madame les dirige vers un salon qui, comme la pièce où Banks rencontre Uncle Philip, fait penser à une scène de théâtre :

Tommy and I waited several more minutes. Then the wall at the back of the room began to move. I saw almost immediately it wasn't really a wall, but a pair of sliding doors [...]. Madame had rolled back the doors just part of the way [...] I tried to see past her, but it was just darkness. [...] When we turned to sit down, she was over by the windows, in front of the heavy velvet curtains, holding us in a glare [...]. Tommy, afterwards, said he thought she was about to burst into song, and that those curtains behind her would open, and instead of the street [...] there'd be this big stage set [...] with even a chorus line to back her up. (*Never*, p. 245–46)

Le fait qu'Ishiguro mette l'accent sur le coup de théâtre, de manière exagérée, montre qu'il joue avec le lecteur. Le coup de théâtre du dénouement, explique Mandel, est une convention du roman policier empruntée du mélodrame²⁵⁰. De nombreux romans policiers se terminent avec une révélation mise en scène par la figure du détective de manière théâtrale²⁵¹.

Bien que *When We Were Orphans* et *Never Let Me Go* suivent des enquêtes menées par les héros, on ne s'attend pas forcément à une résolution heureuse pour eux. Comme l'a observé Raymond Chandler dans une lettre en 1949 : « the detective story is a tragedy with a happy ending²⁵² ». Les romans policiers postmodernistes, en revanche, sont souvent caractérisés par une scène de reconnaissance qui implique l'enquêteur lui-même dans le crime, où ce dernier se trouve soit l'auteur ou la victime du drame. Cette tendance semble répondre aux problèmes identifiés par certains

²⁵⁰ Mandel, *Delightful Murder*, *op. cit.*, p. 18 : « [The detective novel] integrated [...] the *coup de théâtre*, borrowed from melodrama ».

²⁵¹ Voir, par exemple, Christie, *Roger Ackroyd*, *op. cit.*, p. 176–77 : « 'Come, we must go over to my house and set the stage for my little performance.' [...] Poirot ran to and fro rearranging things. Pulling out a chair here, altering the position of a lamp there [...]. He was specially fussing over the lighting. The lamps were arranged in such a way as to throw a clear light on the side of the living room where the chairs were grouped, at the same time leaving the other end of the room, where I presumed Poirot himself would sit, in a dim twilight ».

²⁵² Raymond Chandler, *The Raymond Chandler Papers: Selected Letters and Nonfiction 1909–1959*, dir. Tom Hiney et Frank MacShane, New York, Grove Press, 2000, p. 117.

critiques dans la structure du roman policier. Comme le constate Camille Fort, le roman policier classique ne peut comporter la *catharsis* puisque qu'il lui manque l'angoisse : le dénouement n'est souvent qu'une simple explication :

Comment postuler une catharsis de l'enquête, si celle-ci répudie toute notion de pathos [...] ? Comment conserver à l'*anagnorisis*, la grande scène de reconnaissance, toute sa poignance si celle-ci ne représente qu'une satisfaction du savoir enfin venu à terme ? ²⁵³

A cet égard, les critiques du « metaphysical detective story » constatent un retour à la scène de reconnaissance de la tragédie grecque et notamment d'Œdipe :

Detective fiction had always acknowledged the *possibility* that such a search for truth might lead to the mystery of one's own identity. Such a dénouement occurs, in fact, in *Oedipus Rex*, which some critics call the first detective story [...] Oedipus, ostensibly a disinterested investigator, is so horrified to find out he is the victim's son and murderer that he puts out his own eyes, as if to obliterate the very source of such painful self-recognition. [...] the self-murder that is merely implied by Oedipus's blinding [...] becomes explicit and endemic in these later [metaphysical detective] works²⁵⁴.

Indépendamment du fait que l'aveuglement que connaît Christopher Banks fait l'écho à celui d'Œdipe, dans *Never Let Me Go*, comme dans *When We Were Orphans*, la grande scène de reconnaissance ressemble exactement à cela, c'est-à-dire une scène. Derrière le mur coulissant, Miss Emily apparaît dans un fauteuil roulant, ayant écouté la conversation, à l'insu de Kathy et Tommy. Cela explique, comme se rend compte Kathy, certaines questions étranges de la part de Madame (« 'Do I go too far? [...] Do I continue?' », *Never*, p. 249), qui semblaient destinées à quelqu'un d'autre :

It was when [Madame] said this that the vague idea I'd had became more substantial. [...] I realised [...] that these questions had never been for me [...] but for someone else – someone listening behind us in the darkened half of the room. [...] I couldn't see anything, but [...] the house seemed to go much further back into the dark than I'd guessed. (*Never*, p. 249–50)

L'effet engendré par ce passage est double : d'une part il s'agit d'un geste autoréflexif qui attire l'attention sur le public dissimulé que constituent les lecteurs. D'autre part, les questions posées par Madame (« 'Do I go too far? [...] Do I continue?' ») évoquent les indications scéniques. Malgré le caractère théâtral de la scène de reconnaissance,

²⁵³ Camille Fort, « Détectives et décalogues : pour une éthique de l'enquête ? », *Études anglaises*, vol. 56, n°3, 2003, p. 293.

²⁵⁴ Sweeney, « Impostures and Forgeries », *op. cit.*, p. 248–49.

les héros-enquêteurs que sont Kathy et Tommy ne peuvent pas diriger la mise en scène : un reflet, certainement, de leur destin. Comme l'indiquent Matthews et Groes : « a key tension present in Ishiguro's work [...] that we as individuals are not proper, rounded subjects but merely ghostly actors and performers inhabiting roles that are allocated to us randomly by the context in which we find ourselves²⁵⁵ ». Cette *tension*, en revanche, ne s'applique pas seulement aux héros, mais également aux « guardians ». Le fait que Madame semble très incertaine en donnant les indications scéniques suggère une société où les gens endossent mal leur rôle social. A propos de tels individus, Goffman propose :

... we find that the performer may not be taken in at all by his own routine. This possibility is understandable, since no one is in quite as good an observational position to see through the act as the person who puts it on. [...] When the individual has no belief in his own act and no ultimate concern with the beliefs of his audience, we may call him cynical, reserving the term 'sincere' for individuals who believe in the impression fostered by their own performance²⁵⁶.

Atonement est également marqué par une réflexion sur la mise en scène. Ainsi que les héros des romans d'Ishiguro, Robbie évoque l'imitation des personnages de cinéma, et le fait de ne pas savoir comment agir de façon naturelle. Etant tombé amoureux de Cecilia, par exemple : « He [...] indulged a cinema fantasy: she pounded against his lapels before yielding with a little sob to the safe enclosure of his arms and letting herself be kissed. She didn't forgive him, she simply gave up » (*Atonement*, p. 80). De manière révélatrice, le baiser cinématique qu' imagine Robbie semble être influencé par le film noir. Justement, quand Robbie et Cecilia s'embrassent pour de vrai, la notion que le couple *joue* une scène de film est encore évoquée : « As their faces drew closer he was uncertain enough to think she might spring away, or hit him, movie-style, across the cheek with an open hand » (*Atonement*, p. 135). Comme dans la représentation de la scène d'amour de Banks et Sarah Hemmings, les idées reçues du cinéma s'imposent sur l'homme du couple. En revanche, au moment du baiser : « his whole body opened up and he was able to step out of himself and kiss her freely » (*Atonement*, p. 135). La notion que Robbie peut sortir en quelque sorte de sa propre peau afin de pouvoir agir naturellement est révélatrice : cela rappelle encore le soi

²⁵⁵ Sean Matthews et Sebastien Groes, « Introduction », dans *Kazuo Ishiguro – Contemporary Critical Perspectives*, dir. Sean Matthews et Sebastian Groes, Londres, Continuum, 2009, p. 8.

²⁵⁶ Goffman, *Presentation of Self*, *op. cit.*, p. 28.

privé évoqué par Stevens. Justement, si Stevens avait pu abandonner son « costume » (« suit ») ou sa « façade » (*Remains*, p. 43) professionnelle momentanément, peut-être aurait-il pu se donner à Miss Kenton.

Le jeu de rôle et la notion de *faire semblant* font également partie importante du discours d'*Atonement*. Le roman commence avec les mots « The play », une référence à la pièce de théâtre que la jeune fille Briony prépare le jour en question. Le fait que les jumeaux Quincey résistent initialement aux tentatives de Briony pour les faire jouer des rôles dans la pièce est ironique plus tard lorsque Robbie et Cecilia sont involontairement mis en récit eux-mêmes. Par ailleurs, les tensions sexuelles qui évoluent entre Robbie et Cecilia nécessitent d'autres actes de mise en scène. Comme l'évoque cette dernière, par exemple : « Robbie made a great show of removing his boots which weren't dirty at all, [...] and tiptoed with comic exaggeration across the wet floor. [...] He was play-acting the cleaning-lady's son come to the house on a big errand » (*Atonement*, p. 27). De manière révélatrice, lors d'une conversation à propos de la pièce de théâtre de Briony, Robbie observe : « These harmless inanities, far preferable to silence, allowed Robbie to retreat behind a mask of amused attention » (*Atonement*, p. 130). Comme le suggère Goffman, la vie sociale impose autant de mise en scène que le théâtre lui-même. Cela est particulièrement prononcé dans le chapitre consacré aux expériences de Briony en tant qu'infirmière pendant la guerre. En partie un acte d'expiation pour ses mensonges, Briony entre dans un environnement médical très inhospitalier. L'arrivée de Dunkerque des militaires blessés et traumatisés est représentée comme une scène de guerre, qui nécessite des rôles à *jouer* de la part de celles qui les soignent : « she was surprised how easily it came to her, the brisk voice of the no-nonsense nurse » (*Atonement*, p. 298). Comme les soldats, les infirmières sont déshumanisées par l'interdiction d'utiliser leur prénom lorsqu'elles sont au travail. La seule fois que « Nurse Tallis » est autorisée à utiliser son prénom est quand elle prend soin d'un soldat français qui est en train de mourir de ses blessures de guerre. Ayant subi un traumatisme crânien très important, ce dernier la confond avec la fiancée qui l'attend dans son village d'origine en France. Briony se trouve donc à jouer ce rôle pour le rassurer pendant ses derniers moments (*Atonement*, p. 308–09).

Comme le fait Briony avec ses cousins, dans *Arthur & George* le jeune avocat éponyme joue le rôle de metteur en scène, dirigeant son frère et sa sœur dans des

procès imaginaires (*Arthur & George*, p. 70–71). L'épisode devient ironique plus tard lorsque George est étonné par l'ambiance théâtrale du tribunal : « George stood self-consciously in the dock, an actor propelled unwillingly on stage through a trapdoor » (*Arthur & George*, p. 167). Pendant son contre-interrogatoire, il remarque la tendance chez non seulement le procureur mais également son propre avocat à mettre en scène leur questionnement. Comme l'observe George à un moment donné : « Mr Vachell frowned and gave himself rather theatrically to reflection » (*Arthur & George*, p. 172). De manière similaire, il remarque : « Mr Disturnal [...] asked George to explain many things he had already explained, solely in order to exhibit a theatrical disbelief » (*Arthur & George*, p. 185–86). A la fin du procès, George se sent abandonné par le système judiciaire qui le passionnait. Au moment du jugement, il observe :

As he emerged from the narrow staircase into the dock the courtroom seemed even more crowded than on previous days. The excitement was both palpable and, to George, alarming: it did not feel like the grave anticipation of justice, more like a vulgar theatrical anticipation. (*Arthur & George*, p. 194)

Il est révélateur qu'Erving Goffman se soit focalisé spécifiquement sur la mise en scène du tribunal, qu'il compare aux dénouements des romans policiers :

Criminal trials have institutionalized this kind of open discord, as has the last chapter of murder mysteries, where an individual who has theretofore maintained a convincing pose of innocence is confronted in the presence of others with undeniable evidence that his pose is only a pose²⁵⁷.

De manière ironique, les conventions du tribunal sont très marquées par la mise en scène, même si le procès entraîne le dévoilement des imposteurs, de ceux qui *jouent*. Semblablement, la représentation de la police dans *Arthur & George* est imprégnée par cette notion de jeu. A propos du détective chargé de l'enquête sur la mutilation des chevaux, on peut noter : « Campbell had rehearsed this part, but even so reached for his notebook » (*Arthur & George*, p. 106). Le comportement de Campbell rappelle ce que Goffman nomme le « cynisme », quand l'acteur ne croit plus en son propre rôle²⁵⁸, sauf qu'il ne partage pas ses pensées avec les autres : « 'Let us say that it would be

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 205–06.

²⁵⁸ Voir *ibid.*, p. 28 : « When the individual has no belief in his own act and no ultimate concern with the beliefs of his audience, we may call him cynical, reserving the term 'sincere' for individuals who believe in the impression fostered by their own performance ».

very helpful to exclude [George] from the investigation if possible.' That old lie, Campbell thought, almost ashamed of bringing it out again » (*Arthur & George*, p. 132). Même les héros éponymes du roman sont touchés par cette volonté de jouer leur rôle. Anson, comme nous l'avons déjà exploré, suggère que George a mis en scène sa première rencontre avec Arthur afin de le persuader qu'il était innocent, et même ce dernier a le sentiment que l'avocat avait trop bien préparé ses propos en quelque sorte : « Sir Arthur contemplates the odd formality of these opening remarks – as if they have been practised, even over-practised » (*Arthur & George*, p. 297). En revanche, le roman met l'accent sur le fait que Conan Doyle était lui-même une sorte d'acteur, jouant le rôle de détective (« playing detective », p. 310) alors que son secrétaire Alfred Wood endosse le rôle du docteur Watson : « Wood [...] was finding the part of Watson easier that day » (*Arthur & George*, p. 336). Arthur est surtout acteur vis-à-vis de sa femme, prétendant que son amitié avec Jean Leckie était platonique. Suite au décès de Touie, Arthur est dégoûté par son comportement : « He is a hypocrite; he is a fraud. In some ways, he has always felt a fraud, and the more famous he has become, the more fraudulent he has felt » (*Arthur & George*, p. 284). Le fait d'insister sur les incertitudes chez Conan Doyle, derrière la façade de son image publique, attire l'attention encore vers la frontière entre les faits historiques et la fabulation. Alors que les événements détaillés se sont réellement passés, il est clair que Julian Barnes va au-delà les faits : il *joue* avec la réalité et la fiction. Cette insistance sur la mise en scène est, selon Alison Lee, une caractéristique chère aux romanciers britanniques postmodernistes :

These texts [...] question the Realist view that identity is coherent or that there is a definable human essence, through their play with the creation and acting out of roles. Several [...] comparisons might be made between theatre and the postmodern novel. [...] The play-fulness of these texts is readily apparent. Not only are they conscious of both the existence of an audience and the vicissitudes of reception, and thus their own manipulative powers, but manipulation is clearly conceived of as a kind of play²⁵⁹.

La manipulation du passé fait partie du discours du roman de Barnes : non seulement dans la représentation des fausses accusations portées contre George, mais également dans la représentation du caractère d'Arthur. Il est suggéré dans le roman

²⁵⁹ Lee, *Realism and Power*, op. cit., p. 73.

que, malgré ses constats contraires²⁶⁰, Arthur croit trop facilement en l'innocence de George, une volonté qui trouve un parallèle dans ses croyances spiritistes. En revanche, cette foi est-elle également une nécessité pour le lecteur ? Aux obsèques d'Arthur à la fin du roman, qui consistent en une énorme séance de spiritisme où des médiums tentent de faire apparaître l'esprit de l'écrivain, George est très sceptique. La personne assise à côté de George, en revanche, lui explique : « 'You will only see him with the eyes of faith' » (*Arthur & George*, p. 499). A propos de ce constat, l'avocat pense : « The eyes of faith. The eyes Sir Arthur brought with him when they met at the Grand Hotel, Charing Cross. He had believed in George; should George now believe in Sir Arthur? » (*Arthur & George*, p. 499). De surcroît, George se demande s'il existe la moindre vérité dans l'illusion et la tromperie de la séance : « what if there was in the proceedings that mixture of truth and lies he earlier identified? What if some parts of what happened are charlatanry, but others genuine? » (*Arthur & George*, p. 498). Cette question pourrait constituer un métacommentaire sur le roman lui-même : malgré la fabulation, faut-il le lire avec les *yeux de la foi* (« eyes of faith ») ? Même si l'écrivain a clairement inventé certains aspects de l'histoire, faut-il croire néanmoins en l'innocence de George ? Selon Lycett :

[George] realizes that there is indeed some truth in this: Sir Arthur had taken up his case because he believed in his innocence and in a sense 'knew' it. Belief or a measure of faith had been central to the process of proving he was not guilty – all rather different from the [...] work of a consulting detective such as Sherlock Holmes. [...] However as anyone who reads Holmes soon understands, the sleuth is much more than a calculating machine: his investigations [...] are brought to their conclusion by more human qualities, including hunches and intuition. [...]. And so it is with novels and biography, which both stand at different places in the spectrum between objective and imaginative truth²⁶¹.

Quant à la mise en scène, la séance au point culminant du roman est très marquée par une ambiance de spectacle, ce que George appelle « theatrical » (*Arthur & George*, p. 498). Les médiums prétendent également pouvoir communiquer avec les esprits des proches des membres du public invité aux obsèques. Ils annoncent la première lettre du prénom de l'esprit, puis quelques détails personnels, jusqu'à ce

²⁶⁰ A un moment donné, par exemple, Arthur constate : « That is why I mistrust faith [...]. I have done with faith. I can only work with the clear white light of knowledge » (*Arthur & George*, p. 270).

²⁶¹ Andrew Lycett, « Seeing and Knowing with the Eyes of Faith », dans *Julian Barnes – Contemporary Critical Perspectives*, dir. Sebastien Groes et Peter Childs, Londres, Continuum, 2011, p. 133.

qu'un membre du public se mette debout pour revendiquer la connaissance du défunt en question. George se demande pourquoi, si les médiums peuvent communiquer avec les esprits, l'information à propos de leur vie se transmet si lentement : « Is the supposed problem of transmission between the two worlds no more than a play to raise the drama – indeed the melodrama – until the culminating moment when someone in the audience [...] stands up as if summoned » (*Arthur & George*, p. 491).

La thématique de la mise en scène est même plus explicite dans *Hawksmoor*. Comme le détective Campbell dans *Arthur & George*, le policier éponyme du roman d'Ackroyd évoque le sentiment qu'il *joue* son rôle : « He was playing a part: he knew this [...]. Others did not realise that their parts had been written for them, their movements already marked out like chalk lines upon a stage, their clothes and gestures decided in advance » (*Hawksmoor*, p. 145). Comme ailleurs dans le roman, de tels propos portent de manière autoréflexive sur le statut fictionnel du roman. Alors que *Hawksmoor* ne semble pas gêné par cette observation à ce moment-là, on a l'impression plus tard qu'il est rendu fou par le même sentiment : « it seemed to him that he had lost his connection to the world and had become much like one of the cardboard figures in a puppet theatre, shaking a little as the hand which held him trembles » (*Hawksmoor*, p. 249). Dyer, en revanche, connaît bien le sentiment que les rôles sociaux sont *joués* car il est obligé de dissimuler ses croyances religieuses. A propos d'une soirée théâtrale à laquelle il assiste, ce dernier constate :

... it was with an easier Mien that I settled myself down to watch this Assembly with its Amorous Smirks, it's A la Mode Grins, its Antick Bows – the World being but a Masquerade, yet one in which the Characters do not know their Parts and must come to the Play-House in order to study them. (*Hawksmoor*, p. 216)

Après la pièce de théâtre, Dyer se dirige vers une taverne avec quelques connaissances. Afin de souligner cette vision du monde comme mascarade, le dialogue de cette scène se transforme en manuscrit de pièce de théâtre, précédé par des indications scéniques détaillant les personnages :

DRAMATIS PERSONAE

John Vanbrugghe: An Architect in Fashion

Nicholas Dyer: A Nothing, a Neighbour

Sir Philip Bareface: A Courtier

Moneytrap: A Jobber

Various Gentlemen of the Town, Rakes, Bullies and Servants (*Hawksmoor*, p. 217)

Dans un chapitre suivant, quand le détective Hawksmoor questionne un vagabond en garde à vue pour les meurtres sur lesquels il enquête, le dialogue se transforme également en scénario. Alors que pour Dyer la notion de mascarade sert de critique des codes sociaux et de la manière dont on masque nos propres opinions des autres pour des raisons de politesse, pour le détective Hawksmoor la scène réaffirme ses constats à propos de la prédestination, que ses gestes sont comme ceux d'une marionnette, décidés en avance par un auteur extradiégétique.

De même, le jeu de rôle fait partie importante du discours de *The Singing Detective*. Comme Banks dans *When We Were Orphans*, Philip rêve de devenir détective afin de pouvoir résoudre les traumatismes de son enfance. Comme l'annonce le garçon à la fin de la série : « When I grow up, I be going to be a detective » (épisode 6, 1 hr. 14 sec.) Le rôle sert également à Philip comme d'une carapace protectrice qui lui permet de masquer les vérités de son propre passé. Comme nous l'avons déjà montré, certains personnages dans les fantasmes et rêves de Marlow se rendent compte qu'ils ne sont que des acteurs dans une fiction. Justement, les hommes mystérieux se plaignent que leur rôle dans cette fiction n'est pas bien développé (« Our roles are unclear », épisode 6, 1 hr. 03 min.), et qu'ils ne peuvent pas se rendre chez eux car cela ne fait pas partie de la représentation (« But that's off the page, ennit? », (épisode 6, 1 hr. 03 min. 20 sec.). Comme le suggère Hunningher à propos de ces personnages : « [They] are dressed up to suggest suspense and evil, but in fact add buffoonery to the detective narrative. They are Stoppardian characters looking for roles. [...] From the beginning we have known that this team was playing at being gangsters²⁶² ». De manière ironique, la femme de Marlow se plaint d'avoir perdu un des rôles principaux dans l'adaptation hollywoodienne du script de *The Singing Detective*, qui est proposé à une célèbre actrice par les financiers américains du film : « It is *my* part. I play it. Me ! » (épisode 6, 21 min. 10 sec.). La situation est ironique car, dans ce récit, qui ne constitue qu'un fantasme du héros, Nicola *joue* déjà un rôle dans un scénario élaboré par son mari. Le fait que Mark Finney accepte de donner le rôle du film à quelqu'un d'autre entraîne son propre meurtre par Nicola : un accomplissement de souhait de la part de Marlow.

²⁶² Hunningher, « Who done it? », *op. cit.*, p. 252.

Comme déjà évoqué, l'œuvre de Dennis Potter est très marquée par une réflexion sur l'influence insidieuse de la culture populaire sur la vie. Dans le récit mettant en scène l'enquête de l'alter-ego de Marlow, le soi-disant Singing Detective, Mark Binney s'approche de la fenêtre pour regarder ce qui se passe dans la rue. Là on voit, en plongée, une femme blonde illuminée par un lampadaire, qui commence par la suite à chanter en playback la chanson allemande « Lili Marlene » (épisode 3, 27 min. 42 sec.). Comme l'explique Dennis Potter dans le scénario de la série : « There is something about the tableau which evokes some long-gone illustration on a song-sheet cover²⁶³ ». La dame vue par la fenêtre, qui s'appelle, bien entendu, Lili, essaye de partager certaines informations avec Philip dans la rue plus tard dans le même épisode, avant d'être tuée par balles par des hommes mystérieux. De manière révélatrice, Lili est jouée par la même actrice que celle qui interprète le rôle de la mère de Philip. La signification de la chanson « Lili Marlene » est révélé dans un épisode plus tard, lorsqu'on apprend que la mère de Philip l'écoutait à la maison. Cette triste chanson est associée avec la mélancolie de cette dernière, coincée entre son mari et son amant, ainsi qu'entre la campagne et la capitale. Evidemment la chanson rappelle à Marlow l'angoisse de la disparition de sa mère, qu'il reproduit en quelque sorte avec la scène du meurtre de Lili. Cela nous rappelle encore la compulsion de répétition chez les patients de Freud : « le caractère désagréable d'un événement n'est pas incompatible avec sa transformation en un objet de jeu, avec sa reproduction scénique²⁶⁴ ». La manière dont sa mère fait irruption dans ce récit, même si déguisée dans un rôle fictif, souligne le rapport entre la musique populaire de l'enfance de Philip et ses émotions douloureuses de cette époque. Pour Dennis Potter, on n'a pas le choix : non seulement nos émotions sont manipulées par la musique, mais nos souvenirs sont également touchés, voire déformés, par cet aspect de la culture populaire. Le fait que la mise en scène de Lili Marlene évoque la couverture d'une partition (« a song-sheet cover ») rappelle également une autre série de Dennis Potter, *Pennies From Heaven* (1978), qui se focalise davantage sur cette réflexion thématique. Dans cette série-là, un vendeur de partitions a du mal à supporter le fait que sa vie n'a pas l'ambiance d'aventure évoquée par les chansons qu'il vend.

²⁶³ Potter, *Singing Detective*, *op. cit.*, p. 104.

²⁶⁴ Freud, « Principe de plaisir », *op. cit.*, p. 16.

Souvent dans la série, l'image s'arrête momentanément avant de se transformer en couverture de partition.

Gosford Park est également marqué par une réflexion sur le jeu de rôle. Comme nous l'avons déjà vu, l'effet de réel est sapé en partie grâce aux personnages issus du milieu hollywoodien. Parmi eux, Ivor Novello et Henry Denton sont acteurs, le premier un vrai comédien et chanteur des années vingt et trente. Denton, en revanche, est un personnage fictif : un acteur qui fait semblant d'être un valet afin de préparer son rôle dans un autre film. Même si cela n'est pas constaté, on peut imaginer que le film concerné est bien « Charlie Chan in London », dont le récit ressemble curieusement à celui de *Gosford Park*. Lorsque le producteur américain Morris Weissman demande à Novello comment il peut supporter les autres invités qu'il juge, avec raison, être snobs, ce dernier répond : « You forget I earn my living by impersonating » (*Gosford*, 27 min. 37 sec.). L'ironie c'est qu'il s'agit de Jeremy Northam jouant le rôle d'un acteur qui est obligé de *faire semblant* d'être quelqu'un qu'il n'est pas : Ivor Novello était homosexuel, un secret de polichinelle à l'époque. L'imitation des autres dont il parle porte également sur la dissimulation de ses inclinations sexuelles. Selon Cohen à propos de l'homosexualité dans la période représentée :

The open secret was a knife edge, and living on it meant navigating constantly between concealment and revelation. The arrest was an ever-present danger, but so, too, was giving oneself away to the wrong person. [...] self-consciously respectable homosexuals spoke of a 'double life'. [...] they practised self-control, which required the rigid compartmentalization of their private and public selves²⁶⁵.

Semblablement, Henry Denton est bisexuel : non seulement il a des relations sexuelles avec Sylvia McCordle mais il est également invité par Morris Weissman à rester dans sa chambre avec lui. A ce moment-là, toujours jouant son rôle de valet, Denton répond : « I don't think I should risk it, do you? » (*Gosford*, 40 min. 19 sec.). Suite à la révélation qu'il est acteur, une des femmes domestiques lui dit : « You can't be on both teams at once, sir » (*Gosford*, 154 min. 41 sec.). Alors qu'elle fait référence au fait qu'il a traversé la ligne horizontale (« upstairs/downstairs ») séparant la vie des domestiques et celle des maîtres, ses propos ont un double sens : la notion de « jouer pour deux équipes à la fois » porte aussi sur sa bisexualité.

²⁶⁵ Cohen, *Family Secrets*, op. cit., p. 161.

Comme Denton, Robert Parks *joue* également le rôle d'un valet, mais pour des motifs différents : cette fois-ci pour mieux pouvoir tuer William McCordle. Le cloisonnement du soi privé et public (« compartmentalization of [...] private and public selves ») que connaissent les domestiques est souligné par le fait que les valets des invités sont appelés par le nom de leur employeur et non pas par le leur. Leur vraie identité n'a pas d'importance vis-à-vis des maîtres, ils n'ont qu'un rôle à jouer : celui du valet, majordome, cuisinier etc. Ils ne peuvent laisser ce rôle de côté que lorsqu'ils sont dans leur chambre. Même quand tous les domestiques mangent ensemble en bas du bâtiment, leur comportement est dirigé par un système de hiérarchie qui reflète les hiérarchies à l'étage. Ces codes sociaux déterminent, par exemple, qui est assis à côté de qui autour de la table. Quand le majordome insiste pour qu'une des domestiques change de place avec Mary afin que cette dernière soit assise à côté de lui au bout de la table, il constate : « since when did a baroness outrank a countess? » (*Gosford*, 29 min. 10 sec.).

L'accent mis sur les *coulisses* dans *Gosford Park* rappelle encore la présentation de soi chez Goffman. Selon ce dernier, par exemple, il existe des « coulisses » dans de nombreux contextes, du lieu de travail à la maison privée :

A back region or backstage may be defined as a place, relative to a given performance, where the impression fostered by the performance is knowingly contradicted as a matter of course. [...] it is here that illusions and impressions are openly constructed. Here stage props and items of personal front can be stored in a kind of compact collapsing of whole repertoires of actions and characters²⁶⁶.

Dans *Gosford Park*, on voit les domestiques préparer le linge pour leurs maîtres, préparer leurs repas, porter leurs valises. Alors que les maîtres sont reçus à la porte principale, leurs employés entrent par une autre porte, dans un endroit qui rappelle, bien entendu, les coulisses. Cette partie de la maison semble presque souterraine, privée de lumière naturelle, une ambiance qui caractérise également les chambres des domestiques tout en haut de la maison, dans les combles. La ligne qui sépare la vie des maîtres et celle des domestiques est également montrée par l'utilisation des couleurs dans le film. Les espaces occupés par les domestiques sont caractérisés par

²⁶⁶ Goffman, *Presentation of Self*, *op. cit.*, p. 114.

des nuances comparativement fades ou obscures. Le salon de réception, par contre, est caractérisé par une grande luminosité et un décor chaleureux. Selon Goffman :

Given the values of a particular society, it is apparent that the backstage character of certain places is built into them in a material way, and that relative to adjacent areas these places are inescapably back regions. In our society the decorator's art often does this for us, apportioning dark colours and open brickwork to the service parts of buildings and white plaster to the front regions²⁶⁷.

Ce rapport entre la mise en scène et les coulisses est particulièrement marqué dans les scènes où Ivor Novello interprète des chansons au piano dans la salle de réception. Les domestiques écoutent furtivement à partir des salles obscures à côté, faisant attention de ne pas être vus oisifs par les maîtres. Alors qu'ils ont participé à la mise en scène que constitue la soirée, ils n'ont pas le droit d'écouter la musique sauf dans leur rôle officiel. Alors que les maîtres écoutent à peine, absorbés par des jeux de cartes, les domestiques réagissent aux chansons avec spontanéité, dansant ensemble dans les espaces sombres qui rappellent des coulisses. Par ailleurs, la salle à manger, dont l'ambiance tamisée a été somptueusement préparée, offre un contraste violent avec le travail dans la cuisine, où les domestiques font la vaisselle dans un climat d'urgence et de corvée. Comme l'avance Goffman, par exemple : « It may be true that backstage activity often takes the form of a council of war²⁶⁸ ». Au cours de la soirée du meurtre, une des domestiques, Elsie, franchit la ligne qui sépare les domestiques et les maîtres lorsqu'elle interrompt la conversation pour défendre William McCordle (*Gosford*, 1 hr. 4 min. 11 sec.). Ce dernier, critiqué par sa femme, a des relations sexuelles, à peine secrètes, avec Elsie. L'intrusion de cette dernière dans l'univers des maîtres ne provoque pas de choc moral. Son crime, en revanche, est d'avoir gâché la mise en scène de la soirée en abandonnant son rôle défini de domestique. Elle oublie de *faire semblant* d'être seulement une domestique et non pas l'amante de William, même si leur liaison est également un secret de polichinelle. L'ambiance de mise en scène qui caractérise les relations entre les domestiques et les maîtres est soulignée également par les passages secrets qu'utilisent certains valets pour pouvoir mieux servir leurs employeurs. Dans le bureau de William, par exemple, il existe une fausse bibliothèque qui s'ouvre comme une porte, permettant

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 125.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 173.

au valet de ce premier de le servir discrètement. Le fait que les livres ne soient pas réels évoque également un sentiment d'illusion : comme le demande Mr Farraday dans *The Remains of the Day*, est-ce une maison de maître authentique ou une imitation ?

Comme nous l'avons montré, les œuvres du corpus s'écartent du réalisme de multiples manières. Ayant évoqué la structure épistémologique de l'enquête, les œuvres vont à l'encontre des attentes engendrées par l'évocation du récit policier en mettant en doute le statut du récit et la vraisemblance. En revanche, les techniques employées par les auteurs pour briser l'effet de réel connaissent néanmoins des origines dans le roman policier. Des allusions au roman gothique au motif du labyrinthe, de la focalisation sur l'écriture à la mise en scène, tout stratagème pour franchir l'illusion du réel prend ses racines dans le genre lui-même. Il s'agit, en revanche, d'une question de degré. Certainement, les œuvres du corpus vont plus loin que leurs antécédents du roman policier classique, surtout à l'égard de l'effondrement de l'unité de temps et de lieu, et des incertitudes engendrées autour de la notion de soi et de la paternité du texte. De surcroît, ces expériences au niveau du récit et du genre ne sont pas une fin en soi : elles servent un autre but. Comme le suggère déjà la représentation de la maison de maître, de la figure du détective gentleman-amateur et des domestiques, le point focal du dernier chapitre sera par conséquent les questions socio-économiques soulevées par les œuvres.

CHAPITRE TROIS : MISE EN EXAMEN DE L'IMAGE DE SOI BRITANNIQUE

Dans le premier chapitre de cette analyse, nous avons montré la manière dont les œuvres du corpus évoquent le récit policier. Ensuite, nous avons analysé comment ces œuvres subvertissent les attentes engendrées par le récit policier, en appuyant davantage sur certaines caractéristiques propres au genre, notamment le motif du labyrinthe, le dédoublement, la grande scène de reconnaissance transformée en coup de théâtre par la figure du détective, les textes suspects et les questions soulevées à l'égard de la paternité du texte. Dans ce dernier chapitre nous allons nous focaliser sur les critiques portées par les œuvres sur les idéologies qui sous-tendent le *whodunit*. Notre analyse portera sur la manière dont les œuvres critiquent le discours prélapsaire du récit policier, surtout pendant l'âge d'or du genre, qui prend ses racines dans le roman pastoral anglais. La nostalgie conservatrice des représentations de la campagne anglaise est déconstruite par les œuvres, qui parodient le désir de revenir au monde d'avant la chute. Cela mènera plus généralement à une considération de l'image de soi britannique *mise en examen* par les œuvres : c'est-à-dire, le rapport entre ces représentations idéalisées et la notion d'une identité britannique. Parmi les représentations du passé et du caractère national déconstruites par les œuvres on trouve celle du gentleman, particulièrement sous sa forme de figure du détective : celui qui incarne les valeurs de l'esprit rationnel. De surcroît, notre analyse portera sur les préjugés de classe sociale, de race et de nationalité soutenus par le roman policier classique, ainsi que le discours disciplinaire déployé par la figure du détective pour défendre le *statu quo* maintenu par ces préjugés.

I. La nostalgie conservatrice, la pastorale et la chute du paradis

Comme déjà évoqué dans la deuxième partie du premier chapitre, centrée sur la psychanalyse, un des motifs fondateurs du roman policier est celui de *la chute* : le paradis perdu à cause du meurtre. Le coupable sert de bouc émissaire dont l'expulsion par la figure du détective permet le rétablissement du jardin d'Eden. Le roman policier de l'âge d'or en particulier se situe donc dans une tradition littéraire et culturelle britannique que l'on pourrait appeler « la pastorale ». Selon Grella :

Since it also favors rural settings and rural (though upper-class) people, the formal detective novel shares with the novels of Jane Austen, George Eliot, Anthony Trollope,

and George Meredith a tinge of the pastoral. This pastoralism explains in part the whodunit's characteristic distance from ordinary life ...¹

A propos de la pastorale, Raymond Williams identifie une tendance à la nostalgie de la vie rurale tout au long de la tradition littéraire britannique, où des oppositions se sont formées entre la ville et la campagne :

On the country has gathered the idea of a natural way of life: of peace, innocence and simple virtue. On the city has gathered the idea of an achieved centre: of learning, communication, light. Powerful hostile associations have also developed: on the city as a place of noise, worldliness and ambition; on the country as a place of backwardness, ignorance, limitation².

Selon Raymond Williams, le roman pastoral idéalise, à travers des représentations de la campagne, une société précapitaliste dite « naturelle » ou « morale », opposée à une urbanisation et industrialisation souvent associées à la chute. Cette nostalgie de la campagne, explique-t-il en revanche, ne prend pas ses racines dans les réalités de la vie rurale et agricole :

Take first the idealisation of a 'natural' or 'moral' economy on which so many have relied, as a contrast to the thrusting ruthlessness of the new capitalism. There was very little that was moral or natural about it. In the simplest technical sense, that it was a 'natural' subsistence agriculture, as yet unaffected by the drives of a market economy, it is already doubtful and subject to many exceptions [...]. But the social order within which this agriculture was practised was as hard and as brutal as anything later experienced. [...] this economy, even at peace, was an order of exploitation of a most thoroughgoing kind: a property in men as well as in land; a reduction of most men to working animals³.

Pour Williams, ainsi que pour les critiques du roman policier de l'âge d'or, la représentation de la campagne anglaise a été déformée pour rendre « harmonieuses » et « organiques » les relations entre les classes sociales. Le fait que la maison de maître figure souvent dans la littérature, au cinéma et à la télévision britanniques reflète un désir de donner à la hiérarchie des classes sociales l'apparence d'un ordre naturel. Peuplées presque uniquement de personnages aisés ou issus des classes dirigeantes, l'omniprésence de ces grandes maisons dans l'imaginaire britannique dénote une forme de « mythe », d'après Roland Barthes.

¹ Grella, « Murder and Manners », *op. cit.*, p. 46.

² Williams, *The Country and The City*, *op. cit.*, p. 1.

³ *Ibid.*, p. 37.

Selon le critique et sémiologue français, le mythe est un signe qui « transforme l'histoire en nature » pour des motifs idéologiques : « pour le lecteur de mythe », explique-t-il, « tout se passe comme si l'image provoquait naturellement le concept, comme si le signifiant fondait le signifié⁴ ». De plus, « il s'agit de *cette* image, donnée pour *cette* signification ; la parole mythique est formée d'une matière déjà travaillée en vue d'une communication appropriée⁵ ». S'appuyant sur Barthes, Dennis Porter analyse le caractère mythique de la représentation de la campagne dans le roman policier. Selon lui, la situation des *whodunits* dans un milieu rural, surtout pendant l'âge d'or du genre, s'explique par une volonté d'éviter des questions socio-politiques qui remontent lors des représentations de la ville. Dans la campagne mythique, la nature est un lieu qui n'est pas touché par les changements sociaux, ainsi que donc par l'*ordre naturel* des relations entre les classes⁶. Des représentations stéréotypées du village anglais sont omniprésentes dans les romans policiers de l'âge d'or, notamment ceux d'Agatha Christie. Par exemple :

Our village, King's Abbot, is, I imagine, very much like any other village. Our big town is Cranchester, nine miles away. We have a large railway station, a small post office, and two rival 'General Stores.' Able-bodied men are apt to leave the place early in life, but we are rich in unmarried ladies and retired military officers. Our hobbies and recreations can be summed up in the one word, gossip⁷.

Ces oppositions entre la représentation de la ville et celle de la campagne font partie du discours d'*Arthur & George*. Loin de la pastorale des *whodunits* de l'âge d'or, la campagne dans le roman de Julian Barnes est un site d'exploitation industrielle et agricole. En effet, bien qu'ayant grandi dans ce milieu rural, George s'y est toujours senti mal à l'aise :

⁴ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1956, p. 237.

⁵ *Ibid.*, p. 217.

⁶ Porter, *Pursuit of Crime*, *op. cit.*, p. 193 : « The appeal of the country in opposition to the city is mythic in origin; its forms and order are easily mistaken for those of nature itself. Unlike the obviously man-made city, it may more easily appear to be untouched by history because the historical origins of its contours have been lost sight of. Therefore, the country comes to stand not only for nature but also for permanence in a world where so much else is threatened by undesirable change. [...] Against a background of order and harmonious social relationships in a hierarchical society, crime is the exception that proves the rule ».

⁷ Christie, *Roger Ackroyd*, *op. cit.*, p. 15.

The general opinion is that cities are violent, overcrowded places, while the countryside is calm and peaceable. [George's] own experience is to the contrary: the country is turbulent and primitive, while the city is where life becomes orderly and modern. Of course Birmingham is not without crime and vice and discord [...] but it seems to George that human conduct is more rational here, and more obedient to the law: more civil. (*Arthur & George*, p. 69)

Dans le village de Great Wryley où George est élevé, le fils du pasteur est mis à l'écart par ses camarades d'école, majoritairement les enfants des fermiers et des mineurs, qui le jugent comme étant étrange et, bien entendu, étranger. Ayant passé sa petite enfance dans l'univers clos du presbytère, il trouve qu'il n'a rien en commun avec ces autres garçons, qui se bagarrent pour s'amuser alors qu'il est très sage. Indépendamment des préjugés à son égard à cause de ses origines, il est également suggéré que George a du mal à s'intégrer dans ce milieu parce qu'il a été isolé du monde extérieur par ses parents. A propos du presbytère, par exemple, George le considère : « a world which is both peaceful and reliable. The world beyond the Vicarage seems to George filled with unexpected noise and unexpected happenings. [...] Most of what he hears about it makes him anxious » (*Arthur & George*, p. 9). Comme vu précédemment, un incident inattendu en particulier (« unexpected happening ») contribue à son sentiment de malaise : une première rencontre avec une vache qui lui fait peur. Le fait que George ait été élevé différemment par rapport à ses pairs accentue certainement son impression d'éloignement. Comme il l'indique ailleurs : « The family takes no part in local society. [...] He himself never goes to other boys' houses, so cannot judge how things are conducted elsewhere. His life is sufficient unto itself » (*Arthur & George*, p. 16). George n'est pas le seul habitant de Great Wryley, en revanche, qui a du mal à s'intégrer dans le milieu rural du village. De manière ironique, le détective initialement chargé de l'enquête sur les mutilations des chevaux, l'inspecteur Campbell, partage certains sentiments du héros à l'égard de la campagne :

He was a Birmingham man who had reluctantly applied for transfer when his wife grew sick of the city and longed for the slowness and space of her childhood. Fifteen miles or so, but to Campbell it felt like exile in another land. The local gentry ignored you; the farmers kept to themselves; the miners and ironworkers were a rough lot even by slum standards. Any vague notion that the countryside was romantic were swiftly extinguished. And people out here seemed to dislike the police even more than they did in the city. (*Arthur & George*, p. 105)

Il est évident que le roman de Julian Barnes va à l'encontre de la pastorale dans l'imaginaire britannique. Comme le constate Campbell, la réalité de la campagne a pour effet de détruire la vision idéalisée du milieu. En effet, le désir de sa femme de revenir à la campagne douce de son enfance rappelle certaines critiques de la nostalgie. Selon Boym, par exemple : « The rapid pace of industrialization and modernization increased the intensity of people's longing for the slower rhythms of the past, for continuity, social cohesion and tradition⁸ ». C'est une impression que connaît Arthur, qui montre également une tendance à la nostalgie. Pour l'écrivain, en revanche, la nostalgie en question n'est pas liée à son propre passé mais à la chevalerie. Il s'agit donc d'une nostalgie d'un âge d'or héroïque issu du folklore et de la fiction, et auquel Arthur oppose défavorablement le monde urbain et industriel contemporain : « In this modern world of Birmingham factories and billycock hats the notion of chivalry often seemed to have declined into one of mere sportsmanship. But Arthur practised the code wherever possible » (*Arthur & George*, p. 32). En effet, les sentiments d'Arthur correspondent au caractère rétrograde et pessimiste de l'imaginaire britannique de la fin de siècle. Selon Brantlinger, par exemple :

Much late Victorian and Edwardian writing, perhaps especially when it is most aggressively imperialist, has an elegiac quality about it, mourning the loss of adventure, heroism, true nobility. [...] most of the world [...] seemed to be collapsing into a bland, not quite honorable or even respectable domesticity ...⁹

Comme le montre les propos de Campbell ci-dessus, en revanche, la qualité cynique et utilitaire de la ville se manifeste également à la campagne. Bien qu'Anson fasse preuve ailleurs de snobisme, le chef de police du Staffordshire est amené à rappeler à Arthur qu'il existe toute une économie complexe dans la campagne. Anson suggère que les mutilations des chevaux pourraient constituer un acte de sabotage économique plutôt qu'un geste spontané : « I see you are from the city, Doyle. A cow, a horse, a sheep, a pig is more than livestock. It is livelihood. Call it – an economic target » (*Arthur & George*, p. 384). En effet, c'est une accusation à laquelle Conan Doyle est sensible, évoquant ailleurs : « He declined any billing as the metropolis come to patronize the provinces » (*Arthur & George*, p. 371). Dans toutes ces références aux notions opposées de la ville et la campagne, on ressent une critique

⁸ Boym, *Future of Nostalgia*, *op. cit.*, p. 16.

⁹ Brantlinger, *Rule of Darkness*, *op. cit.*, p. 42.

des idées reçues perpétuées par le roman policier et le roman pastoral : d'après Barthes, le caractère harmonieux et naturel du milieu rural n'est qu'un mythe.

Dans *Never Let Me Go*, Kazuo Ishiguro joue avec le « roman du manoir¹⁰ » et le roman pastoral en situant l'école où les clones sont élevés dans une ancienne maison de maître idyllique à la campagne. Comme déjà évoqué, Kathy compare cette période de son enfance à un âge d'or (« golden time », *Never*, p. 76). Contrairement aux romans policiers, où la figure du détective permet le rétablissement du paradis après la chute, Kathy et ses amis ne peuvent pas revenir au monde prélapsaire que constitue leur enfance, faute de savoir où se situe Hailsham. Durant ses déplacements en voiture pour prendre soin des « donneurs », Kathy rêve de retrouver par hasard son ancienne école, dont les clones ignorent l'emplacement :

I might pass the corner of a misty field, or see part of a large house in the distance as I come down the side of a valley, even a particular arrangement of poplar trees on a hillside, and I'll think 'Maybe that's it! I've found it! This actually is Hailsham!' Then I see it's impossible and go on driving ... (*Never*, p. 6)

Pour Kathy et ses camarades, Hailsham est devenu un lieu mythique et insaisissable. En revanche, on peut constater que le discours du roman concerne en partie la manière dont la culture s'appuie sur les mythes comme celui de la pastorale. Les protagonistes idéalisent leur enfance alors qu'ils ont été élevés pour un avenir utilitaire et fondé sur l'exploitation de l'homme par l'homme. L'Angleterre de leur enfance est devenue un pays étranger (« foreign land »), d'après L. P. Hartley¹¹, car il n'existe plus : Hailsham fait partie d'une expérience scientifique qui a cessé. L'école idyllique dont se souviennent les élèves est un mensonge, une illusion d'innocence enfantine qui servait un autre but : celui du don d'organes.

¹⁰ Nous empruntons ce terme de Jean-Jacques Lecercle, qui l'utilise comme traduction de « country House novel » dans son résumé du roman policier de l'âge d'or chez Raymond Williams : « Agatha Christie est citée une seule fois par Williams [dans *The City and the Country ...*]. Il y analyse la décadence du « roman du manoir » (*country house novel*), qui passe par Meredith, *Daniel Deronda* et Henry James, en roman policier petit-bourgeois, où le manoir fournit simplement un lieu isolé qui restreint le champ d'investigation du détective ... ». Jean-Jacques Lecercle, « Après l'âge d'or : le récit policier britannique contemporain entre nostalgie et hybridation », *Études anglaises*, vol. 64, n°4, 2011, p. 392.

¹¹ Voir Hartley, *The Go-Between*, *op. cit.*, p. 9 : « The Past is a foreign country: they do things differently there ».

Par ailleurs, les clones semblent avoir été endoctrinés par une image du soi britannique qui va à l'encontre de la réalité vécue ailleurs. Ils suivent des cours de géographie à Hailsham, par exemple, qui montrent comment ces illusions sont construites :

It was Miss Emily herself who taught us about the different counties of England. [...] if she was talking about, say, Oxfordshire, she'd place on the easel a large calendar with pictures of the county. She had quite a collection of these picture calendars, and we got through most of the counties this way. [...] There'd be little villages with streams going through them, white monuments on hillsides, old churches beside fields [...]. I suppose she wanted us to have a grasp of what was out there surrounding us, and it's amazing, even now, [...] the extent to which my idea of the various counties is still set by these pictures [...]. I'd be driving through Derbyshire, say, and catch myself looking for a particular village green with a mock-Tudor pub and a war memorial – and realise it's the image Miss Emily showed us the first time I ever heard of Derbyshire. (*Never*, p. 65)

De même, dans *The Remains of the Day* Stevens ne connaît son pays qu'à travers des représentations idéalisées. Il part en voiture avec un guide de voyage démodé qui s'appelle *The Wonder of England*, écrit par l'auteur fictif Jane Symons. Selon le majordome : « They were written during the thirties, but much of it would still be up to date – after all, I do not imagine German bombs have altered our countryside so significantly » (*Remains*, p. 10). L'ironie ici c'est que l'impact de la guerre est ressenti par le narrateur plutôt dans les changements sociaux que dans le paysage. Stevens ne se rend pas compte que l'Angleterre de Lord Darlington, à laquelle il a consacré sa vie, est en train de disparaître. De plus, il s'agit d'un pays qu'il ne connaît guère et où ses notions de la société deviennent anachroniques. Comme Kathy, Stevens est pratiquement confiné dans le domaine de la maison de maître où il travaille : le terme « wonder » évoqué par le titre du guide suggère autant le mystère que l'émerveillement. Comme pour Kathy, ses impressions du paysage semblent conditionnées par des représentations idylliques, voire stéréotypées : « I would often glance through [...] the volume which describes to readers the delights of Devon and Cornwall, complete with photographs and – to my mind even more evocative – artist's sketches of that region » (*Remains*, p. 10).

On peut constater que Stevens est à la recherche d'une Angleterre qui n'existe plus ou n'a jamais existé. Il semble projeter sur Miss Kenton sa nostalgie des années vingt, qu'il compare à une sorte d'âge d'or pour les majordomes : « at beginning of the

twenties [...] our generation of butler's 'came of age' » (*Remains*, p. 125). Quant à la lettre de Miss Kenton, Stevens y détecte : « an unmistakable nostalgia for Darlington Hall, and – I am quite sure of this – distinct hints of her desire to return here » (*Remains*, p. 9). Le désir de retourner au monde prélapsaire de la période d'avant-guerre, en revanche, est plutôt le sien. En outre, ses propos qui font penser à l'âge d'or sont contredits par la représentation des injustices et des hypocrisies de l'époque : notamment la servitude, le fascisme et la politique d'apaisement. Comme le suggère Williams, ce sentiment de chute du paradis préfigure même les mythes bibliques : « such an idea is drawn not only from the Christian idea of the Garden of Eden – the simple, natural world before the Fall – but also from a version of the Golden Age which is more than that of a magically self-yielding nature. This version is based on the idea of a primitive community, a primitive communism¹² ».

La notion d'une Angleterre mythique, illusoire et insaisissable caractérise le discours de *Never Let Me Go*. Indépendamment des régions du pays montrées aux élèves à Hailsham à partir des calendriers, Kathy évoque un écart (« gap », *Never*, p. 65) dans les explications de Miss Emily. Il s'agit du comté de Norfolk, que cette dernière appelle un « coin perdu » :

A lost corner. That's what she called it, and that's what started it. Because at Hailsham, we had our own 'Lost Corner' [...] where the lost property was kept [...]. Someone [...] claimed after the lesson that what Miss Emily had said was that Norfolk was England's 'lost corner', where all the lost property found in the country ended up. [...] The fact that we'd never seen a picture of the place only added to its mystique. (*Never*, p. 65)

Le fait que Miss Emily ait l'air préoccupée lorsqu'elle parle de ce *coin perdu* suggère peut-être que Hailsham est en fait situé dans le Norfolk, une possibilité renforcée par la métaphore de « lost property » : après tout, les clones constituent en quelque sorte des objets trouvés, créés à la base de matière biologique appartenant à d'autres personnes. Norfolk semble également symboliser le paradis perdu auquel les clones ne peuvent pas revenir, celui de leur enfance. Justement, dans le dernier passage du roman, Kathy imagine qu'elle peut y retrouver tout ce qu'elle a perdu. S'arrêtant par hasard dans le Norfolk en route vers un rendez-vous, elle constate :

I started to imagine just a little fantasy thing, because this was Norfolk after all, and it was only a couple of weeks since I'd lost [Tommy]. I was thinking about the rubbish, the flapping

¹² Williams, *The Country and The City*, *op. cit.*, p. 42.

plastic in the branches, the shore-line of odd stuff caught along the fencing, and I half-closed my eyes and imagined that this was the spot where everything I'd ever lost since my childhood had washed up ... (*Never*, p. 282).

Elle rêve ensuite que Tommy réapparaît en quelque sorte, emporté par le vent comme les déchets et les objets perdus auxquels elle fait référence. Il s'agit, en revanche, d'un paysage morne, loin de l'endroit agréable et paisible évoqué par Miss Emily¹³. Malgré l'idéalisation, de la part des clones, de Hailsham et du Norfolk, la campagne que l'on associe à la pastorale est manifestement absente.

Comme vu précédemment, l'intertexte de *Daniel Deronda* dans *Never Let Me Go* est significatif. Selon Raymond Williams, le roman de George Eliot incarne la manière dont la maison de maître est devenue un simple décor pour des préoccupations bourgeoises et métropolitaines :

One unambiguously decadent form can be described at once. It is already clear in the country-house world of *Daniel Deronda* that a new and weak form is emerging: the country house not of land but of capital. To put it in this way is not to idealise the earlier country-houses; we have seen too much of their reality for that. But there is an obvious change in, for example, the country-houses of Henry James, which have become the house-parties of a metropolitan and international social round, the stage-settings of a more general social drama. And it is not James who forces the difference; the life he saw, often critically, was there. [...] People bargain, exploit and use each other, with these houses as the shells of their ambition and intrigue¹⁴.

Selon Williams, le roman policier de l'âge d'or doit en partie son ambiance au roman du manoir de George Eliot et d'Henry James. Selon lui, en revanche, cela reflète également les changements sociaux de l'époque où les maisons de maître ont beaucoup perdu de leur rapport économique et social avec la campagne¹⁵. La

¹³ Voir *Never*, p. 65 : « '... it's a peaceful corner of England, rather nice' ».

¹⁴ Williams, *The Country and The City*, *op. cit.*, p. 248–49.

¹⁵ *Ibid.*, p. 249 : « It has been said that [Henry] James did not know or understand the best country-house in England, but it seems to me that he knew it all too well. For the shell, the façade, of a quite different way of living, was now the reality. [...] Anyone who wanted to isolate human relationships now had this conventionally isolating and theatrical scene in which to perform. [...] the true fate of the country-house novel was its evolution into the middle-class detective story. It was in its very quality of abstraction, and yet of superficially impressive survival, that the country-house could be made the place of isolated assembly of a group of people whose [...] relations were decipherable by an abstract mode of detection rather than by [...] any more general understanding. Sometimes the formula is merely instrumental, as in Agatha Christie and others. Sometimes, as in Dorothy Sayers, it is combined with middle-class fantasies about the human nature of the traditional inhabitants ».

transformation du capitalisme agricole pendant la révolution industrielle et l'ère de l'impérialisme, où le pays dépendait de moins en moins de l'agriculture domestique, a entraîné la quasi-disparition de la paysannerie. Les maisons de maître ont donc perdu leur fonction féodale et sont devenues des domiciles recherchés par la nouvelle élite métropolitaine¹⁶. Dans les chapitres focalisés sur les expériences de Kathy à Hailsham, on ressent un désir chez l'héroïne de s'imaginer dans un roman du manoir comme celui de George Eliot, sur lequel elle prépare une dissertation :

In those days I had this secret game. When I found myself alone, I'd stop and look for a view – out of a window, say, or through a doorway into a room – any view so long as there were no people in it. I did this so that I could [...] create the illusion the place wasn't crawling with students, but that instead Hailsham was this quiet tranquil house where I lived [...]. To make this work, you had to get yourself into a sort of dream, and shut off all the stray noises and voices. Usually you had to be pretty patient too: if, say, you were focusing from a window on one particular bit of the playing field, you could wait ages for those couple of seconds when there wasn't anyone at all in your frame. (*Never*, p. 88)

Ce passage est révélateur parce que l'on y ressent une critique de la pastorale : une tendance à l'évasion dans l'imaginaire britannique. Alors que la société britannique d'aujourd'hui se concentre majoritairement autour de la vie urbaine, les représentations culturelles du pays reflètent souvent un désir de retour à la pastorale du roman du manoir : à savoir « l'incarnation des fantasmes petit-bourgeois de vie conforme à la nature »¹⁷. En revanche, comme le propose Williams, toutes les générations ont connu ce même sentiment (« structure of feeling¹⁸ ») pour une société innocente avant la chute : un monde illusoire et idéalisé. De même, les allusions aux cadres (« a view – out of a window, say, or through a doorway into a room – any view so long as there were no people in it ») évoquent une tendance à la représentation évasive. En effet, les cadres permettent de limiter la perspective de manière qui convient à celui qui regarde.

¹⁶ *Ibid.*, p. 2 : « The Industrial Revolution not only transformed both city and country; it was based on a highly developed agrarian capitalism, with a very early disappearance of the traditional peasantry. In the imperialist phase of our history the nature of the rural economy, in Britain and in its colonies, was again transformed very early: dependence on a domestic agriculture dwindled to very low proportions [...] in a society which had already become the first predominantly urban-dwelling people in the long history of human settlements ».

¹⁷ Lecercle, « Après l'âge d'or », *op. cit.*, p. 394–95.

¹⁸ Williams, *The Country and The City*, *op. cit.*, p. 96.

On peut constater que le roman d'Ishiguro subvertit intentionnellement le roman pastoral en le mélangeant avec des genres qui semblent antithétiques, notamment la science-fiction. Derrière l'idylle que constitue Hailsham, par exemple, est un processus industriel : l'élevage des enfants pour leurs organes. Joe Moran fait le lien entre la représentation de l'enfance dans l'industrie du patrimoine (« heritage industry ») et la littérature britannique, et la nostalgie d'un monde prélapsaire. Comme l'explique ce dernier, la notion d'innocence enfantine est souvent instrumentalisée pour représenter un passé national plus innocent :

...myths of childhood innocence have often been mobilized [...] in order to valorize a more 'innocent' national past. [...] The burgeoning of the heritage industry in Britain in the 1980s and 1990s [...] has been widely attributed to anxieties about the decline of Britain as an economic and imperial power, and the dislocations of post-war urbanization, redevelopment and social change¹⁹.

La thématique de clonage dans *Never Let Me Go* va explicitement à l'encontre de cette place donnée à l'enfant dans l'imaginaire britannique. Alors que le roman victorien et pastoral est évoqué par la première partie du roman consacré à l'enfance de la narratrice, sa nostalgie est sapée par la réalité de ce que constitue réellement Hailsham. On y ressent une critique des idéologies envers l'enfance qui sont contradictoires : à savoir qu'il s'agit à la fois d'une période de la vie libérée des contraintes connues de l'âge adulte, ainsi qu'une phase qui doit être strictement réglementée. Plutôt que les laisser se développer de façon naturelle, comme on le prétend, les écoles et les parents conditionnent les enfants pour un avenir productif. Malgré nos prétentions au contraire, la valeur des individus est déterminée par leur rentabilité sur le marché du travail. Comme l'indique Moran :

... the notion of life as a career with various clearly defined stages as a primary means for defining identity in capitalist societies, creates age as a category of social difference. In one sense, this takes childhood out of the sphere of economic usefulness, making it ripe for idealization as part of an uncommodified and unregulated past. In another sense, childhood becomes important because of its associations with societal progress and the development of individual careers. In other words, childhood is simultaneously hived off as a separate space and seen as being continuous with adult society. The same processes

¹⁹ Joe Moran, « Childhood and nostalgia in contemporary culture », *European Journal of Cultural Studies*, vol. 5, no. 2, 2002, p. 157.

that are colonizing childhood with adult concerns and values also make it more attractive to grown-ups as a sanctuary from the burdens and obligations of adulthood²⁰.

Dans *Never Let Me Go*, cela est particulièrement évident dans la représentation de Tommy. Kathy raconte comment ce dernier ne faisait pas assez d'effort dans les cours de dessin. Ayant perdu confiance, Tommy réalise des œuvres délibérément puériles, ce qui déclenche son ostracisme parmi les camarades. En revanche, Tommy devient doué pour le dessin plus tard lorsqu'on le laisse réaliser des œuvres sans pression ni contraintes, après que Miss Lucy lui conseille de ne pas s'en inquiéter. Pourquoi, peut-on se demander, Ishiguro a-t-il insisté autant sur les cours de dessin ? La créativité est censée être l'expression libre des sentiments intériorisés, alors que la réalisation des œuvres d'art devient une source de frustration, voire de colère, chez Tommy. Les élèves de Hailsham croient qu'ils sont en concurrence pour exposer leurs œuvres dans une « galerie » mystérieuse, que personne n'a vue, gérée par le personnage de « Madame ». On apprend à la fin, en revanche, que cette insistance sur la production d'œuvres d'art faisait partie d'une expérience pour prouver que les élèves avaient des âmes comme des enfants normaux. Les cours de dessin ne sont pas là pour faire plaisir aux enfants, ou pour qu'ils puissent s'exprimer librement, mais font plutôt partie des débats sur leur utilité dans l'avenir.

L'impossibilité d'un retour vers un monde innocent mais illusoire, thématique chère à Ishiguro, fait également partie du discours d'*Atonement*. Dans le chapitre focalisé sur Robbie à Dunkerque, par exemple : « His most sensuous memories [...] lay on the far side of a great divide in time, as significant as BC and AD. Before prison, before the war, before the sight of a corpse became a banality » (*Atonement*, p. 226). Robbie se persuade, par exemple, qu'une confession de la part de Briony entraînerait un pardon officiel et le redémarrage de sa vie comme elle était avant les accusations portées contre lui :

The prospect was of a rebirth, a triumphant return. He could become again the man who had once crossed a Surrey park at dusk in his best suit, swaggering on the promise of life [...]. The story would resume, the one that he had been planning on that evening walk. [...] He would simply resume ... (*Atonement*, p. 227)

On ressent encore ici une ironie angoissante : d'une part parce que Robbie ne survit pas la guerre, et d'autre part parce que la guerre ne permettrait pas un tel retour. Le

²⁰ *Ibid.*, p. 170.

monde ne sera jamais comme il l'était avant. Cette ironie est soulignée tout au long du roman à travers des allusions au retour. Plusieurs fois, l'expression « reviens-moi » (« come back », ex. pp. 261, 343 & 349) est employée, ce qui reflète un souhait irréalisable. Justement, l'adaptation du roman pour le cinéma est intitulée « Reviens-moi » en France. De manière révélatrice, c'est la même expression qui hante le héros dans *The Singing Detective*. « Come Back ! », sont en effet les derniers mots qu'a prononcés sa mère, sur le quai du métro à Londres. La répétition de cette scène, comme vu précédemment, souligne le caractère traumatique de l'événement, mais également l'impossibilité du retour. Même si Marlow se remémore des moments de son enfance, il ne peut ni réparer les ruptures du passé, ni restaurer la soi-disant innocence de son enfance. Ce sentiment de deuil que connaissent les héros de *The Singing Detective* et d'*Atonement* est néanmoins une émotion universelle, ainsi que l'indique Franz Kafka :

C'est là notre péché originel. Tous les phénomènes du cosmos et de la terre se meuvent, comme les corps célestes, de façon circulaire ; ils sont un éternel retour ; seul l'homme, l'être humain concret, suit un trajet rectiligne de la naissance à la mort. Il n'existe pas pour l'homme de retour personnel. Il ne ressent que sa chute. Par là il contrecarre l'ordre du cosmos. C'est le péché originel²¹.

Comme le fait *Never Let Me Go*, *Atonement* critique le roman pastoral. Cela est particulièrement évident dans les passages dépeignant Tallis House qui insistent sur le caractère plutôt factice de la maison : « The island temple, built in the style of Nicholas Revett in the late 1780s, was intended as a point of interest, an eye-catching feature to enhance the pastoral ideal » (*Atonement*, p. 72). Justement, on apprend que Tallis House a remplacé une autre maison qui a été détruite dans un incendie. La fontaine dans le jardin, site et, bien entendu, *source* des fausses interprétations de la part de Briony, est particulièrement touchée par ce sentiment de mise en scène et d'inauthenticité :

Once through the iron kissing gate [...], she crossed the open parkland [...] and came up behind the fountain and [...] the half-scale reproduction of Bernini's *Triton* in the Piazza Barberini in Rome. [...] The muscular figure, squatting so uncomfortably on his shell, could blow through his conch a jet only two inches high, the pressure was so feeble [...] water

²¹ Janouch, *Conversations Avec Kafka*, op. cit., p. 94.

fell back over his head [...]. In an alien climate he was a long way from home ...
(*Atonement*, p. 18)

L'accent mis sur l'artificialité de Tallis House a pour effet de saper toute prétention au roman du manoir. Le caractère factice de la maison est lié non seulement aux mensonges que raconte Briony mais également, comme nous allons l'analyser davantage, à l'illusion superficielle du pouvoir britannique dans les années trente bientôt brisée par la guerre

Il est révélateur que Tallis House dans *Atonement* connaisse un destin similaire à celui imaginé pour Hailsham par Kathy. Comme spéculé cette dernière : « the odd rumour will go round sometimes about what Hailsham's become these days – a hotel, a school, a ruin » (*Never*, p. 280). En effet, quand Briony l'octogénaire revient à la maison à la fin du roman, elle trouve que celle-ci a été transformée en hôtel :

I noticed first the absence of parkland trees, the giant elms lost to disease I supposed, and the remaining oaks cleared to make way for a golf course. [...] The woods that surrounded Grace Turner's old bungalow were still there, and as the drive cleared a last stand of beeches, the main house came into view. There was no need to be nostalgic—it was always an ugly place. But from a distance it had a stark and unprotected look. The ivy which used to soften the effect of that bright red façade had been stripped away [...] and already I could see that the lake was no longer there. (*Atonement*, p. 363)

Briony découvre que la maison familiale a été renommée « Tilney House » dans une autre allusion à *Northanger Abbey* de Jane Austen, dont un discours du personnage Henry Tilney figure dans l'épigraphe d'*Atonement*. Le passage ci-dessus est révélateur, en revanche, dû aux références à la nostalgie et au caractère *nu* (« stark and unprotected ») de la maison. Comme déjà évoqué, Briony fait référence au début du roman à l'« isolement » (« relative isolation », p. 5) de Tallis House, qui rappelle en partie le rapport entre le roman policier de l'âge d'or et le roman du manoir, analysé précédemment. Le fait que la maison ait subi des rénovations qui semblent l'avoir mise à nu évoque également les changements sociaux qui se sont produits depuis la guerre : l'univers clos du *whodunit* est devenu un anachronisme. Comme la pièce de théâtre que rédige la jeune Briony au début du roman, le *whodunit* représente : « [a] self-contained world [...] with clear and perfect lines » (*Atonement*, p. 36). En revanche, la réalité n'est pas si simplement délimitée : à l'époque représentée, le monde extérieur s'apprêtait à faire irruption dans l'univers clos des maisons de maître. Dans le chapitre consacré à sa vie à Londres en tant qu'infirmière pendant la guerre,

par exemple, Briony raconte le contenu des lettres que lui a envoyées sa mère. La narratrice apprend, comme l'ont fait de nombreuses grandes maisons dans la campagne anglaise, que Tallis House a dû accueillir des évacués des grandes villes durant les bombardements allemands :

... Emily's letters were mostly about the evacuees. Three mothers with seven children, all from the Hackney area of London, had been billeted on the Tallis family. One of the mothers had disgraced herself in the village pub and was now banned. Another woman was a devout Catholic who walked four miles with her three children to the local town for mass on Sunday. But Betty [the Tallis family cook], a Catholic herself, was not sensitive to these differences. She hated all the mothers and all their children. They told her on the first morning that they did not like her food. She claimed to have seen the churchgoer spitting on the hallway floor. The oldest of the children [...] had got into the fountain, climbed onto the statue and snapped off the Triton's horn and his arm, right down to the elbow. (*Atonement*, p. 278)

La fontaine sert donc encore de site de rupture : cette fois-ci des changements sociaux précipités par la guerre. Le fameux East End de Londres fait littéralement irruption dans le monde isolé et pastoral de Tallis House. Malgré la colère de Betty, l'évacuation des femmes et des enfants des grandes villes a contribué au mouvement égalitaire de la période de l'après guerre. Comme l'explique Kynaston :

... there had indeed been a sea-change in the British outlook [during the war] – first as the mass evacuation of women and children from the main cities brought the social classes into a far closer mutual understanding than there had ever been before, then as the months of stark and dangerous isolation after Dunkirk created an impatient, almost aggressive mood decrying privilege and demanding 'fair shares' for all. Between them [...] these two circumstances led to a widespread desire for major social and other reforms of a universalist, egalitarian nature²².

Quant à la transformation éventuelle de Tallis House en hôtel, le fait que Grace Turner soit mentionnée est également significatif. Il est suggéré que son bungalow a été détruit. On se rappelle, en revanche, que le mot « grace » en anglais peut signifier l'innocence et la sanctification de dieu. Justement, comme nous l'avons déjà analysé, le poète W. H. Auden emploie l'expression « state of grace » pour décrire l'univers innocent et clos du *whodunnit*, avant la chute du paradis précipitée par le meurtre.

²² Kynaston, *Austerity Britain 1945–48*, *op. cit.*, p. 40.

Dans *Atonement*, l'enquête menée par Briony à travers son « forensic memoir » ne peut pas réellement entraîner un retour au monde prélapsaire de l'avant-guerre. Il est suggéré que cette soi-disant innocence était illusoire, fondée sur les privilèges de la richesse, le déni du contexte politique et, surtout, la naïveté de l'enfance. Bien avant l'arrivée des évacués, l'illusion que Tallis House constitue un univers clos est brisée par l'entrée de la police le jour du viol de Lola. Comme l'observe Briony :

... within a matter of hours, a process was moving fast and well beyond her control. Her words summoned awful powers from the familiar and picturesque local town. It was as if these terrifying authorities, these uninformed agents, had been lying in wait behind the façades of pretty buildings for a disaster they knew must come. (*Atonement*, p. 169)

L'enquête déclenchée par les mensonges de Briony est menée par de vrais agents de police, qui sont peu rassurants par rapport aux gentlemen-amateurs des romans policiers classiques. Ici encore, on ressent une critique du roman policier de l'âge d'or, qui représente un monde innocent qui n'a pas normalement besoin de la police. Selon D. A. Miller :

Even in the special case of detective fiction, where police detectives often hold center stage, the police never quite emerge from the ghetto in which the novel generally confines them. I don't simply refer to the fact that the work of detection is frequently transferred from the police to a private or amateur agent. Whether the investigation is conducted by police or private detectives, its sheer intrusiveness posits a world whose normality has been hitherto defined as a matter of *not needing* the police [...]. The investigation repairs this normality ...²³

La notion que les soi-disant crimes de Robbie constituent une sorte de chute du paradis est attribuée à la naïveté et l'imagination débordante de Briony. De surcroît, celle-ci est également reliée au déni du contexte politique des années trente, où le public préférerait croire qu'il n'y aurait pas de nouvelle guerre. L'arrivée des évacués et la transformation, plus tard, de Tallis House en hôtel rappelle également, de manière ironique, certaines observations attribuées à Cecilia à propos de Tallis House au début du roman : « the view was fine enough, giving an impression of timeless, unchanging calm » (*Atonement*, p. 19). L'impression d'un calme intemporel qui ne changera jamais est ironique puisque la guerre s'apprête à éclater. En effet, la politique d'apaisement reflétait une volonté plus générale de ne pas faire face au déclin du

²³ Miller, *Novel and the Police*, op. cit., p. 3.

pouvoir impérial. Lorsque Briony, par exemple, évoque la honte déclenchée par le divorce de sa tante, elle raconte : « Like re-armament and the Abyssinia Question and gardening, it was simply not a subject » (*Atonement*, p. 9). Semblablement, les allusions au long été chaud de 1935 (« that hot summer of 1935 », *Atonement*, p. 369) rappelle un autre âge d'or, celui du « long Edwardian Summer²⁴ ». Il s'agit de la nostalgie de l'ère d'Edward VII et particulièrement la période précédant la première guerre mondiale, considérée dans l'imaginaire britannique comme étant un monde prélapsaire. Justement, comme le proposent de nombreux critiques, c'est un esprit qui marque les romans policiers de l'âge d'or, où le rétablissement du paradis nécessité par le meurtre permettait aux lecteurs d'évacuer les traumatismes de la guerre :

... the [...] need to be filled by the classical detective story of the inter-war years was that of nostalgia. [...] the first world war marked a watershed. In their minds it was linked with Paradise Lost: the end of stability, of the freedom to enjoy life at a leisurely pace and acceptable cost, or belief in an assured future and limitless progress. [...] When the war ended and stability failed to return, the petty bourgeoisie, still essentially conservative, was consumed with nostalgia. [...] The country-house and drawing-room settings of the novels, [...] are not a reflection of contemporary life, but a recollection of Paradise Lost²⁵.

Il est fortement suggéré dans *Atonement*, en revanche, que cet esprit d'évasion et de nostalgie caractérisait encore la société britannique dans la période précédant la seconde guerre mondiale. Malgré le fait que Cyril Connolly s'oppose au caractère élusif du style moderniste employé initialement par Briony, il lui préconise d'éviter la guerre comme thématique de sa fiction : la guerre, comme le divorce, est hors sujet : « we do not believe that artists have an obligation to strike up attitudes to the war. Indeed, they are wise and right to ignore it and devote themselves to other subjects » (*Atonement*, p. 314–15). La plupart des personnages dans le roman, particulièrement Robbie, ne semblent pas inquiétés par la menace de guerre. Emily Tallis, par exemple,

²⁴ Voir, par exemple, Taneicha LittleJohn, « Was the Long Edwardian Summer Really Britain's Golden Age? » *New Historian*, 2014, accès en ligne 6/01/2017, <http://www.newhistorian.com/was-the-long-edwardian-summer-really-britains-golden-age/386/> : « When Britain emerged victorious but badly battered in the slaughter of the First World War people began to look back at the pre-war Edwardian [era] as a Golden Age. [...] The impression emerged that these were years of prosperity and relative contentment with Britain standing unchallenged as the world's greatest economic and military power. Even after the passage of a century when people think of the Edwardian era they usually conjure up images [...] that convey an impression of a country that was calm and contented ».

²⁵ Mandel, *Delightful Murder*, *op. cit.*, p. 30.

est choquée de découvrir que son mari, fonctionnaire de haut rang, a un dossier détaillant les pertes humaines potentielles en cas de conflit sur le sol britannique :

She knew well there had to be such forms of bureaucratic supposition. And yes, there were precautions administrators took to indemnify themselves against all eventualities. But these extravagant numbers were surely a form of self-aggrandisement, and reckless to the point of irresponsibility. Jack, the household's protector, its guarantor of tranquillity, was relied on to take the long view. But this was silly. (*Atonement*, p. 150)

On peut constater que Jack Tallis incarne en quelque sorte l'état paternaliste qui garantit ordre et tranquillité. Selon Briony : « When her father was home, the household settled around a fixed point. [...] his presence imposed order and allowed freedom » (*Atonement*, p. 122). Son absence est donc significative : il trahit sa famille en passant le weekend avec sa maîtresse. De plus, Jack Tallis travaille pour un gouvernement qui pratique une politique d'apaisement et fait semblant de croire que le pays ne sera pas plongé de nouveau dans la guerre. Il laisse penser que le pire n'arrivera pas, alors qu'il prépare exactement cette éventualité. Emily Tallis, en revanche, ne croit pas ce qu'elle lit : comme la société de l'époque, elle préfère que l'illusion de la paix demeure aussi longtemps que possible. Comme indique Briony à propos de ses premières tentatives pour transformer en fiction la journée du drame : « The evasions of her little novel were exactly those of her life. Everything she did not wish to confront was also missing from her novella—and was necessary to it » (*Atonement*, p. 320). Non seulement les évasions de sa nouvelle « Two Figures by a Fountain » sont comparables à celles de sa vie, mais elles sont également comparables au déni du contexte politique.

Le déni et la politique d'apaisement sont également une partie importante du discours de *The Remains of the Day*. La critique de cette tendance est incarnée par le diplomate américain Mr Lewis, qui accuse ses homologues européens de complaisance face à la nouvelle menace de guerre : « 'All you decent, well-meaning gentlemen, let me ask you, have you any idea what sort of place the world is becoming all around you? The days when you could act out of your noble instincts are over » (*Remains*, p. 94). Stevens est impliqué dans ce déni du contexte politique quand il refuse d'accepter que son employeur est en train d'être manipulé par les Nazis, malgré

les propos de M. Cardinal à cet égard²⁶. C'est une réflexion qui se présente également dans *When We Were Orphans*. Lors d'une soirée mondaine à Shanghai en 1937, Banks est frappé par un sentiment de dégoût envers la complaisance et la décadence qu'il rencontre au sein de la communauté internationale. Ayant été invité à observer les bombardements japonais à partir d'un balcon, comme si cela constituait une sorte de mise en scène, la soirée recommence avec un spectacle musical figurant des danseuses eurasiennes :

It was as though for these people, one entertainment had finished and another had begun. I felt, not for the first time since arriving in Shanghai, a wave of revulsion towards them. It was not simply the fact of their having failed so dismally over the years to rise to the challenge of the case [...]. What has quietly shocked me, from the moment of my arrival, is the refusal of everyone here to acknowledge their drastic culpability. [...] I have not witnessed – not once – anything that could pass for honest shame. Here [...] at the heart of the maelstrom threatening to suck in the whole of the civilised world, is a pathetic conspiracy of denial; a denial of responsibility ... (*Orphans*, p. 162)

Les propos de Banks sont révélateurs parce qu'il semble projeter son propre sentiment de honte et de culpabilité sur les autres. Le *déni* auquel il fait référence pourrait également porter sur sa prétention à être une grande figure de détective, sûrement une folie des grandeurs. En effet, ses accusations de complaisance sont sapées lorsqu'il confond la crise politique avec une enquête policière : « It was not simply the fact of their having failed [...] to rise to the challenge of the case ». Malgré son dégoût de voir que les bombardements japonais sont traités comme une forme de divertissement, il est aveuglé par une autre sorte de folie, toute aussi fantastique, que la guerre pourrait être résolue comme si celle-ci n'était qu'une banale affaire criminelle.

When We Were Orphans comprend également une critique du rapport entre la pastorale et l'image de soi britannique. Lorsqu'il est enfant, la famille de Christopher habite dans une maison de la concession internationale qui doit son style en partie à une nostalgie de leur pays d'origine :

If I close my eyes a moment, I am able to bring back that picture very vividly: the carefully tended 'English' lawn, the afternoon shadows cast by the row of elms [...] and the house

²⁶ Voir *Remains*, p. 205 : « 'Haven't you even had a suspicion? The smallest suspicion that Herr Hitler, through our dear friend Herr Ribbentrop, had been manoeuvring his lordship like a pawn, just as easily as he manoeuvres any of his other pawns back in Berlin?' ».

itself, a huge white edifice with numerous wings and trellised balconies. I suspect this memory of the house is very much a child's vision, and that in reality, it was nothing so grand. (*Orphans*, p. 51)

Il existe, bien entendu, une dimension ironique dans ces propos, en ce qui concerne la vision d'enfant (« child's vision ») dont Banks soupçonne la véracité. Malgré le fait que le narrateur compare la résidence modestement aux autres maisons plus grandes du quartier, il est clair que la famille connaissait un cadre de vie très privilégié. En revanche, l'évocation de la pelouse anglaise soigneusement entretenue suggère également la qualité de mise en scène de la maison, ainsi qu'une nostalgie de la patrie. Comme nous allons prochainement l'analyser, Banks se sent coupé de ses pairs du fait qu'il a grandi dans ce contexte hybride et international. Comme le déclare le narrateur à un moment donné : « 'All those years I've lived in England, I've never really felt at home there. The International Settlement. That will always be my home' » (*Orphans*, p. 256). L'ironie c'est que les étrangers seront bientôt expulsés de la concession internationale, malgré ses fantasmes de retour chez lui. En effet, Banks a dû apprendre à être anglais et il lui manque un sentiment d'appartenance culturelle. Il raconte par la suite, par exemple, comment sa famille accueillait occasionnellement des invités anglais, qui apportaient avec eux une aura d'un pays que Christopher connaissait à peine : « usually a house guest would be some young man who brought with him the air of the English lanes and meadows I knew from *The Wind in the Willows*, or else the foggy streets of the Conan Doyle mysteries » (*Orphans*, p. 52). Les allusions sont révélatrices car le roman pour enfant de Kenneth Grahame est un conte merveilleux mettant en scène des animaux anthropomorphisés qui a lieu dans une Angleterre pastorale idyllique. *The Wind in the Willows* représente une campagne anglaise vraisemblablement préindustrielle, en opposition totale à la représentation de la ville vaste et monstrueuse dans les aventures de Sherlock Holmes. Il s'agit de la même opposition identifiée par Raymond Williams dans l'imaginaire britannique et particulièrement le roman pastoral : la campagne innocente et naturelle contre la ville corrompue et cynique. Alors que l'image de l'Angleterre chez Christopher est conditionnée par la fiction, peut-on dire que nos préconceptions du pays ne sont pas également déformées de la même manière ?

Comme nous l'avons vu, Banks a une sorte de fantasme dans lequel il imagine être revenu à la maison familiale, malgré le fait que cet édifice ne ressemble pas à celui

de son enfance. La maison est actuellement occupée par une famille chinoise, dont un vieil homme s'appelant Mr Lin lui fait faire le tour. Ce dernier fait référence à un accord de revente de la propriété à Christopher dont le héros ne se souvient pas : « I had [...] some vague recollection concerning some such arrangement regarding the old house and my eventual return to it. But [...] my memory of it was a very hazy one » (*Orphans*, p. 189). Evidemment, ce fantasme constitue une sorte d'accomplissement de souhait où Christopher peut revenir au passé de son enfance. Comme lui dit Mr Lin : « 'I trust, my good sir,' he said in an English only slightly accented, 'that it gives a warm feeling to return here again' » (*Orphans*, p. 187). L'apparente anglicisation de Mr Lin fait partie, semble-t-il, du besoin de Christopher de faire revivre le passé selon ses propres désirs. Malgré son enfance à Shanghai, le héros ne parle pas la langue locale. La notion que Mr Lin a l'intention de rendre à Christopher la maison de son enfance suggère également l'égoïsme colonialiste de la part de ce dernier. Les fantasmes du héros sont défigurés par sa nostalgie de l'ère impérialiste britannique.

Comme mentionné précédemment, Svetlana Boym fait la distinction entre deux sortes de nostalgie, la nostalgie *réflexive*, analysée dans le chapitre précédent, et la nostalgie réparatrice (« restorative nostalgia »). A propos de cette dernière forme de nostalgie, elle estime : « Restorative nostalgia stresses *nostos* [home] and attempts a transhistorical reconstruction of the lost home. [...] Restorative nostalgia does not think of itself as nostalgia, but rather as truth and tradition »²⁷. Selon Boym, la nostalgie réparatrice fait partie du discours nationaliste, évoquant une société innocente d'avant la chute : « Restoration (from *re-staure* – re-establishment) signifies a return to the original stasis, to the prelapsarian moment. The past for the restorative nostalgic is a value for the present²⁸ ». Il s'agit d'une forme de nostalgie qui alimente non seulement le roman policier de l'âge d'or mais également l'industrie du patrimoine (« heritage industry »), et particulièrement le cinéma britannique du genre « costume drama ». Ces genres suggèrent tous un retour au passé innocent d'avant la chute: premièrement par l'intervention de la figure du détective, et deuxièmement par l'idéalisation du passé national. A propos du roman policier, H.W. Auden évoque : « The phantasy [...] which the detective story addict indulges is the phantasy of being

²⁷ Boym, *Future of Nostalgia*, *op. cit.*, p. xviii.

²⁸ *Ibid.*, p. 48.

restored to the Garden of Eden, to a state of innocence²⁹ ». De manière similaire, comme l'indique Pidduck : « [costume drama is] often charged with conservative nostalgia [...]. At times these films are steeped in regret for a lost cultural and social coherence (such as that of pastoral Edwardian England)³⁰ ».

Si on laisse momentanément de côté le nationalisme et le racisme critiqués dans *When We Were Orphans* et les autres œuvres du corpus, les tentatives de Banks pour rétablir le passé ne se passent pas comme il le souhaite. Malgré son désir de revenir à la maison familiale de son enfance, il a du mal à se souvenir de la promesse d'achat de Mr Lin. De surcroît, bien que certains traits architecturaux lui fassent songer qu'il s'agit de la même propriété, la ressemblance n'est que partielle : « Obviously some vast restructuring had taken place » (*Orphans*, p. 186). La manière dont le passé fait irruption dans le présent évoque, en revanche, un désir de restaurer ou réparer le passé, qui n'est pas seulement un désir individuel mais évoque également une nostalgie de l'ère de prééminence britannique colonialiste. Ailleurs dans le roman, par exemple, Banks imagine avoir trouvé, dans les ruines des bombardements japonais, la maison où ses parents sont séquestrés : « It looked like an apparition from another more civilised world » (*Orphans*, p. 267). Cette notion du passé comme un monde *plus civilisé* est également soulevée dans un échange entre Banks et le soldat japonais prétendant être Akira. Le héros tente de rassurer ce dernier, qui est dépassé par un sentiment de désespoir à cause des horreurs de la guerre. Premièrement, Christopher affirme que le pays étranger (« foreign country ») que constitue leur enfance était plus innocent que le présent : « 'When we were boys,' I said, 'we lived in a good world. These children [...] we've been coming across, what a terrible thing for them to learn so early how ghastly things really are' » (*Orphans*, p. 262). Par la suite, Banks se contredit, admettant que l'innocence de leur enfance n'était qu'une illusion : « 'all this about how good the world looked when we were boys. Well, it's a lot of nonsense in a way. It's just that the adults led us on. One mustn't get too nostalgic for childhood' » (*Orphans*, p. 263). Ainsi que dans *Atonement* et *Never Let Me Go*, *When We Were Orphans* va à l'encontre des idées reçues à l'égard de la nostalgie, de l'enfance et de l'innocence. A propos de cette soi-disant innocence d'enfance, Eley estime qu'il

²⁹ Auden, « Guilty Vicarage », *op. cit.*, p. 411.

³⁰ Pidduck, *Contemporary Costume Film*, *op. cit.*, p. 2–3.

s'agisse encore d'une sorte de mythe, souvent mobilisée au service du discours politique, et en désaccord avec la réalité :

... while childhood figures so easily in our contemporary politics as a trope of sentimentalized optimism, in incitements to nostalgia and appeals to innocence, a place where political values can be unproblematically secured, actual childhoods are the scene of painful difficulty and ambivalence. They are the source of complicated histories, which can be fashioned into coherence only with costs and incompleteness³¹.

Alors que Banks semble sur le point de prendre conscience du caractère illusoire de la nostalgie, il se contredit par la suite. Toujours persuadé qu'il peut libérer ses parents, Banks montre dans quelle mesure il reste prisonnier de ses rêves enfantins :

... when we were children, when things went wrong, there wasn't much we could do to help put it right. But now we're adults, now we can. [...] Remember old chap, how we used to [...] pretend we were detectives searching for my father? Now we've grown, we can at last put things right. (*Orphans*, p. 263)

L'épisode se termine avec les deux hommes entrant dans la maison les bras enlacés (« arm in arm », *Orphans*, p. 267) comme des enfants qui jouent. Or, la notion de jeu est problématisée par la suggestion que la personne avec qui Banks lance cette mission de sauvetage est en fait un imposteur qui *joue* le rôle d'Akira. Au lieu de retrouver les parents de Christopher, les deux hommes rencontrent une scène d'horreur. De manière atypique pour un roman d'Ishiguro, le narrateur se focalise directement sur la violence de la guerre, racontant en détail les corps d'une famille chinoise décimée par une bombe :

Near the back, over by the wall, was the body of a woman who might have been the young girl's mother. Possibly the blast had thrown her there and she was lying where she landed. [...] One arm had been torn off at the elbow, and she was now pointing the stump up to the sky, perhaps to indicate the direction from which the shell had come. [...] closest to where we were standing [...] lay a boy [...]. One of his legs had been blown off at the hip, from where surprisingly long entrails, like the decorative tails of a kite, had unfurled over the matting. (*Orphans*, p. 270–71)

Le caractère macabre de la scène est accentué par la référence à l'enfance, la manière dont il compare la jambe arrachée au cerf-volant rappelant le jeu que constitue son enquête. Malgré l'horreur de la scène, la description de Banks manque

³¹ Geoff Eley, « Finding the People's War: Film, British Collective Memory, and World War II », *The American Historical Review*, vol. 106, n°3, 2001, p. 836.

néanmoins de compassion. Comme il l'admet à propos des corps : « when I saw the bodies, my terrible fear was that they were those of my mother and father [...]. I have to confess my [...] great relief when I saw that the three corpses thrown about the room were all Chinese » (*Orphans*, p. 270). De surcroît, cet épisode atroce ne sert pas pour Banks de scène de reconnaissance de sa propre folie : Banks reste déterminé à retrouver ses parents. Dans une scène grotesque et pathétique, Banks se met à examiner les corps avec sa loupe et tente de rassurer la petite fille survivante de la famille qu'il est détective et peut donc l'aider. Son camarade « Akira », en revanche, semble être rendu fou par ce qu'ils ont vu. Quand la fille demande aux deux hommes de soigner son chien, également grièvement blessé dans l'explosion, ce dernier se met à rire hystériquement. En effet, la violence de cette scène renforce les propos de Banks à l'égard du monde innocent de l'enfance : notamment que ce monde était illusoire. Comme nous allons le voir avec plus de détails, l'importation de l'opium par les Britanniques, à laquelle les parents de Christopher devaient leur richesse, a été réalisée par la force militaire. La violence qui fait irruption dans la vie de Banks était déjà là, mais dissimulée de lui. Comme l'indique Machinal :

Our anticipation of, in Auden's terms, the restoration of the state of grace has been frustrated because the conditions that allow for such [...] neat closure have altogether unravelled. [...] Banks is formed by the very corruption and criminality he ostensibly opposes. The opium trade [...] represents both the exemplification and corruption of the logic of the imperialist project, is also the primary determinant of Banks's position ...³²

En effet, Banks, dont le nom est symbolique, dépend toujours de l'argent corrompu et criminel. L'horreur dont il est témoin n'est qu'un reflet de la violence engendrée par la drogue. Ce qu'il vit à Shanghai pourrait être considéré comme étant une expiation du crime de sa richesse. De plus, en focalisant sur les victimes chinoises de la guerre, le roman va à l'encontre de l'industrie du patrimoine, qui met l'accent en général sur les expériences des Occidentaux.

Le rapport entre l'expiation et la représentation de la violence fait également partie du discours d'*Atonement*, surtout en ce qui concerne l'esprit d'évasion des années trente et du roman pastoral. L'expiation des crimes de Briony, par exemple, nécessite pour elle des rencontres tout aussi horribles que celles vécues par Banks. Comme nous allons l'analyser, elle subit en tant qu'infirmière un processus de déshumanisation

³² Machinal, « Case of Christopher Banks », *op. cit.*, p. 86.

presque aussi brutale que celle connue par les soldats. De plus, elle est directement confrontée à l'horreur de la guerre : lors de ses soins prodigués aux soldats évacués de Dunkerque, il ne lui est pas possible d'éviter l'effet de la violence militaire sur le corps humain :

Every secret of the body was rendered up – bone risen through flesh, sacrilegious glimpses of an intestine or an optic nerve. From this new and intimate perspective, she learned a simple [...] thing she had always known, and everyone knew: that a person is, among all else, a material thing, easily torn, not easily mended. (*Atonement*, p. 304)

Parmi les descriptions des blessures atroces des soldats, elle décrit un homme dont une joue a été arrachée : « This was all ruin, crimson and raw. She could see through his missing cheek to his upper and lower molars, and the tongue glistening, and hideously long » (*Atonement*, p. 301). Le caractère extrêmement réaliste des descriptions des blessures et des corps sert le discours sur l'expiation : Briony ne peut plus masquer la vérité par ses expériences littéraires. C'est dans ce sens encore que le roman va à l'encontre du roman pastoral, un mode littéraire évoqué par sa première partie, avant d'être renversé par les chapitres suivants. Selon Grella, par exemple : « English fiction most often avoids and condemns the extremes of violence, disorder, or anti-social action, favoring instead wholeness, harmony, and social integration, the stable virtues of an essentially benevolent and correct society³³ ». En effet, pour expier le crime de ses mensonges, Briony doit apprendre à raconter la vérité. Contrairement à ce que lui a préconisé Cyril Connolly, elle est amenée à confronter directement les horreurs de la guerre.

Le caractère évasif et idéaliste des représentations du passé fait également partie du discours de *Hawksmoor*, où figurent des scènes aussi macabres que celles détaillées ci-dessus. Dyer n'associe pas son enfance à l'innocence ou au paradis perdu comme le font Banks et Kathy dans les romans d'Ishiguro : il connaît la chute très tôt. A propos de ses souvenirs de cette période, il raconte : « These were merry Days and yet not so Innocent neither: [...] it was known to us Boys that we might call the Devil if we said the Lord's Prayer backwards » (*Hawksmoor*, p. 10). Lors d'un passage où Dyer détaille le décès de ses parents à cause de la peste, il semble ridiculiser en quelque sorte le roman pastoral. Enfermé dans la maison familiale avec leurs corps, il entre

³³ Grella, « Murder and Manners », *op. cit.*, p. 46.

dans une sorte de délire : « like a man in a Dungeon, I had visions of many spacious Waies, cool Fountains, shady Walks, refreshing Gardens and places of Recreation; but then my Thoughts would switch suddenly and I would be affrighted by Figures of Death » (*Hawksmoor*, p. 14). En effet, le monde représenté dans *Hawksmoor* est essentiellement anti-pastoral. Dans ce sens il s'inscrit dans le roman noir, genre évoqué dans les chapitres consacrés à l'enquête de la figure de détective éponyme. Comme l'explique Dennis Porter, par exemple : « [Dashiell] Hammett adapted [...] the antipastoral cityscape as the appropriate background for violent crime. And his choice of milieu has to be seen as an expression of radical sympathies³⁴ ». Le fait que le choix de milieu pour le roman noir soit un choix politique est confirmé par des propos d'un autre romancier du genre, Raymond Chandler, qui s'est inspiré de Dashiell Hammett :

... there are still quite a few people around who say that Hammett did not write detective stories at all, merely hardboiled chronicles of mean streets with a perfunctory mystery element dropped in like the olive in a martini. These are the flustered old ladies—of both sexes (or no sex) and almost all ages—who like their murders scented with magnolia blossoms and do not care to be reminded that murder is an act of infinite cruelty, even if the perpetrators sometimes look like playboys or college professors or nice motherly women with softly graying hair³⁵.

La transition qu'évoque Dyer entre les visions pastorales et la réalité de sa vie urbaine rappelle des passages similaires dans le roman noir de Hammett et Chandler³⁶, genre qui était directement opposé aux manières affectées des personnages de la tradition

³⁴ Porter, *Pursuit of Crime*, *op. cit.*, p. 196.

³⁵ Chandler, « The Simple Art of Murder », *op. cit.*, p. 105.

³⁶ Voir, par exemple, Raymond Chandler, 1943, *The Lady In The Lake*, New York, Vintage, 1976, p. 100 : « Bay City was a very nice place. People lived there and thought so. If I lived there, I would probably think so. I would see the nice blue bay and the cliffs and the yacht harbour and the quiet streets of houses, old houses brooding under old trees and new houses with sharp green lawns and wire fences and staked saplings set into the parkway in front of them. I knew a girl who lived on Twenty-fifty Street. It was a nice street. She was a nice girl. She liked Bay City. [...] She wouldn't think about the Mexican and Negro slums stretched out on the dismal flats south of the old interurban tracks. Nor the waterfront dives along the flat shore south of the cliffs, the sweaty little dance halls on the pike, the marihuana joints, the narrow fox faces watching over the tops of newspapers in far too quiet hotel lobbies, nor the pickpockets and grafters and con men and drunk rollers and pimps and queens on the board walk ».

anglaise³⁷. Les critiques de la dégradation urbaine dans *Hawksmoor*, focalisées également autour du personnage de Ned le vagabond, évoquent en effet un monde postlapsaire :

The group of vagrants were standing in a corner of some derelict ground, where unwanted objects from the city had over the years been deposited: broken bottles and unrecognisable pieces of metal were strewn over a wide area, crab grass and different varieties of tall ragweed partially obscured the shapes of abandoned or burnt-out cars, while rotting mattresses sank into the soil. (*Hawksmoor*, p. 82)

La juxtaposition de la ville contemporaine et de celle de l'ère des Lumières critique le mouvement intellectuel incarné par le personnage de Christopher Wren. Dans le roman, le Londres d'aujourd'hui est aussi corrompu et dégradé que celui du XVIII^e siècle. Plutôt que de civiliser l'être humain, le progrès sociétal est montré comme étant illusoire. Dans ce contexte, il n'existe pas d'enfance innocente. Comme l'observe le vagabond à propos des jeunes au XX^e siècle :

He peered out of the entrance and saw a group of children [...] surrounding a cat which was hurling itself in fear against one child and then another in order to break free, only to be caught and hauled back into the centre of the circle; it had scratched and bitten some of them but the sight of their own blood seemed only to have provoked more frenzy in the children who, in their joy and fury, were now smashing their sticks against the lean body of the animal. Their look of rage was terrible to Ned: he remembered it from his own childhood, which at this moment descended upon him again. And he knew that, if they became aware he was watching them, their rage would soon be turned against him: it was not unusual for gangs of children to set upon a tramp and beat him senseless ... (*Hawksmoor*, p. 99)

Malgré l'horreur de cette représentation de Londres au XX^e siècle, on n'y ressent néanmoins pas une critique de la politique contemporaine. L'environnement dégradé et violent que dépeint Ned n'est pas manifestement différent de celui du XVIII^e siècle. Le fait que le progrès sociétal ne soit pas évident dans *Hawksmoor* évoque en revanche l'échec de l'esprit rationnel des Lumières pour civiliser une nature humaine parfois barbare et mystérieuse. Malgré la lutte contre l'obscurantisme de Dyer, la raison de Christopher Wren n'a pas réussi à éclairer ce qui motive les hommes : l'intériorité, voire l'âme, reste inaccessible à l'esprit critique. Cela explique pourquoi

³⁷ Voir Priestman, « Introduction », *op. cit.*, p. 2 : « ... during the inter-war 'Golden Age' dominated by Agatha Christie [...] a new form evolved in conscious opposition to this genteelly 'English' model: the hardboiled private eye fiction of Dashiell Hammett and Raymond Chandler ».

certains passages du roman se focalisent sur les autopsies, qui sont dépeintes de façon très froides et réalistes³⁸. Comme vu précédemment, le raisonnement logique de la figure du détective éponyme ne lui permet pas de déterminer ce qui est arrivé aux victimes, alors que Dyer *lit* le corps lors d'une autopsie pratiquée par Wren. Bien que la science puisse révéler l'intérieur physique de l'être humain, elle n'éclaire pas ce qui est au-delà du monde matériel.

De surcroît, la représentation du passé dans *Hawksmoor* va à l'encontre des tendances nostalgiques et pastorales de l'imaginaire britannique. Dans le roman, il n'existe pas de chute du paradis ; le récit se déroule dans un paysage urbain postlapsaire et semblablement perpétuel, caractéristique incarnée par la figure de Ned le vagabond :

The years have passed and he has remained in the city, so that now he has become tired and grey; and when he roamed through its streets, he was bent forward as if searching the dust for lost objects. He knew the city's forgotten areas and the shadows which they cast [...]. Sometimes dogs would follow him: they liked his smell, which was of lost or forgotten things. (*Hawksmoor*, p. 100)

Le fait que la représentation de Ned donne également vie à une figure marginale sert aussi le discours anti-pastoral. Comme l'indique Raymond Williams, la place donnée à la maison de maître et à la figure du gentilhomme dans le roman pastoral fait en sorte que la représentation de la pauvreté et de l'agitation sociale soit mise au dernier plan :

... this is the meaning of George Eliot's Wessex [...]: a narrowing of people and situations to those capable, in traditional terms, of limitation to an individual moral action; the fading-out of all others, as most country people had been faded out in that view from the box-seat; the re-creation, after all the earlier emphasis of want, of a country-house England, a class England in which only certain histories matter, and to which the sensibility [...] of the isolated moral observer can be made appropriate³⁹.

³⁸ Voir, par exemple, *Hawksmoor*, p. 137 : « The mortuary assistant came forward and cut both of the boy's hands off at the wrist, taking them to a separate bench for examination. The pathologist then made a single incision from the throat to the pubic region, cutting in a slight curve to avoid the umbilicus; then he stripped the tissue away from the ribs. The tongue, aorta, oesophagus, heart and lungs were removed in a single operation and placed on a dissecting table beside the gutted corpse. The stomach contents were put in a glass jar ».

³⁹ Williams, *The Country and The City*, *op. cit.*, p. 180.

Dans *Hawksmoor*, la notion du gentleman, incarné par Wren, est bouleversée non seulement par la représentation fortement antipastorale de la ville, mais également par celle du grotesque. Cela est illustré par une scène où Wren et Dyer traversent la Tamise dans une barque, et où les obscénités des rameurs s'intercalent ironiquement au discours du gentleman :

... even tho' the River-men set up their usual cacophony of Billingsgate abuse, Sir Chris. was lost in the Anticipation of his Work: Anatomy, says he as the Oaths fly about him, is a noble Art – *You shitten skulled son of a Turd that has Spit your Brains in my Face, who was begot in Buggery, born in a House of Office, delivered at the Fundament* – just as, Nick, the Body it self is a perfect peece of Work from the Hand of the Omniscient Architect – *You Brandy-Faced Bawdy Son of a Brimstone Whore*. Sir Chris. listens for a moment to the River-men and then speaks once more: Do you know that I have shown the Geometric Mechanics of Rowing – *Piss up my arse, Buggaronie* – to be a Vectis on a moving or cedent Fulcrum – *Every time you Conjobble with your Mother may she beget a Bellyfull of Crab lice*. (*Hawksmoor*, p. 118)

La juxtaposition des deux formes de discours est révélatrice : d'une part parce que les obscénités des rameurs évoquent un monde au moins aussi profane que celui d'aujourd'hui, ainsi que le fossé social et culturel qui les sépare de Wren. D'autre part, les insultes minimisent ce que constate Wren à propos du caractère parfaitement conçu du corps humain : les vulgarités sont centrées, après tout, sur le corps, mais de façon qui suggère comment celui-ci peut-être corrompu ou transgressé. Ici, comme ailleurs dans *Hawksmoor*, une dimension carnavalesque est omniprésente. Selon Mikhaïl Bakhtine, par exemple, le carnaval au Moyen Âge et à la Renaissance constituait un « monde infini des formes et manifestations du rire [qui] s'opposait à la culture officielle, au ton sérieux, religieux et féodal⁴⁰ ». Parmi les manifestations de cette culture comptaient les « Différentes formes et genre du vocabulaire familier et grossier (injures, jurons, *blasons* populaires, etc.)⁴¹ ». La langue carnavalesque, d'après Bakhtine, est marquée « par la logique [...] des permutations constantes du haut et du bas [...], de la face et du derrière, par les [...] rabaissements, profanations, couronnements et détrônements bouffons⁴² » ou, autrement dit, par « l'élimination

⁴⁰ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, 1940, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970, p. 12.

⁴¹ *Ibid.*, p. 12.

⁴² *Ibid.*, p. 19.

provisoire de toutes les [...] barrières hiérarchiques entre les individus, [et] l'abolition de certaines règles et tabous [...] impossible en temps ordinaires⁴³ ». Aucune concession à la politesse n'est faite par les rameurs dans cette scène, malgré le statut élevé des hommes, et surtout de Wren, qui dispose d'un titre de noblesse. De surcroît, ce genre de grossièretés rappelle le caractère fortement corporel du carnivalesque, dont les rabaissements consistent à

... faire communiquer avec la vie de la partie inférieure du corps, celle du ventre et des organes génitaux, par conséquent avec des actes comme l'accouplement, la conception, la grossesse, l'accouchement, l'absorption de nourriture, la satisfaction des besoins naturels⁴⁴.

Des comportements tout aussi incivils se produisent dans la scène où Dyer propose à son adversaire Hayes de l'accompagner dans plusieurs tavernes. Le narrateur a l'intention de l'enivrer afin de mieux pouvoir le tuer, ce qu'il fait finalement en l'étrangeant. La représentation de la soirée va également à l'encontre de ce qui est attendu des gentlemen dans l'imaginaire britannique :

... he had fixed his Wigg to the Chair and reached but to Spew, while still I smiled upon him; then [...], seeing some Sots pissing against the Wall, he went to join them. But he was not able to Walk, only to Reel, so he took out his Gear and pissed under the Table where we sat. (*Hawksmoor*, p. 185)

Suite à ce meurtre, Dyer rend visite à une prostituée, ce qui nous rappelle encore la dimension rabelaisienne du roman. Le narrateur raconte comment cette dernière le mène à une taverne où se trouve sa chambre :

... come in, says she after I mounted the Stairs behind her [...], come in and be at your Ease while I clean myself. And then in my Sight she washed her Bubbies and sweetened her Arm-Pits. With her Cloaths off, she smelt as frowzily as an old Goat but I turned my Face to the Wall and did not so much as move a Finger as she went to work on me. (*Hawksmoor*, p. 188)

Ceci correspond à ce que Bakhtine nomme le « réalisme grotesque⁴⁵ », ou encore le « bas corporel⁴⁶ ». La grossièreté carnivalesque de la scène sape délibérément toute

⁴³ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 32.

notion idéalisée du passé en ce qui concerne le comportement des gentlemen. Loin de la pastorale et de la comédie de mœurs qui caractérisent l'âge d'or du roman policier, le ton rabaisant et grotesque du roman d'Ackroyd se montre opposé à la culture officielle.

La vulgarité de *Hawksmoor* et l'humeur corporelle sont également présentes dans *Arthur & George*, mais dans une société victorienne plus sévère et répressive. Comme dans le roman de Peter Ackroyd, en revanche, la grossièreté sert à saper l'image du gentleman chère à l'imaginaire britannique. Une rencontre avec Jean Leckie, par exemple, engendre chez Arthur une excitation sexuelle embarrassante pour lui et humoristique pour le lecteur :

He sits there [...] longing to concentrate on her words [...]; but they are all driven out by the awareness that he has the most tremendous cockstand of his entire life. It is not the decorous swelling of a pure-hearted chevalier, it is a thumping and unavoidable presence, something rowdy, something in off the street [...]. Being no Lothario or seducer but a burly, honourable man in early middle age, he tries to think of nothing but love and chivalry as her lips reach towards his [...] but [...] he becomes aware of a vast and violent leakage taking place inside his trousers. (*Arthur & George*, p. 231)

Pour Arthur, l'excitation sexuelle n'est pas compatible avec son image de soi : c'est-à-dire, ni celle du chevalier honorable, ni du gentleman. Selon Arthur : « As a doctor, he might find such a moment of weakness explicable, as an English gentleman, he finds it shameful and perturbing » (*Arthur & George*, p. 232). Malgré le dégoût d'Arthur, on peut néanmoins lier cet épisode aux éléments rabelaisiens de *Hawksmoor*, ainsi que certaines scènes du même genre dans *The Singing Detective*. Dans la série, par exemple, le héros subit également une éjaculation involontaire lorsque l'infirmière nommée « Nurse Mills » couvre sa peau de graisse pour traiter son psoriasis. Excité sexuellement par les attouchements, on entend en voix-off les pensées de Marlow lorsqu'il tente de se concentrer sur des sujets ennuyeux :

John and Yoko. Ethiopian Aid for pop stars. Mark Thatcher in the desert. Dust to dust. Pyramids. Christ, no. Not pyram– *Gardener's Question Time*, chaired by Peter Hall. Plastic pitch at Queen's Park Rangers. Fog Philips on a horse. [...] What's the most – (Gasp) – the most boring – ! The Fifth Beatle. David Owen and Shirley Williams and – oh. Oh ! How-we-yomped-across-the-Falklands. Oh ! *Ludovic Kennedy* ! (épisode 3, 55 min. 40 sec.)

Indépendamment des scènes oniriques figurant des personnages qui se mettent spontanément à danser et à chanter en *playback*, certaines séquences de la série

comme celle-ci rappellent l'humeur paillarde de la franchise de film britannique « Carry On » (1958–92) qui ont pris souvent comme contexte les hôpitaux. Comme le carnivalesque chez Bakhtine, la série prend ses racines dans la culture populaire britannique, surtout celle des music-halls, et est également caractérisé par des allusions de caractère sexuel et de bouffonnerie. Quant au « bas corporel », d'après Bakhtine, on se souvient que le jeune Marlow a déféqué sur le bureau de son institutrice, délit pour lequel un autre enfant a été puni.

Comme évoqué auparavant, la notion de chute et de péché originel est évoqué par les scènes où le jeune Philip est témoin de relations sexuelles entre sa mère et Raymond Binney dans le bois. Ce dernier compare les seins de Mme Marlow à des pommes, ce qui fait penser au fruit défendu de la Genèse. Par ailleurs également, il existe de nombreuses références aux pépins (« pips »). Le brancardier à l'hôpital préconise furtivement à Philip de ne pas manger des tomates : « No-o-o tomatoes. I'm telling you. [...] You ever shit ? [...] Look down at it after tomatoes. The pips. They there, man ... ready to grow. The pips in your poop. [...] Lay off them love apples » (épisode 2, 30 min. sec.). Ses propos sont donc non seulement liés au délit d'avoir déféqué dans sa salle de classe, incident profondément regretté par le héros, mais également au péché originel : les tomates deviennent des pommes d'amour (« love apples »). On se rappelle également le rapport psychologique chez Marlow entre les relations sexuelles et la saleté (« Fuck, Dirt, Death », épisode 5, 31 min.), ainsi que le « bas corporel » chez Bakhtine. De surcroît, l'évocation des pépins rappelle l'importance du prénom du héros. « Philip » fait écho non seulement au héros des romans de Raymond Chandler mais également à celui de *Great Expectations* de Charles Dickens, qui est surnommé « Pip ». *Great Expectations* met en scène une recherche d'origines par un garçon orphelin, Philip Pirrip. Comme Banks dans *When We Were Orphans*, Pip l'adulte découvre qu'il doit sa fortune à la criminalité, celle du forçat évadé Abel Magwitch, que le héros a aidé quand il était enfant. Son enquête, selon Peter Brooks, rappelle non seulement une figure de détective mais également encore Œdipe : « when Pip has proved himself to be the successful detective in this quest [...] he discovers that the knowledge he has gained to be radically

unsuitable⁴⁷ ». Tout comme le héros du roman d'Ishiguro, la révélation de l'origine de sa richesse constitue une scène de reconnaissance angoissante. Selon Brooks :

Magwitch poses unanswerable questions, about the origins of Pip's property and the means of his social ascent [...]. Like Oedipus – who cannot answer Tiresias's final challenge: who are your parents? – Pip does not know where he stands. [...] Pip has in fact misread the plot of his life ...⁴⁸

Comme pour le récit policier classique et Œdipe, suggère Brooks, *Great Expectations* met en scène une tentative pour revenir aux origines, un retour contrecarré par une vérité inattendue : « while ostensibly a striving forward and upward, a progress, [*Great Expectations*] may also be, perhaps more profoundly, the narrative of an attempted homecoming: of the effort to reach an assertion of origin through ending⁴⁹ ». *Great Expectations*, comme Œdipe, est marqué par l'éventuelle impossibilité de retour, à cause des reconnaissances bouleversantes pour le héros. La fin du roman policier classique, en revanche, constitue l'aboutissement d'une enquête qui explique tout ce qui s'est déroulé *avant* la découverte du crime, d'une manière qui permet de retrouver l'harmonie dans la société en question. Il s'agit de ce qu'appelle Julian Barnes, dans la dernière partie d'*Arthur et George*, « Ending with a Beginning » (*Arthur & George*, p. 373).

The Singing Detective est très marqué par des suspicions et des ambivalences chez le héros envers le désir de retour. Le jeune Philip grandit pendant la seconde guerre mondiale et l'anticipation de la fin du conflit engendre des sentiments mitigés. Les élèves sont encouragés à croire que la défaite de l'Allemagne entraînera le retour à une sorte d'âge d'or. Du fait de leur jeunesse, ils ne connaissent pas la paix, et l'imaginent comme si c'était le paradis. Lorsque Philip est à bord du train avec sa mère, par exemple, il lit la une du journal de cette dernière portant sur la fin de la guerre, et on entend ses pensées en voix-off :

That's bloody old Hitler done for, then. So everything ool be all right. That's what um do say, yunnit? I'll Be A Lovely Day Tomorrow. Whatsits – blue birds and that, over the – *Everybody* says – 'When the war is over –' Lights. Flowers. Butter. Eggs. The lot. Comics.

⁴⁷ Brooks, *Reading For The Plot*, op. cit., p. 135.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 130.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 110.

Sweets. Everything. It'll be all right – all right – all right – The War Rushing to an End
exclamation mark. I da like me a good exclamation mark, mind. (épisode 3, 3 min. 05 sec.)

Le troisième épisode en particulier, intitulé « Lovely Days », met en scène l'écart ressenti par Philip entre ce que disent les adultes à propos de la paix, et la réalité de la situation comme il la connaît. Le titre de l'épisode fait référence à une chanson de l'époque, « A Lovely Day Tomorrow » de Vera Lynn, chantée par les élèves à la demande de leur institutrice. Vera Lynn était surnommée la « Forces Sweetheart⁵⁰ » du fait que ses chansons optimistes donnaient de l'espoir pendant la guerre, et parce qu'elle rendait visite aux soldats sur le front durant le conflit. « A Lovely Day Tomorrow » signifie dans la série le décalage entre l'espoir engendré par la fin de la guerre et l'austérité de la période qui a suivi. L'austérité, ainsi que le « bas corporel » chez Bakhtine, est évoquée ailleurs lorsque Philip rêve, de manière profane, du réapprovisionnement des magasins : « When I grow up I'm – I be going to have a *whole* tin of evaporated milk on a *whole* tin of peaches I be! I bloody be, mind! I bloody bugging bloody damn bugging well be ! Oy. And I shall cuss » (épisode 2, 53 min. 45 sec.). Ce décalage entre l'espoir et l'austérité est souligné en particulier par la figure de l'institutrice, qui joue le rôle de propagandiste. A propos de la paix, par exemple, elle clame aux élèves :

'When darkness falls on that day, Victory Day, all the lights will begin to glow again, to beam and to twinkle. All the lights will go back on, boys and girls. [...] Lights! Lights! Lights! Lights everywhere a-shining! [...] But can you even begin to imagine what it will be like, boys and girls? Can you remember? No. Of course you can't. You none of you can recall the days of peace. [...] Oh, it certainly won't be long now. The great day is coming!' (épisode 3, 10 min. 58 sec.)

Dans la série, la crise personnelle que connaît Philip s'entremêle avec ce sentiment de décalage entre les propos des adultes et la réalité de la vie telle qu'elle est ressentie. A propos de cet écart à l'époque, l'écrivain J.G. Ballard explique :

Looking at the English people around me, it was impossible to believe that they had won the war. They behaved like a defeated population. [...] the English talked as if they had

⁵⁰ C. N. Trueman, « Vera Lynn », *The History Learning Site*, consulté en ligne 29/07/2016 (<http://www.historylearningsite.co.uk/world-war-two/world-war-two-in-western-europe/britains-home-front-in-world-war-two/vera-lynn/>) : « Vera Lynn was the “Forces Sweetheart” in World War Two. Vera Lynn was one of Britain's premier entertainers during the war and [...] kept up the spirits of the public when times were difficult, such as in the Blitz. [...] Vera Lynn also went abroad to entertain troops – such as Burma. By doing this she further cemented her status ... ».

won the war, but acted as if they had lost it. They were clearly exhausted by the war, and expected little of the future. Everything was rationed [...] or simply unobtainable⁵¹.

Le fait que la paix de la période d'avant-guerre fasse l'objet d'une idéalisation exagérée par l'institutrice de Philip correspond aux critiques de la nostalgie. Selon Boym, par exemple : « In the twentieth century, with its world wars and catastrophes, outbursts of mass nostalgia often occurred following such disasters. At the same time, the experience of mass destruction precludes a rosy reconstruction of the past⁵² ». Le héros fait référence à cette ambivalence plus tard lorsque le Docteur Gibbon le félicite pour l'amélioration de sa peau et sa volonté de parler de son passé : « Undoubted progress! Who knows how far it will go, eh? Tomorrow can be a much brighter day ». Marlow lui répond : « there is someone you remind me of », (épisode 3, 20 min. 36 sec.), un souvenir des camarades de classe chantant « A Lovely Day Tomorrow » étant déclenché.

Philip se demande pourquoi sa crise personnelle n'est pas résolue maintenant que la guerre est terminée. Les promesses, de la part des adultes, d'un meilleur avenir après la guerre font en sorte que la crise politique et le drame familial que connaît le héros sont confondus. A propos des bombardements allemands, un locataire à la maison où sont logés Philip et sa mère à Londres lui dit : « Now them V2s have stopped coming over. It'll be all nice again » (épisode 4, 6 min. 06 sec.). Philip, en revanche, souhaite revenir à la campagne où il a grandi et où son père l'attend. Les propos des adultes sont peu réconfortants, même s'il tente de se persuader qu'ils racontent la vérité. Ailleurs, par exemple, on l'entend parler à dieu pour être rassuré : « Everything will be all right. When I grow up, *everything* – Won't it, God? Hey? Thou's like me a bit – doosn't, God? Eh? » (épisode 2, 54 min. 07 sec.).

Le fait que le discours de la série porte en partie sur l'écart entre l'image de soi britannique et l'expérience réelle des gens est également souligné par un autre patient de l'hôpital occupant le lit qui jouxte celui du héros. George, évidemment souffrant d'une forme de démence, lui raconte une histoire sordide de ses propres expériences de la guerre qui a pour effet de mettre Philip en colère.

⁵¹ Ballard, *Miracles of Life*, op. cit., p. 43.

⁵² Boym, *Future of Nostalgia*, op. cit., p. 30.

When we come into Hamburg. 1945. Phew – bloody place was flattened. They'd come out of *holes*, these krauts, wouldn't they ? Holes in the grahnd. In the rubble and that – know what I mean ? And some of them women – Cor bloody hell, whatchacallits – ? *Frow lines*. Blonde, ent they ? But – nice. Know what I mean ? I'm not talking about it no slag, am I ? Lovely bits of stuff. Good knockers on 'em. Well – couple of fags it was for a shag. Couple of fags, eh ?, and up with their dresses, dahn with their knickers ... (épisode 3, 34 min. 50 sec.)

Philip est complètement dégoûté par la figure de George, qui fait un geste obscène avec son doigt pour accompagner ses propos et dont l'image grotesque apparaît ultérieurement dans ses cauchemars. Comme vu précédemment, le héros associe les rapports sexuels à la saleté et la mort, et confond en quelque sorte la liaison de sa mère avec Raymond Finney avec l'exploitation dépeinte par George. On se rappelle que la mère de Philip figurait, dans la récréation mentale de son roman, comme « Lili Marlene », une espionne allemande tuée par balle dans la rue, malgré les efforts du soi-disant Singing Detective pour la sauver. La prostitution, apprend-t-on ailleurs, révulse le héros, malgré le fait qu'on le voit payer pour des relations sexuelles à Londres dans les années 60, une expérience qui l'a évidemment démoralisé.

La description de Hambourg en 1945 faite par George rappelle également les allusions à *Alice In Wonderland* et au labyrinthe que nous avons analysés précédemment. En plus de la saleté et de l'enterrement, les trous dans la terre qu'évoque ce dernier font penser encore aux bifurcations souterraines. Le fait que les propos de George relient ces éléments thématiques, que l'on pourrait croire séparés, suggère encore le réseau de nervures tertiaires de la feuille d'arbre évoqués par l'institutrice. Comme déjà vu, ces nervures rhizomatiques symbolisent la manière dont les niveaux diégétiques différents de la série s'entremêlent et se confondent. De surcroît, l'exploitation sexuelle que George met en scène va à l'encontre de l'image de soi nationale en ce qui concerne la seconde guerre mondiale. Il faut examiner le contexte social de la période quand *The Singing Detective* a été diffusé pour la première fois. La guerre des Malouines (« Falklands War » en anglais) avait eu lieu en 1982, seulement quatre années avant l'apparition de la série sur les écrans. Philip évoque le conflit directement, comme vu ci-dessus, lorsqu'il cherche des sujets de moindre intérêt pour calmer son excitation sexuelle. Son choix de propos suggère qu'il ne se laisse pas être trompé par la propagande de l'époque : « How-we-yomped-across-the-Falklands » (épisode 3, 55 min. 40 sec.). La référence à cette guerre, ainsi

que la manière cynique dont elle est exprimée, est révélatrice quand on considère le discours national de l'époque. Selon Eley, par exemple :

Margaret Thatcher used the first Conservative Party political broadcast after the landslide victory of the 1983 elections to attack the [post-war] Clement Atlee years directly, establishing rhetorical equivalence between the patriotisms of the Falklands-Malvinas War and the war against Adolf Hitler, and attacking the Labour government of 1945–1951 as a misuse of the peace, which the new victories of 1982–1983 could now undo⁵³.

The Singing Detective est sorti à un moment où l'identité et le passé nationaux faisaient l'objet d'une bataille idéologique. Le gouvernement de Margaret Thatcher avait instrumentalisé la Guerre des Malouines pour insister de nouveau sur la prééminence globale du pays sur la scène internationale : « Ambitious and concerted renarration of the national past was entailed, through which the terms of popular identification with Britishness – the meanings of citizenship, of loyalty to the British state, and of the British “way” – might be redrawn⁵⁴ ». Le discours gouvernemental de la période suite à cette guerre coïncidait avec une vague de productions cinématographiques, nommée par certains critiques le cinéma du patrimoine (« heritage film⁵⁵ »), et par d'autres le cinéma de la nostalgie (« nostalgia film⁵⁶ »). Même constat pour la télévision à l'époque, qui connaissait également de nombreuses productions somptueuses mettant en scène une vision du passé britannique beaucoup plus idéalisée que celle représentée dans l'œuvre de Dennis Potter : « a culturally prestigious flow of TV drama events [...] were circulating a particular (élite) view of British society. *Brideshead Revisited*, *The Far Pavilions*, *Jewel in the Crown*

⁵³ Eley, « Finding the People's War », *op. cit.* p. 822.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 823.

⁵⁵ Voir Caughie, *Television Drama*, *op. cit.*, p. 211–12 : « In the cinema of the 1980s, from *Chariots of Fire* (1981) to *Howards End* (1991), films continually returned not simply to the past but to a very particular past: to the period in the first few decades of this century before and after what in Britain is known as the 'Great War', the historical moment in which the land-owning aristocracy began to give up the reigns of power to the new urban bourgeoisie, and in which Britain began to detect the fault lines in its Imperial destiny. While [...] Britain in the 1980s seemed to be saturated in images of the past, a critical understanding would have to afford to the heritage film and the representations of the national past in both film and television [...] the same attention as we used to afford to the Western ».

⁵⁶ Voir Jameson, *Postmodernism*, *op. cit.*, p. 19 : « ... the nostalgia film was never a matter of some old-fashioned “representation” of historical content, but instead approached the “past” through stylistic connotation, conveying “pastness” by the glossy qualities of the image, and “1930s-ness” or “1950s-ness” by the attributes of fashion ».

were together producing a sumptuous memory of Britain's colonial past⁵⁷ ». Le fait que cette mode culturelle soit apparue à ce moment-là n'est pas un hasard. Selon Eley :

The new discourse of national "heritage" and its unifying properties was one major example, in the first instance through the National Heritage Acts (1980, 1983) and the Heritage Educational Trust (1982), but then through an extraordinary proliferation of activity, driven both by the commercial development of heritage sites, historical theme parks, and the economics of tourism in deindustrializing Britain, and by grass-roots enthusiasms and hobbies. Debates over national curriculum, particularly for the subjects of History and English, focused similar contests over national identity ...⁵⁸

Alors que la Guerre des Malouines a été instrumentalisée pour mettre en avant la prééminence du pays, la rhétorique politique et la revalorisation du patrimoine national reflétaient en revanche le déclin du pouvoir britannique. Comme l'indique Bissell :

During the 1980s, expressions of imperial nostalgia became a familiar part of the mass culture and media landscape linked to newly assertive conservative movements in both the United States and Britain. [...] As a phenomenon, it was broadly connected to revisionist politics and history, understood as a response to a loss of global position or prestige, and treated as a form of reaction – something that arose in the context of a perceived erosion of old geopolitical hierarchies, spatial borders, social boundaries, and lines of identity⁵⁹.

Une critique de cette tendance culturelle conservatrice de l'époque se manifeste dans la scène où Philip est interrogé par l'institutrice sur le crime d'avoir déféqué sur son bureau. Pour prouver son innocence et accuser son camarade Mark Binney, il raconte un mensonge et dit avoir surpris ce dernier en flagrant délit après l'école. Lorsque la maîtresse lui demande pourquoi Philip était présent au moment des faits, ce qui n'est pas autorisé, ce dernier raconte un mensonge impromptu. Il prétend qu'il était rentré dans la salle de classe pour poser un drapeau russe miniature dans la place occupée par Berlin sur la carte de l'Europe attachée au mur. En effet, l'institutrice utilisait la carte afin de suivre l'avancée des forces alliées : « I came back miss. A'ter school. [...] To put another flag up, miss. In the big map, miss » (épisode 5, 47 min. 15 sec.). Le mensonge est complètement spontané, inspiré par le fait qu'il aperçoit soudainement

⁵⁷ John Tulloch, *Television Drama: Agency, audience and myth*, Londres et New York, Routledge, 1990, p. 128.

⁵⁸ Eley, « Finding the People's War », *op. cit.* p. 822.

⁵⁹ Bissell, « Engaging Colonial Nostalgia », *op. cit.* p. 215.

la carte derrière elle. Son patriotisme apparent, en revanche, a pour effet de persuader l'institutrice de son innocence. Ce récit relie donc les mensonges (de Philip), la propagande (de l'institutrice) et le chauvinisme. L'institutrice est-elle une sorte de Dame de Fer, une propagandiste qui harcèle son public avec la menace de punition divine ? Au point culminant de la série, quand Philip admet au docteur Gibbon sa honte pour avoir accusé son camarade, le héros s'exclame : « She used to frighten me. The bitch. [...] The teacher in the village school. Pointing that finger. God rot her nasty old bones » (épisode 6, 7 min. 42 sec.). A propos de la vraie Dame de Fer, Salman Rushdie propose :

... it was Margaret Thatcher who, in the euphoria of the Falklands victory, most plainly nailed colours to the old colonial mast, claiming that the success in the South Atlantic proved that the British were still the people 'who had ruled a quarter of the world.' Shortly afterwards, she called for a return to Victorian values, thus demonstrating that she had embarked upon a heroic battle against the linear passage of time⁶⁰.

En citant les valeurs victoriennes, Thatcher évoquait premièrement celles du travail, de l'ordre, de la rigueur et de l'auto-assistance. Et pourtant, en appelant un retour à cette époque, Thatcher évoquait également une nostalgie de la prééminence impériale ainsi qu'une société dans laquelle les mœurs étaient plutôt moralisatrices. Comme l'indique Eley : « Populist backlash against "permissiveness," [...] and a generalized discourse of moral decline were as vital fueling the Thatcherized Conservative Party from the mid-1970s as the attack on unions and the monetarist revivalism of the free market⁶¹ ». En revanche, si les scènes figurant cette dame de fer qu'est l'institutrice servent à critiquer le pouvoir moralisateur de Thatcher, on ressent des traits similaires dans le personnage de Philip adulte lui-même. Il existe une tension contradictoire chez le héros entre la lutte contre les forces oppressives, et parfois moralisatrices, du pouvoir et des institutions, et son propre dégoût puritain à l'égard la sexualité. Pour certains critiques, cette tension s'explique en partie par la personnalité de Dennis Potter. Selon Caughie à propos du scénariste: « In his peculiar and obsessive mixture of guilt and redemption, repression and excess, sexual fear and sexual aggression, he seems at least psychically related to that other great

⁶⁰ Rushdie, *Imaginary Homelands*, *op. cit.*, p. 92.

⁶¹ Eley, « Finding the People's War », *op. cit.* p. 821–22.

English artist with his roots in modernism: Alfred Hitchcock⁶² ». En effet, la représentation de la sexualité dans l'œuvre de Dennis Potter reflète un conflit chez l'écrivain entre ses tendances à la grossièreté et au puritanisme. Alors que certaines scènes dans la série évoquent, comme nous l'avons constaté ci-dessus, l'humeur de la franchise de film britannique « Carry On », l'effet est souvent sapé par un changement d'ambiance extrême. Au début, le personnage de George, sa démençe et ses disputes triviales avec sa femme, sont traités sur un mode humoristique. En revanche, le caractère grotesque de la scène où il raconte le désespoir des femmes allemandes à Hambourg renverse les attentes engendrées par ce genre d'humour. De plus, l'incident va à l'encontre du récit héroïque des soldats britanniques de la Seconde Guerre mondiale, instrumentalisé dans le discours chauviniste du gouvernement de Thatcher au moment de la diffusion de la série.

Par ailleurs, *The Singing Detective* ne s'inscrit pas du tout dans les tendances pastorales et nostalgiques de l'industrie du patrimoine qui dominaient la production culturelle à l'époque et la dominant encore aujourd'hui. Le fait que la série évoque le récit policier est significatif car ce genre joue un rôle important dans l'imaginaire pastoral britannique, surtout à la télévision. Comme l'indique Lecercle à propos des séries policières britanniques contemporaines : « On peut classer [...] ces séries télévisées, sur un gradient, dont les deux extrêmes sont le pôle nostalgique, à la limite du pastiche (*Midsomer Murders*) et le pôle noir (*Waking the Dead*)⁶³ ». S'appuyant sur Raymond Williams, Lecercle contraste les deux séries, produites majoritairement dans les années 2000, qui perpétuent des mythes antithétiques envers la campagne et la ville anglaises :

Le village anglais, dans les romans policiers de l'âge d'or, et dans les séries contemporaines, nous offre une vision idéalisée qui ignore tout des réalités parfois sordides de la vie paysanne. Le village, ce mythe anglais, est représenté comme un lieu idyllique [...] insensible aux affronts de l'histoire et de la modernité. [...] À l'inverse, le Londres quelque peu sinistre du premier épisode de *Waking the Dead* nous présente la ville satanique de la révolution industrielle à l'époque de son déclin, et s'oppose point par

⁶² Caughie, *Television Drama*, op. cit., p. 176.

⁶³ Lecercle, « Après l'âge d'or », op. cit., p. 392.

point au village de la pastorale : sites industriels à l'abandon et gigantesques décharges publiques, *waste land* sur fond lointain de gratte-ciel⁶⁴.

Alors que les séries analysées ont été diffusées bien après l'apparition sur les écrans de *The Singing Detective* en 1986, elles montrent la popularité durable des conventions établies respectivement par l'âge d'or et le roman noir. *Midsomer Murders* en particulier, dont la dix-neuvième saison sortira en 2017, fait preuve d'une nostalgie très commercialisable pour la vie rurale et villageoise anglaise, non seulement en Angleterre mais également à l'étranger⁶⁵. En revanche, la série de Dennis Potter n'ignore pas les « réalités parfois sordides de la vie paysanne ». Malgré son évocation du roman noir, la vie rurale dépeinte par la série est aussi cruelle que celle de la ville. Justement, les fantasmes du héros lui permettent de transformer en récit les trahisons, les condamnations et les culpabilisations de son enfance à la campagne. Indépendamment des liaisons et des mensonges des protagonistes, il s'agit d'une communauté populaire rurale que l'on n'a pas l'habitude de voir représentée à la télévision en Angleterre. De surcroît, la série donne vie aux gens des classes populaires impliqués dans beaucoup de mouvements sociaux dans les années quatre-vingt : celui des mineurs. Les affrontements entre la police et les mineurs grévistes en 1984–1985 sont devenus symboliques des transformations sociales très douloureuses dans le pays durant la période précédant la transmission de la série. Dans un fantasme, Marlow imagine recevoir la visite à l'hôpital d'un agent de police qui annonce son intention de lui livrer de mauvaises nouvelles, dont le héros plaisante : « Riot shields to be banned, is that it? » (épisode 6, 49 min. 44 sec.). Il faut se rappeler que les années 80 sous Thatcher étaient caractérisées par énormément de conflits sociaux en Angleterre. Indépendamment de la crise des mineurs, la police faisait face aux « Troubles » en Irlande du Nord, aux émeutes urbaines raciales en 1980–81⁶⁶ et au hooliganisme lié au football. En effet, la réalité sociale du pays

⁶⁴ *Ibid.*, p. 392.

⁶⁵ Tiffany Bergin, « Identity and nostalgia in a globalised world: Investigating the international popularity of *Midsomer Murders* », *Crime Media Culture* 9, 2013, p. 90 : « Reverence for the rural British landscape thus has a long history. What is groundbreaking about the reverence one encounters in *Midsomer Murders*, however, is its *globalisation*. [...] the global popularity of *Midsomer Murders* indicates that nostalgia for an idyllic English landscape has spread beyond Britain's borders ».

⁶⁶ Voir Keith Michael, « « Que s'est-il passé ? » Les émeutes de 1980 et 1981 dans les cités britanniques. Un essai d'analyse », dans *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 6, n°3, 1990, p. 39 : « Des pans entiers de l'histoire des émeutes de 1980 comme de 1981 ont rarement été couverts par les médias : ils n'ont pas rendu compte d'un conflit entre la police et les communautés

contrastait nettement avec les représentations nostalgiques du genre « heritage industry ».

Un sous-texte de la série est le labeur des mineurs. Lorsque Philip demande à sa mère pourquoi son père ne les rejoindra pas à Londres quand ils quittent la campagne, elle répond : « Because they won't let him out of the pit, that's why » (épisode 3, 7 min. 45 sec.). De plus, quand Philip demande pourquoi son père doit rester travailler, elle répond : « Direction of labour » (épisode 3, 13 min. 25 sec.). Ce dernier propos a pour effet de faire rire un des militaires partageant le compartiment avec eux, qui annonce sarcastiquement : « It's doing what we're told as makes us free » (épisode 3, 13 min. 30 sec.). La loi mentionnée porte sur le travail ouvrier obligatoire pendant la guerre, quand le manque de main d'œuvre à cause de la conscription nécessitait le placement ordonné des gens dans les industries essentielles, comme dans les mines, pour garantir leur maintenance⁶⁷. La « Direction of labour » a eu pour effet dans le moyen terme de rendre plus fort les syndicats, et a aidé le parti travailliste à gagner le pouvoir en 1945. L'évocation des sacrifices faits par la classe ouvrière, très peu représentés au cinéma ou à la télévision britannique, rappelle que Dennis Potter lui-même était originaire d'une communauté comme celle dont Philip est issu dans la série. Ces scènes étaient certainement destinées à un public conditionné par un discours gouvernemental opposé au pouvoir syndical ; un rappel de la contribution de la classe ouvrière au pays. Les décalages entre les classes sociales sont également incarnés par le personnage de la mère de Philip. Alors qu'elle est issue d'une famille de moyens modestes dans la capitale, elle déteste la dure vie rurale de la communauté des mineurs. Obligée d'habiter chez les parents de son mari, faute d'argent pour vivre autrement, elle est dégoûtée par le comportement de son beau-père, qui souffre d'une toux grasse. Elle n'a pas de compassion pour ce dernier, malgré le fait que sa santé se détériore à cause du travail dans les mines. Quand elle se plaint du fait que son

noires en Grande-Bretagne, qui à la fois avait de profondes racines historiques et était focalisé dans des lieux d'un puissant symbolisme évocateur. Ces lieux devaient servir de scène au drame de la transformation d'une hostilité ordinaire en désordre collectif ».

⁶⁷ Mary Davis, « The Labour Movement and World War Two », *The Union Makes Us Strong: TUC History Online*, consulté en ligne, http://www.unionhistory.info/timeline/1939_1945.php : « The Emergency Powers Act and Defence Regulations provided the government with all the power it needed to direct and control labour. Strikes and lockouts were banned under Order 1305 and the 1941 Essential Work (General Provisions) Order allowed for the dilution of labour and the direction of skilled workers to wherever they were most needed ».

beau-père crache des glaires dans l'âtre, son mari le défend : « Him cont help it, now can 'a°? It chunt no joke, mind. That coal dust in the lungs. What's our Dad supposed to do – ? » (épisode one, 37 min. 41 sec.). Non seulement ce travail est dangereux pour la santé, mais il est également très mal payé. Lorsque le père de Philip vient le chercher à la gare quand il revient de Londres après le décès de sa mère, M. Marlow n'a pas assez d'argent pour payer le bus. Ils sont donc obligés de revenir chez eux à pied, une distance de 11 kilomètres.

Malgré la nostalgie ressentie par Philip pour la vie rurale, qui lui manque dès que sa mère l'amène à Londres⁶⁸, la campagne et la ville ne sont pas aussi opposées à ce que l'on pourrait s'attendre. A propos des représentations aux écrans de ces deux environnements, Fiske et Hartley constatent :

... two culturally located myths – the myth by which we apprehend childhood as a free, unconstrained, happy experience, and the one by which we evaluate the urban and institutional environments as unnatural, constricting and hostile. The signs activate these two myth structures in the viewers, and it is their conflation that is the final significance of signs. [...] the running and laughter of the children is a metonym (in the first order) of happy, unrestrained childhood, it is an actual part of it. The corridor, however, is a metaphor in the second order (connotative), for the restrictive nature of the institution, and the way it dominates and encloses the children in it⁶⁹.

Il est vrai que ces deux signifiants sont présents dans la série : celui de l'enfant qui court dans un environnement naturel, à savoir le bois où Philip s'échappe des pressions familiales, et celui du couloir emprisonnant, notamment dans le métro à Londres ou dans l'hôpital où Marlow l'adulte est soigné. Or la campagne signifie-t-elle dans la série la liberté de l'enfance ? Comme vu précédemment, les branches tout en haut de l'arbre, où Philip se cache du monde des adultes, semblent signifier également une forme de prison mentale, comme la carapace dont lui sert sa maladie de peau. Indépendamment du fait que c'est dans le bois que Philip est témoin de la scène primitive des rapports sexuels entre sa mère et Raymond Finney, la forêt est également le site de fantasmes cauchemardesques. Dans un montage onirique où Philip souffre d'une fièvre violente, il confond le souvenir d'un dialogue de classe avec

⁶⁸ A propos de Londres, Philip se plaint à sa mère : « Chunt like whum though, be it! [...] There yunt no place like the Forest: Where cost thou go up here? Where be the trees? And the oaks? The elms. And the beech, you tell I that! » (épisode 4, 4 min. 58 sec.).

⁶⁹ Fiske et Hartley, *Reading Television*, *op. cit.*, p. 57.

la scène primitive, dans laquelle sa femme Nicola prend la place de sa mère. En effet, cette dernière interrompt ses rapports sexuels pour répondre à une question posée par l'institutrice, entendue en voix-off. On voit par la suite Philip courant dans le bois, peut-être un fragment du souvenir de la scène primitive, seulement pour se retrouver bloqué par ses camarades de classe. Ces derniers l'entourent, se moquant de lui en répétant : « Clever Dick ! Clever Dick ! Makes me sick ! Clever Dick ! Clever Dick ! Give her arse a lick ! » (épisode 2, 52 min. 10 sec.). Il est suggéré que, malgré le fait que Philip adore les arbres de la forêt, il a été exclu par ses camarades en raison de ses bonnes notes à l'école comparé à ses pairs, qui étaient destinés à rester dans la communauté minière dont ils étaient issus. Cela explique en partie pourquoi l'institutrice croit si facilement ses mensonges. Comme George dans le roman de Julian Barnes, Philip se sent un peu à part de ses camarades de classe. Cela suggère encore dans quelle mesure la série est autobiographique. En effet, Dennis Potter a connu des décalages similaires en ce qui concerne la mobilité sociale. Comme l'explique David Kynaston :

Another young provincial lad had a rather more shattering experience. Dennis Potter, the ten-year-old son of a Forest of Dean miner, spent most of the summer [of 1945] lodging (with his mother and sister) in his grandfather's small terraced house in Hammersmith, while they waited for a council house in the Forest. He went to a local school, where he was mercilessly teased because of his accent [...]. But what affected him most intimately were the attentions of his just-demobilised Uncle Ernie, also lodging at 56 Rednall Terrace and deputed to share a bed with his nephew⁷⁰.

On peut constater que les traumatismes personnels de Dennis Potter pendant la guerre, à savoir son relogement à Londres, le harcèlement à cause de son accent régional, et surtout le fait qu'il a été abusé sexuellement par son oncle, ont été reconfigurés en quelque sorte dans la série. Malgré la dimension personnelle et autobiographique de la série, son succès dépend en partie de sa capacité à mettre en récit les sentiments d'une génération touchée par les bouleversements sociaux de l'après-guerre. Selon Caughie, l'écrivain faisait partie d'une génération issue de foyers modestes qui a été recrutée par la BBC :

... the BBC recruited a whole generation of young directors, writers, and script editors to staff the new service: a generation, new to television, formed in the culture of post-1956,

⁷⁰ Kynaston, *Austerity Britain 1945–48*, *op. cit.*, p. 63.

who did not know what you could and, more importantly, could not do in television drama. [...] this generation was recruited, as BBC recruits almost invariably were, from Oxford and Cambridge: scholarship boys, exposed to a post-1956 culture, who had been uprooted from their class and educated alongside the elite. [...] The new television drama [...] rooted itself in a particular experience of class from the inside, and it is noticeable how many of the dramas took as their theme the dislocations of class mobility⁷¹.

Les ambivalences envers la mobilité sociale dans la série s'entremêlent avec la nostalgie réflexive, d'après Boym, rendant la pastorale non pas site d'innocence enfantine mais plutôt de regrets et d'angoisse.

Gosford Park subvertit les tendances pastorales et nostalgiques de l'imaginaire britannique de manière différente de *The Singing Detective*. Alors que la série affiche très clairement depuis le début son caractère avant-garde et, en ce qui concerne le genre, son hétérogénéité, le film semble initialement conforme aux attentes du cinéma du patrimoine, notamment en matière du *casting*. En effet, *Gosford Park* met en scène une distribution d'acteurs qui évoque le cinéma de *qualité* britannique. S'appuyant sur un essai intitulé « Problems with Quality » de Charlotte Brundson pour la revue *Screen*⁷², George W. Brandt résume les caractéristiques communes à ces films :

1 **Literary source.** British culture having a predominantly literary bias, middle-brow literature legitimates the 'vulgar' medium of television [...] Adaptations gain prestige from their literariness.

2 **The best of British acting.** Prestigious actors with a theatrical pedigree give 'class' to quality productions – a notion supported by international opinion (i.e. the foreign market).

3 **Money.** Such programmes are distinguished by high (meaning high-cost) production values. Tastefully deployed, these tend to underwrite upper middle-class lifestyles. [...]

4 **Heritage aspect.** Classy serials tend to project a National Trust image of England and Englishness (though not necessarily of the rest of Britain)⁷³.

Mis à part le premier point, *Gosford Park* semble superficiellement se conformer aux traits associés au cinéma de *qualité*. Or le fait que le film de Robert Altman ne soit pas une adaptation littéraire est significatif. Comme nous l'avons déjà analysé, *Gosford*

⁷¹ Caughie, *Television Drama, op. cit.*, p. 85.

⁷² Voir l'article original : Charlotte Brundson, « Problems with quality », *Screen*, vol. 31, n°1, 1990, p. 67–90.

⁷³ George W. Brandt, « Introduction », dans *British Television Drama in the 1980s*, dir. George W. Brandt, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 4.

Park comprend un métacommentaire sur sa propre production, mettant en scène des producteurs et acteurs américains qui se mêlent à un genre typiquement britannique. Alors que le film met en scène les différences culturelles entre les Britanniques et leurs invités américains, la dimension métafictionnelle de ces scènes crée une dissonance au-delà de la comédie de mœurs. A propos du cinéma de *qualité* britannique, Caughie indique :

... this attempt to found a British tradition of quality hinged on the distinction of the best of British cinema, and it was expressed as a conscious desire for a national cinema distinct from the mere entertainment of Hollywood. The guarantee of that distinction was frequently adaptation either from texts which were already prestigious in theatre or literature⁷⁴.

Le clin d'œil du réalisateur et du producteur Bob Balaban, qui interprète le rôle de Morris Weissman dans le film, est manifeste dans les scènes où ce dernier raconte le récit du film sur lequel il travaille. Le fait que « Charlie Chan in London » se déroule dans une maison de maître dans la campagne illustre, de manière ironique, l'indifférence de l'Américain aux conventions britanniques. Les Anglais répondent à ce qu'ils considèrent être la vulgarité de Morris Weissman par leur propre indifférence à son métier. La comtesse Constance, par exemple, affirme que pas une personne assise autour de la table n'ira regarder son film. Egalement ironiques sont les propos de Mrs Wilson, qui avance : « We stick to the old customs here, it avoids confusion » (*Gosford*, 16 min. 10 sec.). En revanche, l'authenticité des mœurs représentées est mise-en-question par l'hybridité du film. En effet, il est constaté ailleurs que : « Mr Weissman's an American, they do things differently there » (*Gosford*, 17 min. 20 sec.), ce qui porte encore ironiquement sur le statut hybride du film.

Une des caractéristiques du cinéma de « qualité » identifiée par Brundson et Brandt dont fait preuve *Gosford Park* est la distribution des rôles des acteurs. Le film met en scène des rôles interprétés par, entre autres, Helen Mirren, Michael Gambon, Kristin Scott Thomas, Kelly Macdonald, Clive Owen, Jeremy Northam, Maggie Smith, Stephen Fry, Derek Jacobi, Charles Dance et Alan Bates. Ils sont tous connus pour avoir figuré au cinéma, au théâtre et à la télévision de *qualité* britannique. Dans une scène déjà analysée, un des valets, George, surprend accidentellement un des invités, Freddie Nesbitt, parlant furtivement sous l'escalier avec la fille de William

⁷⁴ Caughie, *Television Drama*, op. cit., p. 209.

McCordle. Lorsque cette dernière se fâche avec George (« 'You shouldn't sneak up on people like that' »), Freddie répond : « 'Don't worry, he's nobody' » (*Gosford*, 9 min. 0 sec.). Selon Pidduck : « This moment elicits an intertextual irony, as George is a distinct character in the film; also, many spectators know perfectly well that this is Richard E Grant of [...] a score of other [period] films⁷⁵ ». Il s'agit également d'un clin d'œil de la part du réalisateur, Robert Altman, connu pour ses films multi-protagonistes dans lesquels de petits rôles sont souvent interprétés par des acteurs célèbres. De surcroît, le fait que les rôles de domestiques soient interprétés par de tels comédiens sert également le projet du film de donner une voix aux personnages qui, dans un cinéma focalisé sur un milieu social élevé, font habituellement partie de l'arrière plan. Cela est particulièrement manifeste dans la scène où l'on voit les domestiques écoutant les chansons d'Ivor Novello à partir des « coulisses » à côté. Vers la fin de cette séquence, deux mises-en-scène sont juxtaposées dans lesquelles les cuisinières (1 hr. 12 min. 09 sec.) et les domestiques (1 hr. 12 min. 55 sec.) sont positionnés d'une manière qui fait penser à un tableau. Écoutant depuis les escaliers, l'arrangement des deux groupes dans une lumière douce, plus ou moins statique sauf pour l'un d'entre eux qui fume, frappe car cela semble trop artificiel, trop esthétique. En effet, ils sont en quelque sorte devenus une partie du décor. On peut constater qu'il s'agit d'une critique du mode nostalgique du cinéma pastoral, soulignée par la musique d'Ivor Novello, qui flotte mélancoliquement dans les couloirs et recoins de la maison de maître. Comme le propose Pidduck :

... these visual details reinscribe working-class characters as a silent counterpoint to the concerns of the bourgeois protagonists. Pleasing scenic elements or instances of deliberate visual irony, these fleeting cinematic interruptions reflect upon an overwhelming erasure within the pastoral literary and cinematic tradition⁷⁶.

Transformant en tableau les personnages de domestiques de cette manière sert à parodier certaines tendances du cinéma de *qualité*. Il s'agit, en effet, de ce que Frederic Jameson nomme la « post-nostalgie » :

... it is by way of so-called nostalgia films that some properly allegorical processing of the past becomes possible: it is because the formal apparatus of nostalgia films has trained

⁷⁵ L'auteur cite, par exemple, *The Age of Innocence* de Martin Scorsese, adapté du roman de Edith Wharton et sorti en 1993, et *Portrait of a Lady*, adapté du roman de Henry James et réalisé par Jane Campion en 1996 (Pidduck, *Contemporary Costume Film*, op. cit., p. 129).

⁷⁶ Pidduck, *Contemporary Costume Film*, op. cit., p. 123.

us to consume the past in the form of glossy images that new and more complex “postnostalgia” statements and forms become possible⁷⁷.

Comme le suggère Jameson, le fait que l’on soit devenu habitué au mode nostalgique du cinéma britannique permet des déconstructions et subversions des attentes du spectateur. Comme vu précédemment, le « Land of Might-Have-Been » évoqué dans la chanson d’Ivor Novello est celui du film, qui affiche clairement son statut fictif et illusoire. De surcroît, l’ambiance de mise-en-scène est également un commentaire sur la période d’évasion entre les deux guerres, comme le font *Atonement* et *The Remains of the Day*. De manière révélatrice, ces deux romans ont tous deux été adaptés pour le cinéma de façon qui évoque certaines caractéristiques du cinéma pastoral de *qualité* définies par Brundson et Brandt.

II. Classe sociale et capitalisme

Dans *When We Were Orphans*, comme le dénote son nom, Banks appartient à un milieu social élevé. Il doit son mode de vie entièrement à son héritage, ce qui lui permet de jouer le rôle de détective sans les responsabilités que connaît la véritable police. En ce sens, il rappelle les figures du détective du roman policier classique, d’Auguste Dupin et Sherlock Holmes à Hercule Poirot et Lord Peter Wimsey, tous des gentlemen-amateurs qui ne sont pas obligés de travailler pour vivre. Les caractéristiques des héros dans le *whodunit*, ainsi que celles des victimes et des coupables, reflètent les valeurs de la société qui les entourent. Comme l’explique Porter : « Popular literature does not force its heroes on a passive population; it constructs them out of an identikit of national myths, cultural norms, and class attitudes [...] the kind of prowess deployed by the hero has also to be culturally approved⁷⁸ ». Etant donné leur popularité, il faut donc considérer la figure du détective du type gentleman-amateur comme un idéal pour les écrivains et les lecteurs, même s’ils sont majoritairement issus de la bourgeoisie et non pas de familles nobles. Comme l’explique Mandel :

The self-assertive bourgeoisie had no reason to vaunt the superior intellectual qualities of lower middle class or higher proletarian elements, especially in Britain, where all were supposed to know their place [...]. The real hero of the criminal detective story therefore

⁷⁷ Jameson, *Postmodernism*, op. cit., p. 286–87.

⁷⁸ Porter, *Pursuit of Crime*, op. cit., p. 155.

had to be not the plodding cop, but a brilliant sleuth of upper-class origins. And that is what Dupin and Sherlock Holmes [...] really are⁷⁹.

Comme l'évoque la tante de Banks, le narrateur est *chanceux* malgré le drame de la disparition de ses parents : « 'He's been well provided for, and in that sense he's been lucky' » (*Orphans*, p. 11). Le décès de cette même tante lui permet d'acheter une maison à Londres qu'il décrit comme *modérément prestigieuse* « moderately prestigious » (*Orphans*, p. 127), ayant habité précédemment dans un appartement ostensiblement modelé sur le logement de Sherlock Holmes, l'adresse étant « Number 14b Bedford Gardens », dans le quartier chic de Kensington.

Contrairement aux héros des romans policiers, en revanche, l'origine de la richesse de Banks est mise en question. Lors d'une dispute entre ses parents, la mère de Christopher dénonce les activités de l'entreprise de son mari, impliquée dans l'importation d'opium indien en Chine : « 'How can your conscience rest while you owe your existence to such ungodly wealth ? » (*Orphans*, p. 70). Indépendamment des questions sur l'impérialisme soulevées par cette thématique, il s'agit également d'une critique du capitalisme. Banks doit sa fortune à une exploitation commerciale qui engendre la misère de milliers d'opiomanes chinois. C'est une critique partagée également par *Gosford Park*, où William McCordle exploite sexuellement les femmes employées dans ses usines et s'avère aussi avoir énormément profité de la première guerre mondiale. Lorsque ses pairs se battaient dans les tranchées, le maître de Gosford gagnait sa fortune. C'est un fait auquel ce dernier est sensible, notamment à cause des remarques de sa femme. Lorsqu'il est accusé, durant la soirée du meurtre, de ne pas s'être battu pendant la guerre, il répond agressivement : « I did my bit ! ». Sylvia, en revanche, le contredit : « You made a lot of money » (*Gosford*, 34 min, 58 sec.). La thématique des profiteurs de guerre se manifeste également dans *Atonement* et *Hawksmoor*. Dans le roman de McEwan, par exemple, Paul Marshall, la personne qui a commis le crime dont Robbie est accusé, crée une barre de chocolat qui, espère-t-il, fera partie des rations de combats des soldats britanniques. Déjà issu, comme les Tallis, du milieu social élevé, il devient un grand industriel profitant directement du conflit en Europe. Comme l'évoque Cecilia en rencontrant Paul Marshall pour la première fois :

⁷⁹ Mandel, *Delightful Murder*, *op. cit.*, p. 14–15.

... there was even a chance that the bar could become part of the standard-issue ration pack; in that case, if there were to be a general conscription, a further five factories would be needed; there were some on the board who were [...] even accusing Marshall of being a warmonger ... (*Atonement*, p. 50)

Comme dans *Gosford Park*, un lien est établi entre l'exploitation sexuelle et industrielle. Le premier signe que Paul Marshall se comporte de façon inappropriée envers Lola se produit quand il lui propose de goûter sa barre de chocolat, appelée « Army Amo » : « He crossed and uncrossed his legs. Then he took a deep breath. 'Bite it,' he said softly. 'You've got to bite it' » (*Atonement*, p. 62). Au cours de la même scène, Paul est irrité par la suggestion de la jeune fille qu'il n'y aura pas de guerre. En effet, Paul semble vouloir que la guerre éclate pour qu'il devienne très riche, comme l'ont accusé certains de ses collègues dans la citation ci-dessus. De manière révélatrice, la barre en question apparaît dans les chapitres consacrés aux expériences de Robbie à Dunkerque⁸⁰, ainsi que dans ceux détaillant le travail d'infirmière de Briony suite à l'évacuation des soldats :

She came the closest she would ever be to the battlefield, for every case she helped with had some of its essential elements—blood, oil, sand, mud, seawater, bullets, shrapnel, engine grease, or the smell of cordite, or damp sweaty battle dress whose pockets contained rancid food along with the sodden crumbs of Amo bars. (*Atonement*, p. 304)

Ici encore la réalité de cette exploitation industrielle est rendue explicite. Non seulement Paul Marshall a laissé Robbie être accusé du viol qu'il a lui-même commis, mais il profite du conflit dans lequel Robbie, ainsi que des milliers d'autres, périssent. La thématique des profiteurs de guerre dans *Gosford Park* et *Atonement* est significative parce que la pastorale, également critiquée par ces deux œuvres, a souvent servi de critique du capitalisme et de défense de l'aristocratie. Selon Raymond Williams à propos de la pastorale :

What we find [...] is an idealisation of feudal and immediately post-feudal values: of an order based on settled and reciprocal social and economic relations of an avowedly total kind. [...] These celebrations of a feudal or an aristocratic order [...] have been widely used, in an idealist retrospect, as a critique of capitalism⁸¹.

⁸⁰ Voir *Atonement*, p. 239 : « As they were walking back across the field, Nettle joined them. He had a bottle of wine and an Amo bar, which they passed around ».

⁸¹ Williams, *The Country and The City*, *op. cit.*, p. 35.

Contrairement au roman pastoral et au roman policier classique, *Gosford Park* et *Atonement* dénoncent non seulement les anciens préjugés de classe mais également l'exploitation de l'homme par l'homme au service du capitalisme. Les deux formes de pouvoir sont critiquées en parts égales. La thématique du profit de guerre se produit également dans *Hawksmoor*, bien que cela soit plus bref et de manière satirique. Lors de la soirée au théâtre à laquelle assistent Dyer et ses pairs, dans un dialogue qui prend la forme d'un scénario théâtral, un courtier en bourse s'appelant Master Moneytrap se joint à la conversation. Faisant référence au conflit éclatant dans la région de Silésie, ce dernier donne des conseils financiers aux hommes :

MONEYTRAP. There are those frightened at the News from Silesia. But I can tell the secret of that: Stocks may fall, but I say buy.

VANNBRUGHE AND SIR PHILIP. (*In unison*) Buy?

MONEYTRAP. Yes, buy, for they fall only by degrees to rise further. Yesterday South Sea stock was 95 one quarter and Bank was 130! (*Hawksmoor*, p. 220)

Cette scène fait partie des critiques de la classe sociale à laquelle Dyer, en tant qu'architecte, appartient mais à laquelle il ne s'identifie pas. Comme nous allons le voir, il a plus de compassion pour les marginaux que pour ses contemporains. Il s'agit également d'un reflet de la vision du monde de Dyer : selon lui il n'y a pas d'ordre dans l'univers, juste de la violence et de l'avidité.

La critique sociale dans *When We Were Orphans* ne se limite pas aux questions posées à propos du capitalisme. Banks s'inspire particulièrement du héros de Baker Street mais, contrairement à Holmes, il n'est apparemment pas pris au sérieux par ses pairs : « I never heard any further talk concerning my aspirations to be a 'Sherlock', but for some time afterwards I had the niggling concern that my secret had got out and become a topic of conversation behind my back » (*Orphans*, p. 10). Alors que Holmes est également une figure en marge de la société, du fait qu'il refuse de se marier et souffre de périodes d'ennui durant lesquelles il se drogue, son intervention dans les affaires privées est toujours acceptée et son statut de gentleman n'est jamais remis en question. Malgré sa fortune, en revanche, Banks est troublé par un sentiment qu'il n'est pas accepté par ses pairs du milieu aisé. On ne nous montre jamais exactement ce que ces personnes pensent de lui, mais le narrateur évoque néanmoins :

... a feeling that someone or other disapproved of me, and was only just managing to conceal it. Curiously, these moments tended to occur in the company of the very people

whom I might have expected to be most appreciative of my achievements. [...] some statesman at a dinner, say, or to a police officer, or even a client ... (*Orphans*, p. 133)

On ressent dans ces passages que Banks est en réalité exclu de la société. Malgré la richesse qui lui permet de jouer le rôle du détective privé, il n'est pas pris au sérieux. Ceci est particulièrement évident dans une scène où il est invité à des noces et un groupe d'hommes présents se moquent de lui. Comment et pourquoi exactement ils le ridiculisent n'est pas clair, mais le frère du marié vient lui présenter ses excuses pour leur comportement :

'I saw what happened [...]. It's a disgrace, and as the brother of the groom, I want to extend my apologies to you. Those drunken oafs [...]. I'm sorry, old chap, it must have been awfully upsetting. [...] It's barbaric behaviour. You're a guest, just as they are, and if they can't be civil, they'll have to go.' (*Orphans*, p. 141)

Le fait que Banks soit à la fois membre de la société mondaine et écarté par certains de ses pairs crée un effet étrange dans le roman : on ne sait jamais exactement quelle impression il donne aux autres. Le fait qu'il ait fait ses études à Cambridge, en revanche, évoqué dans la première phrase du roman, devrait normalement garantir son statut social. Comme l'explique Raymond Williams à propos des universités d'Oxford et de Cambridge à la fin du XIX^e siècle :

... to have missed that circuit was to have missed being 'educated' at all. In other words, a 'standard' education was that received by one or two per cent of the population; all the rest were seen as 'uneducated' or as 'autodidacts'; seen also, of course, as either comically ignorant or, when they pretended to learning, as awkward, over-earnest, fanatical. The effects of this on the English imagination have been deep⁸².

En ce qui concerne l'éducation reçue dans ces célèbres universités, ce n'est pas juste le *savoir* qui compte mais plutôt le comportement, voire le *style*. Dans *Trent's Last Case* d'E. C. Bentley (1913), considéré comme étant la première œuvre de l'âge d'or du roman policier, la figure du détective amateur Philip Trent observe lors d'une rencontre : « in his handsome, regular features, in his short, smooth, yellow hair; and his voice as he addressed Trent, the influence of a special sort of training was confessed. 'Oxford was your playground, I think, my young friend,' said Trent to himself »⁸³. Selon Grella, cette observation donne le ton pour le genre durant la

⁸² *Ibid.*, p. 170.

⁸³ Bentley, *Trent's Last*, *op. cit.*, p. 38.

période entre les deux guerres, quand le *whodunit* britannique se déroulait majoritairement au sein d'un milieu social élevé à la campagne : « Trent's sensitivity to those indecipherable things that characterize the Oxford man (by definition a gentleman) emphasizes his own gentlemanly status; moreover, a value system is established – no Oxford man, naturally, could be a murderer⁸⁴ ». Distinguer les vrais gentlemen des imposteurs est également un talent que connaît Sherlock Holmes, une différence fondée parfois sur l'éducation, ou l'absence d'éducation, de l'individu concerné : « 'I knew that this man Small had a certain degree of low cunning, but I did not think him capable of anything in the nature of delicate finesse. That is usually the product of higher education⁸⁵ ». Le fait que Banks n'ait pas la finesse d'un héros comme Trent peut s'expliquer par la honte qu'il ressent envers l'origine de sa richesse : il se sent comme un imposteur. Ceci est également révélé par sa colère quand son ancien camarade Osborne le taquine au début de roman. Ce dernier suggère que Banks avait l'habitude de l'interroger à l'école à propos de ses connexions mondaines, un comportement évidemment jugé indiscret selon les règles de la classe sociale : « 'I was remembering how you always used to quiz me about my being "well-connected". Oh, come on! Don't pretend you've forgotten! You used to interrogate me mercilessly. [...] My goodness, you were such an odd bird at school' » (*Orphans*, p. 5). L'insinuation que, malgré sa fortune, Banks n'a pas les caractéristiques d'un gentleman, rappelle l'influence de la comédie de mœurs sur le roman policier, surtout pendant l'âge d'or. Comme le souligne Grella, la figure du détective de tels romans connaît les codes sociaux de la haute société. Gentleman et non pas agent de la police, le détective amateur exerce sa discrétion pour pénétrer les secrets du milieu élevé⁸⁶. Au lieu de montrer sa sensibilité aux subtilités des codes sociaux, Banks semble en réalité assez maladroit à cet égard. En effet, son

⁸⁴ Grella, « Murder and Manners », *op. cit.*, p. 36–37.

⁸⁵ Conan Doyle, « Sign of the Four », *op. cit.*, p. 149.

⁸⁶ Grella, « Murder and Manners », *op. cit.*, p. 34: « The *haut monde* of the whodunit [...] maintains the necessary equivalence between the social and the moral code: a minute flaw in breeding, taste, or behavior – the wrong tie, the wrong accent, "bad form" of any sort – translates as a violation of an accepted ethical system and provides grounds for expulsion or condemnation. Because of this system the unofficial investigator succeeds where the police fail. [...] The amateur detective [...] comprehends the code of the society he investigates – he can question with delicacy, notice "bad form," or understand lying like a gentleman to the police; therefore, he always triumphs over the mundane ways of the official forces of law and order ».

comportement ressemble plus à celui des victimes ou des coupables des romans policiers qu'avec les héros. Selon Grella encore :

Other common fatal flaws, often indirectly related to the social ethic of the comedy of manners, merit violent exclusion. The victim may be guilty of exploiting the ritual of his society, posing as a gentleman, but hiding a dark, unacceptable secret. [...] in Agatha Christie's *Murder in the Calais Coach* the victim is an American kidnapper posing as a philanthropist. The victim in [John Dickson] Carr's *The Crooked Hinge* is a false claimant to a considerable country estate, neither a gentleman nor a true squire. Because he may have risen from humble beginnings to achieve the doctor's high status, the professional man – generally the only character who actually works for a living – is also a potential victim. [...] One other damning trait is a fatal un-Englishness. Foreigners lead dangerous lives in detective novels ...⁸⁷.

Selon cette logique Banks a plutôt le profil d'une victime : il dissimule un secret honteux (« a dark, unacceptable secret »), il exploite son statut social afin de jouer le rôle de détective (« exploiting the ritual of his society, posing as a gentleman ») et, ayant grandi à l'étranger, il n'a pas l'air d'appartenance culturelle qu'il faut (« One other damning trait is a fatal un-Englishness »). En subvertissant les particularités des héros des romans policiers, la personnalité de Banks met en œuvre un discours sur les préjugés de classe dans le genre. Comme déjà évoqué, par exemple, Banks fait référence à ses connaissances en philosophie allemande. En ce sens, il s'inscrit dans le profil du héros des romans policiers classiques, qui étaient non seulement des enquêteurs mais des spécialistes d'autres disciplines. Selon Dennis Porter :

Like the original Dupin, classic detective heroes have typically been dons, scientists, enthusiasts, collectors, or men of taste and fashion, as well as sleuths. [...] they are associated with cultural and intellectual pursuits which were anathema to traditional American popular culture because they were theoretic rather than pragmatic, unworldly, and upper-class⁸⁸.

La conversation durant laquelle Banks est censé avoir montré ses prouesses intellectuelles manque de détail, et ses prétentions sont donc peu convaincantes. Une réflexion sur les prétentions du *whodunit* se manifeste également dans *The Singing Detective*, où le héros est très hostile à ce qu'il considère comme étant de l'afféterie. Plutôt modelé sur son homonyme des romans de Raymond Chandler, la figure du

⁸⁷ *Ibid.*, p. 42.

⁸⁸ Porter, *Pursuit of Crime*, *op. cit.*, p. 183.

détective qu'endosse Marlow dans ses fantasmes se moque des œuvres d'art qui décorent l'appartement de son client et adversaire Mark Binney. Ce dernier répond : « 'Tastes differ. You're more at home in dance halls, I dare say' » (épisode 3, 24 min. 40 sec.). Cette allusion à l'*autre* métier de Marlow rappelle le fait que le père du héros était également chanteur dans un club ouvrier. Ayant grandi dans le milieu populaire des mineurs, Marlow s'identifie avec les héros des romans noirs des années trente et quarante, qui n'étaient pas touchés par les prétentions intellectuelles de leurs homologues britanniques. Malgré cette solidarité avec la classe ouvrière, le héros regrette néanmoins que son père n'ait pas pu s'échapper du travail à la mine. Ce dernier, estime-t-il, méritait plus dans la vie. Comme lui dit une figure dans ses rêves cauchemardesques d'enfance : « 'Your Dad is too good to belong down in the pit o'butty. Him ought to be up there in lights somewhere' » (épisode 2, 44 min. 48 sec.). On se rappelle également que la tradition des « music halls » dans la culture populaire était une expression des frustrations envers l'ascension sociale, comme le constatent Fiske et Hartley : « the music-hall tradition of working-class, urban culture [...] has constantly relieved the frustrations of those trapped at the bottom of the class system. For working-class entertainers appeared in the gowns, parasols and dress suits of the bourgeoisie⁸⁹ ». Ce qui est ironique est que la manière dont Philip endosse le rôle du détective dans ses fantasmes est aussi une forme de travestissement.

Atonement fait également allusion à la stratification sociale dans le roman policier. Robbie est condamné non seulement à cause des accusations de Briony, mais également des préjugés de la famille Tallis. Bien que Jack Tallis, absent à Tallis House le jour du drame, garantisse que Robbie bénéficie d'une très bonne éducation, sa femme Emily n'a évidemment pas la même confiance en lui. Fils de la femme de ménage à Tallis House, Robbie a étudié la littérature à Cambridge, ayant obtenu un « first », mais pense à se réorienter vers la médecine, espérant que Jack continuera à subventionner ses études. On apprend en revanche qu'Emily Tallis n'approuvait pas avec l'aide apportée à Robbie par son mari :

... [Robbie] was a hobby of Jack's, living proof of some levelling principle he had pursued through the years. When he spoke about Robbie [...] it was with a touch of self-righteous vindication. Something had been established that Emily took to be a criticism of herself.

⁸⁹ Fiske et Hartley, *Reading Television*, *op. cit.*, p. 135.

She had opposed Jack when he proposed paying for the boy's education, which smacked of meddling to her ... (*Atonement*, p. 151)

Alors que Jack Tallis montre un certain philanthropisme en payant les études de Robbie, Emily considère le geste comme une forme d'interférence (« meddling ») dans l'ordre social naturel. Cécilia fait allusion au snobisme de sa mère dans une lettre envoyée à Robbie lorsqu'il est en prison. A propos de sa famille, Cécilia observe : « I'm beginning to understand the snobbery that lay behind their stupidity. My mother never forgave you your first. [...] When Hardman decided to cover for Danny, no one in my family wanted the police to ask him the obvious questions » (*Atonement*, p. 209). Ce qui est ironique est que, malgré sa reconnaissance des préjugés de sa mère, elle porte des préjugés similaires contre Danny Hardman, le fils du jardinier, qui n'a pas eu les mêmes avantages que Robbie. Comme l'analyse Finney, ceci révèle l'omniprésence des préjugés de classe dans la société : « McEwan subtly suggests the invidious nature of a class system that permeates even those seeking to reverse its effects and works to protect the upper-class rapist from exposure throughout his lifetime⁹⁰ ». Les accusations portées par Robbie et Cecilia contre Danny Hardman servent à aider le vrai violeur, Paul Marshall, à échapper à la justice.

Le fait que Paul Marshall ne soit pas issu des classes populaires semble compatible avec l'idéologie du roman policier de l'âge d'or, qui insiste sur le statut social élevé des coupables, ainsi que celui des victimes et des héros. Selon les règles du Detection Club, par exemple : « The culprit must be a decidedly worth-while person – one that wouldn't ordinarily come under suspicion; for if the crime was the sordid work of a menial, the author would have had no business to embalm it in book-form⁹¹ ». En revanche, contrairement aux romans policiers de l'âge d'or, Paul Marshall n'est jamais condamné pour son crime. De plus, il est représenté comme quelqu'un qui porte les mêmes préjugés de classe qu'Emily Tallis. Dans une conversation le jour du drame, Leon Tallis fait référence au fait que Robbie est allé à une « grammar school », dont les candidats sont sélectionnés par un examen d'entrée. Historiquement, ce système a permis aux enfants doués issus des classes populaires d'accéder à un enseignement de qualité beaucoup plus élevé que celle dans les écoles publiques. Paul Marshall, qui est issu d'un milieu social beaucoup plus privilégié, constate : « 'I

⁹⁰ Finney, « Briony's Stand », *op. cit.*, p. 76.

⁹¹ Van Dine, « Twenty Rules », *op. cit.*, p. 220.

knew some grammar school types at Oxford and some of them were damned clever. But they could be resentful, which was a bit rich, I thought' » (*Atonement*, p. 52). L'insinuation est que les étudiants d'Oxford issus des foyers modestes critiquent les privilèges de certains de leurs camarades, une attitude que Paul juge *ingrate* (« 'a bit rich' »). De façon révélatrice, Robbie fait référence ailleurs aux comportements similaires rencontrés à Cambridge :

He was without social unease – inappropriately so, in the view of many. At a dinner in Cambridge once [...] someone who disliked Robbie asked loudly about his parents. Robbie held the man's eye and answered pleasantly that his father had walked out long ago and that his mother was a charlady who supplemented her income as a clairvoyant. (*Atonement*, p. 86).

Comme les propos de Paul à l'égard de ce qu'il considère comme l'*ingratitude* des étudiants à Oxford qui sont issus des « grammar schools », il est suggéré dans le passage que Robbie pouvait énerver ses camarades avec sa confiance en soi. Il était censé, selon les mœurs du milieu, être plus discret à propos de ses origines modestes, voire faire part de plus de gratitude pour sa place à l'université. En sus, on apprend que Robbie a des opinions politiques à propos de la classe sociale. Ceci est révélé lorsque Robbie raconte ses relations avec Cecilia avant les événements du jour représentés dans la première partie du roman. Quand ils se croisaient à Cambridge, révèle-t-il, Cecilia était apparemment très froide envers lui : « She always seemed to find it awkward – That's our cleaning lady's son, she might have been whispering to her friends [...]. He liked people to know he didn't care [...]. He had his politics to protect him, and his scientifically based theories of class » (*Atonement*, p. 79). Alors qu'il ne donne pas plus de détails sur ses *théories* à propos de la classe sociale, il est insinué qu'il s'identifie au socialisme. En effet, il fait référence ailleurs au fait qu'il était brièvement membre du parti communiste, une expérience qu'il appelle *un engouement passager* « an abandoned fad » (*Atonement*, p. 22). Ceci est significatif, car le socialisme faisait partie des tabous dans le *whodunit* classique. Selon Rzepka : « there remained, in the interwar period, territories forbidding entry, among them positive portrayals of [...] socialism⁹² ». Il est suggéré que les opinions politiques de Robbie sont partagées par le policier, PC Vockins, du village où se situe Tallis House : « The rumour in the village was that before he joined the Force and grew his

⁹² Rzepka, « Race, Region, Rule », *op. cit.*, p. 1472.

moustache, he was a trade unionist. There was a sighting of him, back in the days of the General Strike, carrying pamphlets on a train » (*Atonement*, p. 146). Cette allusion à la lutte des classes fait partie de la réécriture du roman policier dans *Atonement*. Comme l'explique Mandel :

It is no accident that this classical detective story developed primarily in Anglo-Saxon countries. One of the central characteristics of the prevailing ideology in Britain and the United States during the latter half of the nineteenth century and the early years of the twentieth was the absence, or at least extreme debility, of concepts of class struggle as tools for the interpretation of social phenomena⁹³.

Il faut mentionner qu'*Atonement* se déroule à une époque où les *whodunits* de l'âge d'or étaient encore très répandus, et dont les représentations reflétaient un déni des problèmes socio-économiques comparable à celui des personnages du roman :

The detective novels of the Golden Age never mention the tensions and dangers that threatened the precarious stability of the Twenties and Thirties. They say nothing of the Depression, the social, economic, and political unrest of that time, but choose to remain within the genteel luxury of an aristocratic world⁹⁴.

Quand des socialistes apparaissent dans les *whodunits*, ils sont souvent tournés en ridicule, ou sont dévoilés comme des imposteurs. Dans *Death on the Nile* d'Agatha Christie (1939), par exemple, un des personnages, M. Ferguson, se dit être communiste mais s'avère être un aristocrate qui est devenu militant gauchiste, comme Robbie, lorsqu'il était étudiant à l'université d'Oxford⁹⁵. Soupçonné mais finalement mis hors de cause pour le meurtre sur lequel Poirot enquête, Ferguson critique tout site historique rencontré lors du voyage en Egypte selon des critères marxistes : « 'Take the Pyramids. Great blocks of useless masonry, put up to minister the egoism of a despotic bloated king. Think of the sweated masses who toiled to build them and died doing it. It makes me sick to think of the suffering and torture they represent⁹⁶' ». Ses propos rappellent un célèbre constat de Walter Benjamin sur le patrimoine dans son essai « Sur le concept d'histoire » :

⁹³ Mandel, *Delightful Murder*, *op. cit.*, p. 44.

⁹⁴ Grella, « Murder and Manners », *op. cit.*, p. 47.

⁹⁵ Voir Christie, *Death on the Nile*, *op. cit.*, p. 967 : « 'that's Lord Dawlish. Rolling in money, of course, but he became a communist when he was at Oxford' ».

⁹⁶ *Ibid.*, p. 845.

Tous ceux qui, à ce jour, ont obtenu la victoire participent à ce cortège triomphal où les maîtres d'aujourd'hui marchent sur les corps de ceux qui aujourd'hui gisent à terre. Le butin, selon l'usage de toujours, est porté dans le cortège. C'est ce qu'on appelle les biens culturels. [...] De tels biens doivent leur existence non seulement à l'effort des grands génies qui les ont créés, mais aussi au servage anonyme de leurs contemporains. [...] il n'est pas de témoignage de culture qui ne soit en même temps un témoignage de barbarie⁹⁷.

Ridiculisé par ses pairs, il est révélé que Ferguson vient d'une famille noble. L'avis d'Agatha Christie sur ses propos est rendu clair : un socialiste doit forcément être de la « gauche caviar ». La diabolisation de la classe ouvrière est particulièrement marquée dans *Trent's Last Case* d'E. C. Bentley, considéré comme étant la première œuvre de cette génération de romans policiers. Bien que le roman ait été publié à la veille de la première guerre mondiale, un des personnages évoque le pouvoir des syndicats aux Etats-Unis comme étant la plus grande des menaces à la civilisation⁹⁸. Même ce constat est en fait atypique dans le genre, car la lutte des classes et toute autre forme de conflit social est normalement mise complètement à l'écart : « The wider politics of the context are ignored [...]. The elements of capitalist malpractice that dominate the first chapter of *Trent's Last Case* [...] are rarely represented in the classic clue-puzzle⁹⁹ ». Il est révélateur que les écrivains les plus célèbres du genre étaient très conservateurs. Comme le suggère Mandel : « the biographies of some of the most famous classical detective writers [...] show to what extent such figures as Sir Arthur Conan Doyle, [...] Agatha Christie, Dorothy Sayers, or G.K Chesterton were ultra-conservative upholders of the established order¹⁰⁰ ». Ce que déclare Ferguson dans *Death on the Nile* à propos de l'esclavage nécessaire pour construire des pyramides rappelle des constats similaires de la part de Dyer dans *Hawksmoor*.

⁹⁷ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », 1942, trad. Maurice de Gandillac, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 433.

⁹⁸ Bentley, *Trent's Last*, *op. cit.*, p. 88: « he was able to describe a number of cases in which attacks of one sort or another [...] had been made upon the lives of persons who had incurred the hostility of powerful labour organizations. This is a terrible time in which we live [...]. There is none recorded in history [...] in which the disproportion between the material and the moral constituents of society has been so great or so menacing to the permanence of the fabric. But nowhere, in my judgement, is the prospect so dark as it is in the United States' ».

⁹⁹ Stephen Knight, « The Golden Age », dans *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, dir. Martin Priestman, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 78.

¹⁰⁰ Mandel, *Delightful Murder*, *op. cit.*, p. 120.

Lorsque l'architecte visite le site de Stonehenge avec Sir Christopher Wren, il évoque : « 'when I lean'd my Back against that Stone I felt in the Fabrick the Labour and Agonie of those who erected it, the power of Him who enthral'd them, and the marks of Eternity which had been placed there' » (*Hawksmoor*, p. 74).

Quant à *Atonement*, la lutte des classes est évoquée également par Paul Marshall à propos de la production de sa barre de chocolat :

... then came the problems of success itself, unbelievable sales, new production quotas, and disputes about overtime rates, and the search for a site for a second factory about which the four unions involved had been generally sullen and had needed to be charmed and coaxed like children ... (*Atonement*, p. 49)

Son manque de compassion pour les travailleurs dans ses usines reflète son attitude envers la classe ouvrière, une position qui ne se limite néanmoins pas à ce personnage malfaiteur dans le roman. Emily Tallis évoque le fait que le policier du village ne montre pas le respect qu'elle attend de quelqu'un de sa classe sociale : « PC Vockins [...] refused to display the deference one might expect from a policeman » (*Atonement*, p. 146). L'insinuation est donc que le policier ne se conforme pas aux attentes de la classe dirigeante, un reflet des changements sociaux en cours à l'époque. A propos de ses attentes, Emily évoque : « She belonged to a generation that treated policemen as menials, whatever their rank » (*Atonement*, p. 178). Ces allusions mettent en œuvre une réécriture des conventions du roman policier classique, où la figure du détective, ainsi que la victime et le coupable, sont typiquement issus d'un milieu social élevé. L'attitude d'Emily Tallis est partagée par de nombreux personnages de romans policiers, dont M. Thaddeus Sholto dans « The Sign of the Four » : « 'there is nothing more unaesthetic that a policeman. I have a natural shrinking from all forms of rough materialism. I seldom come into contact with a rough crowd'¹⁰¹ ». Ces préjugés sont également reflétés dans les règles de la *Detection Club*, dont la numéro 17 :

Crimes by house-breakers and bandits are the province of the police department – not of authors and brilliant amateur detectives. Such crimes belong to the routine work of the Homicide Bureaus. A really fascinating crime is one committed by a pillar of a church, or a spinster noted for her charities¹⁰².

¹⁰¹ Conan Doyle, « Sign of the Four », *op. cit.*, p. 111.

¹⁰² Van Dine, « Twenty Rules », *op. cit.*, p. 221.

Contrairement au *whodunit* de l'âge d'or, les policiers dans *Atonement* sont des professionnels et non pas des gentlemen amateurs. En revanche, les détectives préfèrent croire les mensonges de Briony plutôt que des constats de Robbie et Cecilia, et n'interrogent pas les autres hommes présents au moment des faits, notamment Paul Marshall. Le fait que ce dernier fasse partie de la classe dirigeante est souligné par son nom de famille : « marshal », avec un « l », signifie un officier militaire de plus haut rang. Fonctionnant également comme un verbe, « marshal » signifie littéralement « diriger les troupes », et c'est exactement ce que fait l'ami de Leon Tallis quand il rencontre les policiers pour la première fois immédiatement après le viol de Lola : « He walked up and down the terrace with [the inspectors], one on each side, and on the turn offered them cigarettes from a gold case. When their conversation was over, he patted the senior man on the shoulder and seemed to send them on their way » (*Atonement*, p. 175). Contrairement au snobisme d'Emily Tallis, Paul Marshall sait comment parler aux policiers et, bien entendu, les *diriger*.

Malgré le fait qu'il n'est pas membre de la famille, Paul n'est pas exclu des échanges entre patriarches Leon, le médecin et la police (« a manly summary of events », *Atonement*, p. 174), participant même au dessin des terrains de la maison pour les inspecteurs : « Leon and Marshall were leaning over a map they were drawing of the grounds for the inspector's benefit » (*Atonement*, p. 176). Le fait que celui-ci constitue une carte de la scène du crime rappelle des schémas similaires souvent publiés au début des *whodunits* pour faciliter la participation du lecteur à la résolution de l'énigme. L'image évoque également la connotation militaire du nom Marshall, les trois figures rappelant des commandants militaires qui président des stratégies de guerre. Cela a davantage de résonance plus tard lorsqu'on apprend que Robbie a été tué dans une guerre grâce à laquelle Paul Marshall est devenu riche.

De manière ironique, grâce à son éducation, Robbie sait également *diriger* les troupes, sa voix et son comportement facilitant le respect des autres. Malgré le fait qu'il n'a pas le rang d'officier, à cause de sa peine, il est pris pour quelqu'un du grade supérieur. Lorsqu'un chef de bataillon essaye de conduire Robbie et ses camarades de guerre dans une nouvelle offensive contre les Allemands, une manœuvre qui entraînerait sans doute leur mort, il répond :

'Actually, old boy, to tell the truth, I think we'd rather not.'

'Oh, I see.' He squinted at Turner's shoulder, seeming to see there the insignia of senior rank. He gave a good-natured salute with his left hand. 'In that case, sir, if you don't mind, we'll be off. Wish us luck.' (*Atonement*, p. 223)

Le fait qu'un simple accent ou une phrase puisse servir de déterminant de la classe économique souligne le caractère de mise en scène au cœur des relations sociales. Comme l'explique Irving Goffman à propos des gentlemen :

His air, his manner, his comportment, all mark that elegant, and graceful sense of his own superiority, which those who are born to inferior stations can hardly ever arrive at. These are the arts by which he proposes to make mankind more easily submit to his authority¹⁰³.

Malgré le fait que son talent pour jouer le rôle de gentleman lui sauve la vie à cette occasion, Robbie n'apprécie pas la suggestion qu'il est *rupin*. Comme l'interroge son camarade, Nettle : « What's a private soldier like you doing talking like a toff? » (*Atonement*, p. 193). Dans le roman Robbie choisit de ne pas répondre à cette question, alors que dans l'adaptation d'*Atonement* pour le cinéma Robbie, vexé par la suggestion, riposte : « for the record, the last thing I am is a toff¹⁰⁴ ».

La faculté qu'a Robbie de transgresser les contraintes de classe rappelle des décalages similaires dans *The Remains of the Day*. Un des personnages que Stevens rencontre lors de son voyage en voiture fait également allusion à sa manière de parler : « you talk almost like a gentleman. [...] 'I thought at first, here's a really posh geezer' » (*Remains*, p. 110). Le fait que l'homme en question, un domestique de la maison de maître où Stevens s'arrête quand sa voiture tombe en panne, évoque le fait que le héros parle *presque* comme un gentleman est significatif. Comme vu précédemment, la manière dont Stevens parle n'est pas naturelle, mais une *imitation*. De plus, quand il est pris pour un homme politique par les villageois de Moscombe, le majordome a du mal à maintenir l'illusion. Lorsque le médecin Docteur Carlisle lui demande d'où il vient, Stevens répond : « 'Oxfordshire,' I said, and indeed, it was no easy task to suppress the instinct to add 'sir' » (*Remains*, p. 177). Les autres villageois, en revanche, sont issus des classes populaires, notamment Harry Smith, un militant du parti socialiste. Ce dernier constate : « 'Dignity's something every man and woman in this country can strive for and get. [...] Dignity's not just something for gentlemen' » (*Remains*, p. 172). Stevens n'est pas d'accord avec cet avis, mais

¹⁰³ Goffman, *Presentation of Self*, op. cit., p. 44.

¹⁰⁴ Voir *Atonement*, 2007, réalisé par Joe Wright, Universal Pictures, 49 min. 40 sec.

décide de ne pas donner son point de vue : « Mr Harry Smith and I were rather at cross-purposes on this matter, and [...] it would be far too complicated a task for me to explain myself more clearly to these people » (*Remains*, p. 172).

L'insinuation que son opinion serait trop compliquée à comprendre pour les villageois démontre à la fois son snobisme et également sa réticence. Après tout, Stevens n'a pas l'habitude de donner son propre avis, considérant que ce n'est pas sa place en tant que majordome. On se rappelle une autre scène où un invité de Lord Darlington lui pose une série de questions à propos de la politique pour illustrer pourquoi les gens ordinaires ne devraient pas avoir le droit de voter. L'homme en question, M. Spencer, présume que le majordome ne saurait pas répondre à des questions de ce genre. Stevens explique qu'il était étonné par cette interrogation auprès de son maître et de ses amis, mais avait en fait compris la question et était en mesure de répondre. Cependant, il voit bien l'intention de M. Spencer et décide donc de jouer le rôle d'idiot, répondant à chaque question de la même manière : « 'I'm very sorry, sir, but I am unable to be of assistance on this matter' » (*Remains*, p. 181). En effet, M. Spencer réussit à persuader Lord Darlington que le suffrage universel est inadapté pour le contexte socio-économique des années trente, une opinion qui a évidemment aussi déteint sur Stevens. Selon son maître : « 'Democracy is something for a bygone era. The world's far too complicated a place now for universal suffrage and such like [...]. Germany and Italy have set their houses in order by acting' » (*Remains*, p. 183).

Le fait que les principes de la démocratie aient été mis en question au Royaume-Uni pendant les années trente, évoqué également dans *When We Were Orphans*¹⁰⁵, va également à l'encontre du récit populaire de la guerre et de la période qui l'a précédée. Alors que le conflit finit par rendre de telles attitudes anachroniques, Stevens semble vouloir les perpétuer. Harry Smith, en revanche, compare le totalitarisme d'Hitler avec l'esclavage, ajoutant : « 'You can't have dignity if you're a slave' » (*Remains*, p. 173). L'insinuation est particulièrement pertinente pour Stevens, et surtout dans le contexte de son dialogue avec M. Spencer, où il s'est comporté en idiot afin de prouver que les gens ordinaires ne devraient pas avoir le droit de voter. Il rejette les opinions de Harry Stevens comme étant trop *idéalistes* (« idealistic », *Remains*, p. 179), insistant :

¹⁰⁵ Voir *Orphans*, p. 136 : « I visited the Royal Geographical Society to hear H. L. Mortimer deliver his lecture [...], entitled: 'Does Nazism pose a threat to Christianity?', [which] was in fact a polemic to argue that universal suffrage had severely weakened Britain's hand in international affairs ».

« There is [...] a real limit to how much ordinary people can learn and know, and to demand that each and every one of them contribute 'strong opinions' to the great debates of the nation cannot, surely, be wise » (*Remains*, p. 180). La négation de sa propre voix montre dans quelle mesure il est endoctriné par les idéologies des classes dirigeantes. Celle-ci critique également le capitalisme. A la fin du roman, il est bouleversé par la prise de conscience qu'il ne peut plus fournir un travail de la qualité qu'il attend de lui-même. En effet, il est épuisé par le travail et n'a plus d'énergie à donner à la tâche : « I've given all I had to give. I gave it all to Lord Darlington » (*Remains*, p. 223).

Cette réflexion sur l'exploitation de l'homme par l'homme est évoquée lorsque Stevens décrit, avec fierté, la *génération* de majordomes à laquelle il s'identifie. Selon le narrateur : « We were all essentially cut from the same cloth » (*Remains*, p. 17). Indépendamment des allusions à l'*imitation* et à la mise en scène étudiées dans le chapitre précédent, cette expression porte ici sur la notion de production de masse. Malgré les tentatives de Stevens pour valoriser et justifier son métier auprès du narrateur, il est en réalité une sorte d'esclave qui se tue à la tâche : fondamentalement remplaçable et quasiment jetable. Une réflexion similaire apparaît dans *Gosford Park* lorsque Mary interroge Mrs Wilson sur ses motifs pour le meurtre de William McCordle. En effet, cette dernière a tué son maître afin de protéger son fils Robert Parks, ayant deviné son intention d'assassiner son père. Quand Mary lui demande comment elle a découvert son plan, Mrs Wilson explique :

What gift do you think a good servant has that marks them apart from the rest? It is the gift of anticipation. And I am a good servant. I am better than good, I am the best, the *perfect* servant. I know when they are hungry so the food is waiting. I know when they will be tired so the bed is made and warmed. I know it before they know it themselves. (*Gosford*, 2 hr. 2 min.)

Lorsque Mary suggère que Mrs Wilson risque sa liberté si la police découvre qu'elle a empoisonné son maître, cette dernière répond : « Didn't you hear me? I'm the perfect servant. I have no life » (*Gosford*, 2 hr. 2 min., 36 sec.). L'insinuation est donc que la vie des domestiques n'est pas différente de celle d'un prisonnier, une comparaison que nous allons explorer davantage prochainement. Sa description des qualités de la domestique parfaite, en revanche, n'est pas compatible avec la notion de dignité chère à Stevens. Comme le constate Harry Smith, bien entendu : « 'You can't have dignity if you're a slave' » (*Remains*, p. 173) Une réflexion similaire se produit dans

Atonement lorsqu'Emily Tallis insiste, à la dernière minute, pour que la cuisinière transforme le rôti prévu pour le dîner en salade d'été, à cause de la chaleur :

The labour in the kitchen had been long and hard all day in the heat, and the residue was everywhere: the flagstone floor was slick with the spilt grease of roasted meat and trodden-in [potato] peel; sodden tea-towels, tributes to heroic forgotten labours, drooped above the range ... (*Atonement*, p. 104)

Ici encore on ressent le projet de donner plus de vie, voire plus de *réalisme*, au travail des domestiques, habituellement mis au dernier plan dans la pastorale et le roman policier. De manière révélatrice, Briony envisage qu'une telle corvée n'existe qu'*ailleurs*, même si elle existe à Tallis House même. Lorsqu'elle pense à la maison familiale de ses cousins Quincey dans le nord de l'Angleterre, par exemple : « Briony imagined streets of blackened mills, and grim men trudging to work with sandwiches in tin boxes » (*Atonement*, p. 118). Dans ce contexte il est important de considérer l'expiation de Briony non seulement comme une pénitence pour le crime de ses mensonges mais également pour ses privilèges sociaux. Justement, les deux sujets sont liés, car le fait que la police croit la version des événements de Briony malgré celle donnée par Robbie s'explique par les préjugés de classe.

Des réflexions similaires sont manifestes dans *Gosford Park* où l'on trouve de nombreux exemples de cette exploitation de l'homme par l'homme. Les premières scènes donnent le ton. Les domestiques travaillant pour la comtesse Constance, dont l'héroïne Mary, l'amènent en voiture à la maison éponyme. Il pleut très fort et la maîtresse, assise à l'arrière du véhicule, se plaint qu'elle n'arrive pas à enlever le bouchon de son thermos contenant une boisson chaude : « 'I can't open this wretched thing' » (*Gosford*, 3 min, 03 sec.). Ayant fait arrêter la voiture afin que Mary puisse enlever le bouchon, ce que cette dernière fait très facilement, Constance ne fait aucune attention au fait que la jeune femme est mouillée jusqu'aux os. Voyant que leur voiture s'est arrêtée, Morris Weissman et Ivor Novello, qui arrivent par la suite dans leur propre véhicule, offrent de l'aide. Constance est remarquablement froide avec eux, répondant à peine à leurs questions, et les hommes continuent donc sans sortir de leur voiture. Pendant cet échange, Mary est obligée de rester sous la pluie, mais Constance n'a évidemment aucune compassion, se fâchant que la porte de la voiture ait été laissée ouverte : « 'Could we get on before I freeze to death' » (*Gosford*, 4 min. 30 sec.). Ainsi que l'indique Pidduck, ces scènes affichent donc un projet de

parodier et de critiquer les relations entre les domestiques et les maîtres dans les films du genre « heritage cinema » ou « costume drama¹⁰⁶ ». Ce qui est significatif dans le film est non seulement la corvée des domestiques mais également le fait qu'ils font partie d'un milieu qui ne connaît pas d'ascension sociale. Lorsque Henry Denton, jouant le rôle de valet, demande à ses collègues lors du repas combien d'entre eux ont des parents qui ont travaillé dans le même domaine, la plupart lève la main (*Gosford*, 30 min. 30 sec.).

Les préjugés de classe font également partie des réflexions de *Arthur & George*. Comme analysé précédemment, George se sent à l'écart de ses pairs à cause de sa petite enfance au presbytère, où il avait très peu de contact avec les autres villageois de Great Wryley. Quand il va à l'école, en revanche, il est frappé par les différences entre lui et certains de ses camarades : « Some of the boys come from farms, and George thinks they smell of cows. Others are miners' sons, and seem to talk differently » (*Arthur & George*, p. 12). Malgré les préjugés à son égard, notamment ceux des garçons eux-mêmes, il fait preuve néanmoins d'un certain snobisme envers le milieu rural où il est élevé. Cet air de supériorité ne le dessert pas bien, bien entendu, quand il est accusé des crimes : en effet, ceci exacerbe les suspicions de la police. Son métier d'avocat, en revanche, lui donne une perspective sur les relations entre les peuples et les propriétés qui est notamment absente des romans policiers de l'époque, comme ceux d'Arthur Conan Doyle lui-même. Regardant par la fenêtre dans le train, par exemple, il observe :

Hitherto invisible connections – between people, between things, between ideas and principles – are gradually revealing themselves. [...] For instance, he is on the train [...] looking out of the window at a hedgerow. He sees not what his fellow passengers see [...] but instead a formal boundary between owners of land, a delineation settled by contract of long usage, something active, something liable to promote either amity or dispute. At the Vicarage, he looks at the maid scrubbing the kitchen table, and instead of a coarse and clumsy girl likely to misplace his books, he sees a contract of employment and a duty of

¹⁰⁶ Pidduck, *Contemporary Costume Film*, op. cit., p. 120 : « Although they are crucial to the visual economy of costume drama, domestic servants rarely impinge on the dramas of romance and self-discovery of the middle and upper classes they serve. [...] Adaptations of Austen, Forster, Wharton and James painstakingly chronicle distinctions of wealth, social standing and cultural capital within their cosmopolitan middle- and upper-class milieus. Yet the symbiotic connections between these leisured microworlds and working-class labour and experience are largely suppressed ».

care, a complicated and delicate tying together, backed by centuries of case law ... (*Arthur & George*, p. 89)

Malgré cet apparent éveil à la dimension socio-économique sous-tendant les relations ostensiblement banales, George n'interprète pas ces phénomènes en termes d'exploitation. Il n'a aucune compassion pour la jeune domestique qu'il décrit comme vulgaire et maladroite. Des attitudes similaires sont montrées ailleurs par Jean Leckie, cette fois-ci à propos des médiums fréquentés par Doyle : « 'Those people. Like gypsy women who sit in fairground booths and tell your fortune with cards and tea leaves. They're just ... common' » (*Arthur & George*, p. 267). Son hostilité envers les médiums a pour cause leur classe sociale plutôt que leurs croyances. A cet égard, elle fait référence ailleurs aux « low-born mediums » (*Arthur & George*, p. 365). C'est un sentiment qu'Arthur trouve inacceptable, même s'il n'ose pas critiquer sa maîtresse :

Arthur finds such snobbery, especially in one he loves, unacceptable. He wants to say it is the splendid lower-middle-class folk who have always been the spiritual peers of the nation: you need look no further than the Puritans [...]. He wants to say that [...] there were doubtless many who judged Our Lord Jesus Christ a little common. The Apostles, like most mediums, had little education. Naturally, he says none of this. (*Arthur & George*, p. 267).

Malgré ses observations, Arthur montre ailleurs des préjugés presque identiques. Face aux accusations d'Anson, Conan Doyle défend George en mettant en avant sur sa respectabilité dans des termes élitistes : « 'We are talking [...] not of some butcher's boy, but a professional Englishman, a solicitor' » (*Arthur & George*, p. 375). De manière similaire, à propos des lettres anonymes dénonçant George et sa famille, que l'avocat est accusé d'avoir lui-même envoyées, Arthur constate : « the letters were obviously written by someone of an entirely different class to [George] Edalji, a foul-mouthed boor, a blackguard, someone with neither grammar nor decency » (*Arthur & George*, p. 438). De manière révélatrice, Arthur résiste initialement à la tentation d'accuser Anson de racisme sous le prétexte qu'il est gentleman. Contrairement à ceux des classes populaires qui n'ont pas bénéficié d'une bonne éducation, Anson a le bénéfice du doute : « 'Whatever his faults, Anson is an English gentleman and a Chief Constable' » (*Arthur & George*, p. 319). Lorsque Conan Doyle est invité à dîner chez Anson, Arthur apprend en revanche que cette attitude n'est partagée ni par le chef de police, ni par sa femme. Mme. Anson, en particulier, n'est pas du tout persuadée quand Arthur relate ses racines aristocratiques :

She [...] had little curiosity about her distant ancestors. It seemed to her that if you paid an investigator to elaborate your family tree, you would always end up being connected to some great family. Genealogical detectives did not [...] send in bills attached to confirmation that you were descended from swineherds on one side of the family and pedlars on the other. [...] Noble blood, hard times, restored fortunes. She was happy enough to believe such themes in a library novel, but when confronted by a living version was inclined to find them implausible and sentimental. She wondered how long the family's ascendancy would last this time round. What did they say about quick money? One generation to make it, one to enjoy it, one to lose it. (*Arthur & George*, p. 369)

Ses préjugés envers Arthur sont centrés autour de la notion qu'il est nouveau riche (« quick money »), ayant été élevé dans la pauvreté par sa mère. Son désir d'être considéré comme noble d'extraction est reflété dans le nom de sa maison, *Undershaw*. Comme le constate Arthur : « The name would give this modern construction a fine old Anglo-Saxon resonance » (*Arthur & George*, p. 98). De plus, il y fait installer un immense vitrail figurant de nombreux hommages à ses ancêtres : « a tribute to [his] illustrious ancestry » (*Arthur & George*, p. 98). Pour Arthur, la construction d'Undershaw permet la renaissance de la famille Doyle, dont la noble lignée avait été mise en péril par l'alcoolisme de son père. Ici encore, on trouve des parallèles entre la vie d'Arthur et les préoccupations de sa fiction. Certaines histoires mettant en scène Sherlock Holmes, par exemple, figurent des familles nobles dont la fortune et la continuité sont en danger. Comme le constate Porter :

... it is characteristic that in [...] Doyle's novels there is a threat to the continuity of a noble family by means of an attempted usurpation, a threat that is thwarted in the denouement. The perpetuation of civilized society itself is dependent on the preservation of the humane moral order symbolized by the great house¹⁰⁷.

Ceci est particulièrement marqué dans *The Hound of the Baskervilles*, paru en 1902, où la victime du meurtre sur lequel Sherlock Holmes enquête connaît des circonstances similaires à celles qui préoccupent Arthur dans le roman de Julian Barnes. Sir Charles Baskerville est descendant d'une lignée noble, mais il doit sa fortune non à son héritage mais, de manière révélatrice, à des affaires en Afrique du Sud. Au début du roman, un article de presse donné à Sherlock Holmes pour expliquer le contexte du crime révèle les préoccupations de l'époque à propos de l'argent et de son origine :

¹⁰⁷ Porter, *Pursuit of Crime*, op. cit., p. 194.

In these days of *nouveaux riches* it is refreshing to find a case where the scion of an old country family which has fallen upon evil days is able to make his own fortune and to bring it back with him to restore the fallen grandeur of his line. Sir Charles, it is well known, made large sums of money in South African speculation¹⁰⁸.

L'opposition entre les parvenus, considérés comme vulgaires, et la lignée noble explique en partie les préoccupations de Conan Doyle et les autres personnages d'*Arthur & George*. Il était apparemment nécessaire de montrer ses racines nobles même si on avait gagné sa fortune grâce à son propre travail.

Malgré le fait que les lecteurs des aventures mettant en scène Sherlock Holmes étaient majoritairement issus de la bourgeoisie, le héros n'a pas besoin de travailler pour vivre¹⁰⁹. La popularité persistante de la figure du gentleman-détective, au moins jusqu'à la seconde guerre mondiale, reflète donc les aspirations du public. Il est difficile d'imaginer le héros d'un roman policier contemporain modelé, sans recours à l'ironie, sur Lord Peter Wimsey, le personnage créé par Dorothy L. Sayers. Un constat typique de cette figure du détective, justifiant sa richesse, est :

'I'm a nice wealthy bachelor. Fairly nice, anyway. And it's fun to be rich. I find it so. You needn't spend it all on yachts and cocktails, you know. You could build something or endow something or run something or the other. If you don't take it, it will go to some ghastly person – Uncle Edward or somebody – [...] and they'd be sure to do something silly with it¹¹⁰.

Le clivage entre les nouveaux riches et ceux qui sont de lignée noble figure également dans *Gosford Park*. Alors que William McCordle s'est marié avec une héritière, il doit sa richesse non pas à la famille de son épouse mais à son travail. En effet, toute la famille dépend de lui, y compris sa belle-mère la comtesse Constance. Indépendamment du fait que William n'est pas du tout une figure sympathique dans le film, il est néanmoins l'objet de préjugés de classe de la part de sa propre famille,

¹⁰⁸ Conan Doyle, *Hound of the Baskervilles*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰⁹ Porter, *Pursuit of Crime*, *op. cit.*, p. 156–57 : « [Holmes's] attraction is not only that of power through reason but also of leisure and privilege, of upper-middle-class bachelor life, of heroic adventure punctured by pipe smoking in gentlemen's chambers, meditation, and opera. Holmes never has to stoop to earn his living [...]. He is a the polished, chivalrous hero of a culture whose ideal in all human endeavours is the well-heeled amateur, because the amateur at his best is not only brilliant and incisive, he is also relaxed and disinterested. [...] if after Sherlock Holmes the gentlemanly amateur of genius is the most distinctive heroic type of British detective fiction, it is because there existed a cult of stylishness characteristic of an upper-middle-class culture still dominated by an aristocratic ideal ».

¹¹⁰ Sayers, *Nine Tailors*, *op. cit.*, p. 257.

qui considère les nouveaux riches comme étant vulgaires. Comme l'indique une des domestiques à propos de sa femme, Sylvia : « 'She looks down on anyone who got to the top with brains and hard work, just like she looks down on her husband' » (*Gosford*, 12 min. 50 sec.). Ce qui est significatif dans *Gosford Park* est que ni les nouveaux riches ni les familles nobles n'échappent aux critiques. Bien que William McCordle ait gagné son propre argent, il l'a fait en profitant de la guerre. De surcroît, il a épousé une femme d'une famille noble, et a donc intégré la culture aristocratique, y compris la maison de maître et son entourage de domestiques. En ce sens, il reflète certaines particularités sociales au Royaume-Uni qui ont laissé leur empreinte sur le roman policier. Selon Mandel :

In Britain, rising capitalism was integrated with a consolidated state, the product of protracted historical development and combined, as concerns the social superstructure, with many remnants of semi-feudal superstructure. Hence the general atmosphere of class divisions accepted by consensus in the classical detective story ...¹¹¹.

L'omniprésence du snobisme dans les œuvres du corpus, même dans les milieux sociaux moins élevés, évoque la dimension hiérarchique de la société britannique malgré les bouleversements du capitalisme. Stevens fait référence à cette stratification et au statut social des nouveaux riches par rapport à celui de l'aristocratie, dans *The Remains of the Day* : « Butler's of my father's generation [...] tended to see the world in terms of a ladder – the houses of royalty, dukes and the lords [...] at the top, those of 'new money' lower down and so on » (*Remains*, p. 106). Alors que Stevens remet en question cette vision de la hiérarchie, il estime que les familles nobles comme celle de son maître, Lord Darlington, méritent leur place au cœur du pouvoir.

Une telle confiance inconditionnelle dans l'ordre social est également démontrée par George dans le roman de Julian Barnes. Malgré le fait qu'il soit emprisonné pour un crime qu'il n'a pas commis, l'avocat ne perd pas la foi en les procédés de la justice. Il ne souhaite pas devenir martyr pour une cause, comme l'est devenu Alfred Dreyfus en France, et il critique Emily Davison, la suffragette britannique qui a commis des actes de vandalisme et a fait des grèves de la faim en prison. Selon George :

You cannot break the law to advance the law, that was a nonsense. You do it by petition, by argument, by demonstration if necessary, but by reason. Those who broke the law as

¹¹¹ Mandel, *Delightful Murder*, *op. cit.*, p. 46.

an argument for obtaining the vote thereby demonstrated their unfitness to receive it.
(*Arthur & George*, p. 494)

L'opinion de l'avocat sur la désobéissance civile est révélatrice. Malgré l'injustice qu'il a subie, George estime qu'il faut respecter l'ordre à tout moment, même s'il doit son pardon à la campagne de Conan Doyle, sans laquelle il serait probablement resté en prison. La dimension réactionnaire de la personnalité de l'avocat est illustrée également quand il lit l'autobiographie d'Arthur. L'écrivain y fait référence non seulement aux *Great Wryley Outrages* mais également à une autre erreur judiciaire dans laquelle il est intervenu. Cette fois-ci, l'individu en question, Oscar Slater, qui avait été accusé à tort de meurtre, était bien connu des services de police pour des vols et du proxénétisme. George regrette profondément d'être associé, bien qu'indirectement, à cet individu, du fait que Conan Doyle les ait aidés tous deux : « The man had, it was true, been wrongly accused of murder, and nearly executed [...]; but [Oscar] Slater was a very low sort of fellow, a professional criminal » (*Arthur & George*, p. 465). L'expression *criminel professionnel* est significative car Arthur appelle George un *gentleman professionnel*. L'attitude de l'avocat envers Slater fait écho à d'autres évocations, par la police cette-fois-ci, des *classes criminelles* (« criminal classes », *Arthur & George*, p. 137). Même si des personnages de ce milieu figurent rarement dans le *whodunit* de l'âge d'or, les classes populaires et les soi-disant *classes criminelles* sont souvent confondues dans le roman policier. Selon Mandel, ceci s'explique par l'absence de la notion de la lutte des classes dans les pays anglophones¹¹².

Une réflexion sur les injustices sociales apparaît également dans *Hawksmoor*, qui critique le sentiment des riches dans le roman policier que tout leur est dû. Cela est manifeste d'abord dans les représentations de l'est de Londres, qui était quasiment irréprésentable dans la fiction de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e. *The Lodger* de Marie Belloc Lowndes, par exemple, considéré comme le premier roman à prendre son inspiration thématique dans les meurtres attribués à Jack l'Éventreur, transfère l'action de l'est à l'ouest de la capitale. Comme l'explique Marcus :

¹¹² *Ibid.*, p. 44 : « The intelligentsia in general, and the authors of books in particular [...], assumed that this [class] stability was a fact of life. [...] In these circumstances, it was natural for them to assimilate revolt against the social order into criminal activity, to identify the rebellious proletariat with the 'criminal classes' (an expression that crops up repeatedly in popular Anglo-Saxon detective stories) ».

She shifts the murders from the East End to West London in part because she cannot represent Whitechapel, the 'unrepresentable' in late nineteenth-century society: doing so would have meant too raw a confrontation with poverty, sexual activity, and sexual crime¹¹³.

Afin de représenter les quartiers de Londres où ont été commis les meurtres de Jack l'Éventreur, auxquels *Hawksmoor* fait allusion, le roman de Peter Ackroyd n'hésite pas à mettre en scène la pauvreté, la violence et la prostitution. Comme le constate le policier éponyme :

Hawksmoor could have produced a survey of the area between the two churches of Wapping and Limehouse, and given at the same time a precise account of the crimes which each quarter harboured. This had been the district of the CID to which he had been attached for some years [...] and he had come to know it well: he knew where the thieves lived, where the prostitutes gathered, and where the vagrants came. [...] he sometimes speculated that these same areas had been used with similar intent for centuries past ...
(*Hawksmoor*, p. 141)

De plus, ces représentations explicites ne manquent pas de réflexion sur les causes de la criminalité : à savoir les injustices de la stratification sociale. A cet égard, un discours de Dyer est particulièrement révélateur :

As the Great rise by degrees of Greatnesse to the Pitch of Glory, so the Miserable sink to the Depth of their Misery by a continued Series of Disasters. Yet it cannot be denied but most Men owe not only their Learning to their Plenty, but likewise their Vertue and their Honesty: for how many Thousands are there in the World, in great Reputation for their Sober and Just dealings with Mankind, who if they were put to their Shifts would soon lose their Reputations and turn Rogues and Scoundrels? And yet we punish Poverty as if it were a Crime, and honour Wealth as if it were a Vertue. And so goes on the Circle of Things: Poverty begets Sin and Sin begets Punishment. (*Hawksmoor*, p. 78)

Dans *Hawksmoor*, même les actes de générosité et de compassion sont mis en question. Selon une prostituée dans un échange avec le vagabond, Ned, par exemple : « 'They don't give you money out of charity, they give it you out of fear. [...] Do you think they care about you, you daft bugger? They just don't want you coming after them, they don't want to see you in the mirror when they look at their fat faces!' »
(*Hawksmoor*, p. 98).

¹¹³ Laura Marcus, « Introduction », Marie Belloc Lowndes, *The Lodger*, 1913, Oxford, Oxford University Press, 1996, xi.

La peur et la révulsion auxquelles la prostituée fait référence rappellent l'attitude de la société envers les clones dans *Never Let Me Go*. Alors que le récit se déroule dans une Angleterre dystopique, voire fantastique, on pourrait néanmoins interpréter la thématique des clones comme étant une métaphore des préjugés sociaux réels. Comme déjà évoqué, la thématique des clones est en partie une critique de l'exploitation de l'homme par l'homme. Malgré les bonnes intentions des dirigeants de Hailsham pour améliorer les conditions de vie des clones, ils ne sont pas considérés par leurs « guardians » comme étant de vrais êtres humains, mais plutôt des « créatures¹¹⁴ ». Hailsham est le théâtre d'une forme d'élevage ou d'exploitation animale. Comme l'explique Miss Lucy à Hailsham : « 'You were brought into this world for a purpose, and your futures, all of them, have been decided' » (*Never*, p. 80). La référence à l'avenir (« future ») des clones porte sur le fait que Miss Lucy a entendu parler les élèves de leurs projets professionnels, des ambitions qu'ils ne pourront jamais réaliser. Les clones appellent ces aspirations leur *avenir de rêve* (« dream futures », *Never*, p. 140), un reflet ironique du fait qu'ils n'ont pas d'avenir. Cela ne les empêche pas de rêver, en revanche, et surtout pas Ruth, qui décrit le bureau de son travail imaginaire de façon très détaillée :

... Ruth began telling us about the sort of office she'd ideally work in, and I immediately recognized it. [...] the plants; the gleaming equipment, the chairs with their swivels and castors [...] maybe she'd even forgotten herself where the image had come from. She even talked at one point about how the people in her office would all be 'dynamic, go-ahead types', and I remembered clearly those same words written in big letters across the top of the advert: 'Are you the dynamic, go-ahead type?' (*Never*, p. 142)

On ressent également ici une dimension ironique, la vie des clones ne pouvant pas *avancer* comme l'évoque l'idiome « go-ahead type ». Il s'agit également d'une critique du capitalisme : le travail envisagé par Ruth est inspiré par une publicité trouvée dans un magazine. La réussite qui y est dénotée n'appartient ni aux clones ni à des milliers de gens ordinaires. Le sentiment d'exclusion que connaissent les clones est souligné dans l'épisode où Kathy et ses camarades visitent une ville dans le Norfolk pour trouver la « possible » de Ruth, à savoir la personne dont l'ADN a été utilisée pour la créer. Rodney et Chrissy jurent avoir vu cette personne dans un bureau lors

¹¹⁴ Madame appelle Kathy et Tommy des pauvres créatures « 'poor creatures' » deux fois à la fin du roman. (voir *Never*, p. 267).

d'une sortie en ville et persuadent les autres de venir la rechercher avec eux. Le plan s'avère être un prétexte de la part du couple pour interroger les amis de Hailsham sur leurs expériences à l'ancienne école. Le bureau en question, par contre, correspond à celui envisagé par Ruth dans son *avenir de rêve*, même si la femme identifiée comme sa « possible » ne lui ressemble pas vraiment. Les camarades sont contraints à observer l'activité dans le bureau à travers la vitrine, la scène apparaissant devant eux comme sur un écran de télévision ou au cinéma :

It wasn't exactly like the magazine advert [...] but then it wasn't that far off either. There was a big glass front at street-level, so anyone going by could see right into it: a large open-plan room [...]. There were potted palms, the shiny machines and swooping desk lamps. People were moving about between desks, or leaning on a partition, chatting and sharing jokes, while others had pulled their swivel chairs close to each other and were enjoying a coffee and sandwich. [...] We kept on staring, and it looked like a smart, cosy, self-contained world. (*Never*, p. 156)

Ce qui est ironique est le fait que la scène observée par les clones est relativement modeste. L'impression créée par cette scène assez banale souligne le fait qu'ils sont considérés par la société comme étant de deuxième ordre : pour eux, le monde représenté dans la vitrine ne leur appartient pas, c'est un univers clos (« self-contained world »). En même temps, la ressemblance entre le bureau de la « possible » de Ruth et celui représenté dans la publicité suggère que les clones ne sont pas les seuls à copier les autres. Le roman sert également d'allégorie pour une société *imitatrice*, dont les rôles sociaux sont de plus en plus contraignants et prescrits.

Le rapport entre ce sentiment d'exclusion et les préjugés de classe sociale est souligné par la scène suivante. Ruth, bouleversée par la réalité que la femme dans le bureau ne lui ressemble guère, dénonce la futilité de la recherche des « possibles », s'exclamant que l'ADN utilisé pour créer les clones vient plutôt des gens en marge de la société :

They don't ever, ever, use people like that woman. [...] We all know it, so why don't we face it. [...] We're modelled from *trash*. Junkies, prostitutes, winos, tramps. Convicts, maybe, so long as they aren't psychos. That's what we come from. [...] If you want to do it properly, then you look in the gutter. You look in rubbish bins. Look down the toilet, that's where you'll find where we come from. (*Never*, p. 164)

L'exclusion que connaissent les clones n'est donc pas qu'un scénario fantastique, il s'agit également d'une critique du système capitaliste qui prive les gens, surtout ceux

sans emploi, d'une vraie place dans la société. Pour Machinal, qui analyse *Never Let Me Go* également à travers le prisme du roman policier, les clones jouent un rôle similaire à celui des criminels du roman policier. Comme les coupables, les clones sont stigmatisés et expulsés de la société afin que celle-ci puisse regagner son innocence :

Le clone se mue en figure de l'altérité, présentée sur le mode de la victime émissaire, stigmatisée par une société globalisée ultra-libérale qui perçoit toute créature à travers le prisme de la rentabilité et de la productivité. Le criminel du roman policier de la fin du XIX^e siècle n'a plus grand chose en commun avec de tels personnages. Pourtant, ils occupent la même fonction symbolique. Ils représentent une altérité et une déviance que la communauté rejette afin d'accomplir un rituel de refondation du même¹¹⁵.

En tant que citoyens de deuxième ordre, les clones rappellent les injustices non seulement socio-économiques mais aussi raciales. Ceci est évident dans le comportement des gens ordinaires vis-à-vis des clones. Les élèves à Hailsham sont étonnés de découvrir que Madame, par exemple, ait peur d'eux, et qu'elle soit même dégoûtée par leur présence :

Ruth was right. Madame was afraid of us. But she was afraid of us in the same way someone might be afraid of spiders. [...] there are people out there, like Madame, who don't hate you or wish you any harm, but who nevertheless shudder at the very thought of you [...] and who dread the idea of your hand brushing against theirs. (*Never*, p. 36)

La réaction de Madame rappelle la peur et la révulsion auxquelles font référence les marginaux dans *Hawksmoor* ci-dessus. La stigmatisation des clones, métaphore des préjugés sociaux et raciaux réels, mène aux réflexions équivalentes ailleurs dans le corpus, où le racisme et les questions d'identité nationale sont confrontés directement.

III. Le racisme, l'impérialisme et le nationalisme

Comme nous l'avons vu, le mythe de la pastorale dans le roman policier anglais et dans l'imaginaire britannique plus généralement a des connotations nationalistes. La nostalgie exprimée pour une Angleterre mythique et prélapsaire a une dimension chauvine. On nous rappelle que, pour le médecin suisse qui a inventé le terme

¹¹⁵ Machinal, « Fiction post-cataclysmique contemporaine », *op. cit.*, p. 474.

nostalgie, le mal du pays vécu par ses patients était la preuve de leur patriotisme¹¹⁶. Selon Boym, en revanche, ce mal du pays a longtemps été instrumentalisé politiquement pour critiquer le présent et faire des autres, à savoir les étrangers, des boucs émissaires :

Restorative nostalgia knows two main narrative plots – the restoration of origins and the conspiracy theory [...]. The conspiratorial worldview reflects a nostalgia for a transcendental cosmology and a simple pre-modern conception of good and evil. [...] “Home,” imagine extremist conspiracy theory adherents, is forever under siege, requiring defense against the plotting enemy. [...] much of twentieth-century violence, from pogroms to Nazi and Stalinist terror to McCarthy’s Red scare, operated in response to conspiracy theories in the name of a restored homeland¹¹⁷.

Les œuvres du corpus, de manière différente, déconstruisent les tendances nationalistes et impérialistes du roman policier et de l’imaginaire pastoral britannique. Dans *When We Were Orphans*, le discours anti-impérialiste se focalise principalement sur le rôle des Britanniques à Shanghai, surtout dans la période précédant la Seconde Guerre mondiale. Alors que la Chine n’a pas été colonisée par le Royaume-Uni, le roman met en scène les attitudes racistes des habitants de la concession internationale, ainsi qu’un discours sur l’héritage quasi-impérialiste autour de l’importation de l’opium indien par les Britanniques. Le rapport presque colonialiste entre les Chinois et les Britanniques est évident de par le fait que la concession internationale était complètement isolée du reste de la ville et que Christopher ne s’est jamais mêlé à la société chinoise :

... we were allowed to go around unsupervised [...] But this was, of course, all within the relative safety of the International Settlement. I for one was absolutely forbidden to enter the Chinese areas of the city [...]. Out there, we were told, lay all manner of diseases, filth and evil men. (*Orphans*, p. 54)

Ces propos correspondent encore aux expériences réelles de l’écrivain J.G. Ballard dans la concession internationale, que l’on estime comme étant relativement typiques des attitudes des habitants du quartier à l’époque :

¹¹⁶ Voir Boym, *Future of Nostalgia*, *op. cit.*, p. 4 : « [Johannes] Hofer seemed proud of some of his patients; for him nostalgia was a demonstration of the patriotism of his compatriots who loved the charm of their native land to the point of sickness ».

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 43.

... my insulation from Chinese life was almost complete. I lived in Shanghai for fifteen years and never learned a word of Chinese. Although my father had a large Chinese workforce, and at one point took Chinese lessons, he never uttered a syllable of Chinese to any of our servants. I never had a Chinese meal, either at home or during many hotel and restaurant visits [...]. We ate roast lamb, American waffles and syrup, ice cream sundaes. My first Chinese meal was after the war¹¹⁸.

La Chine et les Chinois ont joué un rôle important dans le discours raciste du roman policier. Une des règles du genre pendant son âge d'or, le soi-disant décalogue (« Commandments ») de l'écrivain Robert Knox, comprend l'interdiction de la mise en scène de Chinois : « No Chinaman must figure in the story¹¹⁹ ». Comme l'explique Camille Fort, cette fameuse règle numéro 5 s'est manifestée :

... sans doute par protestation devant le succès contemporain des aventures de Fu Manchu de Sax Rohmer. [...] D'apparence anti-discriminatoire (ne donnons pas à l'étranger, au Chinois, statut de criminel), il énonce innocemment le pire des racismes (ne dévalorisons pas nos criminels en faisant d'eux des étrangers¹²⁰).

Le roman policier britannique des années vingt et trente était caractérisé par la « bourgeoisification » des personnages, y compris du détective et du criminel. Pour mériter le statut de coupable, selon les règles du jeu, ce dernier devait être quelqu'un de milieu élevé : « The culprit must be a decidedly worth-while person - one that wouldn't ordinarily come under suspicion¹²¹ ». L'évocation de Fu Manchu est significative car ce personnage constitue, selon de nombreux critiques, la pire incarnation des préjugés à l'égard des Chinois et l'Orient à l'époque : « the most notorious embodiment of the "Oriental" in the history of popular literature and film, the espionage writer Sax Rohmer's Fu Manchu¹²² ». En effet, on ressent une allusion parodique à ce dernier dans le personnage de Wang Ku dans *When We Were Orphans*. Comme vu précédemment, Wang Ku pourrait être considéré comme une

¹¹⁸ Ballard, *Miracles of Life*, *op. cit.*, p. 33.

¹¹⁹ Voir Rebecca Armstrong, « How crime fiction has move on », *The Independent*, 19 février 2013, consulté en ligne 21/06/16 : <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/how-crime-fiction-has-moved-on-8500257.html>

¹²⁰ Fort, « Détectives et décalogues », *op. cit.*, p. 287–88.

¹²¹ Van Dine, « Twenty Rules », *op. cit.*, p. 220.

¹²² Charles J. Rzepka, « Race, Region, Rule: Genre and the Case of Charlie Chan », *PMLA*, vol. 122, n°5, p. 1474.

manifestation psychique des complexes œdipiens et racistes du héros, ainsi qu'une critique des tendances similaires dans le genre lui-même. Selon Pearson, par exemple :

[Robert] Knox's pronouncement [...] highlights the high incidence of exotic foreigners in the classic period of detective fiction; if "Chinamen" had not already seen frequent use or overuse by 1929, they would not appear in Knox's [rules]. Nevertheless, the clue-puzzle stories continued to use foreign countries and colonial holdings both as sources of mystery and evil and as exotic backdrops for otherwise conventional mysteries [...] as in Agatha Christie's *Murder in Mesopotamia* (1936) and *Death on the Nile* (1937) – English country house mysteries lacking only England and the country house¹²³.

Indépendamment du caractère stéréotypé du nom Wang Ku, la nature outrée de la découverte au point culminant du récit, à savoir le fait que la mère de Christopher avait été prise pour esclave sexuelle par le bandit chinois, fait penser à la parodie. En effet, toute prétention à la méchanceté de ce dernier est sapée ailleurs dans le roman par les propos racistes des Britanniques envers les Chinois. Dans ses souvenirs d'enfance, par exemple, Banks se remémore une visite de Wang Ku à la maison familiale lors de laquelle sa mère se met à l'insulter contre lui : « My mother was telling the plump man he was a traitor to his own race, that he was an agent of the devil, that [...] if he ever returned to our house, she would 'spit on him like the dirty animal he was' » (*Orphans*, p. 116). La mère de Christopher réagit de cette manière du fait qu'elle faisait campagne contre le trafic de l'opium en Chine, même si de nombreux Britanniques, et notamment la famille Banks, devaient leur fortune à l'importation de la drogue.

Un motif récurrent du discours anticolonialiste dans le roman est la notion de culpabilité et d'excuses. Comme analysé auparavant, Banks est frappé à un moment donné par un sentiment de dégoût à l'égard de la décadence de la concession internationale des années trente. Il se plaint en particulier de ce qu'il considère être un manque de regret et de honte chez ses compatriotes, sans préciser pourquoi exactement il les juge coupables¹²⁴. Son refus de clarifier pour quelle raison

¹²³ Nels Pearson et Marc Singer, « Introduction: Open cases: Detection, (post)modernity, and the state », dans *Detective Fiction in a Postcolonial and Transnational World*, dir. Nels Pearson et Marc Singer, Farnham, Ashgate Publishing, 2009, p. 5.

¹²⁴ Voir, par exemple *Orphans*, p. 162 : « What has quietly shocked me [...] is the refusal of everyone here to acknowledge their drastic culpability. [...] I have not witnessed [...] anything that could pass for

exactement il estime ses pairs fautifs suggère que Banks projette sur eux sa propre honte pour l'origine de sa richesse. En outre, plusieurs personnages, y compris le héros, se plaignent dans le roman du caractère *typique* des Chinois, à savoir une incapacité à s'excuser. Son ancien ami d'école Morgan, par exemple, constate :

'You wouldn't believe the God-awful trouble I've been having with chauffeurs since all this trouble started. Regular one got killed the first day the Japs started shelling. Found another man, turned out to be a bandit of some sort. [...] Picked me up once at the American Club with blood all over his shirt. Not his own, I soon gathered. Didn't say a word in apology, typical Chinaman.' (*Orphans*, p. 181)

Indépendamment de la manière dont ces propos mettent en scène l'esprit de déni et d'évasion des Britanniques de la concession internationale, qui croyaient que la dispute entre les Japonais et les Chinois n'aurait aucun impact sur leur rôle à Shanghai, l'évocation des excuses (« apology ») est significative. Comme le constate Banks lui-même ailleurs : « like most Chinese, [Mr Lin] was uncomfortable with apologies » (*Orphans*, p. 191). La communauté internationale refuse de prendre au sérieux la menace de l'invasion japonaise, d'une manière qui suggère une confusion, plutôt collective cette fois-ci, entre la réalité et la fiction. Indépendamment de la non-fiabilité du narrateur, il est évident que les Britanniques à Shanghai en général croyaient naïvement qu'ils ne seraient pas impliqués dans le conflit. C'est une illusion que Banks projette sur les autres, notamment les Chinois, pour qui celle-ci constitue un trait typique et défavorable. Quand son chauffeur se perd dans les ruelles de la ville, par exemple, le héros s'exclame : « 'Why do you persist in this charade? It's typical of you Chinese. You're lost, but you won't admit it' » (*Orphans*, p. 226). Le héros ose accuser son conducteur de faire semblant qu'il n'est pas perdu. En revanche, l'illusion qu'il connaît Shanghai, ainsi que la situation géopolitique dans laquelle la ville se trouve, est réellement la sienne. Justement, quand il découvre que le conducteur est en fait sorti de la concession internationale, le héros est pris de panique d'une manière très peu holmésienne : « Good God! We're actually outside the Settlement? In Chapei? Look here, you're a fool, you know that? A fool! [...] Now we're lost. We're possibly dangerously close to the war zone. And we've left the Settlement! » (*Orphans*, p. 226). Les propos sont révélateurs non seulement car ils

honest shame. Here [...] at the heart of the maelstrom [...], is a pathetic conspiracy of denial; a denial of responsibility ».

mettent en scène l'arrogance de Banks vis-à-vis de son chauffeur chinois, mais également parce qu'ils révèlent sa panique quand il se retrouve dans le « vrai » Shanghai : c'est-à-dire, en dehors de l'univers clos, mais illusoire, de la concession. Contrairement aux romans policiers de l'âge d'or, en revanche, Sherlock Holmes n'hésitait pas d'explorer les endroits marginaux, souvent dépeints comme étant « étrangers », de la capitale britannique. En effet, la thématique de l'opium dans *When We Were Orphans* rappelle plusieurs aventures de Sherlock Holmes, dont « The Man with the Twisted Lip », qui mettent en scène un Londres, et surtout l'est de la métropole, dépaysant et exotique :

... [Isa Whitney] had, when the fit was on him, made use of an opium den in the farthest east of the City. [...] now the spell had been upon him eight and forty hours, and he lay there, doubtless upon the dregs of the docks, breathing in the poison or sleeping off the effects. [...] I found the latch and made my way into a long, low room, thick and heavy with the brown opium smoke and terraced with wooden berths, like the fore-castle of an emigrant ship. [...] As I entered, a sallow Malay attendant had hurried up with a pipe for me and a supply of the drug, beckoning me to an empty berth¹²⁵.

Dans la fumerie d'opium, comparée, de manière révélatrice, au bateau migrant, et gérée par un homme malais, Watson est étonné de trouver Holmes déguisé comme un des toxicomanes. Typiquement pour le héros de Baker Street, son déguisement trompe complètement son ami le docteur, qui est stupéfié de tomber sur Holmes dans un tel endroit. Il est suggéré ailleurs, en revanche, que Holmes s'était lui-même injecté des opioïdes, ainsi que de la cocaïne, durant un de ses épisodes de léthargie. De façon significative, il porte sa seringue dans une trousse marocaine¹²⁶. En outre, l'histoire de « The Man with the Twisted Lip » commence par une allusion à *Confessions of an English Opium-Eater* de Thomas De Quincey (1821), texte canonique et autobiographique à propos de la consommation d'opiacés. Dans ses *Confessions*, l'écrivain britannique décrit les visions terrifiantes qu'il a subies lors de ses expériences avec le laudanum, un mélange d'alcool et d'opium. Dans un passage révélateur, De Quincey raconte comment il avait pris la drogue en présence d'un marin malais avec qui il n'a pas pu communiquer, faute de connaître la langue. Ce dernier

¹²⁵ Arthur Conan Doyle, « Man with the Twisted Lip », *op. cit.*, p. 522–23.

¹²⁶ Voir Conan Doyle, « Sign of the Four », *op. cit.*, p. 97 : « Sherlock Holmes took his [...] hypodermic syringe from its neat morocco case. [...] 'Which is it today,' I asked, 'morphine or cocaine?' ».

disparaît lors d'une soirée passée sous l'emprise de la drogue, ce qui entraîne des cauchemars chez le narrateur :

The Malay has been a fearful enemy for months. I have been every night, through his means, transported into Asiatic scenes. [...] I have often thought that if I were compelled to forego England, and to live in China, and among Chinese manners and modes of life and scenery, I should go mad. The causes of my horror lie deep [...]. Southern Asia, in general, is the seat of awful images and associations. [...] No man can pretend that the wild, barbarous, and capricious superstitions of Africa, or of savage tribes elsewhere, affect him in the way that he is affected by the ancient, monumental, cruel, and elaborate religions of Indostan, &c. The mere antiquity of Asiatic things, of their institutions, histories, modes of faith, &c. is so impressive, that to me the vast age of the race and name overpowers the sense of youth in the individual. [...] All this [...] the reader must enter into before he can comprehend the unimaginable horror which these dreams of Oriental imagery, and mythological tortures, impressed upon me¹²⁷.

Le fait que ces visions prennent un caractère fortement orientaliste révèle des attitudes envers l'Asie, et la Chine en particulier, qui avaient à peine évolué au moment où Conan Doyle publia « The Man with the Twisted Lip » des décennies plus tard. A propos de l'orientalisme, Edward Saïd explique :

The Orientalist was an expert [...], whose job in society was to interpret the Orient for his [western] compatriots. [...] standing before a distant, barely intelligible civilization or cultural monument, the [19th century] Orientalist scholar reduced the obscurity by translating, sympathetically portraying, inwardly grasping the hard-to-reach object. Yet the Orientalist remained outside the Orient, which, however much it was made to appear intelligible, remained beyond the Occident. This cultural, temporal, and geographical distance was expressed in metaphors of depth, secrecy, and sexual promise: phrases like "the veils of an Eastern bride" or "the inscrutable Orient" passed into the common language¹²⁸.

Ainsi que le propose Porter, le roman policier est particulièrement marqué par l'orientalisme : « Detective fiction deals in the kind of mythic geography of our various cultures that had given rise to such stubborn concepts as "the mysterious Orient" and "the dark continent"¹²⁹ ». Dans *When We Were Orphans*, il existe de nombreuses allusions critiques à ce phénomène. Les « Yellow Snake killings » évoquent les motifs

¹²⁷ De Quincey, *Confessions*, op. cit., p. 109.

¹²⁸ Edward W. Saïd, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979, p. 222.

¹²⁹ Porter, *Pursuit of Crime*, op. cit., p. 190.

orientalistes fréquemment employés dans le roman policier. Par exemple, dans l'aventure de Sherlock Holmes intitulée « The Speckled Band », un mystère en chambre close, le coupable s'avère être un serpent jaune importé accidentellement d'Inde¹³⁰. Comme « The Man with the Twisted Lip », cette histoire met en scène un Londres qui, à travers ses ports, risque d'être contaminé par le contact maritime avec l'Empire. Selon Reitz, par exemple :

Far from being a distraction from the grand motions of nineteenth-century history, nineteenth-century detective fiction [...] helped a national readership imagine the British Empire in a way that was at once destabilizing and reassuring. [...] Throughout the nineteenth century, as [...] London's ports became host to an increasing number of ships bearing the goods of Empire, experts and intellectuals of various stripes argued that London was host to an increasing number of criminals, and this crisis inspired them to urge the British government to replace medieval systems of policing with a centralized and systematic force¹³¹.

De surcroît, l'évocation du serpent jaune rappelle également le soi-disant *péril jaune* (« yellow peril ») de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e, défini comme la menace présentée à l'Occident par les peuples d'Asie. La perception du danger n'était pas seulement liée au pouvoir croissant des pays asiatiques comme le Japon mais également l'immigration chinoise aux Etats-Unis et la crainte pseudo-scientifique de la dilution et de l'extinction de la race blanche. Selon Brantlinger :

Besides anxiety about the inevitable degeneration and demise even of successful races and species, after Darwin there were at least two other reasons for the pessimistic application of extinction discourse to the white race. One was the huge and evidently growing populations of several non-white races, notably the Chinese and the Japanese, [...] the "yellow peril" inspired by Chinese immigration to North America and Australia, by

¹³⁰ Voir Arthur Conan Doyle, « The Speckled Band », 1892, dans *Sherlock Holmes – The Complete Stories*, Ware, Wordsworth Editions, 2006, p. 576 : « on the wooden chair, sat Dr Grimesby Roylott clad in a long grey dressing-gown, [...] his feet thrust into red heel-less Turkish slippers. [...] Round his brow he had a peculiar yellow band, with brownish speckles, which seemed to be bound tightly round his head. [...] 'The band! the speckled band!' whispered Holmes. [...] I took a step forward. In an instant his strange headgear began to move, and there reared itself from among his hair the squat diamond-shaped head and puffed neck of a loathsome serpent. [...] 'It is a swamp adder!' cried Holmes; 'the deadliest snake in India. He has died within ten seconds of being bitten ...' ».

¹³¹ Reitz, *Detecting the Nation*, op. cit., p. xiii–xiv.

the [anti-foreign and anti-Christian] Boxer Revolution of 1900 [in Beijing], and by the Russo-Japanese War of 1904–5¹³².

Alors que la Chine n'a jamais été formellement colonisée par le Royaume-Uni, l'opium a joué un rôle très important dans l'affaiblissement de l'empire chinois, à l'avantage des intérêts commerciaux britanniques dans la région. Comme l'explique Uncle Philip au point culminant du roman d'Ishiguro :

'Many European companies, including your father's, were making vast profits importing Indian opium into China and turning millions of Chinese into helpless addicts. [...] We discovered that these people, they not only liked the profits very much, they actually *wanted* the Chinese to be useless. They liked them to be in chaos, drug-addicted, unable to govern themselves properly. That way, the country could be run virtually like a colony, but with none of the usual obligations.' (*Orphans*, p. 288)

Ce que constate Uncle Philip prend ses racines dans la vraie histoire des rapports politiques et commerciaux entre les deux pays. C'est une dynamique qui rend ridicule la notion que les Chinois ne savaient pas *s'excuser*, comme le disent les Britanniques dans le roman, ou pire encore qu'ils étaient de nature sujets aux vices (« 'Drink. Opium. Usual Chinaman Stuff' », *Orphans*, p. 198). Comme l'explique Peers :

India's integration into an emerging global economy is also evident in the growing trade between India and China. The [East India Company]'s monopoly, at least until 1834, extended as far as China where the EIC was under pressure to find commodities which they could exchange for Chinese tea, the demand for which was growing rapidly in Britain. [...] the EIC looked first to cotton and then opium as the solution. Opium grown in India came to dominate this trade and the British used force to pry open the Chinese markets. The Treaty of Nanking in 1842, which ended the First Opium War, that was imposed on the Chinese guaranteed British access to five Chinese ports as well as control over Hong Kong. [...] The willingness with which the British turned to the use of military force to compel Chinese consumers to accept a commodity which the British knew to have harmful effects can be accounted for in purely economic terms: by the second quarter of the nineteenth century, opium sales amounted to 40 per cent by value of India's exports¹³³.

La première guerre de l'opium avait eu pour conséquence la colonisation britannique de Hong Kong pendant 150 ans, jusqu'en 1997, malgré l'occupation japonaise de 1941 à 1945. Ce conflit, qui fait l'objet de plusieurs réécritures romanesques récentes,

¹³² Patrick Brantlinger, *Dark Vanishings: Discourse on the Extinction of Primitive Races, 1800–1930*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2003, p. 197.

¹³³ Douglas M. Peers, *India Under Colonial Rule 1700–1885*, London, Pearson, 2006, p. 49.

notamment l'*Ibis Trilogy* d'Amitav Ghosh¹³⁴, sert de trame de fond pour *When We Were Orphans*. Banks semble croire que la Chine entière est une colonie du Royaume-Uni, insistant auprès d'un fonctionnaire britannique à un moment donné pour le mettre en liaison avec le soi-disant « Yellow Snake ». Comme l'explique son interlocuteur : « 'you must understand, this isn't a British colony. We can't go ordering the Chinese about' » (*Orphans*, p. 199). Et pourtant, donner des ordres aux Chinois est exactement ce que fait Banks pendant de longues séquences du roman, notamment pendant son parcours à travers les ruines labyrinthiques d'une ancienne usine. Espérant y trouver la maison où sont séquestrés ses parents, il demande l'aide d'un lieutenant chinois rencontré dans un commissariat de police. Inexplicablement, ce dernier accepte d'assister Banks dans cette mission, et reste fidèlement avec lui malgré les dangers. Plus étrange encore est la tolérance de ce dernier face aux critiques et réprimandes de Banks, qui lui donne des ordres de plus en plus déraisonnables :

'I'm getting less and less interested in your idea of what isn't possible, Lieutenant. If I may say so, you are hardly a good advertisement for the Chinese Army. Do I take it you're now [...] unwilling to accompany me beyond this point? [...] You can safely assume I will no longer be mentioning you by name at the Jessfield Park celebration. (*Orphans*, p. 245)

Alors qu'il est difficile pendant cette séquence de différencier le réel du fantasme, celle-ci met néanmoins en scène les attitudes quasi-colonialistes du héros. Les festivités dont il parle (« the Jessfield Park celebration ») portent sur l'événement officiel, longtemps rêvé par le héros, où il annonce au monde le sauvetage de ses parents. Il s'agit, en revanche, du point culminant de ses jeux avec Akira¹³⁵, ce qui suggère encore qu'il est toujours prisonnier de ses fantasmes d'enfance. Le fait que les agents de l'état britannique qui l'accueillent à Shanghai semblent également enclins à jouer le jeu¹³⁶ montre dans quelle mesure la perspective du roman est orientée vers les fantasmes du narrateur. Selon Kazuo Ishiguro : « I didn't want to write a realistic book with a crazy narrator. I wanted to actually have the world of the

¹³⁴ L'*Ibis Trilogy* d'Amitav Ghosh, publié par John Murray, Londres, comprend les romans *Sea of Poppies* (paru en 2008), *River of Smoke* (2011), and *Flood of Fire* (2015).

¹³⁵ Voir, par exemple, *Orphans*, p. 111 : « Akira and I would become the detectives – until in the end, after the chases, fist-fights and gun-battles around the warren-like alleys of the Chinese districts, [...] our narratives would always conclude with a magnificent ceremony held in Jessfield Park ».

¹³⁶ Comme lui demande Grayson : « 'My first question, sir, before anything else, is if you're happy with the choice of Jessfield Park for the ceremony?' » (*Orphans*, p. 159).

book distorted, adopting the logic of the narrator. [...] The whole world portrayed in that book starts to tilt and bend¹³⁷ ». En ce sens, le roman partage l'ambiance onirique de *The Unconsoled*, le roman surréaliste dont la parution précède celle de *When We Were Orphans*, malgré son contexte ostensiblement socio-historique.

La représentation des Chinois dans le genre policier est également ciblée par *Gosford Park*. Comme vu précédemment, le producteur américain travaille sur un film s'appelant « Charlie Chan in London ». L'évocation de Charlie Chan est révélatrice car elle minimise toute prétention de la part des Américains dans le film de représenter une société plus démocratique et progressive que celle des Britanniques. Comme l'explique Rzepka, par exemple, cette figure du détective sino-américain a fait l'objet des critiques depuis les années 70 et 80 à cause des caractéristiques stéréotypées raciales¹³⁸. L'allusion à Charlie Chan dans *Gosford Park* est au moins un rappel des inégalités sociales aux Etats-Unis, même si Rzepka conteste les accusations de racisme portée contre son créateur, Earl Derr Biggers. Selon le critique, la représentation de Charlie Chan allait à l'encontre des stéréotypes extrêmement négatifs dénotés par le génie du mal asiatique Fu Manchu¹³⁹. A propos du contexte social dans lequel Charlie Chan apparaît pour la première fois, Rzepka explique :

The historical constraints against which Biggers worked to advance what he considered a positive version of Chinese Americanism were formidable. They included the intensification of long-standing exclusion laws prohibiting Chinese immigration and naturalization, culminating in the passage of the Johnson-Reed Act of 1924; the perpetuation of endemic anti-Chinese stereotypes through new mass media such as cinema, radio, and the phonograph; and increasing racist hysteria marked by the resurgence of the Ku Klux Klan [...]. Against these odds, Biggers created what is arguably the first nonwhite popular detective hero in literary history. The question of course is whether in doing so he compromised the personal dignity and racial integrity of his Chinese

¹³⁷ Linda Richards, « January Interview: Kazuo Ishiguro », *January Magazine*, octobre 2000, consulté en ligne 21/06/2016 : <http://www.januarymagazine.com/profiles/ishiguro.html>

¹³⁸ Rzepka, « Race, Region, Rule », *op. cit.*, p. 1464 : « Asian American writers and scholars in particular [...] agreed that Chan was a denigrating caricature of obsequiousness and self-effacement [...]. Viewed as effeminate, apologetic, and deferential to his white masters, both police officials and clients, Chan seemed the very model of a complacent "model minority," personifying the status assigned Asian American citizens by the dominant white culture in its attempt to delegitimize, by contrast, the angry militancy of the African American and Latino equal rights movements of the 1960s ».

¹³⁹ *Ibid.*, p. 1474 : « [Earl Derr] Biggers began his challenge to Asian American stereotypes by taking specific aim at the most notorious embodiment of the "Oriental" in the history of popular literature and film, the espionage writer Sax Rohmer's Fu Manchu ».

American sleuth to the point where the literary equivalent of cosmetic surgery on a racist stereotype began to resemble the construction of a grotesque Frankenstein's monster out of the stereotype's dismembered bits and pieces¹⁴⁰.

L'évocation de Charlie Chan dans *Gosford Park* s'inscrit également dans le discours du film à l'égard de l'authenticité. Comme vu auparavant, la mise-en-scène des personnages du milieu hollywoodien sert de métacommentaire sur ce que font Bob Balaban et Robert Altman, le réalisateur et le producteur américain jouant avec un genre typiquement britannique. Le film qui en résulte constitue une sorte d'œuvre hybride ou, bien entendu, de « monstre de Frankenstein construit à partir des stéréotypes culturels », bien que cela soit intentionnel et parodique. Le fait que Charlie Chan ait été interprété par trois acteurs occidentaux différents rappelle également la manière dont le personnage de Henry Denton, un acteur américain, endosse le rôle du valet écossais dans *Gosford Park*. Le fait que ce dernier porte une ceinture avec le logo « Fox Film », comme analysé dans le premier chapitre, est significatif car il s'agit de la même société qui produisait des films mettant en scène Charlie Chan dans la réalité¹⁴¹. En effet, la révélation de son affiliation à la Twentieth Century Fox souligne le discours sur l'exploitation hollywoodienne que Robert Altman a souvent pris comme thématique dans ses films. Il ne faut pas oublier que cette affiliation est révélée dans une scène où Denton tente d'agresser sexuellement Mary. Comme ailleurs dans l'œuvre de Robert Altman¹⁴², *Gosford Park* met en scène un Hollywood qui n'hésite pas à exploiter pour ses propres bénéfices ceux qui sont opprimés par la culture hégémonique : à savoir les femmes, les étrangers et les domestiques.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 1465.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 1476 : « While Twentieth Century-Fox incorporated many of the rule-subversive devices first deployed by [Earl Derr] Biggers, there is no denying that the cinematic Chan popularized in the 1930s by Warner Oland, first of the three white actors to play the detective on-screen, is a diminished figure, increasingly deracinated from his native Hawaiian – indeed, his specifically American – context and transplanted to exotic locations like Paris, Egypt, and Rio, where he appears even more exotic himself ».

¹⁴² Voir, par exemple, del Mar Azcona, « A Cinema of Plenty », *op. cit.*, p 142 : « Altman's multi-protagonist films usually develop into mural works which, with the director's peculiar comic touch, are rife with the tensions, conflicts, and anxieties that come from human relationships. Depending on the specific themes and concerns of each movie, these may be sexual, professional, racial, or class tensions, or a combination of them. They may not always come openly to the surface or at least not in the way we expect them to, but they are always sizzling underneath the narrative's otherwise incidental and sometimes almost irrelevant plot lines ».

Les attitudes occidentales envers la Chine sont également représentées dans *Arthur & George*. Même si le discours antiraciste du roman est focalisé principalement sur les origines de George, à savoir persienne et écossaise, on trouve ailleurs des références péjoratives aux Chinois, notamment par l'avocat lui-même. George est vexé par ce qu'il considère être des représentations fausses de lui dans des journaux suivant son procès. A un moment donné, par exemple, il se plaint à ce sujet à son avocat M. Meek :

George's eyes were reverting magnetically to his own column. '[...] "The accused man, as his name implies, is of Eastern origin." They make me sound like a Chinaman.'

'I promise you, Mr Edalji, if they ever say you are a Chinaman, I'll have a quiet word with the editor.' (*Arthur & George*, p. 154)

Non seulement George est vexé par l'insinuation qu'il est chinois, mais son avocat estime qu'il a raison d'en être fâché. Cela pourrait s'expliquer par les théories scientifiques sur la race durant l'ère victorienne. Dans l'ouvrage *Finger Prints* publié en 1892, par exemple, l'anthropologue et explorateur victorien Francis Galton propose pour la première fois le système d'indentification basé sur l'empreinte digitale qui a été adopté par la police en 1901¹⁴³. Comme l'explique Ronald R. Thomas, Galton croyait que l'empreinte pourrait être utilisée pour identifier les peuples de races différentes, malgré le manque de preuve à cet égard¹⁴⁴. *Finger Prints* est révélateur parce que l'ouvrage montre comment la notion de criminalité était fortement liée à l'époque aux étrangers et particulièrement aux peuples colonisés. Ainsi que le propose Galton lui-même :

In India and in many of our Colonies the absence of satisfactory means for identifying persons of other races is seriously felt. The natives are mostly unable to sign; their features are not readily distinguished by Europeans; and in too many cases they are characterised

¹⁴³ Voir Ronald R. Thomas, « The Fingerprint of the Foreigner: Colonizing the Criminal Body in 1890s Detective Fiction and Criminal Anthropology », *ELH*, vol. 61, n°3, 1994, p. 666 : « this borderland between the scientific and the political is an equally present force in Francis Galton's theories about criminal identification and in his practical application of these theories in *Finger-Prints* (1892). Largely as a result of Galton's efforts, Scotland Yard would establish the first fingerprint file in Europe in 1901, revolutionizing the system for registering criminals and establishing the identity of suspects throughout the nation.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 666 : « [Galton] believed that the same mark could also confer an identity upon an entire race. Despite his admission at the outset of his book that he could find no data to confirm [...] that fingerprints could be used to determine racial difference, Galton remains convinced it was possible to do so anyway ».

by a strange amount of litigiousness, wiliness and unverity. [...] Whatever difficulty may be felt in the identification of Hindoos, is experienced in at least an equal degree in that of the Chinese residents in our Colonies and Settlements, who to European eyes are still more alike than Hindoos, and in whose names there is even less variety¹⁴⁵.

Le racisme rencontré par George dans *Arthur & George* met en scène une société victorienne qui craignait la criminalité chez les peuples colonisés, une crainte exacerbée par le fait que les Européens avaient du mal à les distinguer les uns des autres. Dans un autre journal, George lit une description de son visage qui fait penser aux théories scientifiques sur l'identification des étrangers comme celle de Galton ci-dessus : « there was little of the typical solicitor in his swarthy face, with its full, dark eyes, prominent mouth, and small round chin. His appearance is essentially Oriental in its stolidity, no sign of emotion escaping him beyond a faint smile » (*Arthur & George*, p. 157). L'incapacité des Européens à « lire » les visages orientaux a pour conséquence le fait que George donne une impression d'indifférence, instrumentalisée par les journaux pour prouver sa culpabilité. Ironiquement, certains critiques constatent que les aventures de Sherlock Holmes servaient à populariser le discours scientifique sur la race et l'anatomie de l'ère victorienne, notamment les théories de Galton et d'autres anthropologues spécialisés en criminalité à l'époque¹⁴⁶. A propos de ces débats autour de son apparence, George se plaint : « Isn't stolid what a typical solicitor is meant to be? And yet I am not a typical solicitor. I am a typical Oriental, whatever that means. Whatever I am, I am typical, isn't that it? If I were excitable, I would still be a typical Oriental, wouldn't I? » (*Arthur & George*, p. 158). Malgré le désespoir de George, M. Meek le persuade en revanche que ce serait dans l'intérêt de son procès qu'il semble *moins oriental* (« less Oriental », p. 166).

¹⁴⁵ Francis Galton, *Finger Prints*, Londres et New York, Macmillan, 1892, p. 149–52.

¹⁴⁶ Thomas, « Fingerprint of the Foreigner », *op. cit.*, p. 658–60 : « The first [...] is Britain's increasing enthrallment with detective fiction, a genre raised to its most popular status [...] in Doyle's *Adventures and Memoirs of Sherlock Holmes*, both of which volumes first appeared [...] between 1891 and 1893. The second is Britain's involvement in the emerging science of criminal anthropology through Havelock Ellis's landmark work *The Criminal*, first published in 1890. The third contribution [...] is Sir Francis Galton's [...] *Finger-Prints*, a volume that was introduced in 1892. In addition to their almost simultaneous publication, these three texts [...] have a number of things in common. All three are concerned with criminality – how to detect it and how to arrest it. Moreover, in every case, criminality is often associated with, and even defined by, the identifiable foreignness of the suspect's body. Criminal [...] identity became inextricably linked with physiology and nationality. The authors of these texts are all scientists by training and practice, and therefore all are interested at some level in offering incontrovertible, empirical evidence for their conclusions ».

Par ailleurs, quand George se laisse pousser la moustache, ses collègues l'appellent un « manchoo » (*Arthur & George*, p. 80), l'orthographe alternative de « manchou » (*mandchou* en français). Il s'agit des peuples venant de Manchourie, d'où le personnage de Fu Manchu prend son nom. Les collègues de George le comparent également au « Rugeley Poisoner » William Palmer, qui avait tué sa femme et son frère pour leur assurance vie, et un *bookmaker* auquel il devait de l'argent. Malgré le nom de ce dernier, les collègues de George se demandent si Palmer venait de l'extrême Orient : « 'Devilishly clever. Do you think he was an Oriental gentleman, this Palmer?' » (*Arthur & George*, p. 81). On se rappelle également que les préjugés envers George prennent également leurs racines dans ses problèmes de vue, qui lui donnent une apparence considérée comme étrange : « Sir Arthur assesses his man with the judgement of a former ophthalmologist; but he is also familiar with the false moral inferences the general public is inclined to draw from ocular singularity » (*Arthur & George*, p. 294). Cette *singularité oculaire*, en revanche, sert d'une autre sorte de preuve à Anson. Ce dernier constate les faiblesses de personnalité de George qui ont pour origine son hérédité : « '[He]'s a goggling half-caste. Not many takers for that, not in Staffordshire' » (*Arthur & George*, p. 387).

L'impérialisme britannique et les relations entre le Royaume-Uni et le monde oriental font également partie du discours de *The Remains of the Day*, bien que de façon plus discrète. Comme l'ont remarqué de nombreux critiques, la situation d'énonciation du roman est datée de l'été de la Crise du canal de Suez : « [The Remains of the Day] is set in the very month that Nasser nationalized the Suez Canal, but fails to mention the crisis, even though the Suez débâcle marked the end of a certain kind of Britain whose passing is a subject of the novel¹⁴⁷ ». En revanche, le fait que l'événement ne soit pas mentionné directement dans le roman n'est pas un hasard. Comme le propose Childs, par exemple : « Though the crisis is not in fact mentioned in the novel, this is itself both an index of the narrator's refusal to attend to what is going on around him and an example of how history has rendered his traditional views of Englishness anachronistic¹⁴⁸ ». De surcroît, l'absence de la Crise du roman est rendu significative par plusieurs épisodes. D'abord, Stevens fait référence à une anecdote que racontait

¹⁴⁷ Rushdie, *Imaginary Homelands*, *op. cit.*, p. 246.

¹⁴⁸ Childs, *Contemporary Novelists*, *op. cit.*, p. 124.

son père dans laquelle un majordome, au service d'un maître un Inde, tue par balles un tigre qui est entré dans la maison. Le père de Stevens adorait l'histoire à cause de l'apparent sang-froid et flegmatisme avec lequel le majordome s'occupe de la bête, mais également les propos de ce dernier : « 'Dinner will be served at the usual time and I am pleased to say there will be no discernible traces left of the recent occurrence by that time' » (*Remains*, p. 33). Le fait qu'il s'agisse d'un tigre indien est significatif car cela fait penser à l'impérialisme. Selon Head, par exemple :

The colonized other, symbolized by the tiger in the dining room, becomes almost unmentionable, a real threat to the colonial order that asserts itself through the pretence of being unruffled. In this sense the professional 'dignity' of the butler is an extension of the colonial system that conceals the repressiveness of its procedures beneath a veneer of order and decorum. The need to let off twelve-bores in the dining room neatly figures the violence that underpins this 'civilized' order¹⁴⁹.

De plus, les constats du majordome évoquent l'effacement des traces, non seulement des crimes colonialistes, mais également des événements géopolitiques au moment où Stevens rédige son mémoire intime qui constitue le récit. Comme ailleurs dans le roman, les propos deviennent littéraux : « there will be no discernible traces left of the recent occurrence ». Le silence de Stevens n'est pas seulement celui de la politesse ; comme le propose Head ci-dessus, le héros est lui-même impliqué dans un système colonialiste. Dans une autre anecdote, Stevens fait l'éloge de son père quand ce dernier est obligé de servir, à la maison où il travaillait, un invité qu'il avait raison de détester. Le fait que l'identité de l'invité en question soit dissimulée par Stevens est un geste révélateur en soi-même : « I will call him simply 'the General' » (*Remains*, p. 37). Le Général s'avère avoir mené une manœuvre militaire très controversée durant la Guerre des Boers en Afrique du Sud qui a coûté la vie au frère de Stevens, figure qui n'est pas évoquée ailleurs par le narrateur. Pour Stevens, l'épisode illustre le professionnalisme et le flegmatisme de son père, mais sert, en revanche, à révéler ses attitudes non critiques envers les crimes commis au nom de son pays. Il admet, par exemple, que l'incident en question constituait « a most un-British attack on civilian Boer settlements », mais il juge nécessaire de protéger l'identité du chef militaire responsable : « In view of what I am to about to relate, it would not be proper for me

¹⁴⁹ Dominic Head, *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950–2000*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 157.

to identify the manoeuvre any more precisely » (*Remains*, p. 37). Il s'agit, encore, d'un acte d'effacement des traces : celles des crimes de l'Empire. La référence au caractère « un-British » de la manoeuvre militaire n'est pas crédible non plus, sachant que la Guerre des Boers était caractérisée par des atrocités de la part de l'armée britannique, notamment l'emploi de camps de concentration pour enfermer les civils. De manière révélatrice, la mère de Banks utilise le même terme pour critiquer l'importation de l'opium indien en Chine : « my mother went on to express her own deep unhappiness with 'our company [Morganbrook and Byatt]'s actions', which she regarded as 'un-Christian and un-British' » (*Orphans*, p. 61). Sachant que les souvenirs en question portent sur une période au moins un demi-siècle après la première guerre de l'opium, la notion que les activités de Morganbrook and Byatt soient « un-British » n'est pas crédible non plus.

Le fait que Stevens soit impliqué dans les crimes de son pays est illustré plus explicitement par son traitement des jeunes employées juives à Darlington Hall. Lord Darlington, apparemment sous l'influence des Nazis, lui demande de les licencier : « We cannot have Jews on staff here at Darlington Hall. [...] It's for the good of this house, Stevens. In the interests of the guests we have staying here » (*Remains*, p. 136). Stevens suit les ordres inconditionnellement, malgré Miss Kenton, qui menace de quitter la maison en signe de protestation. Le fait que cette dernière ne donne pas suite à ses constats devient source de honte pour elle, qui se dit avoir été lâche : « 'It was cowardice, Mr Stevens. Simple cowardice. Where could I have gone ?' » (*Remains*, p. 142). Pour Stevens, en revanche, il s'agit tout simplement de suivre les ordres, et il considère que c'est n'est pas à lui de les remettre en cause : « 'This is a very straightforward matter. If his lordship wishes these particular contracts to be discontinued, then there is little more to be said' » (*Remains*, p. 138). Ce qui frappe Miss Kenton, plus que la décision de Stevens de suivre inconditionnellement les ordres de Lord Darlington, est le fait qu'il admet, un an après les faits, avoir été d'accord avec les sentiments de sa collègue : « Do you realise, Mr Stevens, how much it would have meant to me if you had thought to share your feelings last year ? » (*Remains*, p. 143). On voit encore comment le déni de ses propres doutes à l'égard de la politique de Lord Darlington trouve des parallèles dans la négation de son amour pour Miss Kenton. En outre, l'antisémitisme figure également dans *Gosford Park*. La froideur des Britanniques envers Morris Weissman, qu'ils appellent un « funny little

man », s'explique en partie par son héritage juif. A cet égard, Julian Fellowes, le scénariste du film, fait référence au « faint strain of anti-semitism¹⁵⁰ ».

Quant à l'Empire, Stevens est interrogé directement sur le sujet lors de la soirée angoissante chez les villageois de Moscombe. Harry Smith, l'incarnation du nouvel esprit démocratique et socialiste de la période d'après guerre, n'applique néanmoins pas ses théories aux peuples colonisés par le Royaume Uni :

Mr Harry Smith leaned across [...] and said to Dr Carlisle: 'I was hoping the gentleman [Stevens] would have something to say about your ideas on the Empire, Doctor.' Then turning to me, he went on: 'Our doctor here's for all kinds of little countries going independent. I don't have the learning to prove him wrong, though I know he is.' (*Remains*, p. 178)

Le médecin à qui ces remarques sont adressées intervient pour sauver Stevens de l'embarras de devoir répondre à cette question. Ce premier, apprend-t-on plus tard, a deviné que Stevens est majordome et non pas homme politique chargé d'affaires internationales, comme il le raconte aux villageois¹⁵¹. Il est suggéré que le docteur Carlisle intervient en partie parce qu'il voit que Stevens a dépassé les limites de ses connaissances, une des raisons pour lesquelles le majordome est troublé par l'évolution de la discussion en question. En effet, le narrateur reste silencieux sur le sujet de l'Empire, comme à propos de la Crise du canal de Suez. Cependant, il fait l'éloge ailleurs d'un noble, M. George Ketteridge : « who [...] has made an undeniable contribution to the future well-being of the empire » (*Remains*, p. 106).

Le fait que la situation d'énonciation de Stevens coïncide avec la Crise du canal de Suez est également significatif car l'événement montre l'agonie de l'Empire britannique. Selon Connor, par exemple :

... events such as the Suez Canal Crisis in 1956, when Britain threatened to go to war with President Nasser of Egypt in an attempt to force him to open the Suez Canal and was only deterred by United Nations action, [helped] to bring about a sense of political decompression in a Britain that felt itself to be increasingly marginal ...¹⁵²

¹⁵⁰ Fellowes, « Afterword », *op. cit.*, p. 171.

¹⁵¹ Voir *Remains*, p. 174 : « 'I tended to concern myself with international affairs more than domestic ones. [...] I never held any high office, mind you. Any influence I exerted was in a strictly unofficial capacity ».

¹⁵² *Ibid.*, p. 87.

La nostalgie que connaît Stevens pour les certitudes de l'avant-guerre, ainsi que l'Empire britannique, est montrée en partie dans la représentation de son père. Le déclin de la santé de ce dernier coïncide avec les réunions politiques à Darlington Hall conçues afin d'apaiser la menace allemande. Le souvenir de son père cherchant l'obstacle sur la pelouse qui l'a fait tomber, comme s'il y avait perdu un « bijou précieux¹⁵³ », évoque également l'ère impérialiste. La recherche des minéraux comme les diamants et l'or sous-tend de nombreux exploits impérialistes britanniques comme, ainsi que nous allons le voir, la Guerre des Boers à laquelle Stevens fait référence ailleurs. Les bijoux précieux figurent également comme motif de la violence et l'intrigue de nombreux récits policiers, notamment au XIX^e siècle, tels *The Moonstone* de Wilkie Collins¹⁵⁴ et *The Sign of the Four* d'Arthur Conan Doyle¹⁵⁵, qui mettent en scène une représentation des pays colonisés fortement orientaliste. Quant au genre de nostalgie que connaît Stevens :

Nostalgia [...] does not flower in just any soil. Certain factors are necessary for its emergence. A sense of linear historical time is essential. [...] The flow of time also must not only be irretrievable but tinged with loss. The present must be compared to other moments and marked as a moment of decline – as in the fall of empires, for example, or national eclipse, or a loss of power and position by a particular social group¹⁵⁶.

Le fait que Stevens identifie dans la lettre de Miss Kenton, dans laquelle ce souvenir est évoqué, une nostalgie de sa part pour Darlington Hall et un désir d'y revenir, suggère une projection de ses propres regrets. De plus, l'évocation du *bijou précieux* perdu fait penser au déclin, incarné par la figure de son père, de l'Empire : un âge d'aventure et d'exploits exotiques arrivé à son terme.

Il existe un autre incident dans *The Remains of the Day* qui est particulièrement symbolique de la réticence du narrateur sur la question de l'Empire. Dans ses

¹⁵³ Voir encore *Remains*, p. 45 : « 'I will never forget that time we both watched your father walking back and forth in front of the summer house, looking down at the ground as though he hoped to find some precious jewel he had dropped there' ».

¹⁵⁴ Voir Collins, *The Moonstone*, *op. cit.*, p. 82 : « I instantly suspected that I had disturbed the three Indians, lurking about the house, and bent, in their heathenish way, on discovering the whereabouts of the Diamond that night ».

¹⁵⁵ Voir Conan Doyle, « Sign of the Four », *op. cit.*, p. 166 : « 'There were one hundred and forty-three diamonds of the first water, including one which has been called, I believe, "the Great Mogul", and is said to be the largest stone in existence' ».

¹⁵⁶ Bissell, « Engaging Colonial Nostalgia », *op. cit.* p. 221.

souvenirs de la période d'avant la guerre durant laquelle son père faisait preuve de déclin professionnel, Stevens se remémore une dispute qui a éclaté entre lui et Miss Kenton. Cette dernière vient l'informer que son père a confondu des ornements chinois, les remettant aux mauvais endroits après avoir fait le ménage. Stevens, en revanche, refuse obstinément de reconnaître les faits, insulté par les tentatives de Miss Kenton pour montrer les difficultés rencontrées par son père lors de son travail. La dispute court sur plusieurs pages, accumulant un élément de farce, lorsque Stevens et Miss Kenton se querellent à propos du bon emplacement du « chinaman » :

'Mr Stevens, will you kindly look at the Chinaman behind you?

'If it is so important to you, Miss Kenton, I will allow that the Chinaman behind me may well be incorrectly situated. But I must say I am at a loss as to why you should be so concerned with these most trivial of errors.'

'These errors may be trivial in themselves, Mr Stevens, but you yourself must realise their larger significance.' (*Remains*, p. 54)

Ce dialogue, dont les échanges ci-dessus ne constituent qu'un extrait, semble presque excessivement banal au premier degré. En revanche, les propos s'avèrent avoir une très grande importance vis-à-vis du discours du roman. Selon Connor, le « chinaman » déplacé signifie les changements géopolitiques engendrés par la Crise du canal de Suez :

The fact that the contrast between orderliness and disorderliness is posed in terms of the contrast between the English and the Oriental gently registers the link between domestic space and the global space of Empire. [...] The 'larger significance' of the shifting Chinaman appears to be larger even than Miss Kenton divines, since it reflects the fundamental shifts in international dispositions of power both before the Second World War and after it¹⁵⁷.

De plus, la répétition du mot « chinaman », politiquement incorrect aujourd'hui, rappelle encore les commandements du roman policier conçus par Robert Knox : « No Chinaman must figure in the story ». Le « chinaman » déplacé est-il également une allusion au genre, dénotée aussi par l'évocation, dans le même dialogue, de la signifiante plus large des erreurs triviales, analysée dans le premier chapitre de cette étude ? On peut constater qu'Ishiguro fait le lien entre les silences et les absences du

¹⁵⁷ Connor, *English Novel In History*, op. cit., p. 110.

genre policier de l'âge d'or et les complaisances politiques envers l'Empire à la même époque.

En ce qui concerne *When We Were Orphans*, le déclin de l'Empire est montré par la folie des grandeurs que connaissent les Européens à Shanghai. Comme vu précédemment, les soirées mondaines de la concession internationale prennent un caractère théâtral, un reflet de l'indifférence des Britanniques envers la situation politique, et l'illusion de sécurité face à l'invasion japonaise. De retour à Shanghai en 1937, Banks raconte une conversation avec une femme lors d'une soirée. Cette dernière annonce : « 'my husband, he insists the Japanese will never dare attack the International Settlement. But then you know, he says it at least twenty times a day, and that's hardly reassuring » (*Orphans*, p. 159). Cela correspond à l'impression de J.G. Ballard au moment des faits : « faith in the British Empire was at its jingoistic height. Right up to, and beyond, Pearl Harbor it was taken for granted that the dispatch of a few Royal Naval warships would send the Japanese scuttling back to Tokyo Bay¹⁵⁸ ». Dans un épisode surréel mais révélateur, Banks rencontre son ami Morgan dans un hôtel de la concession française. Ce dernier explique que les musiciens qui travaillaient dans la salle du bar avaient pris la fuite à cause du conflit, et qu'ils ont été remplacés par les porteurs de l'hôtel. Pour Morgan ces derniers donnent une bonne imitation (« fair impersonation », *Orphans*, p. 181) du groupe, mais Banks n'est pas persuadé :

I saw that their impersonations were, in fact, poor in the extreme. One man looked utterly bored and was hardly bothering to hold his violin bow near his instrument; another was standing with a clarinet virtually forgotten in his hands, staring in open-mouthed wonder at the real musicians playing round him. (*Orphans*, p. 181)

Ce que l'on ressent dans ces passages est une présence européenne à Shanghai quasi-colonialiste caractérisée par l'imposture : une illusion de pouvoir vite brisée par l'invasion japonaise. Le sentiment de déclin impérial est exprimé dans le roman d'une part par des scènes absurdes, comme celle ci-dessus, et parfois par les descriptions lugubres des traces britanniques en Chine. Banks raconte ailleurs, par exemple :

.... the taxi pulled up in front of a large white house built in a British colonial style [...]. It must once have been a splendid residence, overlooking as it did the water and much of the west side of the island. [...] however, I saw it had been allowed to grow shabby; the

¹⁵⁸ Ballard, *Miracles of Life*, op. cit., p. 27.

paint on the window ledges and door frames in particular had cracked and peeled. [...] And it was there [...] that I was told of how the woman they knew as 'Diane Roberts' had come to them through a liaison organisation working with foreigners stranded in communist China. (*Orphans*, p. 301)

L'édifice en question a été transformé en maison de retraite gérée par des religieuses. Banks y retrouve sa mère, maintenant appelée Diane Roberts, mais le narrateur aussi reste un *étranger abandonné* en Chine, mentalement mais non physiquement. Lors de sa visite à Hong Kong en 1958 raconté dans le dernier chapitre, Banks fait également référence aux changements à Shanghai sous le régime de Mao Zedong, regrettant l'effacement des traces des étrangers dans la ville : « the foreigners, of course, have all been banished, and what were lavish hotels and nightclubs are now the bureaucratic offices of Chairman Mao's government » (*Orphans*, p. 300). Malgré sa nostalgie du prestige et de l'élégance de la concession internationale, il admet par la suite les succès des communistes dans la réduction de la pauvreté et de la dépendance à l'opium chez le peuple, bien que cela soit avant la Révolution Culturelle, qui éclatera dans les années soixante. Ce qui est ironique est que la consommation d'opium était initialement ordonnée par les médecins comme un remède à la nostalgie¹⁵⁹, un mal du pays que Banks connaît bien.

Le déclin de l'Empire britannique est également évoqué dans *Gosford Park*. Anthony Meredith souhaite que William McCordle, son beau-frère, s'investisse dans le projet de fournir des bottes à l'armée soudanaise, une idée finalement rejetée par ce dernier. Les invités discutent ailleurs de la situation politique purement en termes de prééminence ou non du pays. Un des personnages constate : « the whole Empire – I think he said the whole steam's gone out of it »; auquel un autre répond, « The Empire was finished after the [Great] war, well because of the war » (34 min. 13 sec.). Malgré le fait que les invités semblent vouloir faire parler William McCordle sur le sujet, il est désinvolte, répondant sarcastiquement : « Empire Leicester Square » (34 min. 28 sec.). L'évocation du célèbre cinéma du West End de Londres est ironique car cela rappelle la dimension métafictionnelle du film : l'Empire britannique ne demeure dans l'imaginaire britannique qu'en raison de ses représentations dans le cinéma

¹⁵⁹ Voir Boym, *Future of Nostalgia*, op. cit., p. xiv: « in the seventeenth century, nostalgia was considered to be a curable disease, akin to the common cold. Swiss doctors believed that opium, leeches and a journey to the Swiss Alps would take care of nostalgic symptoms ».

nostalgique que nous avons analysé. De surcroît, ces propos portent également sur la mise-en-scène et la mascarade que connaissait l'Empire dans les années trente, évoqué notamment aussi dans *When We Were Orphans*.

Dans *Arthur & George*, le discours sur l'impérialisme et le racisme se focalise sur les ambiguïtés du personnage de Conan Doyle, défenseur de l'Empire britannique, et les préjugés raciaux rencontrés par l'avocat. Il est révélateur qu'Arthur Conan Doyle se soit engagé dans l'armée pendant la Guerre des Boers, un conflit évoqué également dans *The Remains of the Day*. Malgré les actes apparemment « un-British » de cette guerre, Doyle considère sa participation comme un devoir patriotique et une inspiration pour les autres :

When the South African War breaks out, Arthur volunteers as a medical officer. The Mam does everything to dissuade him: she [...] judges the war nothing but a dishonourable scramble for gold. Arthur disagrees. It is his duty to go; he is acknowledged to have the strongest influence over young men [...] of anyone in England bar Kipling. He also thinks that this war is worth a white lie or two: the nation is getting into a fight which is a rightful one. (*Arthur & George*, p. 256)

La référence à l'or que fait la mère d'Arthur révèle encore les motivations économiques et commerciales derrière les manœuvres militaires auxquels Doyle assiste¹⁶⁰. Ce que Doyle rencontre pendant la guerre, en revanche, ne le dégoûte pas. En effet, de retour en Angleterre il contribue à la propagande de la part de l'Etat, geste pour lequel on lui confère le titre de chevalier : « On his return, his patriotic accounts of the war bring approval from the highest ranks of society. [...] It is made clear knighthood is on offer » (*Arthur & George*, p. 258). Son soutien de l'intervention militaire et les *pieux mensonges* (« white lies ») la justifiant montre sa complicité avec l'impérialisme de l'époque. Le fait que le créateur de Sherlock Holmes intervienne dans l'affaire de

¹⁶⁰ Voir, par exemple, Harold E. Raugh, *The Victorians at War, 1815–1914: An Encyclopedia of British Military History*, Oxford, ABC-Clio, 2004, p. 55 : « Gold was discovered in 1886 on the Witwatersrand, a range of hills west of Johannesburg. This upset the stability of the area as large numbers of *uitlanders* (foreigners) migrated to the area. The Transvaal [also known as the South African Republic] Government was averse to giving full political rights to these immigrants, concerned that they (the Boers) would become the minority and would be outvoted by the mainly British foreigners. The Cape Colony prime minister, Cecil J. Rhodes, was the driving force behind an unsuccessful raid [...] in 1895-1896 to overthrow the Transvaal Government. This episode led directly to confrontation between the Transvaal and Great Britain. [...] war broke out on 11 October 1899, a conflict prolonged by guerrilla warfare that ravaged South Africa. The British achieved victory in the Second Boer War, which ended with the treaty of Vereeniging on 31 May 1902 ».

George ne veut pas dire qu'il était un réformateur en ce qui concerne les relations entre le Royaume-Uni et ses peuples colonisés. Ainsi que l'indique Porter :

It is difficult to imagine a public man who more completely embodies the values of his society and his times. In an age of scientism, Doyle was a scientist to the extent that he had a degree in medicine. In an age of sportsmanship, he was a soccer player and a cricketer of outstanding ability, a boxer, a skier, and an enthusiast of the new sport of motoring. In the age of the large Victorian family and the grand country house, he was a patriarch and the owner of a sizable estate. In an age of that cultivated heroic action, he was an adventurer who had hunted whales in the Arctic and journeyed West Africa. In an age of nationalism and of commitment to the imperial mission, he was a patriotic citizen who briefly joined Kitchener's army in the Sudan as an observer and who served in a field hospital during the Boer war¹⁶¹.

Indépendamment de ses efforts pour faire gracier George, la description d'Arthur ci-dessus correspond exactement à sa représentation dans le roman de Julian Barnes : « Knight of the realm, friend of the King, champion of the Empire, and Deputy Lieutenant of Surrey. A man constantly in public demand » (*Arthur & George*, p. 275). Alors qu'Arthur a été élevé dans un foyer de moyens modestes, à cause de l'alcoolisme de son père, il se vante néanmoins que sa lignée familiale remonte à des ancêtres impliqués dans d'autres actes militaires colonialistes : « 'The original Doyle was a cadet-branch of the Staffordshire Doyles, which [...] produced Sir Francis Hastings Doyle and other distinguished men. This cadet took part in the invasion of Ireland and was granted estates in County Wexford' » (*Arthur & George*, p. 368).

Curieusement, malgré le fait que George soit victime de préjugés raciaux, il fait preuve d'idéologie pro-impérialiste, évoquant ailleurs : « Next month Lord Roberts of Kandahar is due to receive the freedom of the city [of Birmingham], an honour with which no reasonable man could possibly quarrel » (*Arthur & George*, p. 102). Le commandant militaire auquel il fait référence, Frederick Roberts, incarne l'esprit impérialiste de l'ère victorienne, ayant participé dans de nombreuses batailles célèbres, notamment dans la Guerre des Boers et contre la révolte des Cipayes. Il est suggéré dans le roman, en revanche, que George a été endoctriné par l'idéologie de son père. Dans un échange entre eux, par exemple :

"George, where do you live?"

"The Vicarage, Great Wyrley."

¹⁶¹ Porter, *Pursuit of Crime*, *op. cit.*, p. 158.

“And where is that?”

“Staffordshire, Father.”

“And where is that?”

“The centre of England.”

“And what is England, George?”

“England is the beating heart of the Empire, Father.”

“Good. And what is the blood that flows through the arteries and veins of the Empire to reach even its farthest shore?”

“The Church of England.” (*Arthur & George*, p. 23)

Ayant l'apparence d'un lavage de cerveau, ce dialogue nous rappelle encore l'accent mis dans le roman sur le jeu de rôle. George ne supporte pas bien, en revanche, les rôles qu'on lui impose, non seulement son père mais également la police et la presse. Comme nous allons le voir, une partie du discours du roman concerne l'identité nationale et les questions autour de ce que signifie *être britannique* ou, plus précisément, *être anglais*. A propos de l'Empire, en revanche, George semble bien persuadé par l'image du pays au cœur du monde : « He lies there thinking of arteries and veins making red lines on the map of the world, linking Britain to all the places coloured pink: Australia and India and Canada and islands dotted everywhere » (*Arthur & George*, p. 23). Ces propos ont une dimension ironique car la référence aux territoires roses de la carte, qui représentaient les pays constituant l'Empire britannique, sont contrastés avec le rouge du sang évoqué par son père. D'une part cela fait penser à son héritage mixte : la mère de George est écossaise alors que son père est parsi. D'autre part, la notion que ce *sang*, se transformant en rose, devient moins foncé dans les colonies suggère que les territoires concernés ne peuvent jamais faire définitivement et indéfiniment partie du Royaume. Ironiquement, selon Benedict Anderson, la manière dont les cartes étaient coloriées par les empires européens servait de symbole motivateur pour les pays colonisés souhaitant l'indépendance :

In London's imperial maps, British colonies were usually pink-red, French purple-blue [...] and so on. Dyed this way, each colony appeared like a detachable piece of a jigsaw puzzle. As this 'jigsaw' effect became normal, each 'piece' could be wholly detached from its geographic context. [...] Instantly recognizable, everywhere visible, the logo-map

penetrated deep into the popular imagination, forming a powerful emblem for the anticolonial nationalisms to be born¹⁶².

Le sang est également évoqué au service des idéologies racistes utilisées par d'autres personnages, notamment Anson, pour montrer la culpabilité de l'avocat. Quand l'inspecteur Campbell raconte à ce dernier que George avait suggéré l'emploi des limiers (« bloodhounds ») pour chercher le vrai coupable des « outrages », Anson répond : « 'Bloodhounds? You're sure he didn't say native trackers?' » (*Arthur & George*, p. 124). Les remarques à l'égard de l'ethnicité de George deviennent beaucoup plus sinistres quand Anson fait référence aux tendances à la criminalité dans le sang de l'avocat, à cause de ses origines mixtes : « 'Some pathological development might occur, some tendency to evil in the blood might inevitably emerge' » (*Arthur & George*, p. 384). Ce que constate Anson reflète les idées reçues de l'ère victorienne, ainsi que l'indique Brantlinger :

For middle- and upper-class Victorians, dominant over a vast working-class majority at home and increasing millions of "uncivilized" peoples of "inferior races" abroad, power was self-validating. The world might contain many stages of social evolution and many seemingly bizarre customs and "superstitions," but there was only one civilization, one path of progress, one true religion¹⁶³.

Pour Anson, le fait que George soit d'origine mixte explique les actes violents dont il est accusé : son statut d'avocat ne le persuade pas qu'il est gentleman. Un des arguments avancés par Arthur pour contredire les constats d'Anson est le fait que George a une mère écossaise, ce qui n'est pas du tout convaincant pour le chef de la police :

'... you [...] must accept the likelihood of another side of him [...] given the particularity of his breeding [...]. By day he is a diligent member of society. And then by night, every so often, he yields to something barbaric, something buried deep within his dark soul, something even he probably doesn't understand ... (*Arthur & George*, p. 390)

D'une part, l'allusion au dédoublement de la personnalité fait penser encore au gothique, notamment à *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis

¹⁶², Benedict Anderson, *Imagined Communities – Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1983, p. 175.

¹⁶³ Brantlinger, *Rule of Darkness*, *op. cit.*, p. 173.

Stevenson, publié en 1886¹⁶⁴. D'autre part, l'opinion d'Anson s'inscrit dans les idées reçues sur la race de l'époque. Comme l'explique Cohen, il était commun de voir des personnes métisses en Inde à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, alors que les employés de l'East India Company concevaient des enfants avec des femmes indiennes. En effet, de telles relations n'engendraient pas autant de scandale dans les pays colonisés que cela l'aurait fait en Angleterre. Vu qu'il aurait été impossible de ramener les femmes « noires » en Occident, faute de créer un scandale, les enfants étaient souvent séparés de leur mère afin d'être éduqués en Angleterre¹⁶⁵. En revanche, les attitudes envers les couples mixtes se sont durcies au cours du XIX^e siècle, rendant la notion d'enfants métisses encore plus taboue¹⁶⁶.

Le traitement de George rappelle un autre personnage métis dans un roman policier, celui d'Ezra Jennings dans *The Moonstone*. Ce dernier est également gentleman, assistant médical cette fois-ci, ainsi que la victime d'un scandale qui détruit sa réputation. Comme il l'explique : « I was born, and partly brought up, in one of our colonies. My father was an Englishman; but my mother – We are straying away from our subject Mr Blake¹⁶⁷ ». L'héritage précis de sa mère, ainsi que l'origine du scandale qui le poursuit, restent obscures dans le roman. Or, de manière révélatrice, on apprend qu'il est également dépendant à l'opium. La mise en scène de tous ces

¹⁶⁴ Voir, par exemple, Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886, Mockingbird Publishing, 2015 : « I learned to recognise the thorough and primitive duality of man; I saw that, of the two natures that contended in the field of my consciousness, even if I could rightly be said to be either, it was only because I was radically both ».

¹⁶⁵ Voir Cohen, *Family Secrets*, *op. cit.*, p. 19 : « For the vast majority of [East] India [Company] men [...] bringing home a black bride, or even a black concubine, was unthinkable. Arrangements that were customary in British India would be, they knew, ruinous at home. [...] Nonetheless, in the late eighteenth and early nineteenth centuries, half-caste children were a common enough sight upon homeward-bound ships from the East as well as the West Indies. [...] Some men had in mind that their offspring would return to India after a few years of schooling in Britain, bound either for service in the East India Company or a suitable marriage. But just as many fathers apparently saw Britain as their children's real home. Separating them permanently from their Indian mothers was a means of erasing mixed heritage ».

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 36 : « In mid-Victorian Britain, as racial mixture was ever more vilified, the kinds of relationships that India men had carried on in the late eighteenth century became shocking, their openness almost unfathomable. [...] The presence of significant numbers of white women, together with [East India] Company disapproval and heightened missionary activity, combined to drive concubinage underground. [...] In the Victorian empire, British men still had sex with native women and fathered Eurasian children, but now they sought to conceal these relationships entirely ».

¹⁶⁷ Collins, *The Moonstone*, *op. cit.*, p. 421.

éléments fait en sorte que Jennings incarne les craintes à l'égard de l'Empire à l'époque :

His complexion was of a gipsy darkness [...]. His nose presented the fine shape and modelling so often found among the ancient people of the East, so seldom visible among the newer races of the West. His forehead rose high and straight from the brow. [...] From this strange face, eyes, stranger still, of the softest brown – eyes dreamy and mournful, and deeply sunk in their orbits – looked out at you and [...] took your attention captive at their will. Add to this a quantity of thick closely curling hair, which, by some freak of Nature, had lost its colour in the most startlingly partial and capricious manner¹⁶⁸.

Même si Ezra Jennings est dépeint avec compassion, la combinaison des thématiques (l'opium, la mixité raciale, le scandale) met en scène une civilisation britannique menacée par ses rapports avec les pays colonisés. Selon Porter : « in *The Moonstone* [...] the threat from without is reinforced through the invasion of English geographical space by the alien occult realm of India¹⁶⁹ ». Alors que *The Moonstone* a été publié en 1868, la peur de la contamination par l'occultisme oriental¹⁷⁰ devient ultérieurement un genre en lui-même, notamment dans des histoires mettant en scène des momies¹⁷¹. Vers la fin du siècle, la bourgeoisie britannique était très préoccupée par la notion de progrès sociétal. Il existait une crainte que la civilisation ne fût sous la menace d'une régression, une peur qui prenait ses racines dans l'impérialisme. Cela est reflété dans la littérature de l'époque, nommée « Imperial Gothic » par Brantlinger :

After the mid-Victorian years the British found it increasingly difficult to think of themselves as inevitably progressive; they began worrying instead about the degeneration of their institutions, their culture, their racial "stock." The three principal themes of imperial Gothic are individual regression or going native; an invasion of civilization by the forces of barbarianism or demonism; and the diminution of opportunities for adventure and heroism in the modern world. In the romances of Stevenson, Haggard, Kipling, Doyle, Bram Stoker,

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 371.

¹⁶⁹ Porter, *Pursuit of Crime*, *op. cit.*, p. 193–94.

¹⁷⁰ Voir, par exemple, Collins, *The Moonstone*, *op. cit.*, p. 67 : « ... here was our quiet English house suddenly invaded by a devilish Indian Diamond – bringing after it a conspiracy of living rogues, set loose on us by the vengeance of a dead man. [...] Who ever heard the like of it – in the nineteenth century, mind; in an age of progress, and in a country which rejoices in the blessings of the British constitution? ».

¹⁷¹ Voir, par exemple, la nouvelle *Lot No. 249* d'Arthur Conan Doyle, publié en 1892, ou le roman *The Jewel of Seven Stars* de Bram Stoker en 1903.

and John Buchan the supernatural or paranormal, usually symptomatic of individual regression, often manifests itself in imperial settings¹⁷².

Il se peut donc que les attitudes comme celles exprimées par Anson soient attribuables aux craintes typiques de la fin de siècle, quand la soi-disant barbarie des « races inférieures » menaçait de faire régresser les pays « civilisés ». Cela est évident quand Anson suggère que les personnes d'origines mixtes comme George ont des tendances à la criminalité :

I do not doubt that it is the mixing of the blood that is partly the cause of all this. [...] when the blood is mixed, that is where the trouble starts. An irreconcilable division is set up. Why does human society everywhere abhor the half-caste? Because his soul is torn by the impulse to civilization and the pull of barbarism.' (*Arthur & George*, p. 385)

Lorsque Doyle réfute les arguments du chef de la police, Anson lui rappelle : « You yourself believe in blood. You believe in race. You told me over dinner how your mother had proudly traced her ancestry back five centuries' » (*Arthur & George*, p. 385). En effet, Doyle s'avère être peu capable de contredire ces propos. Il insiste sur le fait que la mère de George est, comme lui, écossaise, et que son père est parsi, adepte d'une secte connue pour la réussite sociale et économique. Arthur ne contredit pas, en revanche, les arguments principaux d'Anson en ce qui concerne la barbarie potentielle des personnes d'origine mixte ou asiatique. En effet, comme le remarque Anson, « there was something about [Doyle's] voice, something quieter and less confident » (*Arthur & George*, p. 390). Ceci est important car, malgré l'intervention réelle de Doyle dans l'affaire de George, le roman ne prétend pas qu'Arthur ne souscrivait pas aux idéologies racistes de l'époque. De surcroît, les propos d'Arthur à l'égard des origines de George sont sapés ailleurs quand il apprend que le romancier Ernest William Hornung fait la cour à sa sœur : « 'What is he, this Hornung? Half Mongol, half Slav, by the sound of him. Could you not find someone wholly British?' » (*Arthur & George*, p. 82). Ainsi que le constate Anson, Arthur est lui-même partisan des idées reçues racistes en ce qui concerne le sang.

La preuve des idées reçues concernant la barbarie des peuples orientaux, typique de l'ère victorienne, est présente dans l'œuvre de Conan Doyle. En effet, comme l'indique Brantlinger, le créateur de Sherlock Holmes était parmi les écrivains auxquels le genre de « gothique impérial » est attribué. De plus, l'insinuation d'Anson que George était

¹⁷² Brantlinger, *Rule of Darkness*, *op. cit.*, p. 230.

sujet à des manifestations nocturnes d'impulsions barbares convient parfaitement aux conventions du genre :

Imperial Gothic combines the seemingly scientific, progressive, often Darwinian ideology of imperialism with an antithetical interest in the occult. Although the connections between imperialism and other aspects of late Victorian and Edwardian culture are innumerable, the link with occultism is especially symptomatic of the anxieties that attended the climax of the British Empire. [...] Impelled by scientific materialism, the search for new sources of faith led many late Victorians to telepathy, séances, and psychic research. It also led to the far reaches of the Empire, where strange gods and "unspeakable rites" still had their millions of devotees¹⁷³.

Notre analyse portera bientôt sur la représentation du spiritisme d'Arthur dans le roman. Quant au « gothique impérial », Brantlinger se focalise pour la plupart sur les œuvres de Conan Doyle en dehors des aventures de Sherlock Holmes¹⁷⁴. Dans les histoires mettant en scène le héros de Baker Street, en revanche, on trouve de nombreuses représentations de peuples « sauvages » qui, malgré les explications rationnelles de Holmes, sont très marquées par le gothique :

... there was a movement in the huddled bundle upon the deck. It straightened itself into a little black man – the smallest I have ever seen – with a great misshapen head and a shock of tangled dishevelled hair. Holmes had already drawn his revolver, and I whipped out mine at the sight of this savage, distorted creature. [...] that face was enough to give a man a sleepless night. Never have I seen features so deeply marked with all bestiality and cruelty. His small eyes glowed and burned with a sombre light, and his thick lips were writhed back from his teeth, which grinned and chattered at us with half-animal fury¹⁷⁵.

L'allusion à Rudyard Kipling mentionnée auparavant (« he is acknowledged to have the strongest influence over young men [...] of anyone in England bar Kipling ») est également significative parce que, ainsi que l'indique Brantlinger, l'œuvre de ce dernier compte des exemples du « gothique impérial ». Le romancier britannique a notamment écrit une série d'aventures mettant en scène Strickland, un détective anglais travaillant en Inde, connu pour ses talents de dissimulation. La première

¹⁷³ Brantlinger, *Rule of Darkness*, *op. cit.*, p. 227–28.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 231 : « In Doyle's "The Brown Hand" (1899), an Anglo-Indian doctor is haunted after his return to England by the ghost of an Afghan whose hand he had amputated. In "The Ring of Thoth" (1890) and "Lot No. 249" (1892), Egyptian mummies come to life in the Louvre and in the rooms of an Oxford student. In all three stories, western science discovers or triggers supernatural effects associated with the "mysterious Orient" ».

¹⁷⁵ Conan Doyle, « Sign of the Four », *op. cit.*, p. 153.

histoire de la série est parue en 1887, la même année que le premier Sherlock Holmes : « Kipling's Strickland and Doyle's detective, who also appeared on the scene in 1887, are strikingly similar figures and not only for the qualities [...] such as an encyclopaedic knowledge of his environment and a gift for disguise¹⁷⁶ ». L'histoire de la série mettant en scène Strickland la plus marquée par le gothique est « The Mark of the Beast », parue en 1890, où le héros intervient lorsqu'un Britannique est mordu par un lépreux. Ce dernier semble par conséquent avoir été possédé par un esprit maléfique et, au dénouement horrible de l'histoire, Strickland se met à torturer le lépreux afin d'exorciser le démon¹⁷⁷.

En ce qui concerne le discours d'Anson et son opinion sur l'éducation de George, on se rappelle une autre histoire de Kipling, hors de la série Strickland cette fois-ci. *On the City Wall*, publiée en 1889, met en scène un jeune musulman à Lahore s'appelant Wali Dad qui, éduqué à l'anglaise, rejette les valeurs et les coutumes de ses pairs seulement pour trouver qu'il n'est pas non plus accepté par la société britannique. Selon Salman Rushdie :

Kipling's treatment of Wali Dad is, by any standards, pretty appalling. He builds him up purely in order to knock him down, and when the young man, seeing the frenzy of the Muharram processions, is transformed into a sort of savage – 'His nostrils were distended, his eyes were fixed, and he was smiting himself softly on the breast,' Kipling tells us, and makes Wali Dad say things like 'These swines are Hindus! We shall be killing kine in their temples tonight! – the meaning is clear: Western civilization has been no more than a veneer; a native remains a native beneath his European jackets and ties. Blood will out¹⁷⁸.

En effet, comme Wali Dadi, George est dépeint par Anson comme un imposteur qui cache sa barbarie derrière une façade de respectabilité. Pour mieux comprendre les préjugés à l'encontre de George et particulièrement l'attitude d'Anson, il faut

¹⁷⁶ Reitz, *Detecting the Nation*, *op. cit.*, p. 65.

¹⁷⁷ Rudyard Kipling, « The Mark Of The Beast », 1890, dans *The Broadview Anthology of British Literature, Volume 5, The Victorian Era*, dir. Joseph Black *et al.*, Toronto, Broadview Press, 2006, p. 784 : « Strickland wrapped a towel round his hand and took the gun-barrels out of the fire. I [...] buckled the leper comfortably to Strickland's bedstead. [...] Strickland shaded his eyes with his hands for a moment and we got to work. This part is not to be printed. [...] The dawn was beginning to break when the leper spoke. [...] The beast had fainted from exhaustion and the house was very still. We unstrapped the leper and told him to take away the evil spirit. He crawled to the beast and laid his hand upon the left breast. That was all. [...] We watched the face of the beast, and saw the soul of Fleete coming back into the eyes ».

¹⁷⁸ Rushdie, *Imaginary Homelands*, *op. cit.*, p. 79.

mentionner deux phénomènes qui ont contribué à la perception péjorative des Indiens dans l’imaginaire britannique à l’époque : la révolte des Cipayes en 1857, nommé par les Britanniques « the Great Mutiny », et par les Indiens, aujourd’hui, la première guerre d’indépendance, et les rapports et les romans détaillant les meurtres commis par une secte d’assassins s’appelant les « Thugs ». Le premier est une mutinerie menée par les militaires indiens contre l’East India Company, pouvoir de fait en Inde depuis un siècle. La guerre qui en résulte eut pour conséquence la dissolution de la Compagnie quelques années plus tard, suite à laquelle les Britanniques déclarèrent l’Inde colonie du Royaume-Uni. Comme l’explique Anderson : « ‘India’ only became ‘British’ twenty years after Victoria’s accession to the throne. In other words, until after the 1857 Mutiny, ‘India’ was ruled by a commercial enterprise – not by a [...] nation-state¹⁷⁹ ». Une autre conséquence de la mutinerie fut le durcissement des attitudes des Britanniques à l’égard non seulement des Indiens mais également de tous les peuples colonisés non blancs : « after the Indian Mutiny of 1857, arguments for the independence of the largely nonwhite parts of the Empire grew scarce¹⁸⁰ ». De plus, la guerre fit en sorte que les Indiens ne soient plus considérés, par les Britanniques, comme capables d’être civilisés. Comme l’explique Brantlinger encore :

British writing about India before 1857 [...] frequently admitted the possibility that Indians might be helped to progress in the scale of civilization. [...] After the mutiny these hopeful though obviously ethnocentric possibilities are often denied. India is portrayed as mired in changeless patterns of superstition and violence which can be dominated but not necessarily altered for the better¹⁸¹.

La perception dans l’imaginaire britannique que les Indiens étaient par nature violents est évidente dans les propos d’Anson et Campbell. Quant aux mutilations de chevaux dont George est accusé, l’inspecteur constate : « ‘there might be some sacrificial principle involved. Perhaps the mysterious instrument we are seeking is a ritual knife of Indian origin. A kukri or something. Edalji’s father is a Parsee, I understand. Do they not worship fire?’ » (*Arthur & George*, p. 125). Ce qu’Arthur pense de la mutinerie apparaît ailleurs quand l’écrivain fait la cour à Touie au début du roman :

¹⁷⁹ Anderson, *Imagined Communities*, *op. cit.*, p. 90.

¹⁸⁰ Brantlinger, *Rule of Darkness*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 196.

[Arthur and Touie] walked up the Clarence Esplanade [in Southsea] while Arthur explained to her [...] all the trophies and memorials of warfare on display. Here a Russian gun, there a Japanese canon and mortar, everywhere tablets and obelisks to sailors and infantrymen who had died in all quarters of the Empire and in every fashion – yellow fever, shipwreck, the perfidious action of Indian mutineers. (*Arthur & George*, p. 39)

De manière révélatrice, la révolte des Cipayes figure dans le deuxième roman de Conan Doyle¹⁸² mettant en scène Sherlock Holmes, « The Sign of the Four ». Le récit concerne un complot qui vise à voler un trésor dans la ville d'Agra au moment des mutineries, dont la violence est dépeinte par le personnage de Jonathan Small, un des complices du crime : « 'Suddenly, without a note of warning, the great mutiny was upon us. One month India lay as still and peaceful, to all appearance, as Surrey or Kent; the next there were two hundred thousand black devils let loose, and the country was a perfect hell¹⁸³ ». Il est également significatif que les mutineries eurent pour conséquence l'établissement de nouveaux systèmes d'identification comme, bien entendu, celui de l'empreinte digitale¹⁸⁴.

Dans l'imaginaire britannique à l'époque, le rapport entre la criminalité et les peuples colonisés, considérés soit à *civiliser*, soit *incivilisables*, est également dû aux histoires mettant en scène la secte d'assassins s'appelant les Thugs. Ces derniers commettaient des meurtres par étranglement au nom de la déesse hindoue Kali depuis des siècles, jusqu'à l'intervention des Britanniques. Les Thugs sont entrés dans l'imaginaire britannique notamment par le roman *Confessions of a Thug* de Philip Meadows Taylor, publié en 1839. Ce qui est problématique dans ces célèbres représentations est que les meurtres commis par des membres de la secte se sont confondus, pour les Britanniques, avec les rites et coutumes de l'hindouisme et de

¹⁸² Arthur Conan Doyle a écrit 4 romans et 56 histoires mettant en scène le héros de Baker Street.

¹⁸³ Conan Doyle, « Sign of the Four », *op. cit.*, p. 160.

¹⁸⁴ Voir Thomas, « Fingerprint of the Foreigner », *op. cit.*, p. 669–70 : « the British had first employed fingerprinting as a method of identifying criminals [...] in India. In 1858, immediately after the eruption of the Indian Mutiny against British rule, Sir William Herschel used fingerprinting to register the Indian natives under his governance and to reduce the frequency of impostors and double agents. [...] The irony is that Herschel himself got the idea for this practice from commonplace customs in Chinese and Bengali culture, where a print of the thumb was sometimes used to seal letters and documents with the mark of the author as a sign of authenticity. This [...] was then appropriated by imperial administrators as the form of biological monitoring and control that was first observed by [Francis] Galton in one of his visits to India. The important point to be noted here is that [...] the theory and practice of criminology and the history of imperialism are consistently linked with one another ... ».

l'Inde de façon plus générale. Dans les histoires mettant en scène la secte, les Thugs ont apparemment pu s'intégrer à la société sans éveiller des soupçons¹⁸⁵. Cela pourrait expliquer en partie pourquoi Anson n'est pas persuadé de la respectabilité de George. Il lui semble possible que George joue le rôle d'avocat pour, comme un Thug, mieux pouvoir pratiquer ses rites barbares sans risquer d'être interpellé. Selon Reitz, l'importance des Thugs dans l'imaginaire britannique ne se limite pas aux préjugés envers l'Inde, mais contribue également aux arguments autour de l'inauguration de la « detective police » britannique en 1842. Comme vu précédemment, un tel service était initialement associé à l'espionnage aux yeux du public britannique. Les histoires de Thugs, mettant en scène un crime nécessitant énormément de subterfuge, montraient le besoin d'un nouvel agent de police capable lui-même de se dissimuler et de se mêler à la foule sans éveiller de soupçons : « The colonial context of Thuggee, a systematic and hidden crime, enables the activity formerly feared as spying to become modern detection, the embodiment of English curiosity and common sense¹⁸⁶ ». Selon Reitz encore, l'histoire de la police britannique, ainsi que ses représentations dans la littérature populaire, ne peuvent pas être isolées du contexte impérial : « Our understanding of detective fiction as a strictly domestic genre [...] forgets the police's imperial origins in the early and formative police systems in Ireland and India¹⁸⁷ ». Ainsi que le mentionne Reitz, le rapport colonialiste que connaissait le Royaume-Uni avec l'Irlande faisait également partie du discours policier au XIX^e siècle, un fait également évoqué dans *Arthur & George*. Selon Anson, par exemple :

... a murderous spree like this ... it seems so foreign. In Ireland, of course, the midnight houghing of the landlord's cattle is practically part of the social calendar. But then, little would ever surprise me of a Fenian. [...] I care about the honour of Staffordshire. I do not want it deemed the haunt of savages. (*Arthur & George*, p. 108)

¹⁸⁵ Reitz, *Detecting the Nation*, *op. cit.*, p. 24–25 : « Accounts of Thuggee routinely conflate Thuggee and India. [...] The Thuggee texts recount multiple stories of Indians who are both Thugs and successful members of the mainstream community, such as the infamous master Thug who was by day a respectable and quite accomplished linen draper. [...] According to these texts, Thuggee is able to be so “widely-extended” throughout Indian culture because of its relation to the dominant religion, Hinduism. [...] Thuggee is by definition deceptive and thus maddeningly hidden from Imperial eyes. Even the thug method for killing had developed with an aim toward greater concealment, moving from a lasso to a sash, which can be better concealed ».

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 28.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 1.

Les propos d'Anson mettent en scène des attitudes envers les Irlandais qui étaient similaires, voire identiques, à celles portées contre les peuples colonisés de l'Orient. Comme le constate Brantlinger à propos du racisme au XIX^e siècle :

The pre-Darwinian race scientists [...] insisted that the dark races were everywhere in retreat from the onslaught of white civilization or imperialism and that many [...] were doomed to extinction. [...] most of the defenders of empire [...] ordinarily treat savagery just as they treat the starving Irish [of the Great Famine, 1845–1852], as deserving its self-extinction¹⁸⁸.

Selon Anson, les Irlandais sont également susceptibles de barbarie et de superstition : « the full moon may trigger lunacy in some gypsies and Irish » (*Arthur & George*, p. 386). Ce qui est ironique est qu'Arthur lui-même a des origines irlandaises, et il répond donc : « 'It has never had that effect on me » (*Arthur & George*, p. 386). Ce dernier se contredit ailleurs, en revanche, quand il fait référence aux difficultés à garder son calme : « This damn temper of his is not getting any better. He puts it down to being half Irish. The Scottish half of him had a devil of a job keeping the upper hand » (*Arthur & George*, p. 243). Dans l'imaginaire victorien, semble-t-il, les Irlandais ont la même tendance à la violence que les Indiens. Anson critique ailleurs la nomination du père de George au presbytère de Great Wryley d'une manière qui montre que les Irlandais étaient victimes des mêmes préjugés que les peuples colonisés de l'Orient : « 'You might as well appoint a Fenian to be Chief Constable of Staffordshire and have done with it' » (*Arthur & George*, p. 372).

Par ailleurs, le roman met en scène une dichotomie dans l'imaginaire britannique entre le Royaume et ses colonies : celle du centre et de la périphérie. Lorsque George est pardonné pour les crimes dont il était accusé, il observe : « The Home Office perhaps expects George to display his relief by silence, and his gratitude by slinking away to another profession, preferably in the colonies » (*Arthur & George*, p. 293). Cela reflète l'idée reçue à l'époque que les colonies pouvaient servir de refuge à ceux qui étaient stigmatisés par le scandale en Angleterre. Selon Cohen, par exemple : « Empire was a hothouse for secrets of all kinds. India was famously the place where families banished their black sheep, hoping to keep their mischief far from home¹⁸⁹ ». Ainsi, Arthur fait preuve d'une attitude similaire quand il anticipe le déshonneur d'Anson suite

¹⁸⁸ Brantlinger, *Dark Vanishings*, *op. cit.*, p. 44.

¹⁸⁹ Cohen, *Family Secrets*, *op. cit.*, p. 4.

à l'exonération de George : « He imagined [...] some comfortable yet distant billet was found for the former Chief Constable. The West Indies might be the place » (*Arthur & George*, p. 396). Selon Mandel, la dichotomie entre le centre et la périphérie correspond aux idéologies sous-tendant le roman policier, qui met en scène une Angleterre innocente et harmonieuse, opposée à la soi-disant barbarie des peuples colonisés¹⁹⁰.

Pour d'autres critiques ce rapport entre centre et périphérie qui caractérise le roman policier sert un discours nationaliste : « Such readings articulate the logic of a particular version of English nationalism as well, which divides the nineteenth-century imperial imagination into a domestic core that was purely English and a colonial periphery that was purely foreign¹⁹¹ ». Comme nous allons le voir prochainement, les oppositions binaires qui séparent le centre et la périphérie, ainsi que les Britanniques et les peuples colonisés par l'Empire, sont remises en question dans les œuvres du corpus. En mettant en scène des ambivalences et incertitudes envers l'identité nationale et le sentiment d'appartenance, les œuvres critiquent directement les idées reçues envers la race que nous avons analysées ci-dessus.

IV. L'identité nationale et l'hybridité

On ne peut pas minimiser l'importance du roman policier dans la construction et la transmission de l'identité nationale britannique. Le rôle de la littérature, en établissant et renforçant une telle identité, est souligné notamment par Benedict Anderson dans son œuvre clé *Imagined Communities*. La notion de nation, propose l'historien américain, vient de la création d'un imaginaire collectif et d'un sentiment d'appartenance réunissant des gens par ailleurs éloignés les uns des autres :

... the birth of the imagined community of the nation can best be seen if we consider the basic structure of two forms of imagining which first flowered in Europe in the eighteenth

¹⁹⁰ Mandel, *Delightful Murder*, *op. cit.*, p. 46 : « In Britain, rising capitalism was integrated [...] with many remnants of semi-feudal superstructure. Hence the general atmosphere of class divisions accepted by consensus in the classical detective story, an acceptance expressed even at the level of language. Violence, absent from the centre of the social scene, is pushed to the periphery (the colonies, Ireland, working-class slums). The state is relatively weak, the London police unarmed, because of the apparent stability of society. To some extent, this was a false impression, but it did determine the way ruling ideology reflected British reality, and thus the framework within which the detective novel developed in Britain ».

¹⁹¹ Reitz, *Detecting the Nation*, *op. cit.*, p. 46.

century: the novel and the newspaper. For these forms provided the technical means for 're-presenting' the *kind* of imagined community that is the nation¹⁹².

Selon Anderson, l'émergence d'une nouvelle technologie de communication, l'imprimerie, a joué un rôle important dans la création d'un imaginaire national : « print-capitalism [...] made it possible for rapidly growing numbers of people to think about themselves, and to relate themselves to others, in profoundly new ways¹⁹³ ». Le rôle du roman policier dans l'établissement, et surtout la persévérance, des mythes envers l'identité nationale, est exploré par Dennis Porter :

It is reassuring [...] to find one's expectations about the English, the Americans, and the French confirmed in one's reading. The evidence suggests that the international audience which continues to read detective fiction still enjoys its Englishmen upper class and urbane, its Americans lean and tough, and its Frenchmen sceptical, tolerant, and worldly-wise. [...] fans of detective fiction prefer the England of the literary imagination to the banality and complexity of the real thing¹⁹⁴.

Comme analysé précédemment, *The Remains of the Day* évoque l'opposition qui s'est formée lors de l'évolution du roman policier entre les traditions britanniques et américaines. Lord Darlington fait penser à la figure du gentleman-amateur, incarné par les héros des *whodunits* anglais, alors que le diplomate américain M. Lewis s'appuie sur le *professionnalisme*, de manière qui rappelle le roman noir. Répondant aux critiques de M. Lewis, Darlington accuse ce dernier de cynisme :

'I believe I have a good idea of what you mean by "professionalism". It appears to mean getting one's way by cheating and manipulating. It means ordering one's priorities according to greed and advantage rather than the desire to see goodness and justice prevail in the world.' (*Remains*, p. 94)

Indépendamment des motivations de l'Américain, on peut néanmoins constater que les propos de Lord Darlington sont hypocrites, connaissant l'histoire impériale du pays, et surtout les violences commises au nom de l'Empire britannique mentionnées ci-dessus. En ce qui concerne Lewis, la *realpolitik* et le ton dur du diplomate devant les hommes politiques européens assemblés à Darlington Hall font penser aux critiques portées contre le *whodunit* anglais par les écrivains du roman noir américain,

¹⁹² Anderson, *Imagined Communities*, *op. cit.*, p. 24–25.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 6.

¹⁹⁴ Porter, *Pursuit of Crime*, *op. cit.*, p. 217–18.

notamment Raymond Chandler¹⁹⁵. Selon Porter : « 'The emergence of the hard-boiled detective fiction in the United States in the 1920s and 1930s can now be clearly acknowledged for what it was [...], namely, the expression of the will to establish an anti-British countertradition in the genre'¹⁹⁶ ». Comme vu auparavant, c'est une dichotomie évoquée également dans *The Singing Detective*. Dans la série télévisée, on ressent une sorte de solidarité entre le jeune Philip, qui parle la langue vernaculaire de sa région, et le « chandleresquerie » du roman noir, qui était délibérément opposé à l'anglais officiel du *whodunit*.

When We Were Orphans, en revanche, met en scène des incertitudes à l'égard de l'identité nationale qui sont pleinement opposées à ce que l'on attend d'un roman policier. Cela est évident même au niveau du racisme représenté dans le roman. Comme le déclare un colonel rencontré par le héros au début du roman : « 'Shanghai's not a bad place. But [...] I expect you've had as much as you need. Much more, you'll be turning into a Chinaman » (*Orphans*, p. 28). Ceci est ironique puisqu'un élément thématique du roman concerne l'hybridité culturelle du héros. Il ne se sent pas pleinement anglais, à cause de son enfance passée à Shanghai, sentiment partagé également par un véritable ancien habitant de la concession internationale, J. G. Ballard¹⁹⁷. En effet, les jeunes Akira et Christopher s'inquiètent respectivement de ne pas être authentiquement anglais ou japonais. Lorsque les parents de Christopher se disputent et cessent de se parler, Akira explique : « 'I know why they stop [speaking].' [...] Then turning to me, he said: 'Christopher. You not enough Englishman.' [...] 'It's same for me,' he said. 'Mother and Father, they stop talk. Because I not enough Japanese » (*Orphans*, p. 73). L'ambivalence ressentie par

¹⁹⁵ Voir, par exemple, Chandler, « The Simple Art of Murder », *op. cit.*, p. 103–04 : « [Dashiell Hammett] was trying to make a living by writing something he had first hand information about. He made some of it up; all writers do; but it had a basis in fact; it was made up out of real things. The only reality the English detection writers knew was the conversational accent of Surbiton and Bognor Regis. [...] Hammett gave murder back to the kind of people that commit it for reasons, not just to provide a corpse; and with the means at hand, not with hand-wrought duelling pistols, curare, and tropical fish ».

¹⁹⁶ Porter, *Pursuit of Crime*, *op. cit.*, p. 128.

¹⁹⁷ Voir Ballard, *Miracles of Life*, *op. cit.*, p. 38–39 : « [English adults in Shanghai's international settlement] played cricket at the Country Club, usually after too many gins, and subscribed to *Punch*, but they drove American cars and cooled their vermouth in American refrigerators. [...] I think that, despite themselves, they had been internationalized by Shanghai, and their Noël Coward/*Cavalcade* notions of England were a nostalgic folk memory (when we arrived in England in 1946, some of us were assumed to be American, and not because of our accents) ».

Banks à propos de son identité nationale est un motif récurrent des romans d'Ishiguro. De nombreux critiques attribuent cette thématique au fait que l'écrivain est né au Japon et qu'il est venu s'installer en Angleterre avec sa famille quand il avait cinq ans. Comme l'estime Lewis : « Ishiguro's home is a halfway house, neither Japanese nor English, somewhere in-between departure and arrival, nostalgia and anticipation. He is, in short, a displaced person, one of many in the twentieth century of exile and estrangement¹⁹⁸ ». Cela est ressenti dans les romans d'Ishiguro où les héros se trouvent mis à l'écart par la société du présent, et angoissés par les regrets du passé. Selon Rushdie :

It may be that writers in my position, exiles or emigrants or expatriates, are haunted by some sense of loss, some urge to reclaim, to look back [...]. But even if we do look back, we must also do so in the knowledge – which gives rise to profound uncertainties – that our physical alienation from [home] almost inevitably means that we will not be capable of reclaiming precisely the thing that was lost; that we will, in short, create fictions, not actual cities or villages, but invisible ones, imaginary homelands ...¹⁹⁹

Le fait que les romans d'Ishiguro mettent en scène des *patries imaginaires* (« imaginary homelands »), d'après Rushdie, se confirme dans ses descriptions du Japon en particulier, qui dénotent une inauthenticité intentionnelle de la part de l'écrivain. *An Artist of the Floating World*, par exemple, représente des ambivalences envers l'authenticité culturelle qui servent également de commentaire autoréflexif de la part de l'auteur. Ono participe à une rencontre formelle japonaise s'appelant le *miai* où sa fille est présentée au fiancé potentiel et à sa famille. Comme ailleurs dans le roman, Ono est étonné par ce qu'il considère comme étant les valeurs occidentales de la famille concernée, bien que le *miai* constitue un événement traditionnel au Japon. Le fait que l'authenticité de la représentation soit mise en doute est souligné par les observations d'Ono à propos de l'hôtel où se déroule la cérémonie :

... the Kasuga Park Hotel has been amongst the most pleasant of Western-style hotels; these days, though, the management has taken to decorating the rooms in a somewhat vulgar manner – intended, no doubt, to strike the American clientele [...] as being charmingly 'Japanese.' (*Artist*, p. 116)

¹⁹⁸ Lewis, *Kazuo Ishiguro*, *op. cit.*, p. 1.

¹⁹⁹ Rushdie, *Imaginary Homelands*, *op. cit.*, p. 10.

Comme l'indique Lewis : « even here there is a hint of some counterfeiting [...] the Japan of the Kasuga Park Hotel is patently a simulated Japan, a Japan displaced through American expectations²⁰⁰ ». Il est significatif qu'une thématique importante du roman concerne l'authenticité des œuvres d'art. Le monde flottant du titre fait référence à l'ambiance nocturne et tamisée dépeinte par les élèves de l'école de peinture où Ono développe ses talents d'artiste. Alors qu'il s'agit d'une ambiance éphémère et donc difficile à saisir pour l'artiste, les motifs principaux de ce style de peinture semblent en revanche conformes à certains stéréotypes culturels du Japon : des lampions, des *geishas* et des salons de thé. A un moment donné, par exemple, Ono se rappelle avoir fréquenté un tel salon avec son professeur Mori-san :

I always feel a certain nostalgia now in recalling the city centre as it was in those days; the [...] fragrance of seasonal blossoms from the night air. A favourite haunt of ours was a small teahouse [...] called 'Water Lanterns' – for indeed, the lanterns of the establishment could be seen reflected in the canal as one approached. [...] the proprietress never tired of reminding us how year's before, when she had been working as a geisha in Akihara, Mori-san had used her as a model for a series of wood-block prints which had proved immensely popular. (*Artist*, p. 145)

Ici Ishiguro fait le lien entre la nostalgie, les signifiants d'un Japon qui est conforme aux attentes stéréotypés et un médium de reproduction (« wood-block prints »). En effet, il ne cache pas l'artifice, ou ce que Lewis appelle le « counterfeiting » de la représentation. Bien que son professeur préconise la recherche des qualités transitoires et illusives du monde flottant, les souvenirs d'Ono s'appuient lourdement sur des signifiants clichés. De surcroît, il ne semble pas capable d'identifier les qualités dont Mori-san parle quand il complimente son professeur pour ses anciens tableaux, des œuvres dont ce dernier s'est déjà distancié :

The finest, most fragile beauty an artist can hope to capture drifts within those pleasure houses after dark. And on nights like these, Ono, some of that beauty drifts into our own quarters here. But as for those pictures up there, they don't even hint at these transitory, illusory qualities. They're deeply flawed, Ono. (*Artist*, p. 150)

On peut constater que, sous-tendant ces passages, il existe un discours autoréflexif sur la difficulté, de la part de l'écrivain, de représenter authentiquement le Japon, faute de bien connaître le pays. Comment capturer les qualités transitoires des souvenirs

²⁰⁰ Lewis, *Kazuo Ishiguro*, *op. cit.*, p. 52.

sans tomber dans les clichés ? Il est significatif que, au début de sa carrière d'artiste, Ono travaille pour une société qui produit et exporte de la « japonaiserie » à l'Occident : « the essential point about the sort of things we were commissioned to paint – geishas, cherry trees, swimming carps, temples, was that they look “Japanese” to the foreigners to whom they were shipped out » (*Artist*, p. 69). Selon Ishiguro, il ne faut pas considérer ses romans à propos du Japon, à savoir *A Pale View of Hills* et *An Artist of the Floating World*, comme authentiques :

I wished to re-create this Japan—put together all these memories and all these imaginary ideas I had about this landscape that I called Japan. I wanted to [...] preserve it in a book before it faded away from my memory altogether. [...] My very lack of authority and lack of knowledge about Japan [...] forced me into a position of using my imagination, and also of thinking of myself as a kind of homeless writer. [...] I wasn't a very English Englishman, and I wasn't a very Japanese Japanese either²⁰¹.

Cette ambivalence envers l'identité culturelle est très marquée également dans *When We Were Orphans*, bien que ce roman ne soit pas une représentation du Japon en lui-même. Les constats de l'écrivain à propos du fait de n'être ni très anglais, ni très japonais, trouvent des parallèles dans les propos de Banks et de son ami Akira. A un moment donné, Banks se souvient des échanges avec son ancien ami quand ce dernier revient à Shanghai après une période de retour avec ses parents au Japon :

I guessed of course that all had not gone well for him. [...] Although he had never admitted this explicitly, I surmised that he had been mercilessly ostracised for his 'foreignness'; his manners, his attitudes, his speech, a hundred other things had marked him out as different, and he had been taunted not just by his fellow pupils, but by his teachers and even – he hinted at this more than once – by the relatives in whose house he was staying. (*Orphans*, p. 88–89)

Il se peut que ses propos constituent une sorte de projection psychique des expériences propres au héros. Comme évoqué précédemment, Banks adopte une attitude défensive à la suggestion qu'il avait du mal à s'intégrer parmi ses camarades d'école lorsqu'il est revenu en Angleterre suite à la disparition de ses parents. On peut même constater qu'Akira constitue une sorte de dédoublement de Banks, une possibilité soulevée par l'étrange manière dont leurs sentiments s'alignent un peu trop parfaitement :

²⁰¹ Kazuo Ishiguro et Kenzaburo Oe, « Wave Patterns: A Dialogue », *Grand Street*, n°38, 1991, consulté en ligne 21/06/2016 : <http://www.grandstreet.com/gsisues/g38/g38c.html>

... staring at a boat going by, he murmured: 'I don't ever want to live in Japan.'

And because this is what I always said when he made this statement, I echoed: 'And I don't ever want to go to England.' (*Orphans*, p. 99)

L'impression d'irréalité qui caractérise la deuxième partie du roman est donc certainement présente dans les souvenirs d'enfance du héros. Akira est-il une sorte d'ami imaginaire, une possibilité renforcée par sa « réapparition » à peine croyable plus tard en tant que soldat japonais ? La notion donne une résonance différente aux constats de Banks quand il revient en Angleterre : « during those first drizzly days in England [...] I filled my empty hours wandering around the ferns near my aunt's cottage, muttering Akira's lines for him under my breath » (*Orphans*, p. 112). Quant à l'hybridité du héros, sa description de la maison familiale d'Akira fait penser à une confusion totale de la culture occidentale et orientale :

It was not so much the preponderance of Oriental pictures and ornaments [...] but rather his family's eccentric notions regarding the usage of many items of Western furniture. Rugs I would have expected to see on floors were hung on walls; chairs would be at odd heights to tables; lamps would totter under overly large shades. Most remarkable were a pair of 'replica' Japanese rooms [...] at the top of the house [...] with Japanese tatami mats fitted over the floors, and paper panels fixed to the walls, so that once inside [...] one could not tell one was not in an authentic Japanese house made of wood and paper. I can remember the doors to these rooms being especially curious; on the outer, 'Western side', they were oak panelled [...]; on the inner, 'Japanese' side, delicate paper ... (*Orphans*, p. 71–72).

On peut constater que l'enquête du héros pour retrouver ses parents est réellement la recherche d'un sentiment d'appartenance, faute d'en avoir trouvé un en Angleterre. Comme le déclare Uncle Philip : « People need to feel they belong. To a nation, to a race. Otherwise, who knows what might happen? This civilisation of ours, perhaps it'll just collapse » (*Orphans*, p. 76–77). La notion de l'identité nationale, en revanche, est problématisée par l'impérialisme. Selon Edward Saïd : « Partly because of empire, all cultures are involved in one another; none is single and pure, all are hybrid, heterogeneous, extraordinarily differentiated, and unmonolithic²⁰² ». Au moment historique où le concept d'état-nation était relativement jeune, l'impérialisme créait un contexte pour des expériences culturelles hybrides. Ailleurs dans le roman, l'hybridité de son éducation est discutée en termes plus positifs. Lors d'un souvenir, par exemple, Uncle Philip constate :

²⁰² Edward Saïd, *Culture and Imperialism*, New York, Alfred A Knopf, Inc., 1993, p. xxv.

'It'd be no wonder if you grew up a bit of a mongrel. [...] But that's no bad thing. You know what I think, Puffin? I think it would be no bad thing if boys like you all grew up with a bit of everything. We might all treat each other a good deal better then. Be less of these wars for one thing. [...] It'll be because people have changed. They'll be like you, Puffin. More of a mixture.' (*Orphans*, p. 76)

La dimension optimiste de ces propos est néanmoins sapée par la référence au bâtard (« mongrel »), un terme employé péjorativement pour décrire des personnes d'héritage mixte. En effet, il s'agit de la même expression utilisée par la police contre George dans le roman de Julian Barnes : « 'A so-li-ci-tor? What a big word for a little mongrel like you' » (*Arthur & George*, p. 42). Les sentiments d'Uncle Philip à propos de l'hybridité sont également partagés par le père de George, qui envisage un avenir où les races sont mélangées de façon plus harmonieuse. En effet, George évoque ce que croyait son père lorsqu'il lit l'autobiographie de Conan Doyle et devient un peu vexé par la manière dont ce dernier l'a dépeint :

Nor did he like being characterized as a 'half-caste son'. [...] Was there no better way of putting it? Perhaps his father, who believed that the world's future depended upon the harmonious commingling of the races, could have come up with a better expression. (*Arthur & George*, p. 471)

On nous rappelle encore que Conan Doyle est impliqué dans les idées raciales à l'ère victorienne. Justement, quand il rencontre George pour la première fois, Arthur aussi interprète son apparence comme étant *orientale* (« of oriental origin », *Arthur & George*, p. 293). De surcroît, une partie importante du discours du roman porte sur les parallèles surprenants entre les deux hommes à l'égard de l'identité nationale. Arthur, par exemple, se considère comme un « unofficial Englishman » (*Arthur & George*, p. 377), du fait qu'il a des racines irlandaises et a grandi en Ecosse : « Irish by ancestry, Scottish by birth [...] Arthur became English » (*Arthur & George*, p. 31). C'est une image de soi qui ne correspond pas à son rôle public, en revanche, non seulement en tant qu'écrivain populaire mais également en tant que défenseur de l'Empire. George en particulier est étonné par l'expression, surtout parce qu'Arthur l'utilise pour décrire les deux hommes :

George is very taken back by this remark. He regards Arthur as a very official Englishman indeed: his name, his manner, his fame, his air of being completely at ease in this grand London hotel [...]. If Sir Arthur had not appeared to be part of official England, George would probably not have written to him in the first place. [...] he reflects upon his own

status. How is he less than a full Englishman? He is one by birth, by citizenship, by education, by profession. (*Arthur & George*, p. 303)

En effet, George est perturbé par des propos contradictoires à l'égard de son identité. Malgré les efforts de son père pour créer chez lui un sentiment d'appartenance à son pays, voire à l'Empire britannique, ce dernier minimise ses constats ailleurs avec des références à son héritage parsi. Quand le presbytère est initialement ciblé par les lettres de dénonciation anonymes, George évoque une réaction de la part de son père qu'il considère comme étrange :

His father has also chosen to respond to the crisis in what seems to George a peculiar fashion: by giving him short lectures on how the Parsees have always been much favoured by the British. George thus learns that the very first Indian traveller to Britain was a Parsee; that the very first Indian traveller was a Parsee; so was the first Indian student at Oxford, and later the first woman student; so was the first Indian man presented at Court, and, later, the first Indian woman. The first Indian to enter the Indian Civil Service was a Parsee. Shapurji tells George about surgeons and lawyers trained in Britain; about Parsee charity during the Irish famine and later towards suffering millworkers in Lancashire. He even tells George about the first Indian cricket team to tout England – Parsees every one of them. (*Arthur & George*, p. 62)

George, en revanche, répond aux constats de ce genre avec consternation. En effet, il ne se considère pas parsi : « 'But I am not a Parsee, Father' » (*Arthur & George*, p. 58). Son père explique : « 'George, this is true enough. You are an Englishman. But others may not entirely agree' » (*Arthur & George*, p. 58). Son statut d'« Englishman » fait également l'objet de débat entre Arthur et Anson. Quand Conan Doyle appelle George un « professional Englishman », Anson répond avec des accusations d'irrégularités financières, s'appuyant sur une lettre qui fait preuve que George était endetté. Arthur riposte en appuyant sur le caractère des parsis (« 'Parsees are known for their charity' », *Arthur & George*, p. 379), auquel Anson déclare : « 'You cannot have him a professional Englishman one moment and a Parsee the next, just as it suits you' » (*Arthur & George*, p. 379). Le choix de l'expression « professional Englishman » est ironique parce que celle-ci fait écho à l'image de soi d'Arthur : à savoir un « unofficial Englishman » (*Arthur & George*, p. 377). Il est suggéré que George se sent authentiquement anglais même si ceci n'est pas accepté par ses pairs en raison de son apparence. Comme l'évoque Campbell, par exemple : « [George's] was an educated voice, a lawyer's voice – [...] if you shut your eyes, you'd think him an Englishman » (*Arthur & George*, p. 124). Arthur, en revanche, fait partie du milieu

social élevé mais montre parfois des incertitudes à propos de son statut. Lorsque ce dernier fait construire sa maison, par exemple, il l'appelle « Undershaw », évoquant : « The name would give this modern construction a fine old Anglo-Saxon resonance » (*Arthur & George*, p. 98). Doyle est considéré par certains de ses pairs, dont Anson, comme un parvenu. Ce dernier constate à propos de l'écrivain : « Anson was finding him a damned stubborn fellow, this Scotsman or Irishman or whatever he claimed to be » (*Arthur & George*, p. 381). La maison Undershaw incarne donc ses tentatives pour persuader la société de la permanence et de l'authenticité de la famille Doyle. Dans ce sens, c'est plutôt Arthur qui mérite le statut de « professional Englishman ». Ce qui constitue réellement le caractère national fait l'objet de débat dans le roman. George considère Arthur l'incarnation même des valeurs du pays : « the very ideal of an English gentleman » (*Arthur & George*, p. 469). Un sentiment similaire apparaît dans le discours des médiums menant les obsèques d'Arthur au point culminant du récit : « no man better combined within himself all the virtues we associate with the British character: courage, optimism, loyalty, sympathy, magnanimity, love of truth and devotion to God » (*Arthur & George*, p. 484). Pour George, en revanche, le comportement des médiums et le déroulement des séances de spiritisme sont très opposés au caractère national, qu'il associe au flegme et à la discipline :

George listens to the crowd of spirits being given fleeting description. The impression is that they are all clamouring for attention, fighting to convey their messages. [...] If these are indeed the spirits of Englishmen and Englishwomen who have passed over into the next world, surely they would know how to form a proper queue? (*Arthur & George*, p. 488)

Le caractère national qui émerge dans les observations des deux héros est contrasté avec celui des Européens et notamment des Français. Cela est exprimé surtout dans les parallèles évoqués entre le dossier de George et l'affaire Dreyfus en France. George a du mal à accepter le rôle de martyr pour une cause²⁰³, mais son erreur judiciaire est saisie par certains comme exemple des échecs dans l'organisation juridictionnelle du pays :

His supporters had assured him that his case was as significant as that of Dreyfus, that it revealed as much about England as the Frenchman's did about France [...]. They further insisted that in Sir Arthur Conan Doyle he had as great a defender, and a better writer, than the Frenchman Émile Zola, whose books were reportedly vulgar and who had run

²⁰³ Voir *Arthur & George*, p. 443 : « George had never wanted to be a martyr ».

away to England when threatened in his turn with gaol. Imagine Sir Arthur scuttling off to Paris to evade the whim of some politician or prosecutor. (*Arthur & George*, p. 466–67)

George semble content de ne pas devenir une cause célèbre comme Dreyfus, un fait qu'il attribue à son tempérament anglais. En effet, son erreur judiciaire est vite oubliée par la société, même si l'avocat juge que la justice a été rendue :

... he suspected his obscurity was something to do with England itself. France, as he understood it, was a country of extremes, of violent opinion, violent principles and long memories. England was a quieter place, just as principled, but less keen on making a fuss about its principles; a place where common law was trusted more than government statute; where people got on with their own business and did not seek to interfere with that of others; where great public eruptions took place from time to time [...] which might even tip over into violence and injustice, but which soon faded in the memory, and were rarely built into the history of the country. This has happened, now let us forget about it and carry on as before: such was the English way. (*Arthur & George*, p. 467)

Malgré les propos de George, il est fortement suggéré dans le roman qu'Arthur a dû abandonner la *façon anglaise* (« English way ») de combattre les injustices. Pour faire changer la politique et les esprits, l'écrivain a dû embarrasser les classes dirigeantes : « The English – the official English – do not like noise. They think it vulgar; it embarrasses them. But if calm reason has not worked, I shall give them noisy reason » (*Arthur & George*, p. 305). En revanche, Arthur montre ailleurs les préjugés typiques des Britanniques à l'époque envers le tempérament « continental » : notamment celui des Français et des Italiens. Selon l'écrivain, par exemple : « The English were not a demonstrative race, it was true – they were not Italians » (*Arthur & George*, p. 345). Si on laisse de côté pour le moment l'allusion à la *race* anglaise, race à laquelle l'appartenance d'Arthur est mise en question dans le roman, notamment par l'écrivain lui-même, ces propos montrent comment l'identité nationale britannique se définit : un flegme opposé à l'expressivité continentale. L'allusion à Zola est donc significative. Conan Doyle, comme nous allons le voir, fait preuve du puritanisme de l'ère victorienne, alors que l'œuvre de son homologue français était considérée scandaleuse par les Britanniques²⁰⁴. La France, semble-t-il, était associée dans

²⁰⁴ Sita A. Schütt, « French crime fiction », dans *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, dir. Martin Priestman, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 60 : « Condemnation of certain French novels [in Britain] was unrelenting: in the late nineteenth century Zola's novels were considered 'poisonous stuff,' with translator and publisher Henry Vizetelly put on trial and imprisoned for their translation ».

l'imaginaire britannique non seulement à l'expressivité mais également à la décadence.

Ainsi, l'allusion à Zola est révélatrice parce que celle-ci met en œuvre certaines rivalités entre les deux pays au XIX^e siècle qui sont également manifestes dans les romans policiers de l'époque. Comme déjà vu, le héros de Baker Street parle défavorablement de l'inspecteur Lecoq²⁰⁵, le détective français des romans d'Émile Gaboriau, une figure qui précède Holmes mais succède à Dupin dans les histoires d'Edgar Allan Poe. Comme l'explique Sita A Schütt, ceci reflète le fait que les premiers détectives anglais étaient comparés défavorablement à leurs homologues français par la presse britannique²⁰⁶. En revanche, la notion du détective en général faisait peur aux Britanniques au début, associée à la Terreur, période qui a suivi la Révolution²⁰⁷. De surcroît, les attitudes exprimées à propos des Français dans *Arthur & George*, ainsi que dans l'œuvre de Conan Doyle, semblent conformes à l'antipathie et à la rivalité plutôt historique entre les deux pays. Un dialogue révélateur à cet égard a lieu entre George et M. Meek où ce premier se plaint d'être appelé un hindou par la presse. Le héros demande à son avocat hypothétiquement si ce dernier serait vexé par l'insinuation qu'il était gallois ou irlandais. Lorsque Meek répond par la négative, George lui demande s'il serait fâché d'être pris pour un Français, auquel Meek déclare : « 'Now there, sir, you go too far. There you provoke me » (*Arthur & George*, p. 158).

Outre les rapports historiques entre la France et le Royaume Uni, le roman policier britannique, surtout celui de l'âge d'or, est marqué par une xénophobie plutôt générale

²⁰⁵ Voir Conan Doyle, « Study in Scarlet », *op. cit.*, p. 24 : « 'Lecoq was a miserable bungler' ».

²⁰⁶ Schütt, « French crime fiction », *op. cit.*, p. 59 : « Holmes's arrogance towards the continental police [...] bespeaks a certain amount of insecurity with regard to the fearsome reputation of the French police established during [Joseph] Fouché's reign of terror under Napoleon, a reputation further consolidated throughout the nineteenth century. The English Detective Police Department, created in 1842, was made up of poorly trained detectives whose failure to solve crimes was much criticised by the press [...]. Journalistic accounts of the efficient French police provocatively called for the department's reform, along the lines of the French model ».

²⁰⁷ Caillois, *Approches*, *op. cit.*, p. 180 : « Fouché, instaurant la police politique, met du même coup le mystère et la ruse à la place de la rapidité et de la force. [...] L'agent secret remplace la poursuite par l'investigation, la vitesse par l'intelligence, la violence par la dissimulation. [...] En Angleterre, quand, sous le ministère [Sir Robert] Peel, pour combattre une vague de criminalité, on propose au Parlement l'adoption de la police secrète, on s'écrie que mille meurtres de plus sont préférables à un pareil remède ».

en ce qui concerne les Européens, surtout ceux de la Méditerranée²⁰⁸. Selon Grella, les personnages méditerranéens dans le *whodunit* sont rarement des vrais gentlemen et sont souvent l'objet de soupçons et de ridicule²⁰⁹. Pour d'autres critiques, la xénophobie du roman policier de l'âge d'or s'explique en partie par son manque du réalisme et par la priorité donnée aux indices suffisant à la résolution de l'énigme : « Detective fiction was generically susceptible to this kind of racism because its puzzle element, while inciting the reader to make inferences from concrete evidence or clues, also required the use of generalizations in order to make sense of these clues²¹⁰ ». C'est une dimension du roman policier de l'âge d'or prise pour cible par la parodie dans *Gosford Park*. Face aux larmes de sa femme, un des invités se fâche : « 'Stop snivelling, anyone would think you were Italian' » (*Gosford*, 1 hr. 23 min. 12 sec.). De manière similaire, quand Constance fait référence ailleurs aux jurons employés par Morris Weissman, lors que ce dernier parle au téléphone aux collègues hollywoodiens, elle se plaint : « 'I thought I'd been transported to a bar in Marseille' » (*Gosford*, 1 hr. 30 min. 11 sec.).

L'image de soi britannique opposant la réserve et l'expressivité fait également partie du discours de *The Remains of the Day*. Dans un passage Stevens fait l'éloge du paysage anglais et, de manière révélatrice, son caractère retenu. Projetant, bien évidemment, des caractéristiques auxquelles il s'identifie lui-même, Stevens utilise des termes similaires à ceux employés par Arthur dans le roman de Julian Barnes pour définir la *race* anglaise :

... when I stood on that high ledge this morning and viewed the landscape before me, I distinctly felt that rare, yet unmistakable feeling – the feeling that one is in the presence of

²⁰⁸ Dans le *whodunit* d'Agatha Christie, *Death on the Nile*, *op. cit.*, par exemple, il existe de nombreuses références stéréotypées au tempérament violent des peuples méditerranéens : « That girl, Jacqueline, half Latin, hot-blooded obeying the deepest instincts of her being, stealing forth, revolver in hand » (p. 916), « Italians are pretty hot tempered » (p. 945), « 'She threatened to – well – kill us both. Jackie can be rather – Latin sometimes' » (p. 829).

²⁰⁹ Grella, « Murder and Manners », *op. cit.*, p. 42 : « The Mediterraneans of the detective novel never seem true gentlemen, perhaps a result of the Italian villainy of Elizabethan revenge tragedies and Gothic fiction. [...] The offense of foreign birth or blood seems too trifling to be murdered for, but Englishmen in general distrust the foreigner, and the comedy of manners, which seems the quintessential representation of a ruling class, follows the prejudices of the society it depicts. The dark, handsome, charming man with gleaming white teeth and glossy black hair (all characteristic of the Latin in the whodunit) is generally marked for murder ».

²¹⁰ Rzepka, « Race, Region, Rule », *op. cit.*, p. 1470.

greatness. We call this land of ours *Great Britain*, and there may be those who believe this a somewhat immodest practice. Yet [...] I would say that it is the very lack of obvious drama or spectacle that sets our land apart. What is pertinent is the calmness of that beauty, its sense of restraint. [...] In comparison, the sorts of sights offered in such places as Africa and America [...] strike the objective viewer as inferior on account of their unseemly demonstrativeness. (*Remains*, p. 26)

En effet, Stevens semble vouloir faire reconnaître sa propre grandeur. Or il s'agit d'une grandeur qui manque de signifiants puisque sa valeur principale est une sorte d'effacement de soi. Le fait que Stevens parle en réalité de lui-même se confirme plus tard lorsqu'il réfléchit sur les qualités d'excellence dans son métier de majordome. Une des qualités majeures selon le héros est la « dignité », ce qui consiste en fin de compte en un respect pour la hiérarchie : « dignity in keeping with one's position ». Pour illustrer cette valeur, Stevens donne l'exemple de la réserve de son père face au Général responsable de la mort de son fils. Le flegme nécessaire pour être majordome, explique-t-il, manque intrinsèquement aux étrangers, surtout ceux du « Continent » :

Continental are unable to be butlers because they are as a breed incapable of the emotional restraint which only the English race is capable of. Continentals – and by and large the Celts [...] are as a rule unable to control themselves in moments of strong emotion, and are thus unable to maintain a professional demeanour other than in the least challenging situations. [...] they are like a man who will, at the slightest provocation, tear off his suit and his shirt and run about screaming. (*Remains*, p. 39)

Ainsi que le fait Arthur dans le roman de Julian Barnes, Stevens fait preuve ici de racisme non seulement dans sa représentation des « continentals » et des *celtes*, mais également parce que pour lui les Anglais sont une *race* à part. Malgré ces constats, le portrait qui émerge de Stevens au cours du roman est celui de quelqu'un dont la réticence a gâché la vie. Comme nous l'avons vu dans l'épisode concernant les jeunes employées juives, son refus d'admettre son désaccord avec Lord Darlington a eu pour effet de ternir ses relations avec Miss Kenton. Le fait que son employeur admette ultérieurement que le licenciement des deux femmes n'était pas juste montre que Stevens aurait dû lui donner son point de vue. En respectant inconditionnellement la hiérarchie, Stevens se sent à la fin du roman stigmatisé par le déshonneur de Lord Darlington.

Par ailleurs, toute allusion au caractère britannique est minée dans le roman par les expériences de Stevens lors de son voyage en voiture à travers le pays. Comme vu auparavant, il se sent mal à l'aise parmi ses compatriotes et particulièrement en raison de leurs plaisanteries (« bantering tone », *Remains*, p. 14). En effet, Stevens trouve qu'il ne parle pas la même langue que les gens ordinaires qu'il rencontre, un fait qui sape aussi toute prétention de la part du narrateur à connaître le caractère du peuple britannique. Selon Connor, par exemple :

The 'typical' Englishness of Stevens's language is in fact what makes it wholly unrepresentative of any type, marking it as something like the borrowed language of the kind of foreigner or outsider that, in class terms and historical terms, Stevens has so conspicuously become²¹¹.

Ce décalage entre le pays imaginaire de Stevens et le pays qu'il découvre lors de son voyage s'explique, pour certains critiques, par le fait qu'il a passé sa vie à faire semblant d'être quelqu'un qu'il n'est pas : « The pressure on Stevens to pretend that he is complicit with the class he serves is one reason why he speaks English as if it were a foreign language²¹² ». Ceci est particulièrement manifeste dans un échange entre Stevens et son nouvel employeur, M. Farraday, au début du roman. Ce dernier lui propose de prendre des vacances, observant : « 'You fellows, you're always locked up in these big houses [...] how do you ever get to see around this beautiful country of yours ? » (*Remains*, p. 3). Selon Stevens, en revanche : « We [...] did actually 'see' more of England than most, placed as we were in houses where the greatest ladies and gentleman of the land gathered » (*Remains*, p. 4). Nous allons revenir sur le motif de l'emprisonnement évoqué par M. Farraday dans la partie suivante. Quant à l'identité nationale, les propos sont révélateurs car ils montrent un héros à l'écart de la vraie société et particulièrement du milieu populaire dont il est issu.

Le soi-disant flegme britannique est également la cible d'une critique dans *Atonement*, notamment dans les scènes qui représentent l'évacuation de Dunkerque. Ce que les Britanniques appellent le « Dunkirk Spirit », toujours d'actualité, montre comment la catastrophe militaire a été instrumentalisée pour souligner les mythes du caractère national. Pour comprendre la signification du terme, il suffit de regarder dans des dictionnaires. Selon *Oxford Dictionaries*, par exemple, il s'agit de : « Stoicism and

²¹¹ Connor, *English Novel In History*, op. cit., p. 109.

²¹² Lewis, *Kazuo Ishiguro*, op. cit., p. 94.

determination in a difficult or dangerous situation, especially as displayed by a group of people²¹³ ». Semblablement, le *Longman Dictionary of Contemporary English* le définit comme :

a determination to succeed despite being in a difficult or impossible situation, which many people think is a typical British quality. The expression comes from the attitude shown by British people who went to Dunkirk in France in small boats to help to bring back British soldiers in World War II²¹⁴.

Le roman de McEwan se focalise sur l'écart entre la représentation populaire de l'évacuation et la réalité de la situation à laquelle furent confrontés les soldats. Cela est particulièrement marqué dans l'ambiance de l'hôpital où Briony soigne les soldats revenant de France :

They were infantrymen mostly. They lay on their beds smoking [...] brooding over their recent memories. Or they gathered to talk in mutinous little groups. They were disgusted with themselves. A few of them told Briony they had never even fired a shot. But mostly they were angry with the "brass," and with their own officers for abandoning them in the retreat [...]. They were bitter about the newspaper celebrations of the miracle evacuation and the heroism of the little boats. (*Atonement*, p. 318)

La représentation de l'évacuation elle-même va également à l'encontre du « Dunkirk Spirit ». Ce qui est montré n'est pas une *détermination à gagner malgré tout* mais plutôt le désespoir et le chaos. Arrivant sur la plage de la commune balnéaire de Bray, Robbie observe : « the actual beach [...] was no more than a variation on all that had gone before: there was a rout, and this was its terminus. It was obvious enough now they saw it – this was what happened when a chaotic retreat could go no further » (*Atonement*, p. 247). Selon Alden : « McEwan establishes these narratives as a direct challenge to the national, still prevailing myth of Dunkirk²¹⁵ ». Le moral des soldats en particulier n'a rien à voir avec les évocations de l'événement dans l'imaginaire populaire. En effet, le roman met en scène un manque de volonté de se battre face à un adversaire supérieur : « he saw a major from the Buffs, a pink-faced fellow of the

²¹³ *Oxford Dictionaries*, consulté en ligne 21/06/2016 : <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/dunkirk-spirit>

²¹⁴ *Longman Dictionary of Contemporary English*, consulté en ligne 21/06/2016 : <http://www.ldoceonline.com/dictionary/Dunkirk-spirit-the>

²¹⁵ Natasha Alden, « Words of War, War of Words: *Atonement* and the Question of Plagiarism », dans *Ian McEwan – Contemporary Critical Perspectives*, dir. Sebastien Groes, Londres, Continuum, 2009, p. 57.

old school, [...] shouting and pointing towards a wood that lay about a mile away [...]. He was pulling men out of the column, or trying to. Most ignored him and kept going, some laughed at him » (*Atonement*, p. 220).

On peut constater que l'écrivain avait un motif personnel de discréditer le mythe du « Dunkirk Spirit ». Comme le suggère Alden : « As the son of a Second World War veteran who served at Dunkirk, McEwan has a personal, biographical investment in the story told in *Atonement*²¹⁶ ». Comme Briony, suggère Cormack à propos du discours du roman, le Royaume-Uni doit également expier les mensonges ou, plus précisément, ses mythes de guerre : « If Briony must learn to rid herself of her literary imagination then British culture must, too, divest itself of its controlling myths. In this case, the notion of the 'Dunkirk Spirit' is savagely demythologized; the retreat is replayed in all its contingent horror²¹⁷ ». Or l'évacuation n'est pas que représentée en termes d'horreur mais également d'absurdité : l'image des soldats se retrouvant sur la plage d'un bourg balnéaire fait penser bizarrement à des vacances, mais de manière grotesque et cauchemardesque :

To the left was the resort of Bray, a cheerful front of cafés and little shops that in a normal season would be renting out beach chairs and pedal bikes. In a circular park with a neatly mowed lawn was a bandstand, and a merry-go-round painted red, white and blue. [...] Soldiers had opened up the cafés for themselves and were getting drunk at the tables outside, bawling and laughing. Men were larking about on the bikes along a pavement stained with vomit. A colony of drunks was spread out on the grass by the bandstand, sleeping it off. A solitary sunbather in his underpants, face-down on a towel, had patches of uneven sunburn on his shoulders and legs—pink and white like a strawberry and vanilla ice cream. (*Atonement*, p. 249)

La notion de solidarité évoquée dans certaines définitions²¹⁸ du « Dunkirk Spirit » est également critiquée dans le roman. Sur la plage où les soldats attendent les bateaux de sauvetage, des bagarres éclatent entre les militaires ivres qui cherchent à trouver un coupable. Dans un bar pillé des soldats se liguent contre un pilote de la Royal Air Force. Accusant l'armée de l'air de ne pas avoir aidé l'évacuation, ils s'en prennent à

²¹⁶ *Ibid.*, p. 60.

²¹⁷ Cormack, « Ethics of Fiction in *Atonement* », p. 80.

²¹⁸ *Cambridge Dictionaries Online*, consulté en ligne 17/03/17 (<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/dunkirk-spirit>) : « Dunkirk Spirit: willingness by a group of people who are in a bad situation to all help each other ».

ce dernier. Comme l'observe Robbie, qui n'assiste pas à la bagarre : « [The RAF man] took a blow to the face full-on. [...] As his head flipped back, another boot cracked into his shin and a little sporting cheer went up, with some uneven applause, as though for a decent catch in the slips on the village green » (*Atonement*, p. 252). Il est révélateur que la violence, ainsi que la réaction des soldats impliqués dans la scène, rappelle le cricket, un sport caractérisé par une autre valeur mobilisée au service des mythes nationaux, le *fair play* : à savoir, « Respect for the rules or equal treatment of all concerned²¹⁹ ». C'est une valeur souvent associée au système judiciaire en Angleterre, notamment dans les aventures de Sherlock Holmes²²⁰. Justement, le *fair play* est évoqué à propos de l'erreur judiciaire de George dans le roman de Julian Barnes : « The public's attitude, as far as he could gauge it, was that he *never once had fair play* » (*Arthur & George*, p. 442). Il s'agit également de la valeur évoquée par Lord Darlington dans sa campagne pour défaire le Traité de Versailles, jugé trop punitif pour l'Allemagne : « some were gentlemen who felt strongly, like his lordship himself, that fair play had not been done at Versailles and that it was immoral to go on punishing a nation for a war that was now over » (*Remains*, p. 68). Alors que les intentions de Lord Darlington en ce qui concerne l'injustice du Traité sont honorables, sa notion de *fair play* prend un caractère quasiment absurde quand il évoque ses relations avec un ami allemand pendant la guerre : « 'He was my enemy,' he was saying, 'but he always behaved like a gentleman. We treated each other decently over six months of shelling each other. He was a gentleman doing his job and I bore him no malice » (*Remains*, p. 67). Ce qui manque, bien entendu, dans cette représentation du *fair play* britannique est le coût humain immense de la guerre : celle-ci réduit le conflit à l'image de deux gentlemen *jouant* à la guerre de manière mutuellement respectueuse.

V. L'esprit rationnel

Le gentleman, figure mythique de l'image de soi britannique, doit son sérieux et son autorité aux valeurs des Lumières, à savoir la raison. Comme nous l'avons déjà exploré, les préjugés à l'égard des soi-disant peuples barbares des pays colonisés

²¹⁹ *Oxford Dictionaries*, consulté en ligne 21/06/16 : http://www.oxforddictionaries.com/fr/definition/anglais_americaain/fair-play

²²⁰ Conan Doyle, « The Dancing Men », *op. cit.*, p. 903 : « 'It is my duty to warn you that it will be used against you,' cried the inspector, 'with the magnificent fair-play of the British criminal law' ».

pendant l'ère victorienne, mis en évidence dans le roman policier classique, étaient soutenus par des théories pseudo-scientifiques. La figure du détective est emblématique de par la valorisation de la raison du XIX^e siècle : il est non seulement policier mais un héros qui incarne la connaissance. Ceci est particulièrement manifeste dans le personnage de Sherlock Holmes, mais également dans la célébrité d'Arthur Conan Doyle. Selon Mandel :

If we add that Conan Doyle had studied medicine at the University of Edinburgh under Professor [Joseph] Bell – champion of the theory of deductive methodology in the diagnosis of diseases, a man who never tired of telling his students to use their eyes, ears, hands, brain, intuition, and above all their deductive faculties – then the nexus of the original detective story with triumphant bourgeois society, machinery, natural science, and reified bourgeois human relations stands out unmistakably²²¹.

Pour les critiques marxistes, dont Mandel et Frederic Jameson, les Lumières représentent une révolution culturelle bourgeoise où les valeurs et les idéologies de l'ancien régime ont été remplacées par celles du capitalisme²²². Selon ces interprétations, la place donnée au raisonnement logique dans le roman policier est un reflet d'une société de plus en plus utilitariste, à savoir une culture privilégiant une dimension basement matérielle, quantifiable et économique. La valorisation de l'esprit analytique et logique est particulièrement manifeste dans les interdictions des règles du Detection Club publiées dans les années vingt, tel le numéro 14 : « The method of murder, and the means of detecting it, must be rational and scientific. That is to say, pseudo-science and purely imaginative and speculative devices are not to be tolerated in the *roman policier*²²³ ». Cette hostilité contre toute approche investigatrice du héros considérée comme étant irrationnelle reflète un monde de plus en plus utilitariste et strictement empirique. D'après Mandel encore :

The abstract, rational character of the plot, the crime, and the exposure of the criminal make the classical detective story, even more than its nineteenth-century forerunners, the epitome of bourgeois rationality in literature. Formal logic rules supreme. Crime and its

²²¹ Mandel, *Delightful Murder*, *op. cit.*, p. 21.

²²² Jameson, *The Political Unconscious*, *op. cit.*, p. 81 : « the Western Enlightenment may be grasped as part of a properly bourgeois cultural revolution, in which the values and the discourses, the habits and the daily space, of the *ancien régime* were systematically dismantled so that in their place could be set the new [...] value systems of a capitalist market society ».

²²³ Van Dine, « Twenty Rules », *op. cit.*, p. 220.

unmasking are like supply and demand in the market place: abstract absolute laws almost completely alienated from real human beings and the clashes of real human passions²²⁴.

En revanche, l'auteur des aventures de Sherlock Holmes n'était pas aussi enchanté par le matérialisme de l'époque qu'on pourrait l'imaginer. Arthur Conan Doyle est devenu progressivement pris par une volonté de démontrer l'existence de la vie après la mort et la possibilité de communiquer avec les esprits. Plutôt que d'aborder le sujet objectivement, en revanche, Doyle se révèle comme étant trop pressé d'accepter toute « preuve » de phénomènes surnaturels. Ce comportement s'explique, selon le roman de Julian Barnes, par des doutes existentiels chez Arthur. Malgré sa formation médicale et l'esprit analytique qu'incarne le héros de Baker Street, Arthur ressent une faim spirituelle. Au début de sa carrière en tant que médecin, il observe :

Arthur had been educated [...] in the school of medical materialism. Any residue of formal religion had been expunged; yet he remained metaphysically respectful. [...] he also recognized that knowledge never stayed still, and that today's certainties might become tomorrow's superstitions. (*Arthur & George*, p. 53)

On apprend par la suite que l'écrivain a mené des expériences en télépathie, se plaignant que le matérialisme de ses professeurs de médecine était trop rigide²²⁵. Plutôt que de réaliser ses expériences objectivement, en revanche, il se précipite vers des conclusions prématurées. La représentation d'Arthur est en effet celle d'un homme à la recherche de sa propre âme :

... few asked what [life] was, and why it was, and if it was the only life or the mere amphitheatre to something quite different. Arthur was frequently baffled by complacency [...]. He joined the Rationalist Association, and found their work necessary, but essentially destructive [...]. The demolition of antique faiths had been fundamental to human advancement; but [...] where was man to find shelter in this blasted landscape? How could anyone glibly decide that the history of [...] the soul was now at an end? (*Arthur & George*, p. 98–99)

Le caractère *destructif* de l'esprit rationnel et la *démolition des anciennes religions* sont évoqués dans des termes similaires par Dyer dans *Hawksmoor*. Au lieu de la « Rationalist Association », l'architecte critique les prérogatives de la « Royal Society » et notamment son patron Sir Christopher Wren : « He liked to destroy

²²⁴ Mandel, *Delightful Murder*, *op. cit.*, p. 25–26.

²²⁵ Voir *Arthur & George*, p. 54 : « the pure materialism of Arthur's teachers was, at the very least, too rigid ».

Antient things: sad and wretched Stuff, he called it, and he us'd to say that Men are weary of the Reliques of Antiquity. He spoke in their stead of Sensible Knowledge, of the Experimentall Learning and of real Truths » (*Hawksmoor*, p. 66). Comme nous le verrons, Dyer est directement opposé à la valorisation de la raison à l'ère des Lumières. En effet, ces deux héros, Dyer et Doyle, sont réunis en quelque sorte par un sentiment de colère envers une société froidement utilitariste et le refus de toute notion de spiritualité en dehors des valeurs chrétiennes établies. Dans son œuvre de 1928, *L'Homme à la découverte de son âme*, le psychiatre suisse Carl Jung détaille la tendance chez les mouvements philosophiques et scientifiques des Lumières, en particulier ceux du XIX^e siècle, à nier l'existence de toute essence humaine au-delà du matériel :

Sous l'influence du matérialisme scientifique tout ce qui ne peut pas être vu avec les yeux ou appréhendé avec les mains est révoqué en doute, ou même, soupçonné de métaphysique, devient compromettant. [...] Ce fut l'époque des grandes découvertes et de l'élargissement empirique de nos notions du monde. La croyance à la substantialité de l'esprit céda petit à petit le pas à une affirmation toujours plus intransigeante de la substantialité du monde physique, jusqu'à ce qu'enfin [...] les représentants les plus avancés de la conscience européenne, les penseurs et les savants, vissent l'esprit dans une dépendance totale de la matière et des causes matérielles²²⁶.

Dans le roman de Julian Barnes, Arthur est troublé par les connotations existentielles de ces mouvements intellectuels. Malgré le matérialisme et l'empirisme de Sherlock Holmes, le créateur du héros reste déterminé à prouver l'existence d'une âme qui survit après la mort du corps :

The fearful and unimaginative had concluded that [Alfred Russel] Wallace and [Charles] Darwin had delivered us into a godless and mechanistic universe, had left us alone upon the darkling plain. But consider what Wallace himself believed. This greatest of modern men maintained that natural selection accounted only for the development of the human body, and that the process of evolution must at some point have been supplemented by a supernatural intervention [...]. Who dared claim now that science was the enemy of the soul? (*Arthur & George*, p. 100)

La valorisation de l'esprit rationnel au détriment de la nourriture spirituelle est représentée dans le roman comme un deuil. Comme le constate étonnement un autre écrivain de la même génération que Barnes, Salman Rushdie : « It is important that

²²⁶ Carl Jung, *L'Homme à la découverte de son âme*, 1928, Paris, Éditions Albin Michel, 1987, p. 49.

we understand how profoundly we all feel the needs that religion, down the ages, has satisfied. [...] It is also important to understand how often the language of secular, rationalist materialism has failed to answer these needs²²⁷ ». C'est une réflexion qui se manifeste ailleurs dans l'œuvre de Julian Barnes. Publié en 2009, le roman hybride *Nothing to Be Frightened Of*, qui mélange des éléments de fiction, de l'autobiographie et de l'essai, commence avec la phrase : « I don't believe in God, but I miss him²²⁸ ». Détaillant sa crainte de la mort, cette œuvre permet d'avoir un aperçu des préoccupations thématiques dans *Arthur & George*. En effet, malgré son athéisme, Barnes regrette ce qu'il appelle le *beau mensonge* du christianisme²²⁹. Selon Groes et Childs, l'écrivain croit que l'art, et surtout la littérature, peut partiellement compenser en partie ce sentiment de perte en représentant l'ineffable à la place de la religion²³⁰. En ce sens, l'œuvre de Barnes s'inscrit dans certaines définitions de la littérature postmoderniste, dont celle de Linda Hutcheon : « an aesthetic mode of dealing with modern man's experience of life as being unordered by any communal or transcendent power – God or myth – and his new skepticism that art can unproblematically provide a consolatory order²³¹ ». Il est révélateur que Julian Barnes ait choisi la vie de Conan Doyle, ainsi que l'affaire des « Great Wryley Outrages », pour développer cette réflexion. En effet, Barnes est lui-même écrivain de plusieurs romans policiers sous le pseudonyme de Dan Kavanagh, bien que le héros de ces œuvres soit très atypique pour une figure de détective : à savoir qu'il est bisexuel. Le genre, en revanche, valorise précisément la sorte de matérialisme et d'empirisme qui ne satisfait guère la faim spirituelle de Doyle. Comme l'explique Holquist :

The detective, the instrument of pure logic, able to triumph because he alone in a world of credulous men, holds to the Scholastic principle of *adequatio rei et intellectus*, the adequation of mind to things, the belief that the mind, given enough time, can understand

²²⁷ Rushdie, *Imaginary Homelands*, *op. cit.*, p. 421.

²²⁸ Julian Barnes, *Nothing To Be Frightened Of*, Londres, Vintage, 2009, p. 1.

²²⁹ *Ibid.*, p. 53 : « [Christianity] lasted also because it was a beautiful lie, because the characters, the plot, the various *coups de théâtre*, the overarching struggle between Good and Evil, made up a great novel²²⁹ ».

²³⁰ Groes et Childs, « Wisdom of Uncertainty », *op. cit.*, p. 8 : « Barnes's *oeuvre*, rather than representing a wholly secularized [...] English empiricism, [...] shows that the waning of a religious sensibility is a cause for mourning while it becomes the task of literature to take upon itself religion's role to express the ineffable ».

²³¹ Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, *op. cit.*, p. 19.

everything. There are no mysteries, there is only incorrect reasoning. This is the enabling discovery Poe makes for later authors; he is the Columbus who lays open the world of radical rationality which is where detectives have lived ever since²³².

Bien que le roman policier du XIX^e siècle reflète l'héroïsation de l'esprit rationnel, la littérature et l'imaginaire britannique à l'époque semblaient souvent à l'antithèse de cette tendance. Comme analysé précédemment, le roman policier prend des racines dans le gothique, un genre qui s'appuie en partie sur des craintes envers la capacité du raisonnement logique d'expliquer ce qui est ostensiblement inexplicable²³³. Nous avons également abordé la peur de la fin de siècle par rapport à la soi-disant régression des races *civilisées*. Cette crainte se manifestait souvent dans les représentations de l'occultisme supposé des religions orientales, ce que Brantlinger nomme « Imperial Gothic ». Une autre facette de la société victorienne et édouardienne qui va à l'encontre de toute prétention à l'ère du matérialisme est le spiritisme, un mouvement dont Arthur Conan Doyle était le défenseur le plus célèbre. Selon Cox, par exemple : « the spiritualist movement was a reaction to the materialism of the Victorian age. Doyle himself says in *The History of Spiritualism* that without spiritualism mankind is "destined to descend lower and lower into a purely utilitarian and selfish view of the universe"²³⁴ ». Malgré la popularité du mouvement spiritiste, les tentatives pour prouver l'existence des esprits faisaient l'objet de ridicule. Lors du procès de George, par exemple, le graphologue Thomas Gurrin évoque le spiritisme pour distinguer entre la science dure et la simple spéculation :

[George's Barrister] Mr Vachell then spent some time on the difference between personal opinion and scientific proof, between thinking something and knowing it; but Mr Gurrin [...] had been in this position many times before. Mr Vachemmm was not the first defence counsel to suggest that his procedures were no more rigorous than those of a crystal-gazer, a thought-reader or a spiritualist medium. (*Arthur & George*, p. 178)

²³² Holquist, « Whodunit and Other Questions », *op. cit.*, p. 146.

²³³ Voir Palmer, *Thrillers*, *op. cit.*, p. 128 : « Underneath the paraphernalia of medieval castles and persecuted virgins the core of the Gothic is terror through incomprehension. It is this that the thriller has borrowed, and incorporated into its own structure. [...] It is no accident that Poe wrote both Gothic stories and thrillers. The murders that give the name to the *Rue Morgue* story are typical of Gothic malevolence : irrational, unmotivated, inexplicable. What distinguishes the story is that here they are in fact explained, by the deductive power – the power of reason – of Auguste Dupin. As elsewhere in Gothic, reason is defied, but on this occasion reason triumphs ».

²³⁴ Cox, *Arthur Conan Doyle*, *op. cit.*, p. 231. Voir également Arthur Conan Doyle, *The History of Spiritualism (Complete)*, 1926, Teddington, Echo Library, 2006, p. 306.

Dans le roman le spiritisme est fréquemment opposé au système juridique britannique : donné comme exemple de ce qui n'est pas judicieux. Malgré le fait que Conan Doyle soit connu pour ses romans policiers, c'est à d'autres personnages de lui rappeler comment fonctionne la loi. Comme le constate Anson, par exemple : « An English jury [...] considering its verdict is a solemn business. They weigh evidence. They examine character. They do not sit there waiting for a sign from above like ... table-turners at a séance » (*Arthur & George*, p. 375). De manière significative, les célèbres règles du « Detection Club », dont la numéro 8, interdisent exactement la sorte d'occultisme évoqué par George et Anson : « The problem of the crime must be solved by strictly naturalistic means. Such methods for learning the truth as slate-writing, ouija-boards, mind-reading, spiritualistic séances, crystal-gazing, and the like, are taboo²³⁵ ». Ces prohibitions imposées sur le roman policier, bien qu'elles soient publiées pendant l'âge d'or du genre, attestent du caractère parfois censorial de l'esprit rationnel. Ainsi que le propose Frederic Jameson, par exemple : « Rationalization can [...] be grasped as something like the “reality principle,” the censorship of the new bourgeois social order, from which the longing for magic and providential mystery must be smuggled in order to find symbolic appeasement²³⁶ ». L'avis d'Anson est donc ironiquement aligné avec celui de George, pour qui le processus et le langage juridique constituent le triomphe de la raison. Arthur, en revanche, critique le strict empirisme de l'avocat lors d'une de leurs rencontres : « 'Perhaps you should try occasionally not to think like a lawyer. The fact that no evidence of a phenomenon can be adduced does not mean that it does not exist' » (*Arthur & George*, p. 301). Alors que, à ce moment-là, les deux hommes ne discutent pas de spiritisme, la connotation des propos est claire : malgré les prétentions à chercher la preuve de l'existence des esprits, il faut en fin de compte faire un acte de foi pour y croire. De manière révélatrice, c'est un sentiment qu'Arthur partage avec Dyer dans *Hawksmoor*, qui dénonce entièrement l'empirisme et le matérialisme de son époque. Selon ce dernier, par exemple :

... if every thing for which the Learned are not able to give satisfactory Account shall be condemned as False and Impossible, then the World itself will seem a meer Romance. Let this suffice also: the Existence of Spirits cannot be found by Mathematick demonstrations,

²³⁵ Van Dine, « Twenty Rules », *op. cit.*, p. 220.

²³⁶ Jameson, *The Political Unconscious*, *op. cit.*, p. 121.

but we must rely upon Humane reports unless we will make void and annihilate the Histories of all passed things. (*Hawksmoor*, p. 126)

Les deux romans mettent donc en scène une opposition entre la foi et l'empirisme, renversant les conventions du roman policier pour interroger l'efficacité de la raison. Comme le suggère Dyer encore : « Men that are fixed upon matter, experiment, secondary causes and the like have forgot there is such a thing in the World which they cannot see nor touch nor measure: it is the Praecipice into which they will surely fall » (*Hawksmoor*, p. 125). Le fait que *Hawksmoor* représente le XVIII^e siècle en particulier est significatif car il s'agit du siècle des Lumières. Selon Benedict Anderson :

... in Western Europe the eighteenth century marks [...] the dusk of religious modes of thought. The century of the Enlightenment, of rationalist secularism, brought with it its own modern darkness. With the ebbing of religious belief, the suffering which belief in part composed did not disappear. Disintegration of paradise: nothing makes fatality more arbitrary²³⁷.

Arthur & George soulève de nombreuses questions autour de la notion de foi. Il est fréquemment constaté, par exemple, que c'est grâce à la foi qu'Arthur croit en l'innocence de George, un fait que ce dernier reçoit avec consternation. En effet, en tant qu'avocat, George se trouve même à interroger le soutien inconditionnel de sa famille lors de son procès :

When they said they knew him innocent, what did that actually mean? To know him innocent, they must either have sat up all night and observed him, or else been on watch in the Colliery field [...]. Only thus could they truly know. So what they did was believe, truly believe. (*Arthur & George*, p. 203)

Un lien est établi dans le roman entre la foi que montre Arthur à propos de l'innocence de George et le fait qu'il croit en la vie après la mort. En revanche, la mère d'Arthur ne partage pas ses sentiments, constatant : « 'perhaps proof [of the afterlife] is impossible anyway. Perhaps the best we can manage is thinking and believing. Perhaps we only truly know in the hereafter' » (*Arthur & George*, p. 264). En effet, elle fait preuve d'un scepticisme plus empirique que celui de son fils : « She is instinctively opposed to the psychic world, which for her represents anarchy and mumbo-jumbo » (*Arthur & George*, p. 266). De manière révélatrice, lors qu'Arthur tente de la convaincre de la

²³⁷ Anderson, *Imagined Communities*, op. cit., p. 11–12.

véracité du mouvement spiritiste, il cite une des célèbres maximes de Sherlock Holmes²³⁸ : « 'If you eliminate the impossible, what is left, however improbable, must be the truth. Spiritism is not asking you to take a leap in the dark' » (*Arthur & George*, p. 270). Ainsi qu'explique Cox à propos du héros :

... Conan Doyle's attitudes about spiritualism were the opposite of what many might have expected from the creator of the great rational thinker Sherlock Holmes. Holmes might have disbelieved in spirits until he discovered sufficient proof that they did exist; Conan Doyle, however, seemed to want to believe in the presence of spirits, and would challenge anyone to come up with definitive proof they did *not* exist²³⁹.

L'allusion à la nécessité de faire un acte de foi se reproduit tout au long du roman. Au sujet de son éducation anglicane, George évoque : « There has always been some leap to be made, from fact to faith, [...] of which he proved incapable. [...] The tenets of the Church of England have increasingly become a distant given. He does not sense them as close truths » (*Arthur & George*, p. 89). Telle est la volonté d'Arthur de croire en l'existence de la vie après la mort qu'il rejette obstinément toute accusation de tromperie portée contre les médiums. A propos de ces derniers, qui revendiquent le pouvoir de communiquer avec le monde des esprits, George observe :

George has never been to a séance. [...] He believes it is all hocus-pocus. Only a fool or a backwards tribesman would believe that the lines on a hand or the tea leaves in a cup reveal anything. [...] He has read that the American illusionist Mr Harry Houdini [...] offered to reproduce every single effect known to professional mediums. [...] Sir Arthur declined Mr Houdini's challenge. He did not deny that the illusionist might be able to produce such effects, but preferred his own interpretation of that ability: Mr Houdini was in fact the possessor of spiritual powers, whose existence he perversely chose to deny. (*Arthur & George*, p. 486–87)

Il ne s'agit pas de fabulation de la part de Julian Barnes : le prestidigitateur américain et Doyle étaient amis en réalité, alors que le spiritisme de ce dernier a provoqué des disputes entre les deux hommes²⁴⁰. En effet, Doyle interprète toute prétention à

²³⁸ Conan Doyle, « Sign of the Four », *op. cit.*, p. 100 : « 'Eliminate all other factors, and the one which remains must be the truth' ».

²³⁹ Cox, *Arthur Conan Doyle*, *op. cit.*, p. 14.

²⁴⁰ *Ibid*, p. 15 : « [Houdini's] admiration for Doyle was severely strained by Doyle's childlike faith in the supernatural. Doyle, for example, believed Houdini actually possessed supernatural powers, perhaps even the power to dematerialize, and insisted that these powers explained Houdini's success as a magician. Houdini's denials, strangely enough, did not alter Conan Doyle's opinions much, because Doyle believed it was quite possible that Houdini was unaware of his own capabilities ».

l'existence des esprits comme réalité, faute de pouvoir se contenter d'explications scientifiques prouvant le contraire. Lorsqu'Arthur raconte à sa sœur Connie une histoire plutôt fantastique pour illustrer la capacité des médiums de communiquer avec les esprits, cette dernière observe : « What she makes of it is that her brother is confusing religion with his love of fixing things. He sees a problem – death – and he looks for a way of solving it » (*Arthur & George*, p. 273). Cette notion que le spiritisme sert de solution à l'énigme de la mort correspond à l'interprétation du roman policier proposée par Mandel. Pour le critique marxiste, la mise en scène incessante du mystère reflète à la fois la valorisation bourgeoise de l'esprit rationnel ainsi qu'une reconnaissance inconsciente que l'on ne peut jamais *tout* connaître, notamment les raisons de notre existence²⁴¹. Selon Mandel donc, le roman policier dénote une tentative pour réifier la mort :

... death in the crime story is not treated as human fate, or as a tragedy. It becomes an object of enquiry. It is not lived, suffered and feared or fought against. It becomes a corpse to be dissected, a thing to be analyzed. Reification of death is at the very heart of the crime story²⁴².

Le besoin de prouver l'existence de la vie après la mort était particulièrement fort dans la période couvrant la première guerre mondiale. Arthur a perdu plusieurs membres de sa famille durant ces années, non seulement à cause du conflit mais également de la grippe espagnole de 1918, une pandémie qui a coûté la vie à des dizaines de millions de personnes dans le monde. Comme l'explique Cox :

The enormity of the "Great War" was both exhausting and appalling to Conan Doyle. The loss of life on all sides [...], as well as the intense personal loss of his son, brother, and other members of his immediate family, was so devastating he could not always analyze the war's impact rationally²⁴³.

²⁴¹ Voir Mandel, *Delightful Murder*, *op. cit.*, p. 27–28 : « Mystery is the only irrational factor that bourgeois rationality cannot eliminate [...]. The self-confident Anglo-Saxon bourgeois [...] relentlessly seeks to solve the Mystery of It All, peeling away layer after layer of false impressions, misleading clues and red herrings. Life and society are palimpsests that none but the Great Mind dare seek to read. Is that not, after all, what modern science, rising along with the bourgeoisie, seeks to achieve? But mystery always returns. [...] the victory is never final and complete. Yet another murderer, yet another bundle of contradictory clues, lurks around the corner ».

²⁴² *Ibid.*, p. 40–41.

²⁴³ Cox, *Arthur Conan Doyle*, *op. cit.*, p. 217.

Dans une lettre à George, il est évident que le spiritisme sert à Doyle de consolation dans son deuil : « Sir Arthur listed those known to himself and his wife [who had died]. But in closing, he expressed certainty that they were not lost, merely waiting on the farther side » (*Arthur & George*, p. 468). Par conséquent, comme l'illustre le roman de Julian Barnes et comme le souligne Brantlinger, Arthur est de plus en plus tenté par le spiritisme :

While the crumbling of Empire quickened after World War I, Doyle himself turned obsessively to haunted houses, séances, lands of mysticism and mist. [...] He believed in magic, he believed in fairies, he believed in ectoplasmic projections. [...] The creator of that great incarnation of scientific rationalism Sherlock Holmes devoted himself to the spiritualist movement, becoming one of its leaders, and it became for him a substitute for all other causes – for imperialism itself. [...] Doyle after the war felt that the meaningful part of his life had begun. He had received the call; it was his duty to save the world²⁴⁴.

En revanche, le spiritisme d'Arthur ne sert pas juste pour sa *propre* consolation. En tant que défenseur public du mouvement, il donnait de la crédibilité aux prétentions des médiums qui exploitaient l'espoir d'un public également endeuillé. Lors de ses obsèques, par exemple, les médiums menant l'événement évoquent exactement ce rôle : « [Arthur Conan Doyle] was and is the man who in the hours of War's despair carried to the women of the country the comforting proof that their loved ones were not dead » (*Arthur & George*, p. 485).

L'effet de la première guerre mondiale sur la pensée de Doyle est évident dans les aventures de Sherlock Holmes publiées à l'époque. A propos des crises politiques menant au conflit, « His Last Bow », publié en 1917, semble mettre en cause un monde excessivement utilitariste. Une histoire d'espionnage et d'intrigue militaire, « His Last Bow » met en scène l'Europe à la veille de la guerre, ainsi qu'un complot, déjoué par le héros, figurant des agents secrets allemands en Angleterre : Baron von Herling et Von Bork. Dans un échange durant lequel ces derniers expriment leurs doutes sur l'intervention de l'Angleterre dans la guerre en Europe, Von Bork constate : « 'my dear sir, we live in a utilitarian age. Honour is a mediaeval conception. Besides, England is not ready²⁴⁵' ». L'histoire est marquée par une ambiance apocalyptique. Il

²⁴⁴ Brantlinger, *Rule of Darkness*, *op. cit.*, p. 252.

²⁴⁵ Arthur Conan Doyle, « His Last Bow », 1917, dans *Sherlock Holmes – The Complete Stories*, Ware, Wordsworth Editions, 2006, p. 1220.

semble que l'âge de la raison connaît ses derniers jours et que Doyle faisait appel à un retour à l'honneur mythique de la chevalerie. En sus, il est évident dans l'histoire que, selon Doyle, la guerre constitue un plan divin qui entraînerait la naissance d'une sorte d'utopie. Comme le déclare Sherlock Holmes :

There's an east wind coming [...], such a wind as never blew on England yet. It will be cold and bitter, Watson, and a good many of us may wither before its blast. But it's God's own wind none the less, and a cleaner, better, stronger land will lie in the sunshine when the storm has cleared²⁴⁶.

Selon Cox, ce ressenti est conforme aux écritures spiritistes de Doyle, qui sont marquées par l'anticipation d'une telle apocalypse : « throughout his spiritualist writings [Doyle] makes it clear that the Great War was prophesied, that it was part of a divine plan, an armageddon that was to cleanse and purify the world before the emergence of a utopian state²⁴⁷ ». L'apparente irrationalité de la guerre a certainement contribué au pessimisme envers la capacité du raisonnement logique de résoudre des problèmes. Alors que Holmes réussit à déjouer le complot, il ne peut pas arrêter l'avancée de la guerre. Comme l'analyse Ewert :

Arthur Conan Doyle, on the brink of World War I, recognized that even the combination of towering intellect and rabbinical solutions was doomed to fail. [...] Conan Doyle's move away from the positivism and epistemological solutions of the Holmes stories, on the brink of worldwide disaster, is significant when we consider the origins of its postmodernist successor²⁴⁸.

Alors que le roman policier a survécu à la première guerre mondiale, certains critiques évoquent la conséquence des deux guerres sur la mise en scène de l'esprit rationnel, notamment dans la littérature moderniste et postmoderniste. Michael Holquist, par exemple, analyse le rapport entre le modernisme littéraire et le roman policier de l'âge d'or²⁴⁹, alors que Jeanne C. Ewert retrace les origines du roman policier

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 1230.

²⁴⁷ Cox, *Arthur Conan Doyle, op. cit.*, p. 228.

²⁴⁸ Jeanne C. Ewert, « "A Thousand Other Mysteries": Metaphysical Detection, Ontological Quests », dans *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story to Postmodernism*, dir. Patricia Merivale et Susan Elizabeth Sweeney, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999, p. 192–93.

²⁴⁹ Voir Holquist, « Whodunit and Other Questions », *op. cit.*, p. 147 : « it was during the same [modernist] period when the upper reaches of literature were dramatizing the limits of reason by experimenting with such irrational modes as myth and the subconscious, that the lower reaches of literature were dramatizing the power of reason in such figures as Inspector Poirot ».

postmoderniste aux conséquences de la seconde guerre mondiale²⁵⁰. Il est donc significatif que le roman du corpus le plus marqué par le postmodernisme, *Hawksmoor*, prenne pour thématique les affrontements entre la religion et la raison au XVIII^e siècle. De surcroît, les catastrophes des deux guerres mondiales, et notamment l'holocauste, sont indirectement évoquées dans le roman de Peter Ackroyd. A la place des horreurs du XX^e siècle, dans *Hawksmoor* c'est la peste qui sape toute prétention à un univers raisonnable. Lisant les souvenirs de Dyer de la pandémie responsable de la mort de ses parents, par exemple, on ne peut s'empêcher de penser aux événements plus récents :

The two Creatures were placed onto a bundle of Carcasses, all ragged and swollen like a Nest of Wormes [...], and the Bell-Man and two Linkes took the cart down Black-Eagle-Street [...]: I follow'd close on their Heels [...]; they were drunken to the highest degree, and were like to have Pitched the Corses into the Doorways so wayward was their track. [...] as I was running beside them now in my wonder or Delerium (I know not what), of a sudden I saw a vast Pitte almost at my very Feet; I stopped short [...] and then as I totter'd upon the Brink had a sudden Desire to cast myself down. But at this moment the Cart came to the edge of the Pitte, it was turned round with much Merriment, and the Bodies were discharg'd into the Darknesse. I cou'd not Weep then but I can Build now, and in that place of Memory will I fashion a Labyrinth where the Dead can once more give Voice.
(*Hawksmoor*, p. 15)

L'énorme fosse dans laquelle les corps des victimes sont jetés fait penser, bien entendu, à l'holocauste. Cette extrême indifférence à la mort, du fait que les décès sont si nombreux, évoque un univers sans ordre ni raison. Ainsi que l'exprime Dyer : « Thus was I taught by many Signes that Humane life was of no certain course: we are governed by One who like a Boy wags his Finger in the inmost part of the Spider's web and breaks it down without a Thought » (*Hawksmoor*, p. 16). Malgré l'allusion au dieu irrationnel, c'est vers la religion que Dyer se tourne, bien qu'il s'agisse d'une secte occultiste. L'holocauste est également évoqué lorsque certains personnages font référence aux guerres de Silésie entre la Prusse et l'Autriche en 1740–1763 : « The events in Silesia have caused great Consternation: I never approved of our Affairs there after my Lord Peterborough was called away » (*Hawksmoor*, p. 219). Indépendamment de la cause et de la conséquence de ces conflits, il faut mentionner

²⁵⁰ Voir Ewert, « "A Thousand Other Mysteries" », *op. cit.*, p. 193 : « Metaphysical detection, which [...] doubts the efficacy of intellect, dates from the brink of World War II ».

qu'Hitler et l'armée nazie envahirent la région en question, qui se trouve aujourd'hui en Pologne, en 1939. Les Juifs y furent massacrés, notamment dans la ville d'Oświęcim, connue plus généralement sous son nom allemand, Auschwitz. Cela fait partie des parallèles établis dans le roman entre le présent et le passé. Alors que Dyer dénonce la capacité de raisonnement de la Royal Society pour résoudre le chaos et la barbarie de l'univers, le roman s'interroge aussi sur la notion de progrès humain à cause des conflits du XX^e siècle. Selon Dyer :

Destruction is like a snow-ball rolled down a Hill, for its Bulk encreases by its own swiftness and thus Disorder spreads: when the woman nam'd Maggot was hanged in Chains by here, one hundred were crushed to Death in the Tumult that came to stare upon her. And so when the Cartesians and the New Philosophers speak of their Experiments, saying that they are serviceable to the Quiet and Peace of Man's life, it is a great Lie: there has been no Quiet and there will be no Peace. (*Hawksmoor*, p. 114)

Alors que Dyer réfute toute prétention à un univers connaissable et maîtrisable, son patron Wren incarne l'ère des Lumières. Là où Dyer n'aperçoit que le chaos et le désordre, Wren voit l'occasion d'analyser et d'apprendre. A propos de la peste et du grand incendie de Londres, par exemple, ce dernier constate : « I have long been of the Opinion, says he, that the Fire was a vast Blessing and the Plague likewise; it gave us Occasion to understand the Secrets of Nature which otherwise might have overwhelm'd us » (*Hawksmoor*, p. 176). En ce sens, *Hawksmoor* correspond à l'interprétation du postmodernisme chez le critique littéraire heideggerien William V. Spanos, qui le considère comme une sorte d'existentialisme :

... the postmodern imagination [...] is an existential imagination. Its anti-Aristotelianism – its refusal to fulfill causally oriented expectations, to create fictions [...] with beginnings, middles, and ends – has its source, not so much in an aesthetic as in an existential critique of the traditional Western view of man in the world, especially as it has been formulated by positivistic science²⁵¹.

Selon Spanos, l'imaginaire occidental est dénaturé par l'esprit rationnel, et surtout par la notion que tout phénomène consiste en un problème nécessitant une solution. En effet, la pensée occidentale prétend que l'univers constitue une sorte de récit consistant en énigmes à résoudre, comme un roman policier :

²⁵¹ William V Spanos, « The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination », *boundary 2*, vol. 1, n°1, 1972, p. 148.

... the Western perspective – by which I specifically mean the rational or rather the positivistic structure of consciousness that views spatial and temporal phenomena in the world as "problems" to be "solved" – [...] is, in other words, a rigidified, evasive anthropomorphism which obsessively attempts by coercion to fix and stabilize the elusive flux of existence from the vantage point of a final rational cause. [...] According to the implications of existential philosophy, then, the problem-solution perspective of the "straightforward" Western man of action [...] is based, rather on a monolithic certainty that immediate psychic or historical experience is part of a comforting, even exciting and suspenseful well-made cosmic drama or novel – more particularly, a detective story²⁵².

Malgré la manière dont Dyer insiste sur le chaos inhérent de l'univers, cela ne signifie pas qu'il n'a pas de foi. En revanche, il conteste toute notion d'un dieu raisonnable, contrairement au pasteur Pridden lors d'un échange entre les deux hommes. Selon ce dernier : « it has been revealed to us that we have a Rationall God [...] God guides the whole of his Creation in the wonted course of Cause and Effect which we may prove, Mr Dyer, by considering the unaffected Simplicity of Nature » (*Hawksmoor*, p. 165). Ce constat rappelle des propos extrêmement atypiques de la part de Sherlock Holmes, un reflet sans doute des doutes chez Arthur Conan Doyle. Examinant une fleur dans l'histoire « The Naval Treaty », le héros de Baker Street observe étonnement :

'There is nothing in which deduction is so necessary as in religion,' said he [...]. 'It can be built up as an exact science by the reasoned. Our highest assurance of the goodness of Providence seems to me to rest in the flowers. All other things, our powers, our desires, our food, are all really necessary for our existence in the first instance. But this rose is extra. Its smell and its colour are an embellishment of life, not a condition of it. It is only goodness which gives extras, and so I say again that we have much to hope from the flowers²⁵³.'

Cette une réflexion est contredite de nombreuses fois ailleurs dans les aventures de Sherlock Holmes²⁵⁴, et révèle les incertitudes de l'écrivain derrière un héros

²⁵² *Ibid.*, p 149–50.

²⁵³ Arthur Conan Doyle, « The Naval Treaty », 1893, dans *Sherlock Holmes – The Complete Stories*, Ware, Wordsworth Editions, 2006, p. 812.

²⁵⁴ Voir, par exemple, Conan Doyle, « Scandal in Bohemia », *op. cit.*, p. 429 : « All emotions [...] were abhorrent to [Holmes's] cold, precise but admirably balanced mind. He was, I take it, the most perfect reasoning and observing machine that the world has ever seen [...]. He never spoke of the softer passions, except with a gibe and a sneer. They were admirable things for the observer – excellent for drawing the veil from men's motives and actions ».

ostensiblement hostile aux spéculations de ce genre. A l'opposé de ces évocations du dieu raisonnable ou bienveillant sont les propos de Dyer, pour qui la preuve du chaos de l'univers est évidente partout, notamment dans le comportement des êtres humains eux-mêmes. A propos de la foule, par exemple, il observe : « Who then can talk of the Good of Mankind [...] when there is nothing but Rage and Folly on the Streets? [...] Men are not rational Creatures, I continu'd, they are sunk into Flesh, blinded by Passion, besotted by Folly and hardened by Vice » (*Hawksmoor*, p. 168). Dans *Hawksmoor*, l'irrationalité de la foule figure également dans la représentation du XX^e siècle. La violence contemporaine dans le roman, comme dans celle du XVIII^e, semble éclater à partir de faux prétextes : elle est sauvage et gratuite²⁵⁵. D'après Dyer, le comportement des gens montre qu'il n'y a rien de raisonnable dans la nature, une notion évoquée également lors de sa visite à l'asile de Bedlam : « what little Purpose have we to glory in our Reason, I continu'd, when the Brain may so suddenly be disorder'd? » (*Hawksmoor*, p. 122). Pour l'architecte, non seulement la nature et l'humanité sont irrationnelles, mais elles sont également inconnaissables : « Nature will not be so discover'd; it is better to essay to unwind the labyrinthine Thread than hope to puzzle out the Pattern of the World » (*Hawksmoor*, p. 172).

Ce ressenti est partagé également par Marlow dans *The Singing Detective*. Si on laisse de côté son hostilité envers le christianisme, montré dans son comportement auprès des évangélistes visitant l'hôpital, Marlow considère l'univers comme étant fondamentalement chaotique. Ce dialogue entre Marlow et le docteur Gibbon montre son attitude :

Marlow : The rain, it falls. The sun, it shines. The wind blows. And that's what it's like. We are buffeted by this, by that, and it is nothing to do with you. Someone you love leaves, or dies. You get ill or you get better. You grow old and you remember, or you forget. And all the time, everywhere, there is this canopy stretching over you.

Gibbon : What Canopy?

Marlow : Things-as-they-are. Fate. Fate. Impersonal. Irrational. Disinterested. The rain falls. The sun shines. The wind blows. A bus mounts a pavement and kills a child. And – I believe in no systems, no ideologies, no religion. I simply think that [...] from time to time,

²⁵⁵ Voir *Hawksmoor*, p. 247 : « ... a number of tramps were abused or assaulted by gangs who used the excuse of 'the child murderer' to express their resentment at harmless wandering men. One group of small children actually killed one such vagrant: he was sleeping drunkenly on a patch of waste ground, and they set him alight ».

and completely at random, we are visited by what we cannot know, cannot predict, cannot control, cannot cannot cannot escape – Fate. (épisode 5, 24 min. 18 sec.)

Le sentiment de Marlow, comme celui de Dyer, semble antithétique aux conventions du roman policier classique. La tradition anglaise du genre, comme nous l'avons vu, doit en partie son ambiance au roman pastoral et ses évocations de l'ordre et de la stabilité sociale. Les attitudes exprimées ci-dessus correspondent mieux à l'ambiance du roman noir, auquel la série fait de nombreuses allusions. Dans ce genre d'origine américaine, la résolution du crime ne dénote pas forcément un retour à l'ordre. Selon Palmer, par exemple : « If one wanted to summarize what separates the negative from the positive thriller, one would give central importance to the sense of bleakness and unfulfilment that pervades the work of writers like Hammett and Chandler²⁵⁶ ». Dans le roman noir, défini par Palmer comme étant un *thriller négatif*, l'ordre peut être rétabli par la figure de détective, mais l'ambiance autour de ce retour à l'ordre est ambiguë²⁵⁷. Le caractère morne et lugubre du roman noir, à peine identifiable dans l'âge d'or du genre, est néanmoins ressenti dans certaines aventures de Sherlock Holmes, ce qui s'explique, peut-être, par les incertitudes de Conan Doyle que nous avons analysées. « The Cardboard Box », par exemple, publié à la même époque que « His Last Bow », se termine avec ce constat extraordinaire de la part du héros :

'What is the meaning of it, Watson? [...] What object is served by this circle of misery and violence and fear? It must tend to some end, or else our universe is ruled by chance, which is unthinkable. But what end? There is the great standing perennial problem to which human reason is as far from an answer as ever²⁵⁸'.

Contrairement au paradis perdu et retrouvé que met en scène le roman policier de l'âge d'or, la civilisation est souvent menacée dans les aventures de Sherlock Holmes, même si les dénouements de chaque histoire sont rarement aussi pessimistes que celui de « The Cardboard Box », ou ceux du roman noir. Pour G.K. Chesterton, auteur des histoires mettant en scène l'enquêteur-prêtre Father Brown, la figure du détective est un héros romantique qui lutte contre le désordre :

²⁵⁶ Palmer, *Thrillers*, *op. cit.*, p. 52.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 125 : « In the thriller order is restored by the hero – with the proviso that in the negative thriller this may be shot through with ambiguity ».

²⁵⁸ Conan Doyle, « Cardboard Box », *op. cit.*, p. 1130.

By dealing with the unsleeping sentinels who guard the outposts of society, it tends to remind us that we live in an armed camp, making war with a chaotic world, and that the criminals, the children of chaos, are nothing but the traitors within our gates. When the detective in a police romance stands alone [...] it does certainly serve to make us remember that it is the agent of social justice who is the original and poetic figure ...²⁵⁹

Alors que, pour Chesterton, la lutte contre le désordre reflète son catholicisme, d'autres critiques ont constaté une tension entre l'ordre et le désordre dans le roman policier en général, au-delà des questions métaphysiques et morales. Selon Caillois, par exemple, il s'agit d'une dichotomie ressentie au niveau de la forme du récit : « Le roman policier représente bien la lutte entre l'élément d'organisation et l'élément de turbulence dont la perpétuelle rivalité équilibre l'univers²⁶⁰ ». Ainsi que l'observe Lee, cette rivalité fonctionne grâce à la participation du lecteur : « Since the reader of detective fiction generally is well aware of the conventions, he or she is also implicated as a co-producer of the return to order²⁶¹ ».

La « lutte entre l'élément d'organisation et l'élément de turbulence » fait également partie du discours d'*Atonement*. Comme évoqué auparavant, Briony cherche à imposer de l'ordre sur les incertitudes engendrées par les scènes troublantes dont elle est témoin. Comme l'observe la jeune fille quand elle relie le viol de Lola aux incidents, mal compris, entre Robbie et sa sœur : « the affair was too consistent, too symmetrical to be anything other than what she said it was. [...] Her eyes confirmed the sum of all she knew and had recently experienced. The truth was in the symmetry, which is to say, it was founded on common sense » (*Atonement*, p. 168–69). Pour Briony, comme pour toute figure du détective, la recherche de la vérité passe par la mise en récit des faits. Le fait que le récit élaboré par Briony a un caractère excessivement symétrique, en revanche, devrait faire naître le doute plus que la confiance. Comme l'observe Emily ailleurs, d'une manière qui rappelle les propos de Dyer et Marlow ci-dessus : « Not everything had a cause, and pretending otherwise was an interference in the workings of the world that was futile, and could even lead to grief. Some things were simply so » (*Atonement*, p. 149).

²⁵⁹ G. K. Chesterton, « A Defence of Detective Stories », 1920, dans *The Art of Suspense*, dir. John Yeoman, Leighton Buzzard, Village Guild, 2010, p. 224.

²⁶⁰ Caillois, *Approches*, *op. cit.*, p. 203–04.

²⁶¹ Lee, *Realism and Power*, *op. cit.*, p. 67.

Outre ces réflexions sur l'ordre et la symétrie, que nous avons analysées en détail dans la partie consacrée à la métafiction, *Atonement* critique également l'effet de la guerre sur le raisonnement logique. Or le postmodernisme du roman est moins pessimiste que celui de *Hawksmoor* : plutôt que de relativiser la vérité, le roman affirme la nécessité de la rechercher malgré les obstacles présentés par le chaos du conflit. La lutte pour préserver les valeurs des Lumières est mise en allégorie par les évocations de la Renaissance. Dans les jardins de Tallis House, par exemple, se trouve un temple dans le style de Nicholas Revett, architecte connu pour avoir pris son inspiration dans les formes et les proportions des anciens monuments grecs. Il s'agit en effet d'une imitation d'une imitation, et il se trouve au début du roman dans un très mauvais état :

Closer to, the temple had a sorrier look: moisture rising through a damaged damp-course had caused chunks of stucco to fall away. Sometime in the late nineteenth century clumsy repairs were made with unpainted cement which had turned brown and gave the building a mottled, diseased appearance. (*Atonement*, p. 72).

Il est significatif que le temple, évoqué plusieurs fois dans la première partie du roman, est également le lieu du viol de Lola et donc lié aux mensonges de Briony. De manière révélatrice, la cérémonie du mariage de Lola et de son agresseur Paul Marshall a lieu dans une église ayant des caractéristiques architecturales similaires. Comme l'observe Briony, qui assiste à la cérémonie à l'insu du couple : « What appeared among the cool trees [...] was a brick barn of elegant dimensions, like a Greek temple, with a black-tiled roof, windows of plain glass, and a low portico with white columns beneath a clock tower of harmonious proportions » (*Atonement*, p. 323). L'église en question, que Briony appelle « this most rational of churches » (*Atonement*, p. 325), est donc reliée au temple où s'est déroulé le viol, ainsi que le « Imperial War Museum », qui a une façade similaire. Comme l'explique Finney :

Marshall's rape of Lola takes place by the eighteenth-century, crumbling, stuccoed Greek temple in the Tallis grounds [...]. The wedding of Marshall and Lola turns out to be at a London church that looks "like a Greek temple," especially its "low portico with white columns beneath a clock tower of harmonious proportions" [...]. Separated by five years, the rape and marriage are brought into shocking juxtaposition by purely stylistic means. Briony's encounter with the Marshalls at the end of the book takes place outside the Imperial War Museum, which echoes the other two buildings in being based on Greek temple design, featuring columns and a portico. Behind the neo-classical facades [...] lurk

ruin, a joint lie, and the destructive memories of a war from which Marshall made his fortune²⁶².

On peut constater que ces parallèles sont établis pour critiquer les valeurs de la Renaissance. L'esprit scientifique et rationnel des Lumières a-t-il *in fine* pratiquement entraîné l'autodestruction de la civilisation, notamment à cause de la bombe atomique ? Comme le répond Marlow sarcastiquement dans *The Singing Detective* lorsque son psychiatre le félicite pour ses « progrès » : « Depends on where you are standing when the bomb falls » (épisode 5, 25 min. 39 sec.). Dans *Atonement*, la critique de l'esprit rationnel est néanmoins ambiguë. Après tout, l'Imperial War Museum n'est pas seulement un monument à la barbarie du passé mais il est également un symbole des efforts pour déterminer la vérité. En effet, Briony visite le musée pour vérifier des informations à propos de la guerre dans son manuscrit, afin de ne pas se tromper sur les détails. En revanche, il existe des allusions ailleurs dans le roman qui relient le progrès scientifique à l'horreur de la guerre, de manière qui évoque l'échec de la raison. Comme l'observe Robbie, par exemple :

He was thinking about the French boy asleep in his bed, and about the indifference with which men could lob shells into a landscape. Or empty their bomb bays over a sleeping cottage [...], without knowing or caring who was there. It was an industrial process. He had seen their own RA units at work, tightly knit groups, working all hours [...]. They need never see the end result – a vanished boy. (*Atonement*, p. 202)

Ici on ressent encore une critique de la dimension purement utilitariste de la science, dénoncée notamment aussi par Arthur Conan Doyle. Comme les statistiques sur les pertes humaines détaillées par Jack Tallis ailleurs dans le roman, l'apparente indifférence à la mort en temps de guerre suggère la faillite de la raison. De surcroît, lorsque Robbie raconte un bombardement allemand lors de l'évacuation des soldats à Dunkerque, il évoque le son cauchemardesque émis par les avions de chasse qui les attaquent : « Nightmares had become a science. Someone, a mere human, had taken the time to dream up this satanic howling. And what success! It was the sound of panic itself, mounting and straining toward the extinction they all knew, individually, to be theirs » (*Atonement*, p. 235–36). Le discours dans le roman à propos de l'impact de la guerre sur la notion du progrès sociétal rappelle ces constats de Franz Kafka :

²⁶² Finney, « Briony's Stand », *op. cit.*, p. 75.

Que de mal fait au nom du bien ! Que d'abêtissement sous couleur de progrès intellectuel ! Que de ruine sous le masque de l'essor ! On le voit dès maintenant très clairement : la guerre n'a pas seulement déchiré et brûlé le monde, elle l'a aussi éclairé. Nous voyons que c'est un labyrinthe édifié par les hommes eux-mêmes, un monde mécanique et glacé, dont le confort et l'apparente efficacité nous privent de plus en plus de nos forces et de notre dignité²⁶³.

Alors que Kafka parlait ici de la première guerre mondiale, on ressent une critique similaire dans *Atonement*. L'horreur engendrée par l'industrialisation du conflit a même ébranlé notre confiance en la capacité à raconter le passé. Comme évoqué précédemment, Robbie pense avec inquiétude que le chaos de la guerre empêchera toute tentative pour expliquer ce qui s'est réellement passé : « Who could ever describe this confusion, and come up with the village names and the dates for the history books? [...] No one would ever know what it was like to be here. Without the details there could be no larger picture » (*Atonement*, p. 227). C'est une réflexion soulevée notamment par Walter Benjamin dans son essai « Le Narrateur », une œuvre qui a eu une influence importante sur l'imaginaire postmoderniste :

Avec la Grande Guerre un processus devenait manifeste qui, depuis, ne devait plus s'arrêter. Ne s'est-on pas aperçu à l'armistice que les gens revenaient muets du front? non pas enrichis mais appauvris en expérience communicable. Et quoi d'étonnant à cela? Jamais expérience n'a été aussi foncièrement démentie que les expériences stratégiques par la guerre de position, matérielles par l'inflation, morales par les gouvernants. Une génération qui avait encore pris le tramway à chevaux pour aller à l'école se trouvait en plein air, dans un paysage où rien n'était demeuré inchangé sinon les nuages; et, dans le champ d'action de courants mortels et d'explosions délétères, minuscule, le frêle corps humain²⁶⁴.

Malgré l'effet de la guerre sur notre (in-)capacité à communiquer les faits, *Atonement* insiste pour que l'on persévère dans nos tentatives pour établir et partager la vérité. En ce sens, le roman critique le postmodernisme qui, selon la célèbre définition de Jean-François Lyotard, signifie « l'incrédulité à l'égard des métarécits²⁶⁵ », dont la

²⁶³ Janouch, *Conversations Avec Kafka*, op. cit., p. 72.

²⁶⁴ Walter Benjamin, « Le Narrateur – réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », 1936, *Écrits Français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 206.

²⁶⁵ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Édition de Minuit, 1979, p. 7.

notion de progrès et de vérité scientifique²⁶⁶. Briony doit en fin de compte expier ses mensonges et raconter la vérité le mieux possible, malgré tous les obstacles.

Un monde excessivement utilitariste est également dénoncé dans *Never Let Me Go*. Dans ce roman, Ishiguro met en scène une société qui a perdu toute apparence d'humanité à cause du progrès scientifique. Comme l'explique Miss Emily au point culminant du récit, lors que Kathy et Tommy l'interroge à propos de Hailsham :

Before [Hailsham], all clones – or *students*, as we preferred to call you – existed only to supply medical science. In the early days, after the war, that's largely all you were to most people. Shadowy objects in test tubes. [...] After the war, in the early fifties, when the great breakthroughs in science followed on after the other so rapidly, there wasn't time to take stock. Suddenly there were all these new [...] ways to cure so many previously incurable conditions. [...] for a long time, people preferred to believe these organs appeared from nowhere, or at most that they grew in a kind of vacuum. (*Never*, p. 256–57)

Miss Emily suggère que les élèves de Hailsham ont été traités très favorablement par rapport aux clones qui ont grandi ailleurs. Sans être explicite, elle évoque un processus généralement très froid et manquant de compassion : « 'all of you in our care, you grew up in wonderful surroundings. And we saw to it [...] you were kept away from the worst of those horrors' » (*Never*, p. 256). De manière révélatrice, la société dépeinte ne se considère pas comme étant totalement impie. En effet, la notion de l'âme est évoquée, mais seulement pour distinguer entre les vrais être humains et les clones : « 'we took away your art because we thought it would reveal your souls. Or to put it more finely, we did it *to prove you had souls at all*' » (*Never*, p. 255). Plutôt que des humains, les clones n'ont que le statut de « créatures²⁶⁷ » : non pas des animaux mais en effet des objets *créés* ou produits, et pour finir jetables. Cette réflexion allégorique sur l'utilitarisme figure également dans la scène troublante de l'enfance de Kathy, objet de plusieurs interprétations de personnages différents dans le roman. La narratrice revisite plusieurs fois le souvenir d'avoir dansé, yeux fermés, tout en berçant un oreiller comme si celui-ci était un bébé, seulement pour découvrir que « Madame »

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 7–8 : « C'est ainsi par exemple que la règle du consensus entre le destinataire et le destinataire d'un énoncé à valeur de vérité sera tenue pour acceptable si elle s'inscrit dans la perspective d'une unanimité possible des esprits raisonnables : c'était le récit des Lumières, où le héros du savoir travaille à une bonne fin éthico-politique, la paix universelle. [...] La fonction narrative perd ses foncteurs, le grand héros, les grands périls, les grands périple et les grands buts. Elle se disperse en nuages d'éléments langagiers narratifs ... »

²⁶⁷ Voir *Never*, p. 267 : « 'You poor creatures,' [Madam] repeated, almost in a whisper ».

l'avait regardée à son insu, et que cette dernière était en larmes. Lors de cette rencontre avec les « guardians » de Hailsham, « Madame » explique pourquoi elle avait pleuré au moment en question :

'When I watched you dancing that day, [...] I saw a new world coming rapidly. More scientific, efficient, yes. More cures for the old sicknesses. [...] But a harsh, cruel world. And I saw a little girl, her eyes tightly closed, holding to her breast the old kind world, one that she knew in her heart could not remain, and she was holding it and pleading, never to let her go. That is what I saw [...] and it broke my heart.' (*Never*, p. 267)

Alors que *Never Let Me Go* met en scène un monde fantastique, l'évocation de la seconde guerre mondiale comme un moment critique pour le progrès scientifique et social est significatif. C'est une réflexion qui est également manifeste dans *When We Were Orphans*, un roman plus ancré dans la réalité historique même s'il n'est pas forcément moins fantastique. En effet, la notion de progrès sociétal et scientifique est reliée dans le roman à la politique d'apaisement et la complaisance des Britanniques dans les années trente. A un moment donné, par exemple, Banks assiste à un discours de Sir Cecil, le mari de Sarah Hemmings :

In his view, mankind had learnt from its mistakes, the structures were now firmly in place to ensure we would never again see on this globe a calamity on the scale of the Great War. The war, ghastly though it was, represented no more than 'an awkward window in Man's evolution' when for a few years our technical progress had run ahead of our organisational capacities. [...] the forces of civilisation had prevailed and legislated. (*Orphans*, p. 42)

Malgré ces propos, Sir Cecil s'avère être beaucoup moins confiant dans le pouvoir la civilisation à éviter une nouvelle catastrophe. Selon lui, il s'agit d'une lutte de l'humanité contre les forces du mal : « 'I don't know if in the end we'll be able to hold the line. We'll do what we can. [...] But there'll always be evil lurking around the corner for us. Oh yes! They're busy [...] conspiring to put civilisation to the torch. And they're clever, oh, devilishly clever' » (*Orphans*, p. 43). Dans ses évocations du bien et du mal, Sir Cecil fait écho aux propos de Banks ailleurs, qui fait référence au cours du roman à la pression qu'il ressent pour sauver la civilisation. En ce sens, *When We Were Orphans* rappelle les aventures de Sherlock Holmes, qui comprennent de nombreuses allusions à la civilisation menacée par les forces du mal²⁶⁸. Banks, en

²⁶⁸ Voir, par exemple, Arthur Conan Doyle, « The Five Orange Pips », 1891, dans *Sherlock Holmes – The Complete Stories*, Ware, Wordsworth Editions, 2006, p. 505 : « All day the wind had screamed and

revanche, est curieusement troublé par le rôle héroïque qu'il avait ailleurs prétendu endosser, d'une manière qui mine toute prétention à être un grand détective. Il se plaint à un moment donné de ne pas les moyens à sa disposition pour résoudre l'affaire sur laquelle il enquête, de façon très peu holmésienne : « 'Mr MacDonald, it simply isn't enough to leave things to what you insist on calling my "powers"! I have no such "powers"! I am a mere mortal, and I can only achieve my goals if I am given the sort of basic assistance that allows me to go about my work' » (*Orphans*, p. 198). Comme déjà évoqué, Banks n'est qu'une figure du détective dans son imagination : il s'agit d'un rôle qu'il s'autorise à jouer grâce à sa fortune. La mise en scène qui caractérise son image de soi de gentleman-amateur érudit est soulignée par le décor de son appartement : « the drawing room [...] contained [...] an oak bookcase filled with crumbling encyclopaedias – [...] of which I was convinced would win the approval of any visitor » (*Orphans*, p. 3). Indépendamment du fait que les encyclopédies sont présentées pour donner une bonne impression aux visiteurs, l'évocation de leur mauvais état est également significative. Cela dénote l'ébranlement des certitudes dénotées par les livres : l'accumulation de la connaissance n'empêchera pas l'avancée d'une nouvelle guerre mondiale. De tels livres servent un discours similaire dans *The Remains of the Day*. Comme mentionné précédemment, Lord Darlington fait semblant d'examiner les dos des encyclopédies afin de simuler une rencontre accidentelle, de manière qui sape également toute prétention d'érudition. Malgré cet épisode, qui perce la façade de gentleman qu'endosse Darlington, Stevens évoque ailleurs le rôle des maîtres comme si ce dernier constituait un défenseur de la civilisation : « we [butlers] were ambitious [...] to serve gentlemen who were, so to speak, furthering the progress of humanity. [...] many gentlemen from the noblest families have tended to devote themselves to alleviating the great problems of the day » (*Remains*, p. 106).

Quant à *When We Were Orphans*, et comme dans *Atonement*, la bibliothèque familiale constitue une sorte de seuil de la connaissance. La pièce est évoquée plusieurs fois dans le roman, surtout dans les souvenirs d'enfance du narrateur. On demande à Christopher de rester dans la bibliothèque, par exemple, lorsque sa mère

the rain had beaten against the windows, so that even here in the heart of great, hand-made London we were forced to [...] recognise the presence of those great elemental forces which shriek at mankind through the bars of his civilisation, like untamed beasts in a cage ».

est questionnée par la police après la disparition de son mari. De surcroît, Christopher est surveillé dans la bibliothèque par la domestique chinoise Mei Li, dont le nom pourrait être lue « My Lie » :

We called it the 'library', but I suppose it was really just an anteroom whose walls happened to be lined with books. [...] Mei Li, my *amah*, saw my education as a matter of solemn importance, and even when I had been working for an hour, it never occurred to her, as she stood sternly over me, to [...] sit down ... (*Orphans*, p. 69)

Le fait que la domestique l'observe constamment, vraisemblablement sans bouger ou se reposer, évoque la persévérance des fantômes (« My lie ») gouvernant la vie de Banks. Il est également significatif que son éducation soit surveillée par une Chinoise, ce qui rappelle encore son identité nationale et culturelle hybride. La bibliothèque est non seulement un lieu de travail scolaire mais également une sorte de prison où il est sous une surveillance constante. Il s'agit pareillement de l'endroit où il est enfermé pour le protéger des disputes parentales : « Mei Li was called away, and I was suddenly left alone at the library table. [...] the longer she was gone, the greater grew my urge to hear more clearly the muffled exchanges in the next room » (*Orphans*, p. 70). Au lieu d'un site d'apprentissage, la bibliothèque sert en revanche à masquer la vérité à Banks. A ce moment là, en fait, ses parents se disputent à propos du travail de son père : à savoir l'importation d'opium effectuée par l'entreprise qui l'emploie. Alors que l'on ne peut pas culpabiliser le jeune Banks pour avoir été privé des informations importantes concernant sa vie, le fait que la bibliothèque soit utilisée de cette manière rappelle la dimension dissimulatrice de sa vie. Bien qu'il ait fait ses études à Cambridge et se vante de ses connaissances en matière de philosophie allemande, il prétend ne pas connaître l'origine de sa richesse. En effet, il réussit à entendre un aspect essentiel de la dispute entre ses parents : « 'How can your conscience rest while you owe your existence to such ungodly wealth ? » (*Orphans*, p. 70). Les propos de sa mère, même si Banks ne l'admet pas, impliquent également le narrateur lui-même.

Banks fait référence au « mal » (« evil ») tout au long du roman, comme si celui-ci était une sorte de force contaminatrice qu'il faut exorciser de la société : « My intention was to combat evil – in particular, evil of the insidious, furtive kind » (*Orphans*, p. 21). Et pourtant, « evil » est synonyme de « ungodly » ; l'évocation du caractère *insidieux* et *furtif* du mal suggère également sa honte par rapport à l'origine de sa fortune. Il ne

peut pas exorciser le mal en lui sans reconnaître que sa vie est un mensonge. Le roman met en scène des questions à propos de la dichotomie entre le bien et le mal qui est au cœur du roman policier. Selon Mandel, par exemple : « The crime story is based upon the mechanical, formal division of the characters into two camps: the bad (the criminals) and the good (the detective and the more or less inefficient police)²⁶⁹ ». Pour le critique marxiste, en revanche, cette polarisation s'explique par la dépersonnalisation du meurtre, un reflet des valeurs utilitaristes de la bourgeoisie²⁷⁰. Il ne s'agit pas, en effet, d'une rivalité morale mais plutôt formelle, un constat proposé également par Roger Caillois : « ce combat du coupable et du détective représente-t-il exactement la lutte du Bien et du Mal ? Il semble que son intensité soit plus importante que sa signification morale²⁷¹ ». En effet, les évocations du bien et du mal dans le roman policier classique semblent moins une question de moralité, mais plutôt une question de rivalité entre ce qui est raisonnable et son opposé, l'irrationnel. Comme l'indique Porter :

... from Dupin on, the Great Detective's crime-solving powers lead to victories for intellect far more than for morality. He triumphs not only over evil but also over apparent contingency and irrationality, which from a traditional theological as well as an aesthetic point of view are the same thing²⁷².

C'est une réflexion à laquelle plusieurs œuvres du corpus font allusion. Dans *The Singing Detective*, quand l'institutrice fait son enquête sur l'origine des excréments trouvés sur son bureau, elle fait référence au bien et au mal de manière qui révèle cette opposition parallèle : à savoir le raisonnable contre l'irrationnel :

Cows do it in the fields, and know no better. Dogs do it on the road, and know no better. Pigs do it in their sties, and know no better. They can't speak. They can't reason. They know not the difference between right and wrong. They are animals! [...] But we are not

²⁶⁹ Mandel, *Delightful Murder*, *op. cit.*, p. 42.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 42–43 : « The extreme polarization of the universe of the crime story, however, is accompanied by a de-personalization of good and evil, one that is part and parcel of the de-humanization of death. Good and evil are not embodied in real human beings, in real complex personalities. [...] Instead of human conflict, there is competition between abstract intelligences. This competition is like that of the market-place [...]. That reification of conflict reflects the reification of death as a reification of human life. [...] Crime and the detecting of crime are not only reified, but also made banal and without problems. They are taken for granted, outside the specific social context and concrete historical development that have created them ».

²⁷¹ Caillois, *Approches*, *op. cit.*, p. 196.

²⁷² Porter, *Pursuit of Crime*, *op. cit.*, p. 225.

animals. God has given us all a sense of good and bad. *God* has allowed us to tell the difference between the clean and the dirty. And *God* is going to help me now find out who did this thing! (épisode 4, 20 min. 08 sec.)

Pour l'institutrice, alors que l'homme a la capacité d'être raisonnable, la nature ne l'a pas, une position moins extrême que celle de Dyer dans *Hawksmoor*, mais néanmoins comparable. Dans *When We Were Orphans*, en revanche, les évocations du mal (« evil ») suggère une tentative de la part de Banks pour se distancer de son propre sentiment de culpabilité : c'est-à-dire, il essaye d'externaliser ce qui le trouble inconsciemment. Comme vu auparavant, le mal prend chez Banks des formes anthropomorphiques, notamment des dragons et des serpents, ce qui révèle également sa peur et ses préjugés envers l'Orient. Comme le propose Jameson, s'appuyant sur Friedrich Nietzsche :

Evil [...] as Nietzsche taught us, continues to characterize whatever is radically different from me, whatever by virtue of precisely that difference seems to constitute a real and urgent threat to my own existence. [...] the Other, about whom the essential point to be made is not so much that he is feared because he is evil; but rather *because* he is Other, alien, different, strange, unclean, and unfamiliar²⁷³.

En rendant « autre » ou, bien entendu, « evil », tout ce qui est inacceptable en lui, Banks n'adresse pas l'origine de son angoisse. Le fait que cette angoisse ait pour origine, comme pour Marlow dans *The Singing Detective*, un sentiment de culpabilité, est révélateur. A cet égard, W. H. Auden fait la distinction entre le *thriller* et le roman policier. Selon le poète, le *thriller* met en scène un conflit entre le bien et le mal, alors que dans le roman policier il s'agit d'une dialectique d'innocence et de culpabilité²⁷⁴. Comme le déclare le héros éponyme de *Caleb Williams*, d'après certains critiques le premier roman policier britannique : « Innocence and guilt were, in my apprehension, the things in the world most opposite to each other. I would not suffer myself to believe, that the former could be confounded with the latter²⁷⁵ ». Dans le roman policier postmoderniste, en revanche, l'innocence et la culpabilité sont souvent confondues et

²⁷³ Jameson, *The Political Unconscious*, *op. cit.*, p. 100–101.

²⁷⁴ Auden, « Guilty Vicarage », *op. cit.*, p. 406 : « The interest in the thriller is the ethical and eristic conflict between good and evil, between Us and Them. [...] The interest in the detective story is the dialectic of innocence and guilt ».

²⁷⁵ Godwin, *Caleb Williams*, *op. cit.*, p. 160.

la frontière entre les deux devient floue²⁷⁶. En effet, dans de telles œuvres, comme déjà évoqué, le détective peut se retrouver la victime ou le criminel de sa propre enquête. Il s'agit d'une occurrence interdite par les règles du Detection Club, dont la numéro 4 : « The detective himself, or one of the official investigators, should never turn out to be the culprit. This is bald trickery²⁷⁷ ». Pour Camille Fort, cette prohibition, faite pendant l'âge d'or du genre, ignore les origines gothiques du roman policier classique, qui jouait souvent sur les incertitudes envers la bienveillance ou non de la figure du détective :

... le commandement 4 interdit toute indistinction entre le coupable et l'enquêteur, comme si ce dernier se devait de figurer un absolu du Même, soustrait à toute contamination par l'Autre. Commandement qui, tout en se voulant pragmatique, refuse de prendre en compte tout ce que l'héritage du roman policier compte de dédoublement et de dualité dans la représentation des personnages de la première génération²⁷⁸.

Selon Camille Fort, ainsi que pour Roger Caillois, Sherlock Holmes est typique de cette ambiguïté : « il est un collaborateur bienveillant et [...] ne se place pas au même point de vue [que la police]. Depuis Sherlock Holmes, le détective est esthète, sinon anarchiste, nullement gardien de la morale et encore moins de la légalité²⁷⁹ ». En effet, Holmes est guidé par son propre code éthique, non pas forcément celui de la justice. Comme il le rappelle à son camarade Watson à un moment donné : « 'It is fortunate for this community that I am not a criminal²⁸⁰' ». Dans le roman policier postmoderniste, en revanche, cette ambiguïté est mise au premier plan. Il se peut que cet effondrement des notions binaires comme le bien et le mal, ou l'innocence et la culpabilité, soit lié en partie au poststructuralisme, notamment celui de Jacques Derrida. Comme l'a constaté le critique français, par exemple :

²⁷⁶ Sweeney, « "Subject-Cases" » *op. cit.*, p. 248–49 : « The protagonist of a metaphysical detective story [...] may even learn that he himself is the victim he avenges, the criminal he seeks, or both at once. [...] Detective fiction had always acknowledged the possibility that such a search for truth might lead to the mystery of one's own identity. Such a dénouement occurs, in fact, in *Oedipus Rex*, which some critics call the first detective story ».

²⁷⁷ Van Dine, « Twenty Rules », *op. cit.*, p. 219.

²⁷⁸ Fort, « Détectives et décalogues », *op. cit.*, p. 290.

²⁷⁹ Caillois, *Approches*, *op. cit.*, p. 198.

²⁸⁰ Arthur Conan Doyle, « The Bruce-Partington Plans », 1908, dans *Sherlock Holmes – The Complete Stories*, Ware, Wordsworth Editions, 2006, p. 1146.

Au point où intervient le concept de différance, avec la chaîne qui s'y conjoint, toutes les oppositions conceptuelles de la métaphysique, en tant qu'elles ont pour ultime référence la présence d'un présent (sous la forme, par exemple, de l'identité du sujet, présent à toutes ses opérations, présent sous tous ses accidents ou événements, présent à soi dans sa « parole vive », dans ses énoncés ou ses énonciations, dans les objets et les actes présents de son langage, etc.), toutes ces oppositions métaphysiques (signifiant/signifié ; sensible/intelligible ; écriture/parole ; parole/langue ; diachronie/ synchronie ; espace/temps : passivité/activité ; etc.) deviennent non-pertinentes²⁸¹.

Une réflexion sur les polarités binaires est mise en œuvre dans *When We Were Orphans*. En revanche, l'ambiguïté envers l'innocence du héros est liée à la question du passé britannique, en particulier l'histoire quasi-impérialiste du pays en Chine. Comme nous l'avons vu, toute prétention à l'innocence et à la culpabilité dans le roman policier classique est minimisée par la héroïsation des exploits colonialistes, notamment par Arthur Conan Doyle. Comme le plaisante Sarah Hemmings à propos de Banks : « 'The great detective has a secret criminal past!' » (*Orphans*, p. 67).

Dans *The Singing Detective* également, le héros s'avère être à la fois la victime, le coupable et l'enquêteur. Alors qu'il est victime d'une maladie qui a pour cause un drame familial, il se sent coupable d'avoir abandonné sa mère sur le quai du métro londonien, un fait qui la pousse au suicide. De plus, Marlow est coupable d'avoir incriminé son camarade de classe pour un délit qu'il a lui-même commis, acte pour lequel ce dernier est battu par leur institutrice et qui a peut-être eu pour conséquence sa folie finale. A propos de cette confusion entre le héros et le coupable, on entend les pensées de Marlow en voix-off : « It's always the least likely character who turns out to be the killer. [...] Well – it can't be *me*, that's for sure. It can't be me. *I* didn't do it » (épisode 4, 29 min. 02 sec.). De manière similaire, les malfaiteurs dans *Gosford Park*, Mrs Wilson et son fils Robert Parks, s'avèrent avoir été eux-mêmes les victimes de crimes commis par William McCordle. Le fait que ce dernier soit déjà mort, empoisonné par Mrs Wilson, au moment où Robert Parks le poignarde, souligne la confusion. Ce dernier est-il, en fin de compte, un meurtrier ou tout simplement une victime ?

Atonement met également en scène une dialectique d'innocence et de culpabilité. Alors que la jeune Briony crée des histoires mélodramatiques s'appuyant fortement

²⁸¹ Jacques Derrida, *Positions*, Paris, Les Éditions De Minuit, 1972, p. 41.

sur des motifs comme ceux du bien et du mal, les scènes mal comprises figurant Robbie et Cecilia lui donnent une nouvelle inspiration : « her excitement was in the prospect of freedom, of being delivered from the cumbrous struggle between good and bad, heroes and villains. [...] It wasn't only wickedness and scheming that make people unhappy, it was confusion and misunderstanding » (*Atonement*, p. 40). Malgré cette apparente reconnaissance du caractère enfantin de ces histoires, la manière dont elle interprète les scènes dont elle est témoin suggère que cet éveil n'est que partiel. Robbie, en revanche, commence à s'interroger sur la polarisation de l'innocence et de la culpabilité lors de ses expériences à la guerre :

Briony would change her evidence, she would rewrite the past so that the guilty became the innocent. But what was guilt these days? It was cheap. Everyone was guilty, and no one was. No one would be redeemed by a change of evidence, for there weren't enough people, enough paper and pens, enough patience and peace, to take down the statements of all the witnesses and gather in the facts. The witnesses were guilty too. All day we've witnessed each other's crimes. You killed no one today? But how many did you leave to die? (*Atonement*, p. 261)

Ici encore on voit comment le roman explore l'impact de la guerre sur la raison. Comment définir l'innocence ou la culpabilité, nous demande-t-on, dans un monde caractérisé par les tueries de masse quotidiennes ? En ce sens, le roman s'inscrit dans la définition du postmodernisme évoquée par Linda Hutcheon : « many do see postmodernity as involving a critique of humanism and positivism, and an investigation of the relation of both to our notions of subjectivity²⁸² ». Une réflexion similaire est soulevée quand Briony imagine une rencontre avec sa sœur et Robbie après la guerre, un événement qui n'a jamais eu lieu : « Did everything have to be her fault? she wondered stupidly. Couldn't it also be the war's? » (*Atonement*, p. 339). En effet, la question qu'elle se pose n'est pas aussi stupide qu'elle l'imagine : malgré ses mensonges, la vie qu'anticipaient Robbie et Cecilia aurait été interrompue par la guerre en tout cas. Même si elle a menti, la société britannique s'est également menti à elle-même tout au long des années trente, en perpétuant l'illusion de la paix.

Dans *Arthur & George*, la frontière nébuleuse entre l'innocence et la culpabilité est également explorée. Anson l'instrumentalise pour justifier l'emprisonnement de George, quelque soit sa culpabilité ou non pour les mutilations des chevaux : « 'In my

²⁸² Hutcheon, *Politics of Postmodernism*, *op. cit.*, p. 24.

experience, Doyle, no one is completely innocent. They may be found not guilty, but that's different from being innocent. Almost no one's completely innocent' » (*Arthur & George*, p. 381). De manière similaire, Arthur se plaint que le rapport officiel du gouvernement sur l'erreur judiciaire de George ne va pas suffisamment loin : à savoir l'avocat n'y est pas totalement blanchi, accusé d'avoir au moins été l'auteur des lettres de dénonciation contre sa propre famille : « 'In the old days, you were either innocent or guilty. If you were not innocent, you were guilty, and if you were not guilty, you were innocent. [...] As of today, we have a new concept in English law – guilty and innocent' » (*Arthur & George*, p. 434). De surcroît, Doyle se plaint ailleurs de son beau-frère, E. W. Hornung : « he purloined – with permission – the idea of Holmes and Watson; turned them upside down and made them into a pair of criminals » (*Arthur & George*, p. 241). En effet, ce dernier était l'auteur des histoires mettant en scène le personnage d'Arthur J. Raffles, un gentleman-cambrioleur. Au moment de ces propos, Arthur est vexé par les critiques portées contre lui par Hornung sur ses relations avec Jean Leckie. Encore marié à Touie, qui est grièvement malade, Arthur affirme que leurs relations sont strictement platoniques. Selon son beau-frère, le vrai caractère de leur amitié n'a pas d'importance, puisque l'impression donnée au public est celle d'une liaison extraconjugale. Arthur, très en colère, s'exclame : « 'It's all the difference in the world! It's the difference between innocence and guilt, that's what it is. [...] I will not be lectured on the subject of honour [...] by a man who writes a thief for a hero' » (*Arthur & George*, p. 248). Malgré le caractère apparemment platonique de sa relation avec Jean Leckie, Arthur se sent néanmoins coupable d'avoir trahi sa femme. Ses efforts pour protéger sa femme de son « amitié » avec Jean nécessite énormément de subterfuge, un fait qui sape toute prétention à son innocence. Comme il l'admet ailleurs : « 'It sometimes seems that honour and dishonour lie so close together, closer than I ever imagined' » (*Arthur & George*, p. 264). Une polarité binaire qui est plus au moins synonyme de celui du bien et du mal, l'opposition entre l'honneur et le déshonneur fait également partie du discours de *The Remains of the Day*, dans lequel la frontière entre les deux est également rendue floue. Alors que les efforts de la part de Lord Darlington pour défaire les aspects punitifs du Traité de Versailles sont honorables, il se trouve malgré tout manipulé par les propagandistes nazis²⁸³.

²⁸³ Voir *Remains*, p. 204–06: « His lordship has worked wonders to bring this meeting about, and he believes – faithfully believes – he's doing something good and honourable. [...] He's a gentleman, and

La réflexion équivalente sur la distinction entre l'innocence et la culpabilité est manifeste dans *Hawksmoor*. Comme l'observe la figure du détective éponyme : « It was his belief that even the finder of that body can become an accomplice in its fate and, by completing the process which leads to its discovery, can also suffer guilt » (*Hawksmoor*, p. 194). Ces propos rappellent encore la célèbre interprétation du roman policier de W. H. Auden, selon qui le lecteur de tels récits souffre d'un sentiment de culpabilité²⁸⁴. Comme le propose Finney, la figure du détective qu'est Hawksmoor est l'avatar contemporain de l'esprit rationnel incarné par Wren, mais rendu fou par l'irrationalité du comportement humain²⁸⁵. Selon le héros, par exemple : « it was generally the innocent who confessed: [...] Hawksmoor had come across those who accused themselves of crimes which they had not committed and who demanded to be taken away before they could do more harm » (*Hawksmoor*, p. 204). Pour Dyer, en revanche, les contradictions inhérentes à la nature humaine sont conformes aux rivalités présentes dans l'univers plus généralement, qui n'est pas d'après lui connaissable. L'architecte se moque à l'idée que l'univers pourrait être soumis à l'analyse mathématique et que donc le comportement humain pourrait devenir prévisible :

The Mysteries must become easy and familiar, it is said, and it has now reached such a Pitch that there are those who wish to bring their mathematicall Calculations into Morality, viz. the Quantity of Publick Good produced by any Agent is a compound Ratio of his Benevolence and Abilities, and such like Excrement. (*Hawksmoor*, p. 125)

Ces propos sont directement opposés aux observations de Walter, l'assistant de Hawksmoor au XX^e siècle, qui fait l'éloge de l'âge numérique. Pour lui le crime disparaîtra à cause des ordinateurs, qui rendront possible la prévision des infractions

it's his instinct to offer generosity and friendship to a defeated foe. It's his instinct. Because he's a gentleman, a true old English gentleman. [...] Well, I have to say, Stevens [...]. Today's world is too foul a place for fine and noble instincts ».

²⁸⁴ Auden, « Guilty Vicarage », *op. cit.*, p. 411 : « I suspect that the typical reader of detective stories is, like myself, a person who suffers from a sense of sin. [...] The magic formula is an innocence which is discovered to contain guilt; then a suspicion of being the guilty one; and finally a real innocence from which the guilty other has been expelled, a cure effected [...] by the miraculous intervention of a genius from outside who removes guilt by giving knowledge of guilt ».

²⁸⁵ Voir Finney, « Postmodernist Play and *Chatterton* », *op. cit.*, p. 246–47 : « Dyer is a Manichean whose mystical belief in the pervasive power of evil stands opposed to the more established Sir Christopher Wren's subscription to the empirical, scientific, and rational ethos of the Royal Society. [...] Hawksmoor is Sir Christopher Wren's modern counterpart, whose belief in the power of reason fails to solve the murders. His failure brings him close to insanity ... ».

avant même qu'elles n'aient lieu : « you could put the whole of London in the charge of one computer and the crime would go right down. The computer would know where it was going to happen! » (*Hawksmoor*, p. 151). En ce sens, Walter se révèle être même plus rationnel que Hawksmoor, ses constats étant à l'antithèse de ceux de Dyer ci-dessus. D'après le policier, par exemple : « the computer itself only partly reflected the order and lucidity to which he aspired – that the composition of these little green digits [...] barely hinted at the infinite calculability of the world outside » (*Hawksmoor*, p. 199).

VI. Le discours disciplinaire

Comme nous l'avons vu, le raisonnement logique a souvent été déployé dans le roman policier au service d'un discours disciplinaire. C'est un discours critiqué par les œuvres du corpus, notamment à travers une réflexion sur la représentation de l'emprisonnement. De nombreux personnages ont le sentiment d'être incarcérés, soit parce qu'ils ont été véritablement détenus, comme George dans le roman de Julian Barnes ou Robbie dans *Atonement*, soit parce que les situations dans lesquelles ils se retrouvent sont vécues par les individus concernés comme une forme de séquestration. Ces allusions aux formes carcérales, à savoir les barreaux, les cellules, les périmètres etc., mènent à une reconsidération de la représentation du pouvoir dans l'imaginaire britannique et notamment dans le roman policier.

Comme analysé dans le premier chapitre, l'accent mis sur l'observation et la dissimulation dans le roman policier britannique depuis sa conception est lié à l'inauguration des services de police fondés sur le renseignement en 1842. La plupart des critiques de l'évolution du genre se sont surtout appuyés sur l'ouvrage *Surveiller et Punir* de Michel Foucault. Cette étude analyse l'impact de l'abolition des exécutions publiques pour les crimes en Occident et le développement des systèmes de surveillance et de la prison sous sa forme moderne. Selon Dennis Porter : « Detective fiction is part of “the discourse of the Law” that for Foucault was indispensable in the creation of the new “disciplinary society,” which emerged in Europe in the post-Revolutionary decades²⁸⁶ ». En revanche, la prison elle-même ne figure guère dans le roman policier classique. Le système juridique en général est simplifié dans ces œuvres de telle sorte que l'on imagine que la résolution de l'énigme de la part du

²⁸⁶ Porter, *Pursuit of Crime*, op. cit., p. 121.

héros suffit pour condamner le coupable. Le procès et l’incarcération du criminel y sont largement absents, destinés à devenir des genres en eux-mêmes. A propos de cette image incomplète de la justice dans la série policière, par exemple, Tulloch constate :

... the police series excises two-thirds of the legal apparatus (the courts and prisons, confining these to separate genres. This has the ideological effect of inscribing police *within* the genre as agents of an immediate and self-sufficient justice. [...] Because of this excision [...] our knowledge of the real world of interlinked institutions and power is reduced ...²⁸⁷

Cette simplification du processus juridique s’explique non seulement par la héroïsation des agents de la police mais également par un désir de rassurer le public que la justice est rendue rapidement et sans la complexité institutionnelle qui caractérise la réalité. Selon Sparks : « the very messy complexity of the way that the real institutions of justice go about their business is part of what impels us to seek the satisfaction of our punitive passions in the consoling simplicity of stories²⁸⁸ ». D’une part, *Arthur & George* critique cette simplification en détaillant non seulement le procès de George mais également son incarcération, des thématiques qui manquent notamment aux histoires de Conan Doyle mettant en scène Sherlock Holmes. Comme le constate l’avocat à propos du procureur lorsqu’il est au tribunal :

[Sherlock] Holmes performed his brilliant acts of deduction and then handed villains over to the authorities with their unambiguous guilt written all over them. But Holmes had never once been obliged to stand in the witness box and have his suppositions and intuitions and immaculate theories ground to very fine dust over a period of several hours by the likes of Mr Disturnal. (*Arthur & George*, p. 426)

D’autre part, en s’adressant aux échecs du système judiciaire dans l’ère victorienne, le roman met en œuvre un autre élément ostensiblement absent du roman policier classique : des critiques du système juridique lui-même. Ainsi que l’explique Porter : « The dimension that is missing from formulaic works in the detective genre is, in fact, any recognition that the law itself, with its definitions of crimes and its agencies of law enforcement and punishment, is problematic²⁸⁹ ». La critique de la justice du XIX^e

²⁸⁷ Tulloch, *Television Drama*, *op. cit.*, p. 72.

²⁸⁸ Richard Sparks, « *Inspector Morse: “The Last Enemy”* », dans *British Television Drama in the 1980s*, dir. George W. Brandt, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 87–88.

²⁸⁹ Porter, *Pursuit of Crime*, *op. cit.*, p. 121.

siècle est particulièrement évidente dans les attitudes des personnages comme Anson, le chef de la police dans le Staffordshire, qui rejette toute suggestion que George n'a pas de mobile pour le crime :

Anson disliked this sort of question [about motives], which in his view was nowadays asked far too frequently in police work. There was a passion for delving into the mind of the criminal. What you did was catch a fellow, arrest him, charge him, and get him sent away for a few years, the more the merrier. (*Arthur & George*, p. 125)

Indépendamment de l'erreur judiciaire mise en scène par le roman, *Arthur & George* se focalise en détail sur l'incarcération de George, qui est dépeinte comme un processus de déshumanisation. En revanche, la stricte routine que connaissent George et ses codétenus n'est pas l'aspect le plus gênant pour l'avocat : « There were no proper conveniences, and a lack of privacy when it was most required. Soap was of a very poor quality. [...] Life was harsher and colder than he had even known it; but he was helped by this rigid structure to the day » (*Arthur & George*, p. 209). Il est appelé par les gardiens par son numéro, le 247, avant que celui-ci ne change à D462 lorsqu'il est transféré dans une autre prison. Dégoûté par la manière dont le langage juridique a été instrumentalisé contre lui pendant le procès, il est soulagé que les règles de la prison ne puissent pas être interprétées incorrectement. En revanche, la prison est un environnement dur par rapport aux conditions actuelles :

The cells at Portland [prison] did not impress him. They were made of corrugated iron, and to his eye resembled dog-kennels. Ventilation was poor, and achieved by cutting a hole in the bottom of the door. [...] if you wished to speak to a warder you placed your cap beneath the door. [...] There was the usual interview with the Governor. This one, though perfectly civil, was [...] less encouraging in manner than [the last]. 'You should know it's pointless trying to escape. No one has ever escaped from Portland Bill.' (*Arthur & George*, p. 214–15)

Pour George, la seule manière d'échapper aux conditions dures de la vie en prison est de se servir des livres dans la bibliothèque, même si ceux-ci ont été brutalement censurés, ironiquement, par une lame de rasoir. La répétition, l'ennui et le déconfort caractérisent également la représentation de la prison dans *Atonement*. Alors que sa période de détention n'est pas représentée de manière détaillée comme celle de George, Robbie fait néanmoins quelques références aux conditions rencontrées en prison. En effet, il compare favorablement une nuit passée dans une grange lors de

l'évacuation des soldats à Dunkerque à la prison où il a passé une partie de sa réclusion pour le viol de Lola :

... sleep snatched him under, but only for seconds. Then he was awake, on his bed, on his back, staring at the darkness in his cell. He could feel that he was back there. He could still smell the concrete floor [...]. Three and a half years of nights like these, unable to sleep [...]. He did not know how he survived the daily stupidity of it. The stupidity and claustrophobia. [...] Being here, sheltering in a barn, with an army in rout [...], was better than being there, on a narrow bed under a dim electric light, waiting for nothing. (*Atonement*, p. 202)

De manière significative, une comparaison similaire figure dans *Arthur & George*. A la prison, un des gardiens de l'avocat, lui-même un ancien militaire, affirme que sa cellule est plus confortable qu'une caserne. Alors que George se plaint de l'absence de la vie privée en prison, la surveillance de Robbie a un caractère plus sinistre. Du fait qu'il a été condamné pour viol, Robbie est traité comme un délinquant sexuel, un fait qui a pour conséquence son isolation totale des femmes, notamment Cecilia, qui n'a pas le droit de lui rendre visite :

During his time inside, the only female visitor he was permitted was his mother. In case he was inflamed, they said. Cecilia wrote every week. [...] For fear of his psychiatrist who was also their censor, [the letters] could never be sensual, or even emotional. His was considered a modern, enlightened prison, despite its Victorian chill. He had been diagnosed, with clinical precision, as morbidly over-sexed, and in need of help as well as correction. He was not to be stimulated. (*Atonement*, p. 204)

Ironiquement, comme mentionné précédemment, Robbie et Cecilia réussissent à développer une sorte de code secret dans les lettres, dissimulant les propos plutôt érotiques dans des échanges banals : « they wrote about literature, and used characters as codes. [...] Mention of 'a quiet corner in a library' was a code for sexual ecstasy » (*Atonement*, p. 204). Le fait que les lettres soient analysées et censurées par un psychiatre à la prison rappelle certains constats de Michel Foucault dans *L'Histoire de la sexualité*. Selon le philosophe français, le discours des Occidentaux sur le sexe, surtout pendant le XIX^e siècle, est caractérisé par une volonté de rationaliser et de gérer la sexualité à travers des démarches scientifiques : « Notre civilisation [...] est la seule, sans doute, à pratiquer une *scientia sexualis*. Ou plutôt, à avoir développé au cours des siècles, pour dire la vérité du sexe, des procédures qui

s'ordonnent pour l'essentiel à une forme de pouvoir-savoir²⁹⁰ ». Le diagnostic de Robbie comme étant *sur-stimulé* sexuellement évoque en effet ce chevauchement des champs scientifiques et disciplinaires critiqués par Foucault. Il faut examiner davantage la notion de pouvoir-savoir plus généralement chez le philosophe français, car il est primordial dans notre analyse des critiques du pouvoir dans les œuvres :

... il n'y a pas de relation de pouvoir sans constitution corrélatrice d'un champ de savoir, ni de savoir qui ne suppose et ne constitue en même temps des relations de pouvoir. Ces rapports de «°pouvoir-savoir°» ne sont donc pas à analyser à partir d'un sujet de connaissance qui serait libre ou non par rapport au système du pouvoir; mais il faut considérer au contraire que le sujet qui connaît, les objets à connaître et les modalités de connaissance sont autant d'effets de ces implications fondamentales du pouvoir-savoir et de leurs transformations historiques²⁹¹.

Le pouvoir-savoir fait également partie du discours de *Hawksmoor* et il est lié aux réflexions sur l'esprit rationnel analysées dans le chapitre précédent. C'est un rapport évoqué par Sir Christopher Wren et son avatar contemporain, la figure du détective éponyme. Selon le savant et architecte du XVIII^e siècle, par exemple : « what you understand, you may control » (*Hawksmoor*, p. 182). De manière similaire, dans un passage qui rappelle les connaissances ésotériques de Sherlock Holmes²⁹², l'enquêteur contemporain évoque : « Hawksmoor had calculated that a hurried step was some thirty six inches, and a running gait some forty inches. On these objective grounds, he was able to deduce panic, flight, horror or shame; and by understanding them, he could control them » (*Hawksmoor*, p. 190). Malgré ses constats, *Hawksmoor* ne montre jamais ses talents pour la déduction. Et pourtant, cette allusion aux conventions du genre rappelle que le roman policier porte sur la prise au piège des individus. La moindre trace laissée par le coupable peut être mobilisée pour son interpellation finale. Selon D. A. Miller, ce discours dans le roman policier n'est pas que censé être rassurant, mais il doit également faire peur :

²⁹⁰ Foucault, *Histoire de la sexualité*, *op. cit.*, p. 77–78.

²⁹¹ Foucault, *Surveiller et Punir*, *op. cit.*, p. 32.

²⁹² Voir, par exemple, Conan Doyle, « Cardboard Box », *op. cit.*, p. 1123 : « 'there is no part of the body which varies so much as the human ear. Each ear is as a rule quite distinctive and differs from all other ones. In last year's *Anthropological Journal* you will find two short monographs from my pen upon the subject. I had, therefore, examined the ears in the box with the eyes of an expert and had carefully noted their anatomical peculiarities' ».

... the trifling detail that is suddenly invested with immense significance [...] is typically meant to surprise, even frighten. For in the same process where the detail is charged with meaning, it is invested with a power already capitalizing on that meaning. Power has taken hold where hold seemed least given: in the irrelevant. The process finds its most programmatic embodiment in detective fiction, where the detail literally incriminates²⁹³.

En effet, *Hawksmoor* fait référence à cette ambiance d'enfermement dans le genre, où chaque indice sert à la prise au piège progressive du criminel. Le rapport entre l'indice et les dispositifs d'incarcération est incarné par la métaphore de liens (« links ») dans une chaîne de preuves, analysé également dans le premier chapitre. Cette synergie est rendue explicite par le discours du héros dans *Lady Audley's Secret* de Mary Elizabeth Braddon, un roman à sensation qui anticipe le genre policier :

'A scrap of paper; a shred of some torn garment; the button off a coat; a word dropped incautiously from the overcautious lips of guilt; the fragment of a letter; the shutting or opening of a door; a shadow on a window-blind; the accuracy of a moment; a thousand circumstances so slight as to be forgotten by the criminal, but links of steel in the wonderful chain forged by the science of the detective officer; and lo! the gallows is built up; [...] the drop creaks under the guilty feet; and the penalty of crime is paid²⁹⁴.'

Des motifs comme celui de la *chaîne* illustre comment le roman policier évoque la séquestration finale du criminel sans recours à la représentation de son procès ou de son incarcération. Dans le roman de Peter Ackroyd, la figure du détective éponyme fait allusion à cette ambiance de prédétermination qui règne dans le roman policier, alors que l'accumulation d'indices sert à prendre au piège le coupable. Selon *Hawksmoor* :

... in the crimes which he had investigated, there was always so strong a sense of fatality that it seemed to Hawksmoor that both murderer and victim were inclined towards their own destruction; it was his job only to hurry the murderer along the course which he had already laid for himself-to become, as it were, his assistant. (*Hawksmoor*, p. 143)

La prise au piège fait également partie du discours d'*Atonement*. On ressent dans les représentations de l'incarcération de Robbie des lacunes dans les connaissances de Briony, faute d'information sur ses expériences en prison. Lorsqu'elle imagine, par exemple, une rencontre avec sa sœur et Robbie après la guerre, où la narratrice les informe de son intention de retirer ses accusations, ce dernier s'exclame : « 'Have you

²⁹³ Miller, *Novel and the Police*, op. cit., p. 28.

²⁹⁴ Braddon, *Lady Audley*, op. cit., p. 131–32.

any idea at all what it's like inside?' She imagined small high windows in a cliff face of brick, and thought perhaps she did, the way people imagined the different torments of hell » (*Atonement*, p. 341). De manière similaire, elle évoque l'appartement où ils sont logés dans des termes révélateurs : « The walls were papered with a design of pale vertical strips, like a boy's pyjamas, which heightened the sense of confinement » (*Atonement*, p. 335). On ne sait pas, à ce point du récit, que l'événement raconté n'a jamais eu lieu. L'ambiance carcérale de l'appartement suggère, en revanche, que l'expiation de Briony n'est pas libératoire : ils restent tous enfermés dans la prison de ses mensonges. De manière ironique, l'architecture de Tallis House évoque également une prison. Comme l'explique Cecilia : « [Her] grandfather, who grew up over an ironmonger's shop and made the family fortune with a series of patents on padlocks, bolts, latches and hasps, imposed on the new house his taste for all things solid, secure and functional » (*Atonement*, p. 19).

Malgré le fait que Briony ne peut pas défaire la condamnation de Robbie, et que même ses excuses imaginées arrivent trop tard, la narratrice connaît néanmoins un environnement presque aussi déshumanisant que celui de la prison ou de l'armée. La routine quotidienne des infirmières à l'hôpital est strictement réglemantée, ne laissant guère le temps pour une vie privée :

The uniform, like all uniforms, eroded identity [...]. By the time the girls were ready to start [...] work in the wards [...] under Sister Drummond, and to submit to the daily routine "from bedpan to Bovril," their previous lives were becoming indistinct. Their minds had emptied to some extent [...] so that they were easily persuaded of the absolute authority of the ward sister. There could be no resistance as she filled their vacated minds. [...] It was never said, but the model behind this process was military. (*Atonement*, p. 276)

Ce processus de deshumanisation comprend interdire l'usage des prénoms entre les infirmières et les patients, ainsi qu'entre les infirmières et leurs supérieurs. En effet, cette dernière règle constitue une sorte de *commandement* : « She reread and committed to memory the commandment: in no circumstances should a nurse communicate to a patient her Christian name » (*Atonement*, p. 272). Le rapport entre les conditions de travail dans les hôpitaux et celles de l'armée et de la prison est souligné par des observations séparées de Briony et Robbie. Suite à la libération de Robbie de prison, par exemple, il évoque : « He must learn again how to think and act for himself » (*Atonement*, p. 206). Il s'agit d'un sentiment partagé par Briony lors de ses expériences à l'hôpital : « It was the time of adapting to unthinking obedience [...].

She was abandoning herself to a life of strictures, rules, obedience, housework, and a constant fear of disapproval. She [...] had no identity beyond her badge » (*Atonement*, p. 275–76). De même, les soldats revenant de Dunkerque ont tendance à confondre l'autorité des infirmières avec celle des généraux : « Some men were [...] uncooperative about their medicines, having managed to blur the distinction between the generals and the nurses. All mindless authority, as far as they were concerned » (*Atonement*, p. 318). Ces rapports hiérarchiques et deshumanisants en dehors du cadre judiciaire rappelle ce qu'Irving Goffman appelle l'*institution totale* (« total institution »). Selon le sociologue américain :

A total institution may be defined as a place of residence and work where a large number of like-situated individuals, cut off from the wider society for an appreciable period of time, together lead an enclosed, formally administered round of life. Prisons serve as a clear example, providing we appreciate that what is prison-like about prisons is found in institutions whose members have broken no laws²⁹⁵.

La notion que les hôpitaux pourraient constituer une sorte d'*institution totale*, voire carcérale, est également évoquée dans *Never Let Me Go*. En effet, le travail de Kathy en tant que « carer » dénote une sorte de complicité dans un système non seulement médical mais également de *contrôle*. Dans la première page, par exemple, la narratrice évoque : « My donors have always tended to do much better than expected. Their recovery times have been impressive, and hardly any of them have been classified as 'agitated', even before fourth donation ». Comme les soldats blessés qui ne *coopèrent* pas avec les infirmiers dans *Atonement*, Kathy s'applique à s'assurer que les patients restent calmes, même avant une invention qui entraînera leur mort. Comme l'analyse Mullan :

In fact, the 'carer' is an accomplice [...] appointed by some invisible agency, to tend a 'donor' as he or she recovers from an operation. [...] Kathy H. is proud that she manages to keep her donors from becoming 'agitated' (she puts the word in inverted commas because it is evidently an official term of classification)²⁹⁶

Quant à *Atonement*, le fait que l'hôpital où travaille Briony constitue une *institution totale* se confirme non seulement par la stricte réglementation de la vie de la narratrice

²⁹⁵ Erving Goffman, *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*, 1961, London, AldineTransaction, 2009, p. xxi.

²⁹⁶ Mullan, « First Reading *Never Let Me Go* », *op. cit.*, p. 108–09.

mais également par le fait qu'elle passe tout son temps avec ses collègues, comme dans un pensionnat. Selon Goffman :

First, all aspects of life [in total institutions] are conducted in the same place and under the same central authority. Second, each phase of the member's daily activity is carried on in the immediate company of a large batch of others, all of whom are treated alike and required to do the same thing together. Third, all phases of the day's activities are tightly scheduled, with one activity leading at prearranged time into the next, the whole sequence of activities being imposed from above by a system of explicit formal rulings²⁹⁷.

Si l'*institution totale* dénote un environnement où les membres obéissent complètement à la routine, c'est bien le cas de Briony à l'hôpital :

When they were not on their shifts, the probationers were in lessons in their free time, or lectures, or at practical demonstrations or studying alone. Their meals and bedtimes were supervised as if they were new girls at Roedean. When Fiona, who slept in the bed next to Briony, pushed her plate away and announced [...] that she was "clinically incapable" of eating vegetables boiled with an Oxo cube, the Nightingale home sister stood over her until she had eaten the last scrap. (*Atonement*, p. 273)

Les parallèles entre les hôpitaux et les prisons sont également établis dans *The Singing Detective*. L'ennui et la dépendance totale des patients aux infirmières rappellent le rapport entre détenus et gardiens. Il est ironique que Reginald, un des patients dans la même salle de traitement que Marlow, s'avère être un délinquant connu des services de police et qui a passé du temps dans une prison. A propos des visiteurs à l'hôpital, l'occupant du lit voisin de ce dernier, M. Hall, constate : « you can smell the outside world on their shoes » (épisode 5, 9 min. 30 sec.). Marlow se plaint par ailleurs d'être infantilisé par les infirmières et les médecins : « I seem to have regressed into the helpless and pathetic condition of total dependency. Of the kind normally associated with infancy » (épisode 1, 39 min. 35 sec.). Dans une scène qui rappelle le roman *One Flew Over the Cuckoo's Nest* de Ken Kesey, publié en 1962, Marlow refuse de prendre les antidépresseurs afin de rester lucide : « Tranquillizers – no worse – those antidepressants. The head-mashers. Brain-drainers. [...] I'm not taking those things ! [...] Got a lot of thinking to do. If I don't *think* I'll never get out of here » (épisode 1, 22 min. 30 sec.). L'infirmière en chef, *Staff Nurse White*, n'est pas aussi autoritaire que la fameuse Nurse Ratched dans le roman de Ken Kesey, ou même Sister Drummond dans *Atonement*, mais elle ne tolère pas du tout les gros

²⁹⁷ Goffman, *Asylums*, *op. cit.*, p. 6.

mots dans la salle et réprimande Marlow plusieurs fois pour son comportement. Malgré ces rapports établis entre l'hôpital et la prison, le sentiment d'incarcération que connaît Marlow est plutôt dû à sa maladie de peau. Comme il s'exclame dans le même épisode : « I'm a prisoner inside my own skin and bones » (épisode 1, 41 min. 15 sec.). De façon semblable, lors d'un échange imaginé ailleurs avec son adversaire Mark Binney, le héros constate, dans son style chandlérien : « you ever watch a tiger in its cage ? [...] Pad, pad, pad. Looking for a way out. Any way to get through those bars. But do you know what that dumb creature hasn't worked out, for all its stripes ? [...] There *is* no way out » (épisode 3, 22 min. 20 sec.). En effet, Philip est comme le tigre en question, prisonnier sous sa carapace de peau.

La notion de l'*institution totale* est très pertinente également dans notre analyse des romans d'Ishiguro, notamment *Never Let Me Go*, *An Artist of the Floating World* et *The Remains of the Day*. Dans ce premier roman, comme nous l'avons déjà vu, les élèves ont subi un lavage de cerveau pour qu'ils ne souhaitent pas s'échapper. Des rumeurs sont courantes sur la dangerosité des bois qui entourent Hailsham. Le fait que les maîtresses soient appelées les « guardians » est significatif car le mot a deux sens : il dénote à la fois celui qui *protège* quelqu'un ainsi que celui qui *surveille*. Comme l'analyse Currie, il existe toute une terminologie euphémistique dans la société représentée pour dissimuler des concepts institutionnels déshumanisants :

... the novel's extensive lexicon of euphemisms: a vocabulary known only to inmates, [...] names as 'guardians', 'training', 'students', 'carers', 'donations', 'deferrals', and 'completion' a brutal reality more properly named as captors, socialization, clones, prefects, enforced organ donations, false hope, and death²⁹⁸.

En revanche, les élèves n'ont pas le sentiment d'être enfermés par les « guardians ». En effet, c'est souvent les élèves eux-mêmes qui font la surveillance et la discipline dans l'école. Comme l'évoque Kathy, par exemple :

... when we were really furious with Marge K. [...] we chose to punish her by hauling her out of bed, holding her face against the window pane and ordering her to look up at the woods [...] until she saw the distant outline against the moonlit sky, and that was enough to ensure for her a night of terror. (*Never*, p. 51)

La violence de ce souvenir, mentionné très brièvement, est atypique. Les représentations de Hailsham ne sont pas caractérisées par l'exercice de la discipline.

²⁹⁸ Currie, « Controlling Time », *op. cit.*, p. 103.

Ce qui compte est l'isolement de Hailsham du reste de la société, ce qui facilite le lavage de cerveau des élèves. Le fait qu'ils aient été manipulés mentalement pour qu'ils ne tentent pas d'échapper à la vigilance des autorités rappelle une thématique similaire dans *When We Were Orphans*. Comme vu précédemment, le jeune Banks était fortement découragé d'explorer au-delà des limites de la concession internationale.

Comme Briony dans *Atonement*, où son institutionnalisation dépend de son quasi-confinement à l'hôpital, Hailsham est un endroit clos. Superficiellement, il s'agit d'un pensionnat, cité par Goffman comme exemple d'une *institution totale*. Selon le sociologue à propos de tels établissements : « Their encompassing or total character is symbolised by the barrier to social intercourse with the outside and to departure that is often built right into the physical plant, such as locked doors, high walls, barbed wire, cliffs, water, forests, or moors²⁹⁹ ». A cause de leur expérience à Hailsham, Kathy et ses amis n'ont pas la volonté d'explorer les limites du terrain des « cottages » plus tard quand ils sont plus âgés, même s'ils ont le droit de le faire :

... during the first months, we rarely stepped beyond the confines of the Cottages. We didn't even walk about the surrounding countryside or wander into the nearby village. [...] You have to remember that until that point we'd never been beyond the grounds of Hailsham. (*Never*, p. 116)

Le titre du roman porte en partie sur le fait que les élèves ne souhaitent pas quitter l'univers clos de leur enfance : une réflexion universelle, malgré la thématique des clones. C'est un sentiment surgit lors de plusieurs scènes allégoriques. Lors d'un souvenir des jeux d'enfance, par exemple, Kathy raconte : « I accepted the invisible rein [Ruth] was holding out, and then we were off, riding up and down the fence, sometimes cantering, sometimes at a gallop. [...] I think we lost ourselves completely in our game » (*Never*, p. 47). Les rênes invisibles auxquelles elle fait référence sont également celles des « gardians » : le sentiment de liberté engendré par le jeu est démenti par le contrôle insidieux des autorités. Les rênes dénotent également les liens d'amitié qui donnent un sentiment d'appartenance, sans lesquels les élèves de Hailsham se sentent perdus. Même si les clones sont ostensiblement libres de s'éloigner des « cottages », ils n'osent pas au début, comme si contraints par des

²⁹⁹ Goffman, *Asylums*, *op. cit.*, p. 4.

rênes invisibles : « somewhere underneath, a part of us stayed like that: fearful of the world around us, and – no matter how much we despised ourselves for it – unable quite to let each other go » (*Never*, p. 118). On se rappelle que le prénom Ruth, la meilleure amie de Kathy, évoque également le mot « roof » qui signifie non seulement « toit » mais également un abri ou un refuge. C'est une signification à laquelle Miss Emily semble faire référence à la fin du roman lorsque Kathy et Tommy lui rendent visite :

'... we were able to give you something [at Hailsham], something which even now no one will ever take from you, and we were able to do that by *sheltering* you. [...] sometimes that meant that we kept things from you, lied to you. Yes, in many ways we *fooled* you. [...] But we sheltered you during those years, and we gave you your childhoods.' (*Never*, p. 263)

Les *rênes invisibles* et la peur des clones de s'éloigner du refuge de leur amitié sont également évoquées dans une scène allégorique. Dans cet épisode onirique, Kathy se promène derrière un vendeur de ballons :

As I came closer, I could see the balloons had faces and shaped ears, and they looked like a little tribe, bobbing in the air above their owner, waiting for him. [...] I could see the man's fist, where all the balloon strings converged, and I could see he had them securely twisted together and in a tight grip. Even so, I kept worrying that one of the strings would come unravelled and a single balloon would sail off up into that cloudy sky. [...] I thought about Hailsham closing, and how it was like someone coming along with a pair of shears and snipping the balloon strings ... (*Never*, p. 209)

Kathy fait référence ici aux rumeurs que Hailsham avait récemment fermé, fait confirmé par Miss Emily dans la scène citée ci-dessus. L'innocence et la liberté que les clones associent à Hailsham sont de manière ironique illusoire : il s'agit, en réalité, d'une sorte de prison. Le sentiment d'appartenance que ressentent les élèves est donc déplacé. Faute d'avoir des parents ou des familles, les clones sont très attachés à leurs amitiés. Ainsi que l'indique Kathy : « it seemed like we were holding onto each other because that was the only way to stop us being swept away into the night » (*Never*, p. 269). Le fait que les élèves ne tentent pas d'échapper à leur destin peut s'expliquer par le besoin chez les clones de rester avec leurs amis, pour eux une sorte de refuge. Selon Currie :

As a request for everlasting captivity, Ishiguro's title *Never Let Me Go* [...] provokes a question about why we might not only accept but actually beseech our own confinement. [...] Ishiguro's novel invents and names itself after a pop song, which belongs to a recognizable category of pop songs, or to a field of imagery, in which the paradox of

unwanted freedom is simply the upshot of a conventional comparison of love and confinement³⁰⁰.

Aux « cottages » donc, pas besoin de surveiller strictement les mouvements des clones, ils sont endoctrinés pour rester ensemble, à l'abri. Cette forme de contrôle à *distance* rappelle ce que Foucault observe des institutions de discipline :

Tandis que d'un côté, les établissements de discipline se multiplient, leurs mécanismes ont une certaine tendance à se « désinstitutionnaliser », à sortir des forteresses closes où ils fonctionnaient et à circuler à l'état « libre » ; les disciplines massives et compactes se décomposent en procédés souples de contrôle, qu'on peut transférer et adapter³⁰¹.

Aux « cottages », la discipline et le respect des règles semblent s'effectuer sans intervention évidente des autorités. Dans l'adaptation du roman pour le cinéma, réalisée par Mark Romanek et sortie en 2010, on voit que les mouvements des clones sont surveillés par un système de bracelets électroniques³⁰². Ceci garantit qu'ils reviennent passer la nuit à leur logement, même s'ils ont le droit de se déplacer pendant la journée. Dans le roman, en revanche, un tel dispositif n'est pas évoqué. A sa place, une sorte d'autodiscipline est évoquée, les anciens *étudiants* (« students ») transmettant les règles de l'établissement aux nouveaux : « the students who were already there – 'the veterans', as Hannah called them – had long since worked out a rota [of chores] which we kept to conscientiously » (*Never*, p. 115). De façon significative, il existe une sorte de *tabou* (« taboo », *Never*, p. 130) de ne pas parler des anciens étudiants qui sont partis : « There was [...] the odd attitude to students who'd recently left. [...] they hardly ever mentioned students, who, right up until just before we'd arrived, must have been their intimate friends » (*Never*, p. 130). Alors que Kathy ne le constate pas directement, l'insinuation est que les anciens camarades sont partis pour commencer les dons de leurs organes. Le silence des camarades sur le sujet dénote une volonté de maintenir une illusion de normalité, malgré leur destin. Cette notion qu'une *institution totale* peut se « désinstitutionnaliser », d'après Foucault, grâce à l'autodiscipline effectuée par ses membres, rappelle *An Artist of the Floating World*. Dans ses souvenirs de jeunesse, Ono évoque les procédés quasiment

³⁰⁰ Currie, « Controlling Time », *op. cit.*, p. 91.

³⁰¹ Foucault, *Histoire de la sexualité*, *op. cit.*, p. 246.

³⁰² Voir, par exemple, *Never Let Me Go*, 2010, réalisé par Mark Romanek, Fox Searchlight Pictures, 44 min. 41. sec.

carcéraux de l'école de peinture où il a suivi sa formation d'artiste. Comme Hailsham ou les « cottages » dans *Never Let Me Go*, l'école est située dans un lieu éloigné de la société, dans la villa familiale du professeur Mori-san :

When I try today to summon a picture of Mori-san's villa, I tend to recall [...] the mountain path leading up to the nearest village. As one climbed that path, the villa would appear down in the hollow below, a dark wooden rectangle set amidst the tall cedar trees. The three long sections of the villa linked to form three sides of the rectangle around a central yard; the fourth side was completed by a cedar fence and gateway, so that the yard was entirely enclosed, and one could imagine how in olden times, it would have been no easy task for hostile visitors to gain entry once that gate had swung shut. (*Artist*, p. 137)

L'image de la villa évoquée par Ono rappelle une forteresse ou une prison. De manière encore plus marquée que dans *Never Let Me Go*, les élèves sont tous impliqués dans la maintenance de la discipline, qui est assurée par la menace d'expulsion. A cet égard, le premier de la classe joue le rôle d'homme de main de Mori-san, et c'est à cet individu d'imposer aux autres élèves les valeurs artistiques du professeur :

arguments about teacher's work could go on for weeks on end. In the continued absence of any explanation from Mori-san himself, the tendency was to look to [...] Sasaki, who at that point enjoyed the status of being Mori-san's leading pupil. [...] once Sasaki finally made up his mind on a matter, that would usually mark the end of the dispute. Similarly, if Sasaki were to suggest a person's painting was in any way 'disloyal' to our teacher, this would almost always lead to immediate capitulation on the part of the offender – who would then abandon the painting, or in some cases, burn it ... (*Artist*, p. 140)

Le fait que les élèves dits *déloyaux* soient incités à brûler leurs tableaux est significatif car il est suggéré dans le roman que le père d'Ono a détruit ses œuvres artistiques de la même manière. Son père, qui souhaite que son fils travaille à l'entreprise familiale, considère son ambition de devenir artiste comme étant à la fois décadente et une sorte de trahison. De surcroît, plus tard dans sa carrière, Ono accuse son propre protégé, Kuroda, d'un manque de patriotisme dans ses œuvres. Cette dénonciation entraîne l'emprisonnement de ce dernier et la destruction, encore par le feu, de ses tableaux. Ces parallèles et échos dans le roman mettent en scène un narrateur qui a trahi ses propres valeurs. Ayant lutté pour se libérer de l'influence oppressive de son père et de son professeur, Ono finit par faire exactement la même chose à Kuroda, à cause de sa jalousie pour le talent artistique de son protégé. En effet, comme évoqué précédemment, les souvenirs des deux périodes de sa vie semblent parfois converger. Quand Sasaki, par exemple, est lui-même accusé d'avoir été déloyal au

professeur, il est appelé *traître* (« traitor », *Artist*, p. 143) par ses camarades et expulsé de l'école. Ono se souvient d'avoir entendu parler ce dernier lorsqu'il quitte la villa pendant la nuit : « 'These past few days, the others have done some terrible things to me. But what has hurt me the most has been your refusal to give me even one word of comfort. [...] Won't you even look at me now and wish me well?' » (*Artist*, p. 143). Selon le narrateur, ses propos sont adressés à quelqu'un dans la chambre voisine, mais personne ne lui répond. Il est évident que les tableaux de Sasaki ont également disparu, probablement brûlés. Est-il possible que cet appel à l'amitié lui était en fait destiné ? De plus, est-il possible qu'Ono ait confondu ce souvenir avec un incident similaire lorsqu'il accuse Kuroda de trahison ? Ce qui est curieux est le fait que le narrateur est lui-même expulsé de la villa de Mori-san dans des circonstances similaires à celles de Sasaki, et Ono se plaint de son exclusion par les autres camarades : « 'I have been unable to have a single conversation with any of [my fellow students] over these past few days. When I enter the room, people go silent or else leave the room altogether » (*Artist*, p. 176). Mori-san l'accuse d'avoir expérimenté de nouvelles approches picturales qu'il considère contraires à ses souhaits, ce qu'il appelle « exploring curious avenues ». En revanche, comme l'admet Ono :

Of course, he may well not have used that precise phrase, 'exploring curious avenues'. For it occurs to me that expression was one I myself tended to use frequently in later years and it may well be that I am remembering my own words to Kuroda on that later occasion in that same pavilion. (*Artist*, p. 177).

Les bifurcations et chemins sinueux de la mémoire que parcourt le héros évoquent encore le labyrinthe. En effet, Ono enquête sur ses propres souvenirs seulement pour finir, comme Stevens, par culpabiliser pour les crimes du passé. A l'école de peinture, l'adhérence aux valeurs de *l'institution totale*, comme pour Briony à l'hôpital dans *Atonement*, prend un caractère militaire : tout acte de désobéissance est considéré comme de la trahison. Le respect inconditionnel de la hiérarchie est comparé dans le roman d'Ishiguro à l'esprit nationaliste et impérialiste de la société japonaise des années trente, un mouvement auquel Ono a finalement adhéré sans conteste. A propos d'un bar fréquenté par le narrateur et ses élèves plus tard dans sa carrière, Ono raconte : « 'It is the owner's intention [...] that the proposed establishment be a celebration of the new patriotic spirit emerging in Japan today. [...] any patron incompatible with that spirit would be firmly encouraged to leave' » (*Artist*, p. 63). Alors que Mori-san impose des valeurs artistiques à ses élèves, notamment la

représentation des ambiances éphémères et nocturnes – le *monde flottant* du titre – Ono exige que les œuvres de ses protégés soient compatibles avec le nationalisme japonais. Bien qu'Ono et Sasaki aient été expulsés de l'école pour leur acte de désobéissance, Kuroda a payé un prix beaucoup plus élevé : la dénonciation publique, l'incarcération et la torture. Malgré les tentatives du narrateur pour rendre les deux situations comparables, la différence est claire.

Dans *The Remains of the Day*, des parallèles sont de même établis entre l'*institution totale* qu'est Darlington Hall et la société des années trente, afin de poser la question de la démocratie. Stevens est impliqué dans un système hiérarchique qui est strictement réglementé. Il est significatif, par exemple, que Stevens compare l'organisation du travail à Darlington Hall à des opérations militaires : « The butler's pantry [...] is a crucial office, the heart of the house's operations, not unlike a general's headquarters during a battle » (*Remains*, p. 153). Comme un général, Stevens y impose la discipline, même si on se demande parfois si les pouvoirs qu'il exerce n'ont rien à voir avec le bon fonctionnement de Darlington Hall. Il se plaint, par exemple, que les relations intimes entre les domestiques représentent une menace à l'ordre. Quand deux tels individus quittent Darlington Hall pour se marier, Stevens y fait référence comme si cela constituait une désertion militaire : « I have always found such liaisons a serious threat to the order in a house » (*Remains*, p. 46). Indépendamment des connotations sur le refoulement de son propre désir, l'interdiction de telles relations fait penser à l'*institution totale*. De manière révélatrice, la gestion des domestiques dans une maison de maître est citée par Goffman comme exemple de ce type d'établissement :

... there are [total] institutions purportedly established the better to pursue some worklike tasks and justifying themselves only on these instrumental grounds: army barracks, ships, boarding schools, work camps, colonial compounds, and large mansions from the point of view of those who live in the servants' quarters³⁰³.

Le rapport entre l'*institution totale* qu'est la caserne et celle de la maison de maître est manifeste dans *Gosford Park*, où la désertion militaire est aussi évoquée. Lors de l'enquête sur le meurtre de William McCordle, le policier Dexter découvre qu'un des domestiques est déjà connu des services de la police. Il s'agit, ironiquement, de

³⁰³ Goffman, *Asylums*, p. 5.

Jennings le majordome, qui avait apparemment passé du temps en prison pour avoir été objecteur de conscience lors de la Première Guerre mondiale. Dexter, évidemment dégoûté par cette révélation, critique le majordome avec la remarque : « Not everyone's cut out to be a soldier » (*Gosford*, 1 hr. 56 min. 26 sec.). On voit Jennings par la suite ivre dans son bureau, faisant un salut dans le miroir, d'une manière qui suggère une forte honte pour ses actions.

Quant à *The Remains of the Day*, une autre facette de l'institutionnalisation totale de Darlington Hall concerne l'interdiction, entre les domestiques, d'utiliser des prénoms. Contrairement à Briony dans *Atonement*, c'est le narrateur Stevens lui-même qui impose cette règle, et insiste pour appeler sa collègue « Miss Kenton » même à la fin du roman, quand elle n'est plus employée de Darlington Hall depuis longtemps. Justement, le majordome se fâche lorsqu'il découvre, dans les années trente, que cette dernière appelait son père par son prénom : « 'the inappropriateness of someone of your age and standing addressing him as "William" should have been self-evident to you' » (*Remains*, p. 49). Il est révélateur que l'on n'apprend jamais le prénom de Stevens lui-même, malgré le caractère intime de la narration. Une réglementation institutionnelle quasiment identique est montrée dans *Gosford Park*. De façon même plus extrême que dans le roman d'Ishiguro, les valets des invités à la maison éponyme ne sont même pas appelés par leur propre nom de famille : à sa place, l'usage des noms de leur maîtres est imposé, pour éviter la « confusion ». Quand Mrs Wilson appelle Mary *Miss Trentham*, d'après sa maîtresse, elle tente de la corriger : « Excuse me, m'm, but ... my name's Mary Maceachran ». Mais la domestique avec qui elle partagera une chambre intervient : « Not here it's not » (*Gosford*, 7 min. 15 sec.). Cette culture institutionnelle sévère s'étend à l'emplacement des domestiques autour de la table lors des repas : la hiérarchie de leur maître déterminant où ils s'assoient. A cet égard, le majordome fait changer de place Mary et une autre domestique pour que l'héroïne soit assise à côté de lui, vers le bout de la table : « since when did a baroness outrank a countess? » (*Gosford*, 29 min. 10 sec.). Ces règles institutionnelles s'étendent également à la ségrégation des domestiques et des cuisinières lors du repas. Lors de leur installation à la table, on voit la cuisinière en chef fermer la porte séparant les deux salles à manger avec une expression d'hostilité à peine cachée sur son visage (*Gosford*, 29 min. 22 sec.).

Le rapport entre la maison de maître et la prison est également ressenti au niveau filmique. La salle dans laquelle les domestiques mangent est très petite par rapport au nombre de personnes qui y sont installées. De plus, elle est entourée par des fenêtres, même si la pièce ne donne pas sur l'extérieur. Cela permet au réalisateur de mettre en scène certaines séquences à travers les carreaux des fenêtres, intensifiant l'ambiance d'enfermement. En effet, les carreaux, vus soit devant ou derrière les acteurs en fonction du positionnement de la caméra vis-à-vis de l'action, ressemblent à de barreaux de prison. Cela augmente l'ambiance de claustration et de claustrophobie déjà suggérée par l'obscurité à l'intérieur du bâtiment, surtout dans les parties utilisées principalement par les domestiques.

L'austérité que connaissent les domestiques est également évoquée dans *The Remains of the Day*. Malgré sa position dans la hiérarchie, la vie de Stevens est caractérisée par la privation. Le narrateur se fâche lorsque Miss Kenton amène un vase de fleurs pour égayer son bureau, qu'elle considère comme étant trop sombre et froid (« dark and cold », *Remains*, p. 47). De plus, elle compare ce lieu ailleurs à une cellule de prison : « Really, Mr Stevens, this room resembles a prison cell. All one needs is a small bed in the corner and one could well imagine condemned men spending their last hours here » (*Remains*, p. 153). Bien entendu, l'évocation de l'incarcération et de la condamnation est révélatrice, prenant en compte les autres références au roman policier que nous avons analysées : après tout, Stevens s'avère être à la fois la figure de détective, la victime et le coupable de sa propre enquête. Comme l'indique David James, le style syntaxique qu'utilise Stevens, avec ses appels fréquents au narrataire (« you »), fait parfois penser à une défense auprès du jury lors d'un procès³⁰⁴ : « A second person ('you') mode intrudes [...] co-opting us as jury members open to being persuaded³⁰⁵ ». Ironiquement, Stevens dépeint la chambre de son père dans des termes similaires à ceux utilisés par Miss Kenton : « I was newly struck by the smallness and starkness of it. Indeed, I recall my impression at the time was of having stepped into a prison cell » (*Remains*, p. 59). En effet, ces échos dans le texte suggèrent que Stevens est condamné à se tuer à la tâche, comme son père.

³⁰⁴ Voir, par exemple, *Remains*, p. 116 : « It may be that you are under the impression I am somehow embarrassed or ashamed of my association with his lordship [...]. Then let me make it clear that nothing could be further from the truth ».

³⁰⁵ James, « Artifice and Absorption », *op. cit.*, p. 62.

Par ailleurs, son nouveau patron M. Farraday répète deux fois sur la première page son impression que le majordome est injustement enfermé (« locked up », *Remains*, p. 3) dans la maison, et l'incite à prendre des vacances. Lors d'un autre souvenir, Stevens évoque la lumière venant de l'extérieur comme si celle-ci passait entre des barreaux de prison : « I can recall vividly the way the last of the daylight was coming through each open doorway and falling across the corridor in orange shafts » (*Remains*, p. 60–61). L'aura pénitentiaire qui caractérise la représentation de Darlington Hall correspond à la notion de pouvoir chez Stevens, envisagée par le majordome dans une métaphore qui fait penser à une architecture carcérale :

Butler's of my father's generation [...] tended to see the world in terms of a ladder – the houses of royalty, dukes and the lords [...] at the top, those of 'new money' lower down and so on, until one reached a point below which the hierarchy was determined simply by wealth – or the lack of it. [...] our generation, I believe it is more accurate to say, viewed the world not as a ladder, but more as a wheel [...] revolving with these great houses at the hub, their mighty decisions emanating out to all else, rich and poor, who revolved around them. It was the aspiration of all those of us with professional ambition to work our way as close to this hub as we were [...] capable. (*Remains*, p. 106–07)

Cette reconfiguration du pouvoir permet à Stevens de s'accorder un statut social plus élevé que celui permis par la conception traditionnelle des classes économiques comme une *échelle* (« ladder »). En se situant plus près du pouvoir, que Stevens définit comme « the great gentlemen of our times in whose hands civilisation had been entrusted », il s'implique dans les décisions erronées prises par son maître. En effet, il finit par se sentir coupable des erreurs de Lord Darlington. De plus, la vision du pouvoir au centre d'une roue, avec les maisons du maître au milieu, autour desquelles tournent les différentes classes sociales, fait penser au panoptique de Jeremy Bentham. Comme nous l'avons déjà vu, cette architecture carcérale est utilisée par Michel Foucault pour illustrer la société de surveillance qui émerge au cours du XIX^e siècle :

... à la périphérie un bâtiment en anneau ; au centre une tour ; celle-ci est percée de larges fenêtres qui ouvrent sur la face intérieure de l'anneau ; le bâtiment périphérique est divisé en cellules, dont chacune traverse toute l'épaisseur du bâtiment ; elles ont deux fenêtres, l'une vers l'intérieur, correspondant aux fenêtres de la tour ; l'autre, donnant sur l'extérieur, permet à la lumière de traverser la cellule de part en part. Il suffit alors de placer un

surveillant dans la tour centrale, et dans chaque cellule d'enfermer un fou, un malade, un condamné, un ouvrier ou un écolier³⁰⁶.

Malgré ses tentatives pour se situer au plus près de la tour panoptique au centre, Stevens et son père sont tous deux condamnés à passer leur vie dans une cellule, comme évoqué par les descriptions de la chambre et du bureau mentionnées auparavant. Néanmoins, le majordome prétend disposer du pouvoir à Darlington Hall, jouant même le rôle du maître lors de l'épisode embarrassant chez les villageois de Moscombe. Comme lui fait remarquer Miss Kenton ailleurs : « you must be a well-contented man [...] every aspect of your domain well under control » (*Remains*, p. 160). Son voyage dans l'ouest de l'Angleterre est caractérisé, en revanche, par un sentiment de perte de contrôle. Alors que Stevens a exécuté les ordres de Lord Darlington dans les années trente comme s'il faisait partie d'une hiérarchie militaire, notamment quand il licencie deux domestiques juives, il a le sentiment après la guerre d'être interrogé par les autres sur les crimes du passé. Lors de la soirée à Moscombe, par exemple, Stevens a du mal à quitter une conversation qui le rend de plus en plus mal à l'aise : « I [...] was about to make another attempt to retire only to find myself detained by further enquiries » (*Remains*, p. 176). Dans ses évocations de détention, d'interrogation et de perte de contrôle, Stevens fait penser à un prisonnier, même si sa séquestration est en fait un état mental plus que physique. Ces observations rappellent, par exemple, celle du vagabond Ned dans *Hawksmoor*, injustement interpellé pour les meurtres sur lesquels la figure de détective éponyme enquête :

He saw how the policeman took the telephone call at the station; how his name and address were spoken out loud; how he looked down at the floor as they led him away; how he was in the dock, forced to answer questions about himself, and now he was in a cell and had lost control of his own body. (*Hawksmoor*, p. 88–89)

Comme le « bâtiment périphérique [...] divisé en cellules » que constitue l'architecture carcérale de Jeremy Bentham, et la conceptualisation du pouvoir dans l'imaginaire de Stevens, Ned envisage le monde comme une série de cercles concentriques : « there are wheels, Ned thought, wheels within wheels » (*Hawksmoor*, p. 90). Il s'agit, dans ses visions apparemment folles, d'une reconnaissance du caractère circulaire et éternel du temps, comme analysés précédemment. Bien entendu, les cercles concentriques dénotent également le labyrinthe, une forme qui est à la fois spatiale et

³⁰⁶ Foucault, *Surveiller et Punir*, op. cit., p. 233.

mentale dans le roman, ainsi que carcérale. Pour Ned, par exemple, la capitale est caractérisée par la claustration :

... vagrants like himself [...] had ceased to wander and now associated themselves with one territory or 'province' rather than another. All of them led solitary lives, hardly moving from their own warren of streets and buildings: it is not known whether they chose the area, or whether the area itself had called them and taken them. (*Hawksmoor*, p. 101)

Si on laisse de côté pour le moment les caractéristiques pénitentiaires du labyrinthe, une réflexion sur l'exercice du pouvoir est évidente tout au long de *Hawksmoor*. Celle-ci se manifeste notamment dans la thématique des asiles dans le roman, qui sont représentés comme s'ils constituaient une sorte d'enfer. A propos du célèbre asile Bedlam à Londres, par exemple, Dyer observe :

We were admitted thro' the iron Gate of Bedlam and, having given Sixpence, turned in thro' another Barricado into the Gallery of the Men's Apartments where there was such a ratling of Chains and drumming of Doors that it made a body's Head ache. The Noise and Roaring, the Swearing and Clamour, the Stench and Nasrinesse, and all the Croud of afflicted Things to be seen there, joyn'd together to make the Place seem a very Emblem of Hell and a kind of Entrance into it. (*Hawksmoor*, p. 120)

Comme partout dans le roman on trouve un écho de cette représentation du XVIII^e siècle dans celle du présent. *Hawksmoor* et Dyer partagent tous deux un sentiment d'affinité avec, et de compassion pour, les marginaux et les personnes touchées par des maladies mentales incarcérées dans les asiles. Selon le détective éponyme, par exemple :

He was acquainted with such people and recognised them at once [...] And they inhabited small rooms to which Hawksmoor would sometimes be called: rooms with a bed and a chair but nothing besides, rooms where they shut the door and began talking out loud, rooms where they sat all evening and waited for the night, rooms where they experienced blind panic and then rage as they stared at their lives. And sometimes when he saw such people Hawksmoor thought, this is what I will become. (*Hawksmoor*, p. 204)

Cette réflexion sur l'incarcération est significative quand on la considère dans le contexte des affrontements entre la religion et la raison au cours du XVIII^e siècle. Comme vu précédemment, Dyer décrit des exécutions publiques, une forme de punition sur le point d'être abolie à l'époque, un changement dans le code pénal

également évoqué dans le roman d'Ackroyd *Dan Leno and the Limehouse Golem*³⁰⁷. Selon Foucault, la punition publique a été remplacée par les systèmes de surveillance. La fameuse faculté d'observation de la figure de détective, revendiquée par Hawksmoor au XX^e siècle, ne permet pas en revanche de cesser la violence et l'irrationalité de la foule, communes aux deux époques, bien que pour des motifs différents. Dyer en particulier a raison d'avoir peur de la foule, ses activités religieuses provoquant des émeutes :

Two days before, some Report of our Activities was spread abroad, and thereupon a Riot was raised among the Streets by our Meeting-House, the people becoming very clamorous against it; there were six withinne the House and, on hearing a confus'd Noise approaching them, they first bolted the fore door, and then padlock'd the Back door, [...] and began to fasten the Shutters belonging to it. The Mobb then threw Stones at the Windows, and among them Flint-stones of such a Size and Weight as were enough to have kill'd any Person they hit (which was their Purpose). (*Hawksmoor*, p. 109)

Vu que les services de la police sous leur forme moderne n'existaient pas encore au moment représenté, la société du XVIII^e a l'air très volatile et violente. Comme mentionné précédemment, en revanche, des violences tout aussi gratuites figurent également dans la représentation du XX^e siècle. En ce qui concerne l'évolution de la société disciplinaire, il est significatif que les souvenirs de Dyer commencent avec celui du décès de ses parents lors de la Grande Peste de Londres en 1665. En effet, la maladie, et les dispositifs de quarantaine installés par conséquent, sont également évoqués dans *Surveiller et Punir* de Michel Foucault. D'après le philosophe français, la peste a permis aux autorités d'expérimenter des systèmes de contrôle jamais vus auparavant, pour mieux pouvoir contenir la contagion :

La ville pestiférée, toute traversée de hiérarchie, de surveillance, de regard, d'écriture, la ville immobilisée dans le fonctionnement d'un pouvoir extensif qui porte de façon distincte sur tous les corps individuels – c'est l'utopie de la cité parfaitement gouvernée. La peste (celle du moins qui reste à l'état de prévision), c'est l'épreuve au cours de laquelle on peut définir idéalement l'exercice du pouvoir disciplinaire³⁰⁸.

³⁰⁷ Ackroyd, *Dan Leno*, *op. cit.*, p. 1 : « The public executioner was waiting [...] in a wooden shed across the yard where a gallows had been erected – only a few years before the woman could have been hanged beside the walls of Newgate Prison, [...] but the chance of such a great performance had been denied her by the progressive legislation of 1868 ».

³⁰⁸ Foucault, *Surveiller et Punir*, *op. cit.*, p. 232.

En ce qui concerne Dyer, l'arrivée de la peste précipite non seulement sa première expérience de deuil mais également de l'incarcération, puisqu'il est enfermé dans la maison familiale avec ses parents morts. Au début, il choisit de se cacher à l'intérieur, ne voulant pas être repéré par les autorités, qui exigeraient qu'il reste en quarantaine avec leurs corps :

I hid my self when the House was shut up by a Constable and Lord Have Mercy On Us set close over the Cross. A Watchman was plac'd by the Door and, tho' so many Houses in Black-Eagle-Street had been Visited that he would scarce have known who dwelled in them, I had no Desire to be seen, in case it became urgent to me to make my Escape. [...] There was a Hazard in being found with the Dead, and then (as it were) Imprison'd, and so I looked about me for a means of Escape. (*Hawksmoor*, p. 13)

Comme dans les évocations des asiles citées ci-dessus, et de l'espionnage, analysé dans le premier chapitre, Dyer est terrorisé par la notion d'incarcération et de surveillance. L'enfermement dans sa maison avec les corps de ses parents entraînerait la mort et il tente donc de s'échapper. En effet, sa lutte contre les tentatives pour le surveiller, même si celles-ci sont parfois imaginées, est contrastée avec la soi-disant faculté d'observation de Sir Christopher Wren et de la figure de détective qu'est Hawksmoor.

Le caractère envahissant et omniprésent du pouvoir est également évoqué dans *Arthur & George*. Au début du roman, l'avocat éponyme considère le processus et le langage juridique comme étant une sorte de refuge. A cause de son métier, il n'a pas initialement peur du système, même s'il le décrit dans des termes effrayants :

... these blunderers had delivered him to a place of safety: to his second home, the laws of England. He knew where he was now. [...] He had sat in on cases enough times to have seen members of the public [...] scarcely able to give evidence when faced with the solemn splendour of the law. He had seen policemen [...] be reduced to lying fools by a half-decent defence counsel. And he had observed – no, not just observed, sensed, almost been able to touch – those unseen, unbreakable strands which linked everyone whose business was the law. (*Arthur & George*, p 149)

Les *liens imperceptibles* mais *incassables* auxquels George fait référence rappellent, bien entendu, les *rênes invisibles* évoquées par Kathy dans *Never Let Me Go*, qui permettent de contrôler les clones à distance, ainsi que des évocations similaires dans

les aventures de Sherlock Holmes³⁰⁹. Cela rappelle encore le panoptique de Foucault : « pour s'exercer, ce pouvoir doit se donner l'instrument d'une surveillance permanente, exhaustive, omniprésente, capable de tout rendre visible, mais à la condition de se rendre elle-même invisible³¹⁰ ». En ce sens, les dispositifs de surveillance, qui s'établissent progressivement depuis le XIX^e siècle, ont pris la place du dieu omniprésent et omniscient dans une société où les mœurs et les lois sont de moins en moins contrôlés par les religions. Comme le constate une connaissance de Dyer dans *Hawksmoor* : « 'Religion is only the quaint Leger-de-main of strong-pated Statesmen who, to overawe the Capriciousness of the giddy Multitude, did forge the Image of some Punisher of all Humane actions » (*Hawksmoor*, p. 218). Semblablement, dans *The Singing Detective*, l'institutrice de l'école primaire de Philip évoque, lors de son enquête sur les origines des excréments sur son bureau, un dieu dont l'œil voit tout :

Lord God look down on us now in Thy Awful Majesty and search our hearts, look into our heads, seize hold of our innermost thoughts. [...] Dear Lord. *You can see. You know. You are looking down now upon one boy, one particular boy, one boy in this room. You are entering the bones. You are peering into the space between the bones. [...] Almighty God. Terrible in Wrath. [...] you stop, you look, you watch. [...] you leave for the moment to – point down at the one! Who? Who? Who? Which one? Who is it?* (épisode 4, 29 min. 46 sec.)

La menace de punition est bien corporelle, plus que spirituelle, mais Philip s'effondre sous le regard terrifiant de Dieu et commence à pleurer. Si on laisse de côté pour l'instant le fait que le dieu évoqué par l'institutrice fait penser à celui dépeint par Dyer dans *Hawksmoor*, la scène rappelle aussi la célèbre faculté d'observation des héros des romans policier, notamment Sherlock Holmes³¹¹. Curieusement, l'incident est l'objet de deux tentatives pour faire parler Philip dans la série : d'abord lors de l'enquête menée par l'institutrice, puis lors de ses séances chez le Docteur Gibbon. En effet, ce dernier arrive à faire avouer à Philip son sentiment de culpabilité, pour la

³⁰⁹ Voir, par exemple, Conan Doyle, « Cardboard Box », *op. cit.*, p. 1113 : « He loved to lie in the very centre of five millions of people, with his filaments stretching out and running through them, responsive to every little rumour or suspicion of unsolved crime ».

³¹⁰ Foucault, *Surveiller et Punir*, *op. cit.*, p. 249.

³¹¹ Voir, par exemple, Conan Doyle, « Study in Scarlet », *op. cit.*, p. 22 : « [Holmes] claimed by a momentary expression, a twitch of the muscle or a glance of an eye to fathom a man's inmost thoughts. Deceit, according to him, was an impossibility in the case of one trained to observation and analysis ».

punition de son camarade. Le héros est également hanté par l'impression que l'épouvantail, vu de nombreuses fois au cours de la série, surtout dans ses souvenirs d'enfance, le regarde : « I had a very strong feeling that it was – alive. And – watching. [...] Watching me » (épisode 6, 6 min. 10 sec.). De manière significative, il admet que l'épouvantail ressemble à l'institutrice : « The face! I know who it is! [...] She used to frighten me. The bitch. [...] The teacher in the village school. Pointing that finger. God rot her nasty old bones » (épisode 6, 7 min. 42 sec). Il semble donc que Philip se sent poursuivi par l'œil divin invoqué par l'institutrice, tout au long de sa vie. De retour au village après le décès de sa mère, par exemple, Philip et son père passent devant le champ où l'épouvantail est situé. M. Marlow est en train de dire à son fils qu'il l'aime et Philip l'arrête, indiquant que l'épouvantail les écoute : « Some bugger might be listening, Dad. Kip tha' quiet! » (épisode 6, 31 min. 50 sec.). Sa réticence à reconnaître l'amour de son père est donc liée à son refus de céder aux tentatives pour le faire avouer, une réticence profondément regrettée par le héros.

L'aveu, convention du roman policier au point culminant des récits, lorsque le coupable est présenté avec la preuve incontestable de sa responsabilité, fait partie du rapport de pouvoir-savoir chez Foucault :

Nous sommes devenus [...] une société singulièrement avouante. L'aveu a diffusé loin ses effets : dans la justice, dans la médecine, dans la pédagogie, dans les rapports familiaux, dans les relations amoureuses, dans l'ordre le plus quotidien, et dans les rites les plus solennels; on avoue ses crimes, on avoue ses péchés, on avoue ses pensées et ses désirs, on avoue son passé et ses rêves, on avoue son enfance; on avoue ses maladies et ses misères; on s'emploie avec la plus grande exactitude à dire ce qu'il y a de plus difficile à dire; on avoue en public et en privé, à ses parents, à ses éducateurs, à son médecin, à ceux qu'on aime; on se fait à soi-même [...] des aveux impossibles à tout autre, et dont on fait des livres. On avoue – ou on est forcé d'avouer³¹².

Alors que Foucault critique la tendance à faire parler les gens dans la société contemporaine, *The Singing Detective* semble affirmer finalement la nécessité pour Philip de reconnaître, auprès du psychologue, ses sentiments de culpabilité. En effet, avouer le fardeau de ses secrets lui permet de guérir. Comme nous l'avons vu, Philip est enfermé dans une prison imaginaire, et sa confession lui permet de s'en échapper. En revanche, les tentatives de la part de l'institutrice pour faire avouer les élèves ont

³¹² Foucault, *Histoire de la sexualité*, op. cit., p. 79.

évidemment traumatisé le héros. Malgré ses fantasmes d'être une figure de détective, Philip résiste agressivement à être l'objet d'enquêtes. De plus, le rapport entre la prison et l'école, évoqué par Goffman et Foucault, est particulièrement marqué dans la série, révélé notamment lors du jeu de mots proposé par Docteur Gibbon :

Gibbon : Sentence

Marlow : Prison

Gibbon : Cage

Marlow : School. (épisode. 5, 29 min. 22 sec.).

En effet, le jeu de mots s'avère être une sorte de piège, permettant au docteur de faire remonter des secrets chez Philip. C'est sans doute la sorte de démarche de pouvoir-savoir critiquée par Foucault, mais finalement soutenue par le discours de la série.

Les prisons mentales figurent également dans *Arthur & George*. Comme Philip dans *The Singing Detective*, Arthur s'autorise à lancer des enquêtes mais n'accepte pas bien l'examen des autres, et surtout pas celui du public. A cause des rumeurs sur ses relations avec Jean Leckie, l'écrivain devient en effet l'accusé et l'agent de sa propre mise en examen :

... he feels like he is growing a stony carapace. His natural expression is turning into a prosecutor's stare. He looks through others accusingly, because he is so used to looking through himself. [...] He begins to think of himself geometrically, as being located at the centre of a triangle. Its points are the three women in his life, its sides the iron bars of duty. Naturally, he has placed Jean at the apex, with Touie and the Mam at the base. But sometimes the triangle seems to rotate around him, and then his head spins. (*Arthur & George*, p. 254)

Le motif carcéral utilisé pour donner expression au tourment du héros n'est pas un hasard. Cela s'inscrit, en revanche, dans le discours plus large du roman sur l'exercice du pouvoir et de la prise au piège. Il s'agit d'un motif évoqué plusieurs fois dans le roman. Arthur fait référence ailleurs au « triangle with iron bars » (*Arthur & George*, p. 256) et au « iron-sided triangle » (p. 267). De manière similaire, il fait allusion à un piège aux échecs : « In Lasker's Chess Magazine he reads of a position called Zugzwang, in which the player is unable to move any piece in any direction to any square without making his already imperilled state worse. This is what Arthur's life feels like » (*Arthur & George*, p. 274). Ce sentiment d'incarcération est-il un reflet d'une société de plus en plus gérée par la surveillance ? Comme l'indique D. A. Miller, les strictes mœurs victoriennes s'expliquent en partie par l'élargissement du champ

d'observation du pouvoir pour comprendre la sphère interne et domestique. Les familles étaient donc désormais de plus en plus autodisciplinaires : « moving the question of policing out of the streets [...] into the private and domestic sphere on which the very identity of the liberal subject depends³¹³ ». Ce discours est certainement évident dans les aventures de Sherlock Holmes. Alors que le héros de Baker Street est célibataire par choix, le logement qu'il partage avec Watson au début de la série est un refuge chaleureux dans une ville représentée comme sombre et labyrinthique. Il existe, également, de nombreuses références à une tranquillité domestique opposée aux représentations de la criminalité :

As we drove away I stole a glance back, and I still seem to see that little group on the step – the two graceful, clinging figures, the half-opened door, the hall light shining through stained glass, the barometer and the bright stair-rods. It was soothing to catch even that passing glimpse of a tranquil English home in the midst of the wild, dark business which had absorbed us³¹⁴.

En revanche, comme nous l'avons déjà vu dans la partie consacré au voyeurisme et à la dissimulation dans le roman policier, la menace de scandale figure souvent comme partie de l'intrigue dans les histoires mettant en scène Sherlock Holmes, surtout durant la période de la vie de Conan Doyle examinée dans les passages d'*Arthur & George* cités ci-dessus. En sus, alors que les aventures du héros de Baker Street ne mettent pas en scène en général l'incarcération du suspect, elles comprennent néanmoins de nombreuses références à la prise au piège. Parmi les plus connues de ces allusions, par exemple :

'This [...] has supplied us with one of our most obvious missing links. We have him, Watson, and I dare swear that before tomorrow night he will be fluttering in our net as helpless as one of his own butterflies. A pin, a cork, and a card, and we add him to the Baker Street collection!³¹⁵'

Ce qui est ironique est que Conan Doyle se sentait pris au piège par sa propre création. Ses tentatives pour mettre fin à Sherlock Holmes afin de se focaliser sur d'autres projets ont fini par échouer : faute de succès ailleurs, il fut obligé de relancer la série. Dans le roman de Julian Barnes, en effet, le héros de Baker Street est une

³¹³ Miller, *Novel and the Police*, *op. cit.*, p. viii-ix.

³¹⁴ Conan Doyle, « Sign of the Four », *op. cit.*, p. 127.

³¹⁵ Conan Doyle, *Hound of the Baskervilles*, *op. cit.*, p. 138.

sorte de boulet pour l'écrivain : « what can Dr Conan Doyle do except raise his hands and allow himself to be manacled to the consulting detective for the foreseeable future » (*Arthur & George*, p. 276). La crise personnelle engendrée par ses relations extraconjugales avec Jean Leckie le rend paranoïaque. Suite au décès de sa femme, quand sa fille lui dit qu'il devrait un jour se remarier, Arthur pense qu'il s'agit d'un piège pour révéler son infidélité durant son mariage : « Arthur does not know what to think. Has some trap been laid for him, or does no trap exist? » (*Arthur & George*, p. 279). La vie familiale devient donc pour Doyle une sorte de prison : la sphère intime envahie par la surveillance. Comme l'indique D. A. Miller :

Faced with the abundance of resemblances between the liberal subject and his carceral double, the home and the prison house, how can we significantly differentiate them? [...] Only, I think, according to the logic of their effects, by looking at how the two modes of discipline are played off against one another in a single system of social control³¹⁶.

Par ailleurs, un lien est établi dans le roman entre l'incarcération et la frustration sexuelle. Une des énigmes jamais résolues dans le roman est le fait que le père de George insiste pour dormir avec lui dans sa chambre, dont la porte est fermée à clé, tout au long de son adolescence. Comme le propose Anson :

'From the age of ten, a boy sleeps in the same locked room as his father. Through the age of puberty and into early manhood, night after night after night. His brother leaves home – and what happens? Does he inherit his brother's bedroom? No, this extraordinary arrangement continues. [...] We are familiar with the perils of adolescence and young manhood. How the choice often lies between carnal self-indulgence which leads to moral and physical enfeeblement, even to criminal behaviour, and a healthy diversion from base urges into sporting activities. [George] Edalji, by his circumstances, was happily prevented from taking the former path, and chose not to divert himself with the latter.' (*Arthur & George*, p. 389)

Anson continue par suggérer que George a été conduit à des actes sadiques contre les chevaux à cause de frustrations sexuelles. Cette frustration est encore exprimée en termes d'incarcération :

'He felt himself in a terrible cage surrounded by iron bars. When would he ever escape? [...] In my view, a continuous period of sexual frustration [...] can start to turn a man's mind, Doyle. He can end up worshipping strange gods; and performing strange rites.' (*Arthur & George*, p. 390–91)

³¹⁶ Miller, *Novel and the Police*, *op. cit.*, p. 21.

A cette suggestion Arthur rougit et se tait. En effet, l'écrivain prend ces remarques personnellement. La cage aux barreaux de fer qu'évoque Anson rappelle, bien entendu, la prison triangulaire évoquée par Arthur à l'égard de sa situation maritale. Arthur est troublé par l'insinuation que l'abstinence sexuelle peut mener aux pratiques religieuses étranges car cela pourrait porter sur lui. Selon le roman, Arthur ne se laisse pas tenter par des relations sexuelles tant qu'il reste marié avec Touie, qui souffre de tuberculose depuis longtemps. Cette privation l'a-t-il conduit au spiritisme ?

Les prisons mentales sont également manifestes dans *When We Were Orphans*. Banks, par exemple, fait de nombreuses références au caractère carcéral des lieux, de telle sorte que l'on se demande s'il projette sur son environnement son propre sentiment de séquestration :

I had found the walled garden – containing the body where Charles Emery's body had been discovered – in the lower grounds of the house. Four stone steps had brought me down into a rectangular space so perversely sheltered from the sun that even on that bright morning everything around me was in shadow. The walls themselves were covered with ivy, but somehow one could not avoid the impression of having stepped into a roofless prison cell. (*Orphans*, p. 31)

Indépendamment de la référence à la cellule de prison, *le jardin clos* évoqué par Stevens rappelle également le labyrinthe que nous avons analysé dans le chapitre précédent. Il est révélateur, par exemple, que sa mère, à la fin du roman, est retrouvée dans un lieu similaire (« a little walled garden », *Orphans*, p. 303) dans une maison de retraite à Hong Kong. Ici encore on ressent la possibilité que Banks savait depuis toujours ce qui était arrivé à ses parents, et que ses fantasmes d'enquêter sur leur disparition ont eu lieu en partie dans un labyrinthe clos mental. Malgré son parcours sinueux dans le Shanghai en temps de guerre, il reste prisonnier de ses traumatismes d'enfance. Le fait que ces espaces clos n'aient pas de plafond dénote également sa liberté par rapport à ceux qui sont vraiment incarcérés. Ses fantasmes policiers sont soutenus, après tout, par la richesse. Lorsque Sarah Hemmings lui propose de quitter Shanghai avec elle pour voyager en Amérique du Sud, il répond à la suggestion de manière significative : « for a second or two I experienced the sort of giddiness one might when coming suddenly out into the light and fresh air after being trapped a long time in some dark chamber » (*Orphans*, p. 212). Le héros a, bien entendu, la liberté financière et physique de pouvoir aller où il veut, mais il en est empêché par son désir inconscient de transformer en jeu la disparition de ses parents.

Ces allusions à l'enfermement trouvent des parallèles dans la représentation des vices dans le roman, notamment celle de l'opium. De manière ironique, le détective chargé de l'enquête sur la disparition de ses parents, l'inspecteur Kung, est devenu dépendant à l'opium. Lorsque Banks va le chercher à Shanghai en 1937, il décrit le logement du policier dans des termes révélateurs :

What comes back to me now is an overall impression of low ceilings, dark damp wood and the usual smell of sewage. [...] Somewhere near the rear of the building, we came to a corridor with a long row of doors. I was reminded of stables, or even a prison, but these cubicles, it turned out, contained the inn's guests. [...] I stepped into a narrow space. There was no window, but the partitions did not go right up to the ceiling – the last foot or so being wire mesh – thus allowing light and air to circulate. For all that, the cubicle was stuffy and dark ... (*Orphans*, p. 203)

Contrairement aux *jardins clos* de l'imagination de Banks, la vie des opiomanes est vraiment celle de prisonniers, le *box* (« cubicle ») que constitue la chambre de l'inspecteur évoquant une cellule. Le tourment du héros est donc minimisé par la révélation de l'origine de sa richesse, son sentiment d'enfermement relativisé par la prise au piège que constitue la dépendance de l'opium.

Dans *When We Were Orphans*, comme ailleurs dans le corpus, le dénouement de l'énigme n'a pas le caractère libérateur que l'on attend d'un *whodunit*. L'enfermement est le motif d'une vérité qui pose autant de questions que de solutions. Banks ne peut pas résoudre le mystère de la disparition de ses parents sans affronter les crimes de l'empire qui financent sa vie, confrontation vécue comme une prison ou un labyrinthe sans sortie. L'esprit rationnel qui conduit le processus de l'enquête est en échec, menant non pas au rétablissement du paradis de son enfance mais plutôt à sa propre prise au piège. C'est une réflexion présente dans presque toutes les œuvres du corpus, qui critiquent les tendances à la nostalgie présentes dans l'imaginaire britannique, et particulièrement dans le roman policier et la pastorale. La convention du *paradis perdu* qui caractérise le discours conservateur du pays est subvertie afin de mettre au jour l'histoire britannique, et plus particulièrement les injustices du passé liées au capitalisme, à la classe sociale, au racisme et à l'impérialisme. Les ambivalences envers l'identité nationale mises en scène par les œuvres, et particulièrement celles qui mettent en doute les soi-disant valeurs nationales comme le *fair play* et le *Dunkirk Spirit*, critiquent l'idéalisation du passé présente dans le mode nostalgique. L'échec de la figure du détective et de l'esprit rationnel dans les œuvres

va à l'encontre d'une autre facette de l'image de soi britannique, le mythe du gentleman. Cette figure mythique et la stratification sociale qui la soutient sont déconstruites à travers des réécritures du *whodunit* du XIX^e siècle ainsi que de celui de l'âge d'or. Ces réécritures comprennent notamment une réflexion sur le discours disciplinaire dans le roman policier. La prison et le procès, notamment absents du genre jusqu'à la seconde guerre mondiale, mettent également la lumière sur les anciens préjugés et injustices de la société britannique.

CONCLUSION

Pour conclure cette analyse du *whodunit* métafictionnel britannique nous répondrons d'abord aux questions posées par la problématique dans l'introduction. Nous reviendrons donc aux définitions du roman policier postmoderniste qui y sont évoquées pour déterminer si les œuvres du corpus s'y inscrivent. Enfin, nous nous focaliserons sur d'autres pistes de recherche que nous aurions aimé suivre et celles que nous espérons suivre ultérieurement.

Dans l'introduction nous avons cité une définition du roman policier postmoderniste, autrement dit la « metaphysical detective story ». Selon cette interprétation, que nous souhaitons reprendre ici, les œuvres s'inscrivant dans ce nouveau genre comprennent un ou plusieurs des éléments suivants :

... the defeated sleuth, whether he be an armchair detective or a private eye; (2) the world, city, or text as labyrinth; (3) the purloined letter, embedded text, *mise en abyme*, textual constraint, or text as object; (4) the ambiguity, ubiquity, eerie meaningfulness, or sheer meaninglessness of clues and evidence; (5) the missing person, the "man of the crowd," the double, and the lost, stolen, or exchanged identity; and (6) the absence, falseness, circularity, or self-defeating nature of any kind of closure to the investigation¹.

Nous avons consacré une partie importante de l'étude à l'analyse des éléments (2), (3), (4) et (5). Le motif du labyrinthe a été exploré, par exemple, dans le deuxième chapitre lors des analyses de la représentation des villes (Shanghai, Londres), la justice (dans *Arthur & George*), la mémoire (surtout à l'égard des héros des romans d'Ishiguro), les bifurcations du destin (Briony) et les grandes maisons gothiques (Gosford, Darlington Hall, Hailsham, Tallis House). L'apparition des lettres volées et l'utilisation de la mise en abyme ont été analysées dans ce même chapitre, ainsi que le motif de la personne perdue, l'homme des foules, le double et les échanges d'identité. L'ambiguïté des indices, et particulièrement le caractère peu fiable du témoignage, ont été traités dans le premier chapitre.

L'image de la figure du détective en échec (« the defeated sleuth ») ou du caractère *autodestructeur* (« self-defeating ») des tentatives pour résoudre le mystère méritent plus d'attention. C'est une notion qui soulève des questions à propos du postmodernisme et de l'imaginaire britannique. Certes, de nombreux héros des

¹ Merivale et Sweeney, « The Game's Afoot », *op. cit.*, p. 8.

œuvres du corpus sont confrontés à des révélations, souvent lors du dénouement, qui les impliquent personnellement dans les mystères sur lesquels ils enquêtent. L'aboutissement de l'enquête consiste souvent en une implication du héros dans le « crime ». C'est bien le cas pour Stevens, Banks et Ono, qui sont tous forcés d'admettre des vérités, difficiles à accepter, à propos de leur propre passé. Kathy H., en revanche, finit par reconnaître une vérité qui était peut-être déjà évidente pour le lecteur, que ses investigations ne permettront pas d'éviter le pire : à savoir, la mort de son petit ami Tommy et, de façon implicite, la sienne. Mais ici encore, l'aboutissement de son enquête est ressenti comme une forme d'échec, tout comme pour les autres héros d'Ishiguro.

En revanche, reconnaître qu'une enquête a échoué n'est pas la même chose que dire que la réalité est inconnaissable. En effet, la notion du monde inconnaissable est au cœur des débats sur le postmodernisme, un concept sur lequel insistent les interprétations du roman policier postmoderniste les plus radicales. William V. Spanos, par exemple, évoque : « the anti-detective story [...], the formal purpose of which is to evoke the impulse to "detect" and/or to psychoanalyze in order to violently frustrate it by refusing to solve the crime (or find the cause of the neurosis)² ». Les œuvres du corpus ne sont certainement pas *antipsychanalytiques*³ comme ce dernier critique définit le genre. Ce n'est surtout pas le cas dans *The Singing Detective* où la névrose du héros s'explique par ses traumatismes, fait révélé au cours des séances psychanalytiques et fantasmes récurrents. *When We Were Orphans* joue sur les conventions psychanalytiques du roman policier, notamment à l'égard de la scène primitive et du complexe œdipien, de manière ironique. En revanche, malgré le caractère parodique de ces allusions, le roman constitue-t-il un rejet de la psychanalyse ? La réponse est clairement non car la remémoration des événements traumatiques de l'enfance du héros, et l'importance de ceux-ci à l'égard du récit en général, invitent des interprétations psychanalytiques. Comme exploré dans le premier chapitre, la synergie qu'exploite le *whodunit* entre la psychanalyse et l'enquête policière, identifiée par Freud lui-même, est retenue dans de nombreuses œuvres d'Ishiguro. La force narrative de ses romans vient de la révélation de la vérité.

² Spanos, « The Detective and the Boundary », *op. cit.*, p. 154.

³ *Ibid.*, p. 154 : « It is [...] no accident that the paradigmatic archetype of the postmodern literary imagination is the anti-detective story (and its anti-psychoanalytical analogue) ».

La répétition des souvenirs et fantasmes permettent, tout comme dans la psychanalyse, de révéler ce qui est caché dans le psychisme du héros. Même *Hawksmoor*, probablement l'œuvre du corpus la plus radicale dans ses déconstructions du roman policier, évoque le complexe œdipien à travers le personnage de Thomas et explore les traumatismes de l'enfance du narrateur-meurtrier Dyer. Ce qui est subverti dans ces œuvres n'est pas le paradigme psychanalytique du *whodunit* mais plutôt la notion de rétablissement : c'est-à-dire, que la révélation de la vérité peut guérir les souffrances du passé. Alors que, dans *The Singing Detective*, on peut constater que le héros est enfin guéri par ses aveux, ceci n'est possible que lorsqu'il admet sa propre culpabilité. Il s'agit de la même tendance dans les œuvres d'Ishiguro, où Banks, Stevens et Ono, se retrouvent en quelque sorte à la fois enquêteurs et coupables de l'intrigue. Au lieu d'un rejet du paradigme œdipien, les dénouements révélateurs constituent en revanche une affirmation du mythe grec originel. Comme l'analyse Jerry Palmer à propos de l'œuvre de Wilkie Collins et notamment *The Moonstone* :

It is more like *Oedipus the King* than Sherlock Holmes : the focus is on the dramatic irony of a man bringing about his own misery through patient enquiries in the interests of justice. It is the irony that provides the dominant emotions rather than admiration for the hero's skill and tenacity ...⁴

Ceci s'inscrit dans la définition de la « metaphysical detective story » faite par Ewert : « Running through these works in the sense that the detective [...] can suddenly find himself guilty of crimes he had no knowledge of committing⁵ ». De manière similaire, Dennis Porter identifie une tendance dans les romans de Henry James qui sont également structurés autour de la révélation de la vérité, seulement pour frustrer les attentes engendrées par cette force narrative. Le critique fait le lien entre l'œuvre de James et celles de Franz Kafka, Alain Robbe-Grillet et Jorge Luis Borges :

... the force of such revelations here is [...] to frustrate desire. [...] Characteristically, the denouements involve the assumption at the greatest personal cost of responsibility for choices originally based on a misinterpretation of cultural and human data⁶.

⁴ Palmer, *Thrillers*, *op. cit.*, p. 113.

⁵ Ewert, « "A Thousand Other Mysteries" », *op. cit.*, p. 192–93.

⁶ Porter, *Pursuit of Crime*, *op. cit.*, p. 248.

Tout comme *The Moonstone* et l'œuvre de Henry James, les enquêtes menées par les figures du détective du corpus entraînent de grandes scènes de reconnaissance pour le héros. L'interprétation erronée d'une scène énigmatique déclenche les enquêtes dans *The Singing Detective*, *When We Were Orphans*, *The Remains of the Day*, *Never Let Me Go* et *Atonement*. Dans ce dernier roman, le dénouement ne met pas en scène une révélation bouleversante pour le héros mais plutôt pour le lecteur. En effet, la narratrice a dissimulé le fait que les pires conséquences possibles de son « crime » ont été réalisées, toutes à cause d'un faux témoignage. L'ironie dramatique dans *Atonement* vient de la reconnaissance que Briony n'a pas pu réellement expier ses crimes. Malgré sa tentative pour réécrire leur histoire, Briony a au contraire privé Cecilia et Robbie de l'occasion d'être ensemble, même si cette occasion aurait néanmoins été raccourcie par la guerre.

Au-delà des dénouements marqués par l'ironie dramatique œdipienne, les œuvres sont-elles caractérisées par l'impossibilité de résoudre leurs mystères ? Selon Merivale et Sweeney : « Metaphysical detective stories – composed in equal parts of parody, paradox, epistemological allegory (Nothing can be known with any certainty) and insoluble mystery – self-consciously question the very nature of reality⁷ ». Ici les critiques semblent suivre une interprétation du postmodernisme mise en avant par Brian McHale, où les quêtes *épistémologiques* se transforment en quêtes *ontologiques* : c'est-à-dire, ces récits finissent par soulever des questions à propos de l'être et remettre en doute la réalité en soi⁸. Il s'agit en revanche d'une interprétation discutée par Laura Marcus⁹, qui propose une définition plus hétérogène. A propos du roman policier postmoderniste, elle constate :

Postmodernist literature, and postmodernist detective or 'anti-detective' fiction in particular, are [...] placed on the side of a 'negative hermeneutics' (in which the quest for knowledge

⁷ Merivale et Sweeney, « The Game's Afoot », *op. cit.*, p. 4.

⁸ McHale, *Postmodernist Fiction*, *op. cit.*, p. 11 : « Intractable epistemological uncertainty becomes at a certain point ontological plurality or instability: push epistemological questions far enough and they "tip over" into ontological ones ».

⁹ Marcus, « Detection and literary fiction », *op. cit.*, p. 245 : « the category of the epistemological quest, which Brian McHale [...] makes a defining aspect of modernist fiction, is a very general one, not necessarily linked to the epistemological forms and processes of detective fiction. [...] Neither 'modernism' nor 'postmodernism' are fully stable categories, and the relations between genre fictions and literature [...] need to be understood in a nexus of interlocking, competing and shifting relations ».

is doomed to failure) and/or the realms of 'ontology', in which the focus is not on the problems of knowledge (as in the epistemological field) but on world-making¹⁰.

Nous préférons cette définition du *whodunit* métafictionnel car celle-ci ouvre la notion de l'être à la question de comment on crée le monde à travers la représentation (« world-making »). L'*ontologie* à laquelle Marcus fait référence peut donc porter sur le statut du texte ou de la représentation. Au lieu de remettre en question l'existence de la réalité et de l'être en soi, la plupart des œuvres du corpus sont plutôt caractérisées par une réflexion sur notre capacité à mettre fidèlement en récit l'expérience humaine. Ceci s'inscrit dans l'interprétation du postmodernisme et de la métafiction faite par Linda Hutcheon : « This is the paradox of postmodernism. The past really did exist, but we can only know it today through its textual traces, its often complex and indirect representations in the present¹¹ ». Cette ambivalence envers la mise en récit dans les œuvres est exprimée soit par la métafiction et la mise en abîme, soit par les incertitudes engendrées par un narrateur peu fiable, ce qui est souvent le cas dans les œuvres d'Ishiguro. C'est pour cette raison encore que nous privilégions le terme *whodunit* métafictionnel au lieu de *whodunit* métaphysique.

Pour les œuvres du corpus les plus radicales, on peut cependant se demander si la réalité est remise en question. Dans *Hawksmoor*, le jeu des réalités et temporalités est d'une ampleur que l'on associe à la « metaphysical detective story » de Jorge Luis Borges ou de Paul Auster. De même, dans *When We Were Orphans*, la perspective du roman est tellement déformée selon la logique du héros qu'il n'est pas toujours clair si on peut avoir confiance en la représentation ou non. En revanche, l'ironie dramatique portée par le dénouement, qui fait du héros à la fois la victime, le détective et le malfaiteur du mystère, mène également aux autres crimes : à ceux du Royaume Uni en Chine, et aux préjugés sociaux et raciaux. Dans une telle réécriture du roman policier, souligne Camille Fort, « La victime n'est plus individuelle, elle devient une communauté, un pays, un peuple ; la reconstitution du méfait encourage la révision critique de l'Histoire par l'histoire¹² ». C'est bien le cas pour *When We Were Orphans*, *The Remains of the Day* et *An Artist of the Floating World*, où les héros finissent par se sentir responsables des crimes et iniquités de la société autour d'eux. Dans *Arthur*

¹⁰ *Ibid.*, p. 246.

¹¹ Hutcheon, *Politics of Postmodernism*, *op. cit.*, p. 78.

¹² Camille Fort, « Introduction », *Études anglaises*, vol. 64, n°4, 2011, p. 388.

& *George* aussi, l'enquête menée par Arthur Conan Doyle pour obtenir le pardon de George permet une exploration des hypocrisies et injustices de la société victorienne que l'écrivain incarne. En sus, le spiritisme d'Arthur et ses grandes incertitudes existentielles ont l'effet de déconstruire le mythe de Sherlock Holmes et son raisonnement héroïque. Dans *Gosford Park* aussi, la victime « devient une communauté, un pays, un peuple ». William McCordle symbolise l'exploitation de l'homme par l'homme que constituait le travail dans les grandes maisons de maîtres à l'époque et dans les usines de la révolution industrielle : personne ne le pleure. On connaît la vérité de ses meurtriers, mais la justice ne sera pas rendue. Même dans *Hawksmoor*, on ressent une réflexion sur la pauvreté et l'inégalité urbaine, ainsi qu'une tentative pour aller à l'encontre de l'industrie du patrimoine (« heritage industry ») qui était particulièrement d'actualité au moment de sa publication. Au lieu d'idéaliser le passé, le roman met en scène une histoire britannique sombre, obscure et macabre.

Dans la problématique, nous nous sommes demandés si les attentes du roman policier avaient complètement basculé dans les œuvres ou si elles demeuraient, au service d'un autre but. A ce titre, je cite encore Merivale et Sweeney, qui rejettent l'usage du terme « anti-detective story » pour décrire le roman policier postmoderniste, comme le font Spanos et Marcus dans les citations ci-dessus. Selon elles :

... "anti-detective" remains slightly misleading. These stories do subvert traditional detective-story conventions, but not necessarily as [...] "a deliberate negation" of the entire detective genre. Rather, these stories apply the detective process to that genre's own assumptions about detection¹³.

C'est bien le cas pour de nombreuses œuvres du corpus, qui suivent les procédés d'investigation d'une figure du détective afin d'interroger sur des sujets autres que des meurtres. Souvent ces enquêtes mènent non (seulement) à la résolution du crime mais à une interrogation des idéologies sous-tendant le genre : l'impérialisme de l'ère de Sherlock Holmes, les préjugés de classe de l'âge d'or, l'efficacité de la raison face à la barbarie de la guerre etc. Dans presque toutes les œuvres, la déconstruction et la réécriture du *whodunit* n'empêchent pas le lecteur de s'identifier aux protagonistes.

¹³ Merivale et Sweeney, « The Game's Afoot », *op. cit.*, p. 3.

Même dans *Hawksmoor*, on peut partager certains sentiments avec les personnages, bien que, ironiquement, davantage avec Dyer qu'avec la figure du détective éponyme. Ce dernier, qui constitue en quelque sorte un mélange de clichés du genre policier, s'avère plus chimérique que son homologue et double du XVIII^e siècle. En ce qui concerne la question d'identification aux personnages, les œuvres du corpus s'inscrivent dans les tendances de la fiction postmoderniste britannique, jugée moins radicale que celle d'autres pays. Selon Dominic Head :

A mode of postmodernist fiction that [...] is in the spirit of the reworking of realism [...] is that which Linda Hutcheon defines as 'historiographic metafiction', a mode in which the narrative status of history is subjected to scrutiny. [...] This greater degree of self-consciousness, with its emphasis on textuality, should not, however, conceal the manner in which the novels [...] also seek to generate an intensity of feeling through their representations of the past. In contrast to the more playful variety of postmodernism, with its waning of affect, [such] a novel [...] asks searching questions about narrative authority, historical and fictional, but revivifies mimesis in the process¹⁴.

Nous constatons donc que l'intention des œuvres n'est pas que de déconstruire les conventions du genre et du réalisme, mais de les déployer au service d'autres formes d'enquête. Ainsi que l'indique Linda Hutcheon elle-même : « In these novels, there is no dissolution or repudiation of representation; but there is a problematizing of it¹⁵ ». Au-delà de la littérature, c'est un sentiment partagé par les critiques du cinéma autoréflexif, dont Robert Stam :

The most successful reflexive texts conserve both diegesis and identification, but undermine them from within. While assuming the pleasures of conventional narrative, they mobilize the spectator to interrogate those pleasures and, furthermore, make that interrogation pleasurable¹⁶.

C'est certainement le cas pour *Gosford Park* et *The Singing Detective*, qui parodient et déconstruisent le genre policier sans priver le spectateur du plaisir d'un dénouement révélateur du mystère. La force narrative, comme ailleurs dans le corpus, puise toujours dans les attentes engendrées par l'évocation du genre et par les révélations précipitées par une figure du détective. En ce qui concerne donc la question évoquée dans la problématique, plutôt que de constituer une rupture du *whodunit* les œuvres

¹⁴ Head, *Introduction to Modern British Fiction*, *op. cit.*, p. 230.

¹⁵ Hutcheon, *Politics of Postmodernism*, *op. cit.*, p. 50.

¹⁶ Stam, *Reflexivity in Film*, *op. cit.*, p. 251–53.

représentent bien la continuité : la réécriture, après tout, dénote le renouvellement du genre et non son rejet. La parodie, comme l'avance Dennis Porter, n'est pas seulement critique mais également une sorte de compliment : « The [detective] genre's vitality is also confirmed by the fact that it is frequently parodied. [...] Parody is, as we all know, a form of flattery¹⁷ ».

Autres pistes de l'enquête

Une dimension des œuvres du corpus que nous aurions aimé explorer davantage est la thématique du patriarcat. Certaines des œuvres, notamment *Arthur & George*, déconstruisent le roman policier en mettant la lumière sur le sexisme du genre. Dans le roman de Julian Barnes, celui-ci se focalise majoritairement sur l'attitude d'Arthur Conan Doyle envers les femmes mais s'étend également à George, qui dénonce les actes les plus extrêmes du mouvement des suffragettes. La misogynie de Doyle en réalité a clairement marqué les aventures de Sherlock Holmes. Un constat typique du héros de Baker Street est : « 'Women are never to be entirely trusted – not the best of them'¹⁸ ». Célibataire par choix, Holmes est également en quelque sorte asexuel, trouvant toute sa satisfaction dans les plaisirs intellectuels : « 'love is an emotional thing, and whatever is emotional is opposed to that true, cold reason which I place above all things. I should never marry myself, lest I bias my judgement'¹⁹ ». Il aurait été intéressant d'analyser les protagonistes du corpus à la lumière de cette caractéristique qui est partagée par de nombreux autres héros des *whodunits*, notamment Hercule Poirot. On ressent dans la représentation de Banks dans *When We Were Orphans* une particularité asexuelle qui rappelle Holmes, malgré son amour constaté pour Sarah Hemmings, peu convaincant dans le roman. La notion de l'enquêteur-asexuel pourrait s'étendre à Stevens dans *The Remains of the Day* et l'enquêteur éponyme dans *Hawksmoor*.

Quant à la sexualité, nous aurions pu analyser davantage la représentation d'Arthur Conan Doyle et ses relations avec Jean Leckie. Est-il réaliste, comme le suggère le roman de Julian Barnes, que ses relations soient restées platoniques lorsque Touie, la première femme de Doyle, était encore vivante ? L'insistance d'Arthur sur la

¹⁷ Porter, *Pursuit of Crime*, op. cit., p. 2.

¹⁸ Conan Doyle, « Sign of the Four », op. cit., p. 142.

¹⁹ *Ibid.*, p. 174.

rectitude morale était-elle en fin de compte un signe de son hypocrisie, hypocrisie qui se manifeste également dans le puritanisme de Holmes ? Le refoulement sexuel que l'on associe avec l'ère victorienne était-il un refoulement uniquement en apparence ? Julian Barnes a-t-il été trop fidèle à la version officielle de la vie d'Arthur et, en effet, son propre mythe chevaleresque ? Selon le biographe de Doyle, Andrew Lycett : « [Barnes] keeps closely to the accepted version of events, presenting Conan Doyle as an honourable man, wrestling with a moral dilemma which pitched his love for a young woman against his responsibility to a dying wife²⁰ ». Comme l'explique le biographe, la fidélité de Doyle dans ces circonstances n'est pas du tout certaine, même s'il reconnaît la manière dont Barnes joue sur l'image publique puritaine de Doyle, notamment dans la scène, analysée dans cette étude, où ce dernier subit un incident d'excitation sexuelle embarrassante.

Dans *The Singing Detective*, le sentiment de révolte qu'a Marlow envers la sexualité et son hostilité envers sa femme sont des éléments de la série difficiles à justifier. Indépendamment de la personnalité de Dennis Potter, qui montre dans ses œuvres une attitude très particulière à l'égard des femmes, on peut constater que cet aspect de la série est un reflet, au lieu d'une critique ou parodie, du roman et du film noir. La scène où Mark Binney gifle le visage de la prostituée Sonia est particulièrement désagréable, ainsi que les insultes obscènes que Marlow hurle contre sa femme en raison de sa jalousie. Ces scènes rappellent les attitudes et gestes de son homonyme Philip Marlowe dans les romans de Raymond Chandler :

She started to go hysterical. I slid off the desk and stepped up close to her and gave her a smack on the side of her face. [...] The giggles stopped dead, but she didn't mind the slap any more than last night. Probably all her boy friends got around to slapping her sooner or later. I could understand how they might²¹.

Bien que le traitement des femmes dans *The Singing Detective* soit moins dur que celui représenté dans le roman et film noir chandlériens, il est vrai que la série ne s'éloigne pas suffisamment de ces caractéristiques misogynes. L'impact de l'agressivité et la jalousie du héros sur sa femme n'est pas bien examiné dans la série, malgré ses moments de honte et de regret pour les rêves de vengeance contre elle. Dans ce sens, la série s'inscrit dans l'interprétation du film noir faite par Stephen

²⁰ Lycett, « Seeing and Knowing », *op. cit.*, p. 131.

²¹ Chandler, *Big Sleep*, *op. cit.*, p. 68.

Cooper, qui évoque : « the detective genre's commitment to the physical and emotional mistreatment of women as a central element of the myth which that genre enshrines²² ».

Comme évoqué précédemment, le roman noir était en partie une réaction contre la gentilité et le manque de réalisme de l'âge d'or, essentiellement une tradition britannique. Cependant, comme l'analyse Dennis Porter, le roman policier n'était pas uniquement anti-anglais et antiélitiste, mais également antiféministe²³. Il est important de noter que le *whodunit* de l'âge d'or fut considéré comme étant efféminé par les écrivains du roman noir non seulement du fait de son style et de ses conventions, mais également en partie à cause de ses héroïnes comme Miss Marple et ses écrivaines comme la reine du crime Agatha Christie et Dorothy L Sayers. Comme nous l'avons vu, ceci est particulièrement évident dans les critiques portées contre le *whodunit* par Raymond Chandler dans son essai « The Simple Art of Murder » et encore plus manifeste dans ses romans. Dans ce premier texte, Chandler définit ce qu'il considère comme étant les caractéristiques essentielles des héros du roman policier :

The detective in this kind of story must be such a man. [...] He must be a complete man and a common man and yet an unusual man. He must be, to use a rather weathered phrase, a man of honor [...]. I do not care much about his private life; he is neither a eunuch nor a satyr; I think he might seduce a duchess and I am quite sure he would not spoil a virgin; if he is a man of honor in one thing, he is that in all things. He is a relatively poor man, or he would not be a detective at all. He is a common man or he could not go among common people. [...] The story is his adventure in search of a hidden truth, and it would be no adventure if it did not happen to a man fit for adventure²⁴.

Selon la vision du roman policier chez Chandler, le héros doit nécessairement être *un homme* et ne doit pas se laisser déconcentrer par les femmes. Quant à *The Singing Detective*, il est difficile d'éviter le sentiment que la série s'inscrit dans cette vision du roman policier : à savoir une sorte de quête masculine. En effet, le roman noir a

²² Cooper, « Sex/Knowledge/Power », *op. cit.*, p. 26–27.

²³ Voir Porter, *Pursuit of Crime*, *op. cit.*, p. 183–84 : « To be hard-boiled and to have retained a heroic integrity was to be a man. [...] the new ethos of hard-boiled detective fiction was not only anti-English and antielitist, it was also antifeminist. The equation that makes gentility equal femininity, and the civilized life a woman's estate, is a well documented fact of American cultural life ».

²⁴ Chandler, « The Simple Art of Murder », *op. cit.*, p. 107.

marqué un retour au sexisme et à la suspicion envers les femmes du roman policier holmésien. Selon Reddy :

The [...] persistent popularity of the Holmes stories may owe something to the position of women within them: dark, disruptive, inexplicable presences who either require male protection or pose threats to the masculine order that must be contained, women can never act as detectives themselves in a Holmesian world²⁵.

Dans la série de Dennis Potter, les femmes sont bien des êtres *inexplicables* qui menacent l'ordre masculin. La sexualité de sa femme et de sa mère est une source d'angoisse pour le héros qui nécessite la mise en scène répétitive de leurs meurtres et suicides. La distance ironique n'est pas toujours évidente. C'est en partie pour cette raison que nous aurions aimé analyser davantage le rôle joué par Mary dans *Gosford Park*, qui finit par résoudre le mystère alors que l'inspecteur Thompson échoue. Cette dimension du film pourrait être étudiée en parallèle avec une analyse du rôle joué par Kathy H. dans *Never Let Me Go* et Briony dans *Atonement*. Ces héroïnes-enquêtrices permettent en partie de rétablir l'équilibre de la représentation du genre sexuel dans le corpus. A propos de ce dernier roman, nous avons néanmoins évoqué les attitudes sexistes non seulement de la société britannique des années trente, mais aussi ironiquement de la mère de Briony, Emily Tallis, qui soutient les mœurs traditionnelles du genre sexuel de manière plus marquée que les personnages masculins.

Etant donné le caractère parfois puritain et patriarcal du roman policier, nous regrettons ne pas avoir inclus au moins une œuvre attribuée à une femme dans le corpus. Comme indique Pepper à propos du roman policier : « [It's] a genre whose codes and conventions have, largely, been shaped by a set of white, male discourses²⁶ ». A ce titre, nous pourrions envisager une étude parallèle regroupant les romans britanniques qui constituent le corpus « roman de recherche », évoqué dans l'introduction, où un chercheur académique joue le rôle de la figure du détective. Pour cela, nous privilégierions le roman *Possession* de l'écrivaine A. S. Byatt, ainsi que *Chatterton* de Peter Ackroyd, *Waterland* de Graham Swift, *Flaubert's Parrot* de Julian Barnes et *The Stranger's Child* de Alan Hollinghurst (2011). Ce dernier roman en

²⁵ Maureen T. Reddy, « Women detectives », dans *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, dir. Martin Priestman, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 192.

²⁶ Andrew Pepper, « Black crime fiction », dans *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, dir. Martin Priestman, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 210.

particulier joue sur les conventions du *whodunit* métafictionnel tout en explorant la thématique de l'homosexualité de l'ère édouardienne, un autre sujet peu abordé dans les œuvres du corpus, à part *Gosford Park* et, dans moindre mesure, *Arthur & George*²⁷. Ici encore, le rôle du détective est endossé par un historien et biographe qui tente de résoudre les mystères parfois impénétrables du passé.

Par ailleurs, un roman qui réunit de nombreuses thématiques chères aux auteurs du corpus est *The Luminaries* de l'écrivain néo-zélandaise Eleanor Catton. *Whodunit* qui se déroule pendant la ruée vers l'or en Nouvelle-Zélande au dix-neuvième siècle, le roman aborde des questions liées à la dépendance de l'opium, le racisme envers les Chinois et les relations entre les populations indigènes et les premiers Européens. Une autre piste de recherche serait les œuvres de Robert Altman qui jouent sur les conventions du *whodunit* : regroupant *Gosford Park* avec *The Long Goodbye* et *The Player* (1992). Comme ailleurs dans l'œuvre du réalisateur, les subversions du genre sont accompagnées par une réflexion sur le jeu de rôle et la mise en scène, de manière qui rappelle encore les écritures d'Erving Goffman. Dans ce dernier film, qui préfigure certaines thématiques présentes dans *Gosford Park*, un producteur hollywoodien est impliqué dans le meurtre d'un auteur dont il a rejeté le scénario, et qui l'avait menacé avec des lettres anonymes. Satire du milieu hollywoodien, le film marie des éléments d'une intrigue policière avec la métafiction. Il est donc probable que nos prochaines recherches soient focalisées sur les œuvres non-britanniques, et que celles-ci soient concentrées sur le cinéma.

²⁷ Dans *Gosford Park*, l'homosexualité d'Ivor Novello et de Morris Weissman est évoquée, ainsi que celle d'un valet, tandis que Henry Denton est évidemment bisexuel. Dans *Arthur & George*, le sujet est soulevé lors des discussions entre Conan Doyle et le chef de la police, Anson, à propos d'une autre affaire « criminelle » de l'époque, la condamnation d'Oscar Wilde en 1895 pour grave immoralité. Selon le créateur de Sherlock Holmes, ce dernier souffrait d'une maladie pathologique et avait été corrompu par son succès : « 'the monstrous development which ruined him was pathological, and [...] a hospital rather than a police court was the place for its consideration' » (*Arthur & George*, p. 377), « 'Wilde was corrupted by his success' » (p.384).

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

Romans

- Ackroyd, Peter, *Hawksmoor*, Londres, Penguin Books, 2010 [1985].
- Barnes, Julian, *Arthur & George*, Londres, Vintage, 2005.
- Ishiguro, Kazuo, *The Remains of the Day*, Londres, The Folio Society, 2007 [1989].
- , *When We Were Orphans*, Londres, Faber & Faber, 2005 [2000].
- , *Never Let Me Go*, Londres, Faber & Faber, 2005.
- McEwan, Ian, *Atonement*, Londres, Vintage, 2002 [2001].

Oeuvre cinématographique

- Gosford Park*, réalisé par Robert Altman, USA Films, 2001.

Oeuvre télévisuelle

- The Singing Detective*, écrit par Denis Potter, BBC DVD, 2004 [1986].

Corpus secondaire

- Ishiguro, Kazuo, *The Unconsoled*, Londres, Faber & Faber, 2005 [1995].
- , *A Pale View of Hills*, Londres, Faber & Faber, 2009 [1982].
- , *An Artist of the Floating World*, Faber & Faber, 2005 [1986].

Autres œuvres citées

- Ackroyd, Peter, *Chatterton*, New York, Grove Press, 1987.
- , *Dan Leno and the Limehouse Golem*, Londres, Vintage, 1994.
- , *London: The Biography*, London, Vintage Books, 2001.
- Auster, Paul, *The New York Trilogy*, Londres, Faber and Faber, 1987.
- Ballard, J. G., *Empire of the Sun*, Londres, Simon & Schuster, 1984.
- , *Miracles of Life*, Londres, HarperCollins, 2008.
- Barnes, Julian, *Nothing To Be Frightened Of*, Londres, Vintage, 2009.
- Bentley, E. C., *Trent's Last Case*, Kelly Bray, House of Stratus, 2001 [1913].
- Braddon, Mary Elizabeth, *Lady Audley's Secret*, Londres, Penguin, 2012 [1862].
- Chandler, Raymond, *The Big Sleep*, Londres, Penguin, 1948 [1939].
- , *The Lady In The Lake*, New York, Vintage, 1976 [1943].

- Christie, Agatha, « Who Killed Roger Ackroyd », dans *A Poirot Quintet*, Londres, Collins, 1977 [1926], p. 9–196.
- « Death on the Nile », dans *A Poirot Quintet*, Londres, Collins, 1977 [1937], p. 787–196.
- Coe, Jonathan, *What a Carve Up!*, Londres, Penguin, 1994.
- Collins, Wilkie, *The Moonstone*, Londres, Penguin, 1966 [1868].
- Conan Doyle, Arthur, « A Study in Scarlet », dans *Sherlock Holmes: The Complete Stories*, Ware, Wordsworth Editions, 2006 [1887], p. 13–93.
- « The Sign of the Four », dans *Sherlock Holmes – The Complete Stories*, Ware, Wordsworth Editions, 2006 [1890], p. 97–174.
- « A Scandal in Bohemia », dans *Sherlock Holmes – The Complete Stories*, Ware, Wordsworth Editions, 2006 [1891], p. 429–48.
- « The Five Orange Pips », dans *Sherlock Holmes – The Complete Stories*, Ware, Wordsworth Editions, 2006 [1891], p. 505–20.
- « The Boscombe Valley Mystery », dans *Sherlock Holmes – The Complete Stories*, Ware, Wordsworth Editions, 2006 [1891], p. 484–504.
- « The Man with the Twisted Lip », dans *Sherlock Holmes: The Complete Stories*, Ware, Wordsworth Editions, 2006 [1891], p. 521–40.
- « The Red-Headed League », dans *Sherlock Holmes: The Complete Stories*, Ware, Wordsworth Editions, 2006 [1891], p. 449–68.
- « A Case of Identity », dans *Sherlock Holmes – The Complete Stories*, Ware, Wordsworth Editions, 2006 [1892], p. 469–83.
- « The Blue Carbuncle », dans *Sherlock Holmes – The Complete Stories*, Ware, Wordsworth Editions, 2006 [1892], p. 541–57.
- « The Cardboard Box », dans *Sherlock Holmes – The Complete Stories*, Ware, Wordsworth Editions, 2006 [1892], p. 1113–30.
- « The Engineer's Thumb », dans *Sherlock Holmes – The Complete Stories*, Ware, Wordsworth Editions, 2006 [1892], p. 579–95.
- « The Speckled Band », dans *Sherlock Holmes – The Complete Stories*, Ware, Wordsworth Editions, 2006 [1892], p. 558–78.
- « The Naval Treaty », dans *Sherlock Holmes – The Complete Stories*, Ware, Wordsworth Editions, 2006 [1893], p. 801–29.
- *The Hound of the Baskervilles*, Londres, Penguin, 2001 [1902].
- « The Dancing Men », dans *Sherlock Holmes – The Complete Stories*, Ware, Wordsworth Editions, 2006 [1903], p. 885–904.

- « The Bruce-Partington Plans », dans *Sherlock Holmes – The Complete Stories*, Ware, Wordsworth Editions, 2006 [1908], p. 1146–68.
- « The Valley of Fear », dans *Sherlock Holmes – The Complete Stories*, Ware, Wordsworth Editions, 2006 [1915], p. 307–426.
- « His Last Bow », dans *Sherlock Holmes – The Complete Stories*, Ware, Wordsworth Editions, 2006 [1917], p. 1218–30.
- De Quincey, Thomas, *Confessions of an English Opium Eater*, Londres, Penguin, 1971 [1821].
- Dickens, Charles, *Bleak House*, Oxford, Oxford University Press, 1966 [1852–53].
- Fellowes, Julian, *Gosford Park – The Shooting Script*, New York, Newmarket Press, 2002.
- Godwin, William, *Caleb Williams*, Oxford, Oxford University Press, 1982 [1794].
- Hartley, L.P., *The Go-Between*, Londres, Hamish Hamilton, 1978 [1953].
- Kafka, Franz, *Le Procès*, trad. Bernard Lotholary, Paris, Flammarion, 1983 [1925].
- Kipling, Rudyard « Miss Younghal's Sais », *Plain Tales From The Hills*, London, Penguin Classics, 2011 [1888], p. 23–28.
- « The Mark Of The Beast », dans *The Broadview Anthology of British Literature, Volume 5, The Victorian Era*, Toronto, dir. Joseph Black et al., Broadview Press, 2006 [1890], p. 831–38.
- Poe, Edgar Allan, « William Wilson », dans *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Londres, Penguin, 1982 [1839], p. 626–41.
- « The Man of the Crowd », dans *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Londres, Penguin, 1982 [1840], p. 475–81.
- « The Murders in the Rue Morgue », dans *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Londres, Penguin, 1982 [1841], p. 141–68.
- « The Purloined Letter », dans *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Londres, Penguin, 1982 [1844], p. 208–22.
- Potter, Dennis, *The Singing Detective*, Londres, Faber and Faber, 1986, p. 15.
- Sartre, Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 2005 [1938].
- Sayers, Dorothy L., *The Nine Tailors*, Londres, Hodder and Stoughton, 1982 [1934].
- Stevenson, Robert Louis, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr Hyde*, Mockingbird Publishing, 2015 [1886].
- Stoker, Bram, *The Jewel of Seven Stars*, New York, Dover Publications, 2009.
- Stoppard, Tom, *The Real Inspector Hound*, Londres, Samuel French, 1968.
- Summerscale, Kate, *The Suspicions of Mr Whicher, or, The Murder at Road Hill House*, Londres, Bloomsbury, 2008.

Oeuvres cinématographiques

Atonement, 2007, réalisé par Joe Wright, Universal Pictures.

Never Let Me Go, 2010, réalisé par Mark Romanek, Fox Searchlight Pictures.

Ouvrages et articles critiques sur les auteurs et œuvres du corpus

Alden, Natasha, « Words of War, War of Words: *Atonement* and the Question of Plagiarism », dans *Ian McEwan – Contemporary Critical Perspectives*, dir. Sebastien Groes, Londres, Continuum, 2009, p. 57–69.

Altman, Robert, « Above Stairs and Below Stairs », dans *Land of Might Have Been – A Gosford Park Fan Site*, consulté en ligne 19/03/2015 : http://www.loony-archivist.com/gosford/notes_ above.htm

Altman, Robert, « Introduction », *Gosford Park – The Shooting Script*, New York, Newmarket Press, 2002, p. vii.

Armstrong, Rick, « Introduction: “Diving Off the Deep End” », dans *Robert Altman: Critical Essays*, dir. Rick Armstrong, Jefferson, North Carolina, et Londres, McFarland, 2011, p. 1–16.

Berberich, Christine, « ‘All Letters Quoted Are Authentic’: The Past After Postmodern Fabulation in Julian Barnes’s *Arthur & George* », dans *Julian Barnes – Contemporary Critical Perspectives*, dir. Sebastien Groes et Peter Childs, Londres, Continuum, 2011, p. 117–28.

Cormack, Alistair, « Postmodernism and the Ethics of Fiction in *Atonement* », dans *Ian McEwan – Contemporary Critical Perspectives*, dir. Sebastien Groes, Londres, Continuum, 2009, p. 70–82.

Creeber, Glen, « ‘Banality with a beat’: Dennis Potter and the paradox of popular music », *Media, Culture & Society*, vol. 18, 1996, p. 501–08.

Currie, Mark, « Controlling Time: Kazuo Ishiguro’s *Never Let Me Go* », dans *Kazuo Ishiguro – Contemporary Critical Perspectives*, dir. Sean Matthews et Sebastian Groes, Londres, Continuum, 2009, p. 91–103.

Dalrymple, James « *The Sense of an Ending* by Julian Barnes: A Forensic Memoir », dans *(Re)writing and Remembering: Memory as Artefact and Artifice*, dir. Virginia Allen-Terry Sherman *et al.*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2016, p. 79–93.

del Mar Azcona, Maria, « A Cinema of Plenty: Robert Altman and the Multi-Protagonist Film », dans *Robert Altman : Critical Essays*, dir. Rick Armstrong, Jefferson, North Carolina, et Londres, McFarland, 2011, p. 139–55.

Eden, Richard, « Downton Abbey writer Julian Fellowes in row over Oscar-winning screenplay », dans *The Telegraph*, 17 juillet, 2011, consulté en ligne 19/01/2017 : <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/film-news/8642325/Downton-Abbey-writer-Julian-Fellowes-in-row-over-Oscar-winning-screenplay.html>

- Fellowes, Julian, « Afterword », dans *Gosford Park – The Shooting Script*, New York, Newmarket Press, 2002, p. 164–75.
- Finney, Brian, « Peter Ackroyd, Postmodernist Play and *Chatterton* », *Twentieth Century Literature*, vol. 38, n°2, 1992, p. 240–61.
- . « Briony's Stand against Oblivion: The Making of Fiction in Ian McEwan's *Atonement* », *Journal of Modern Literature*, vol. 27, n°3, 2004, p. 68–82.
- Fort, Camille, 2010, « Une enquête élégiaque : *When We Were Orphans* de Kazuo Ishiguro », dans *Manières de Noir – La Fiction Policière Contemporaine*, dir. Gilles Menegaldo et Maryse Petit, Rennes, Presses Universitaires Rennes, p. 123–34
- Ganteau, Jean-Michel, « « If you like, we play detective » : intrigues en souffrance chez Peter Ackroyd, Martin Amis et Kazuo Ishiguro », *Études anglaises*, vol. 64, n°4, 2011, p. 415–26.
- Groes, Sebastien, et Childs, Peter, 2011, « Introduction: Julian Barnes and the Wisdom of Uncertainty », dans *Julian Barnes – Contemporary Critical Perspectives*, dir. Sebastien Groes et Peter Childs, Londres, Continuum, p. 1–10.
- Hogan, Ron, « Interview with Kazuo Ishiguro », *Beatrice Interview*, 2000, consulté en ligne 10/06/15 : <http://www.beatrice.com/interviews/ishiguro>
- Hunningher, Joost, « *The Singing Detective: Who done it?* », dans *British Television Drama in the 1980s*, dir. George W. Brandt, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 234–57.
- Ishiguro, Kazuo, « Kazuo Ishiguro webchat – as it happened », *theGuardian.com*, le 20 janvier 2015, consulté en ligne 1/03/2017 : <http://www.theguardian.com/books/live/2015/jan/16/kazuo-ishiguro-webchat-the-buried-giant-the-unconsoled>
- Ishiguro, Kazuo et Oe, Kenzaburo, « Wave Patterns: A Dialogue », *Grand Street*, n°38, 1991, consulté en ligne 21/06/2016 : <http://www.grandstreet.com/gissues/g38/g38c.html>
- James, David, « Artifice and Absorption: The Modesty of *The Remains of the Day* », dans *Kazuo Ishiguro – Contemporary Critical Perspectives*, dir. Sean Matthews et Sebastian Groes, Londres, Continuum, 2009, p. 54–66.
- Langley, William, « The once-broke 'Downton Abbey' writer who riles his Left-wing critics », *The Telegraph*, 18 septembre 2011, consulté en ligne 18/01/2017 : <http://www.telegraph.co.uk/culture/Tvandradio/8771132/The-once-broke-Downton-Abbey-writer-who-riles-his-Left-wing-critics.html>
- Lewis, Barry, *Kazuo Ishiguro – Contemporary World Writers*, Manchester, Manchester University Press, 2000.
- Lycett, Andrew, « Seeing and Knowing with the Eyes of Faith », dans *Julian Barnes – Contemporary Critical Perspectives*, dir. Sebastien Groes et Peter Childs, Londres, Continuum, 2011, p. 129–34.

- Machinal, Hélène, « *When We Were Orphans*: Narration and Detection in the Case of Christopher Banks », dans *Kazuo Ishiguro – Contemporary Critical Perspectives*, dir. Sean Matthews et Sebastian Groes, Londres, Continuum, 2009, p. 79–90.
- Marcus, Laura, « Ian McEwan’s Modernist Time: *Atonement* and *Saturday* », dans *Ian McEwan – Contemporary Critical Perspectives*, dir. Sebastien Groes, Londres, Continuum, 2009, p. 83–98.
- Matthews, Sean et Groes, Sebastien, « Introduction », dans *Kazuo Ishiguro – Contemporary Critical Perspectives*, dir. Sean Matthews et Sebastian Groes, Londres, Continuum, 2009, p. 1–8.
- Matthews, Sean, « ‘I’m Sorry I Can’t Say More’: An Interview with Kazuo Ishiguro », dans *Kazuo Ishiguro – Contemporary Critical Perspectives*, dir. Sean Matthews et Sebastian Groes, Londres, Continuum, 2009, p. 114–25.
- McEwan, Ian, « An inspiration, yes. Did I copy from another author? No », *The Guardian*, 27 novembre, 2006, consulté en ligne 24/08/15 : <http://www.theguardian.com/uk/2006/nov/27/bookscomment.topstories3>
- McGrath, Peter, « Interview: Peter Ackroyd », dans *BOMB*, 26, 1989, consulté en ligne 17/03/17 : <http://bombmagazine.org/article/1168/peter-ackroyd>
- Miller, Laura, « “Atonement” by Ian McEwan », *Salon*, 21 mars 2002, consulté en ligne 16/01/2017 : http://www.salon.com/2002/03/21/mcewan_3/
- Mullan, John, « On First Reading *Never Let Me Go* », dans *Kazuo Ishiguro – Contemporary Critical Perspectives*, dir. Sean Matthews et Sebastian Groes, Londres, Continuum, 2009, p. 104–13.
- Newton, Michael, « Under the skin of Dennis Potter », *The Guardian*, 30 mai 2014, consulté en ligne 24/08/2015 : <http://www.theguardian.com/culture/2014/may/30/under-skin-dennis-potter-michael-newton>
- Ness, Richard R., « ‘Doing Some Replacin’: Gender, Genre and the Subversion of Dominant Ideology in the Music Scores », dans *Robert Altman: Critical Essays*, dir. Rick Armstrong, Jefferson, North Carolina, et Londres, McFarland, 2011, p. 38–58.
- Richards, Linda, « January Interview: Kazuo Ishiguro », *January Magazine*, octobre 2000, consulté en ligne 21/06/2016 : <http://www.januarymagazine.com/profiles/ishiguro.html>
- Robinson, Gregory J., *The Fiction of Rushdie, Barnes, Winterson and Carter: Breaking Cultural and Literary Boundaries in the Work of Four Postmodernists*, Jefferson, McFarland & Company, 2005.
- Self, Robert, « Robert Altman and the Theory of Authorship », dans *Cinema Journal*, vol. 25, n  1, 1985, p. 3–11.
- Self, Will, « Introduction », dans Peter Ackroyd, *Hawksmoor*, London, Penguin, 2010, p. v–ix.
- Shakespeare, William, *As You Like It*, Londres, Wordsworth Classics, 1992 [1623].

Tate, Andrew, « 'An Ordinary Piece of Magic': Religion in the Work of Julian Barnes », dans *Julian Barnes – Contemporary Critical Perspectives*, dir. Sebastien Groes et Peter Childs, Londres, Continuum, 2011, p. 51–68.

Vineberg, Steve, « Brecht and Freud », *The Threepenny Review*, n°36, 1989, p. 29–30.

Wong, Cynthia, *Kazuo Ishiguro – Writers and their Work*, Horndon, Northcote, 2005.

Ouvrages et articles théoriques

Adams, John, « Yes, *Prime Minister*: Social reality and comic realism in popular television drama », dans *British Television Drama in the 1980s*, dir. George W. Brandt, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 62–85.

Altman, Rick, « A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre », *Cinema Journal*, vol. 23, n°3, 1984, p. 6–18.

—. *Film/Genre*, Londres, British Film Institute, 1999.

Anderson, Benedict, *Imagined Communities – Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1983.

Anzieu, Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995 [1974].

Armstrong, Rebecca, « How crime fiction has move on », *The Independent*, 19 février 2013, consulté en ligne 21/06/16 : <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/how-crime-fiction-has-moved-on-8500257.html>

Auden, W. H., « The Guilty Vicarage: Notes on the detective story, by an addict », *Harper's Magazine*, mai 1948, p. 406–12.

Ayto, John, *Oxford Dictionary of English Idioms*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970 [1940].

Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1956.

—. *S/Z*, Paris, Editions du Seuil, 1970.

—. « Texte (Théorie du) », dans *Encyclopædia Universalis*, Corpus 17, Paris, Encyclopædia Universalis SA, 1985, p. 996–1000.

Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Paris, Editions Payot, 1979 [1938–39].

—. *Paris, capital du XIXe siècle – le Livre des Passages*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989 [1939].

—. « Paris, capital du XIXe siècle », trad. Maurice de Gandillac, dans *Oeuvres III*, Paris, Gallimard, 2000 [1939], p. 44–66.

- . « Sur le concept d'histoire », trad. Maurice de Gandillac, dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000 [1942], p. 427–443.
- . « Sur quelques thèmes baudelairiens », trad. Maurice de Gandillac, dans *Oeuvres III*, Paris, Gallimard, 2000 [1939], p. 329–90.
- . « Le Narrateur – réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », dans *Écrits Français*, Paris, Gallimard, 1991 [1936], p. 205–29.
- Benjamin, Walter et Lacis, Asja, « Naples », dans Walter Benjamin, *Images de pensée*, trad. Jean-François Poirier et Jean Lacoste, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1998 [1925], p. 7–23.
- Bergin, Tiffany, « Identity and nostalgia in a globalised world: Investigating the international popularity of *Midsomer Murders* », *Crime Media Culture* 9, 2013, p. 83–99.
- Bissell, William Cunningham, « Engaging Colonial Nostalgia », *Cultural Anthropology*, vol. 20, n°2, 2005, p. 215–48.
- Black, Joel, « (De)feats of Detection: The Spurious Key Text from Poe to Eco », dans *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, dir. Patricia Merivale et Susan Elizabeth Sweeney, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999, p. 75–98.
- Boof-Vermeesse, Isabelle, « L'Histoire comme crime : apophénie et révision, le modèle du roman policier dans la littérature postmoderne américaine », *Études anglaises*, vol. 64, n°4, 2011, p. 477–90.
- Botta, Anna, « Detecting Identity in Time and Space: Modiano's *Rue des Boutiques Obscures* and Tabucchi's *Il Filo dell'orizzonte* », dans *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, dir. Patricia Merivale et Susan Elizabeth Sweeney, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999, p. 218–30.
- Boym, Svetlana, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001.
- Brandt, George W, « Introduction », dans *British Television Drama in the 1980s*, dir. George W. Brandt, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 1–18.
- Brantlinger, Patrick, « What Is "Sensational" About the "Sensation Novel"? », *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 37, n°1, 1982, p. 1–28.
- . *Rule of Darkness – British Literature and Imperialism 1830–1914*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1988.
- . *Dark Vanishings: Discourse on the Extinction of Primitive Races, 1800–1930*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2003.
- Brooks, Peter, *Reading For The Plot: Design and Intention in Narrative*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1992.
- Brunsdon, Charlotte, « Problems with quality », *Screen*, vol. 31, n°1, 1990, p. 67–90.
- Caillois, Roger, *Approches de l'imaginaire*, Paris, Editions Gallimard, 1974.

- Caughie, John, *Theories of Authorship – A Reader*, London, Routledge, 1981.
- . *Television Drama: Realism, Modernism, and British Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Cawelti, John G., « *Chinatown* and Generic Transformation in Recent American Films », dans *Film Theory and Criticism*, dir. Gerald Mast, Marshall Cohen et Leo Braudy, Oxford, Oxford University Press, 1992 [1978], p. 498–511.
- Chambers, Iain, « Migrancy, Culture, Identity », dans *The Postmodern History Reader*, dir. Keith Jenkin, New York, Routledge, 1997, p. 77–83.
- Chandler, Raymond, *The Raymond Chandler Papers: Selected Letters and Nonfiction 1909–1959*, dir. Tom Hiney et Frank MacShane, New York, Grove Press, 2000.
- . « The Simple Art of Murder », *Great Writers on the Art of Fiction: From Mark Twain to Joyce Carol Oates*, dir. James Daley, New York, Dover Publications, 2007 [1950], p. 91–107.
- Chesterton, G. K., « A Defence of Detective Stories », dans *The Art of Suspense*, dir. John Yeoman, Leighton Buzzard, Village Guild, 2010 [1920], p. 223–24.
- . « The Ideal Detective Story », dans *The Art of Suspense*, dir. John Yeoman, Leighton Buzzard, Village Guild, 2010 [1930], p. 232–34.
- Childs, Peter, *Contemporary Novelists: British Fiction since 1970*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.
- Cingal, Delphine, *Lectures du corps : De Sherlock Holmes à Kay Scarpetta*, dans *Manières de Noir – La Fiction Policière Contemporaine*, dir. Gilles Menegaldo et Maryse Petit, Rennes, Presses Universitaires Rennes, 2010, p. 97–120.
- Cohen, Deborah, *Family Secrets – Living with Shame from the Victorians to the Present Day*, Londres, Viking, 2013.
- Colebrook, Claire, « *The Innocent* and Cultural Pornography », dans *Ian McEwan – Contemporary Critical Perspectives*, dir. Sebastien Groes, Londres, Continuum, 2009, p. 43–56.
- Conan Doyle, Arthur, *The History of Spiritualism (Complete)*, Teddington, Echo Library, 2006 [1926].
- Connor, Steven, *The English Novel In History 1950–1995*, Londres, Routledge, 1996.
- Cooper, Stephen, « Sex/Knowledge/Power in the Detective Genre », dans *Film Quarterly*, vol. 42, n°3, 1989, p. 23–31.
- Cox, Don Richard, *Arthur Conan Doyle*, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1985.
- Davis, Mary, « The Labour Movement and World War Two », *The Union Makes Us Strong: TUC History Online*, consulté en ligne : http://www.unionhistory.info/timeline/1939_1945.php
- De Quincey, Thomas, « The Palimpsest of the Human Brain », dans *Selected Writings of De Quincey*, New York, The Modern Library, 1942 [1845], p. 876–86.
- Derrida, Jacques, *Positions*, Paris, Les Éditions De Minuit, 1972.
- . *Parages*, Paris, Éditions Galilée, 1986.

- Donaldson, Frances, *P.G. Wodehouse, A Biography*, Londres, Andre Deutsch Ltd., 2014.
- Dubois, Page, « Oedipus as Detective: Sophocles, Simenon, Robbe-Grillet », *Yale French Studies*, n°108, 2005, p. 102–15.
- Eco, Umberto, « Apostille au Nom de la Rose », trad. Myriem Bouzaher, dans *Le Nom de la Rose*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1985, p. 507–44.
- Eley, Geoff, « Finding the People's War: Film, British Collective Memory, and World War II », *The American Historical Review*, vol. 106, n°3, 2001, p. 818–38.
- Ewert, Jeanne C., « "A Thousand Other Mysteries": Metaphysical Detection, Ontological Quests », dans *Detecting Texts, The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, dir. Patricia Merivale et Susan Elizabeth Sweeney, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999, p. 179–98.
- Farrar, Margaret E, « Nostalgia, and the Politics of Place Memory », *Political Research Quarterly*, vol. 64, n°4, 2011, p. 723–35.
- Fiske, John, et Hartley, John, *Reading Television*, Londres et New York, Routledge, 1978.
- Foucault, Michel, *Surveiller et Punir*, Paris, Éditions Gallimard, 1975.
- , *Histoire de la sexualité I – La volonté de savoir*, Paris, Éditions Gallimard, 1976.
- Fort, Camille, « Détectives et décalogues : pour une éthique de l'enquête ? », *Études anglaises*, vol. 56, n°3, 2003, p. 285–97.
- , « Introduction », *Études anglaises*, vol. 64, n°4, 2011, p. 387–89.
- Frayling, Christopher, « Introduction », *The Hound of the Baskervilles*, Arthur Conan Doyle, Londres, Penguin, p. 2001, p. vii–xxxv.
- Freeman, R. Austin, « The Art of the Detective Story », dans *The Art of Suspense*, dir. John Yeoman, Leighton Buzzard, Village Guild, 2010 [1924], p. 214–18.
- Freud, Sigmund, « La psychanalyse et l'établissement des faits en matière judiciaire par une méthode diagnostique », trad. Marie Bonaparte et Mme E. Marty, 1927, *Essais de psychanalyse appliquée*, 1933, Paris, Éditions Gallimard, 1971 [1906].
- , *Totem et tabou*, Paris, Gallimard, 2010 [1913].
- , « Remémoration, répétition et perlaboration », *Libres cahiers pour la psychanalyse*, 1 N°9, trad. J. Altounian, P. Haller, D. Hartmann, révisée par J. Altounian, P. Cotet, J. Laplanche et F. Robert, 2004 [1914], p. 13–22.
- , « L'Homme aux loups », dans *Cinq psychanalyses*, trad. Marie Bonaparte et R. Loewenstein, révisée par Anne Berman, Paris, Presses Universitaires de France, 1954 [1918].
- , « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, trad. Dr. S. Jankélévitch, Paris, Éditions Payot, 1968 [1920], p. 7–82.

- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972.
- , *Palimpsestes : la Littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982.
- Erving, Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Harmondsworth, Penguin, 1959.
- , *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*, London, AldineTransaction, 2009 [1961].
- Galton, Francis, *Finger Prints*, Londres et New York, Macmillan, 1892.
- Grella, George, « Murder and Manners: The Formal Detective Novel », dans *NOVEL: A Forum on Fiction*, vol. 4, n°1, 1970, p. 30–48.
- Head, Dominic, *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950–2000*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Hewison, Robert, *Culture and Consensus: England, Art and Politics since 1940*, New York, Routledge, 1995.
- Holquist, Michael, « Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction », *New Literary History*, 1971, vol. 3, n°1, p. 135–56.
- Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, New York, Routledge, 1984.
- , *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1989.
- Jameson, Frederic, *The Political Unconscious: Narrative as a socially symbolic act*, Londres et New York, Routledge, 2002 [1981].
- , *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Londres et New York, Verso, 1991.
- Janouch, Gustav, *Conversations Avec Kafka*, Paris, Les Lettres Nouvelles Maurice Nadeau, 1978, [1951].
- Jung, Carl, *L'Homme à la découverte de son âme*, Paris, Éditions Albin Michel, 1987, [1928].
- Kayman, Martin A, 2003, « The short story from Poe to Chesterton », dans *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, dir. Martin Priestman, Cambridge, Cambridge University Press, p. 41–58.
- Knight, Stephen, « The Golden Age », dans *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, dir. Martin Priestman, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 77–94.
- Kynaston, David, *A World To Build: Austerity Britain 1945–48*, Londres, Bloomsbury, 2007.
- Lacan, Jacques, « Le séminaire sur la lettre volée », *La Psychanalyse n°2*, 1956, p. 1–44.
- Lawrence, D. H., « Why the Novel Matters », dans *Selected Literary Criticism*, Hamburg, Tredition Classics, 2013, p. 123–27.
- Lecerclé, Jean-Jacques, « Après l'âge d'or : le récit policier britannique contemporain entre nostalgie et hybridation », *Études anglaises*, vol. 64, n°4, 2011, p. 390–401.
- Lee, Alison, *Realism and Power: Postmodern British Fiction*, Londres et New York, Routledge, 1990.

- LittleJohn, Taneicha , « Was the Long Edwardian Summer Really Britain's Golden Age? » *New Historian*, 2014, accès en ligne 6/01/2017 : <http://www.newhistorian.com/was-the-long-edwardian-summer-really-britains-golden-age/386/>
- Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Édition de Minuit, 1979.
- Machinal, Hélène, « Origine, identité (en) quête de l'humain dans la fiction post-cataclysmique contemporaine », *Études anglaises*, vol. 64, n°4, 2011, p. 465–76.
- Mandel, Ernest, *Delightful Murder – A Social History of the Crime Story*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- Marcus, Laura, « Introduction », dans Marie Belloc Lowndes, *The Lodger*, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. ix–xxiii.
- . « Detection and literary fiction », dans *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, dir. Martin Priestman, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 245–68.
- McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- Merivale, Patricia, « Gumshoe Gothics: Poe's "The Man of the Crowd" », dans *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, dir. Patricia Merivale et Susan Elizabeth Sweeney, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999, p. 101–16.
- Merivale, Patricia, et Sweeney, Susan Elizabeth, « The Game's Afoot: On the Trail of the Metaphysical Detective Story », dans *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, dir. Patricia Merivale et Susan Elizabeth Sweeney, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999, p. 1–24.
- Michael, Keith, « « Que s'est-il passé ? » Les émeutes de 1980 et 1981 dans les cités britanniques. Un essai d'analyse », dans *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 6, n°3, 1990, p. 21–44.
- Miller, D. A., *The Novel and the Police*, Berkley, University of California Press, 1988.
- Millington, Bob, « *Boys from the Blackstuff* », dans *British Television Drama in the 1980s*, dir. George W. Brandt, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 119–39.
- Moran, Joe, « Childhood and nostalgia in contemporary culture », *European Journal of Cultural Studies*, vol. 5, n°2, 2002, p. 155–73.
- Morris, William & Mary, « Words...Wit...Wisdom... », dans *Toledo Blade*, 3 juin 1985, consulté en ligne 20/01/2017 : <https://news.google.com/newspapers?id=oj9PAAAAIBAJ&sjid=zAIEAAAAIBAJ&pg=5656%2C3661243>
- Mulvey, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans *Film Theory and Criticism*, dir. Gerald Mast, Marshall Cohen et Leo Braudy, Oxford, Oxford University Press, 1992 [1975], p. 746–57.

- Nealon, Jeffrey T., « Work of the Detective, Work of the Writer: Auster's *City of Glass* », dans *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, dir. Patricia Merivale et Susan Elizabeth Sweeney, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999, p. 117–33.
- Palmer, Jerry, *Thrillers: Genesis and Structure of a Popular Genre*, Londres, Edward Arnold, 1978.
- Pearson, Nels, et Singer, Marc, « Introduction – Open cases: Detection, (post)modernity, and the state », dans *Detective Fiction in a Postcolonial and Transnational World*, dir. Nels Pearson et Marc Singer, Farnham, Ashgate Publishing, 2009, p. 1–14.
- Pederseen, Nate, « Why do we think the butler did it? », *The Guardian*, 9 décembre 2010, consulté en ligne 19/03/2015 : <http://www.theguardian.com/books/booksblog/2010/dec/09/why-we-think-the-butler-did-it>
- Peers, Douglas M., *India Under Colonial Rule 1700–1885*, London, Pearson, 2006.
- Pepper, Andrew, « Black crime fiction », dans *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, dir. Martin Priestman, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 209–26.
- Perkins, V. F., *Film As Film: Understanding and Judging Movies*, Londres, Penguin Books, 1986 [1972].
- Pidduck, Julianne, *Contemporary Costume Film: Space, Place and the Past*, Londres, British Film Institute, 2004.
- Porter, Dennis, *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1981.
- Priestman, Martin, « Introduction », dans *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, dir. Martin Priestman, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 1–6.
- Pykett, Lyn, « The Newgate novel and sensation fiction, 1830–1868 », dans *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, dir. Martin Priestman, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 19–40.
- Ramsay, Raylene, « Postmodernism and the Monstrous Criminal: In Robbe-Grillet's Investigative Cell », dans *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, dir. Patricia Merivale et Susan Elizabeth Sweeney, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999, p. 199–214.
- Raugh, Harold E., *The Victorians at War, 1815–1914: An Encyclopedia of British Military History*, Oxford, ABC-Clio, 2004.
- Reddy, Maureen T., « Women detectives », dans *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, dir. Martin Priestman, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 191–208.
- Reitz, Caroline, *Detecting the Nation: Fictions of Detection and the Imperial Venture*, Columbus, The Ohio State University Press, 2004.
- Rose, David, « Foreword », dans *British Television Drama in the 1980s*, dir. George W. Brandt, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. xv–xvi.

- Rosenheim, Shawn, « The King of 'Secret Readers': Edgar Poe, Cryptography, and the Origins of the Detective Story », *ELH*, vol. 56, n°2, 1989, p. 375–400.
- Rushdie, Salman, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981–1991*, Londres, Granta, 1991.
- Rycroft, Charles, *Imagination and Reality: Psychoanalytical Essays, 1951–1961*, London, Hogarth Press, 1987.
- Rzepka, Charles J., « Race, Region, Rule: Genre and the Case of Charlie Chan », *PMLA*, vol. 122, n°5, 2007, p. 1463–81.
- Saïd, Edward W., *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979.
- . *Culture and Imperialism*, New York, Alfred A Knopf, Inc., 1993.
- Salzani, Carlo, « The City as Crime Scene: Walter Benjamin and the Traces of the Detective », *New German Critique*, n°100, 2007, p. 165–87.
- Sartre, Jean-Paul, *L'être et le néant*, Paris, Éditions Gallimard, 1972 [1943].
- Schafer, Roy, « Narration in the Psychoanalytic Dialogue », dans *On Narrative*, dir. Mitchell, W. J. T., et al., Chicago, University of Chicago Press, 1980, p. 25–51.
- Schütt, Sita A, « French crime fiction », dans *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, dir. Martin Priestman, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 59–76.
- Spanos, William V., « The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination », *boundary 2*, vol. 1, n°1, 1972, p. 147–168.
- Sparks, Richard, « *Inspector Morse: "The Last Enemy"* », dans *British Television Drama in the 1980s*, dir. George W. Brandt, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 86–102.
- Stam, Robert, *Reflexivity in Film and Literature – From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, New York, Columbia University Press, 1985.
- Stewart, J. I. M., « Introduction », dans Wilkie Collins, *The Moonstone*, Londres, Penguin, 1966, p. 7–24.
- Stewart, Susan, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham et Londres, Duke University Press, 1993.
- Sweeney, Susan Elizabeth, « "Subject-Cases" and "Book-Cases": Impostures and Forgeries from Poe to Auster », dans *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, dir. Patricia Merivale et Susan Elizabeth Sweeney, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999, p. 247–69.
- Thomas, Ronald R., « The Fingerprint of the Foreigner: Colonizing the Criminal Body in 1890s Detective Fiction and Criminal Anthropology », *ELH*, vol. 61, n°3, 1994, p. 655–83.
- Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Editions du Seuil, 1971.

Trueman, C. N., « Vera Lynn », *The History Learning Site*, consulté en ligne 29/07/2016 : <http://www.historylearningsite.co.uk/world-war-two/world-war-two-in-western-europe/britains-home-front-in-world-war-two/vera-lynn/>

Tulloch, John, *Television Drama: Agency, audience and myth*, Londres et New York, Routledge, 1990.

Van Dine, S. S., « Twenty Rules for Writing Detective Stories », *The Art of Suspense*, Village Guild, 2010 [1928], p. 219–222.

Williams, Raymond, *The Country and The City*, Oxford, Oxford University Press, 1973.

Wilson, A. N., « 'Look at me, I'm not an accountant': A N Wilson wonders what will become of those on the latest Granta list of the 20 Best Young British Novelists », dans *The Telegraph*, 6 janvier 2003, consulté en ligne 16/01/2017 : <http://www.telegraph.co.uk/culture/donotmigrate/3588131/Look-at-me-I-m-not-an-accountant.html>

INDEX

- A Case of Identity*, 98, 304, 305
A Pale View of Hills, 9, 248, 249, 250, 487
A Scandal in Bohemia, 108, 131
A Study in Scarlet, 38, 109, 112, 179, 182, 205, 303, 307, 493, 554
Adams, John, 43
affaire Dreyfus, 306, 442, 491, 492
Afrique du Sud, 440, 441, 462, 469
âge d'or du roman policier, 7, 8, 14, 34, 88, 120, 121, 130, 139, 140, 150, 151, 152, 175, 181, 182, 186, 191, 193, 194, 218, 224, 225, 230, 237, 258, 259, 260, 261, 373, 374, 375, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 386, 388, 389, 393, 399, 403, 405, 412, 413, 424, 425, 428, 430, 433, 443, 449, 452, 467, 493, 494, 505, 510, 515, 526, 561, 568, 572
Age of Innocence, The (film), 419
Alden, Natasha, 497, 498
Alice in Wonderland, 289, 290
Allemagne, 49, 134, 218, 405, 499
Altman, Rick, 42, 43, 48, 182
Amiel, Jon, 18
Amis, Martin, 11, 12, 13, 17, 73
Amsterdam, 12
An Artist of the Floating World, 9, 17, 27, 31, 56, 59, 79, 92, 106, 123, 143, 164, 165, 171, 247, 250, 276, 294, 333, 334, 485, 487, 540, 543, 567
And Then There Were None, 14, 230
Anderson, Benedict, 471, 472, 478, 482, 483, 506
Angel Heart, 209
antisémitisme, 187, 463, 464, 495, 512, 550
Antonioni, Michelangelo, 203
Anzieu, Didier, 133, 134, 159
aristocratie, 143, 186, 187, 188, 212, 260, 261, 320, 409, 422, 430, 439, 441, 442
Armstrong, Rebecca, 449
Armstrong, Rick, 19, 20, 150, 190
Arthur & George, 9, 10, 37, 38, 39, 40, 41, 51, 53, 62, 63, 64, 76, 87, 107, 109, 110, 112, 122, 123, 125, 130, 131, 132, 133, 153, 178, 179, 180, 183, 184, 185, 186, 187, 205, 219, 220, 233, 234, 235, 243, 244, 257, 285, 286, 287, 297, 300, 301, 302, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 314, 315, 319, 327, 328, 338, 339, 362, 363, 365, 366, 375, 376, 377, 403, 405, 438, 439, 440, 441, 443, 459, 460, 461, 469, 470, 471, 472, 475, 478, 479, 480, 481, 489, 490, 491, 492, 493, 499, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 528, 532, 533, 534, 553, 556, 557, 558, 563, 568, 570, 574
Arthur J. Raffles, 529
As You Like It, 349
Atonement, 10, 11, 34, 35, 36, 37, 50, 53, 62, 83, 84, 90, 91, 108, 114, 115, 118, 125, 126, 132, 135, 136, 137, 146, 159, 160, 161, 173, 174, 175, 186, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 228, 229, 255, 256, 257, 269, 270, 271, 272, 278, 282, 292, 295, 299, 300, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 316, 317, 319, 321, 323, 325, 328, 361, 362, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 394, 396, 397, 420, 421, 422, 423, 427, 428, 429, 430, 432, 433, 434, 437, 496, 497, 498, 499, 516, 517, 518, 519, 522, 527, 528, 531, 533, 534, 536, 537, 538, 539, 541, 545, 547, 566, 573
Auden, W. H., 53, 79, 80, 82, 88, 90, 136, 137, 193, 194, 387, 393, 394, 396, 525, 530
Austen, Jane, 126, 216, 228, 373, 386, 438
Auster, Paul, 5, 6, 142, 567
autobiographie, 17, 18, 41, 132, 180, 210, 216, 221, 241, 300, 301, 306, 319, 327, 416, 443, 452, 489, 503
autoréflexivité, 6, 115, 119, 136, 147, 151, 158, 173, 182, 191, 194, 197, 199, 203, 204, 205, 206, 259, 262, 274, 286, 293, 298, 302, 303, 304, 314, 316, 322, 326, 332, 345, 350, 353, 360, 366, 485, 486, 569
Balaban, Bob, 21, 320, 418, 458
Ballard, J. G., 221, 357, 406, 407, 448, 449, 467, 484
Balzac, Honoré de, 29
Barker, Pat, 11
Barthes, Roland, 25, 41, 43, 70, 141, 142, 176, 207, 347, 348, 374, 375, 378
Bates, Alan, 418
Baudelaire, Charles, 238, 239, 245
BBC, 16, 17, 22, 41, 274, 416
Beck, Adolf, 179
Bedlam, 13, 282, 514, 551
Bell, Dr Joseph, 108, 109, 112, 500
Belloc Lowndes, Marie, 204, 443

Benjamin, Walter, 105, 106, 107, 156, 161, 238, 239, 241, 242, 243, 245, 251, 256, 280, 282, 430, 431, 519
 Bentham, Jeremy, 96, 153, 549, 550
 Bentley, E. C., 34, 102, 106, 121, 224, 424, 431
 Berberich, Christine, 63, 314, 338
 Bible, 89, 95, 220, 327, 380
Big Sleep, The, 20, 124, 191, 571
 Biggers, Earl Derr, 190, 457, 458
 Biskind, Peter, 20
 Bissell, William Cunningham, 266, 410, 465
Bleak House, 97, 103
 Bloomsbury Set, 213, 214, 215
Blow-Up, 203, 211
Blue Carbuncle, The, 98
 Bogart, Humphrey, 20, 41, 190
 bombardements atomiques d'Hiroshima et Nagasaki, 248, 518
 Boof-Vermesse, Isabelle, 228, 236, 240
 Booker Prize, 11
 Borges, Jorge Luis, 5, 6, 234, 257, 258, 565, 567
 Botta, Anna, 33
 bouc émissaire, 79, 88, 93, 95, 136, 373
 bourgeoisie, 61, 97, 139, 156, 161, 260, 378, 382, 389, 409, 419, 420, 427, 441, 449, 474, 500, 505, 508, 524
 Bowen, Elizabeth, 214, 215, 216
 Boym, Svetlana, 265, 266, 267, 268, 275, 279, 285, 377, 393, 407, 417, 448, 468
 Brandt, George W., 417, 418, 420
 Brantlinger, Patrick, 52, 61, 84, 85, 223, 235, 377, 454, 455, 472, 474, 475, 476, 478, 481, 504, 509
 Brecht, Berthold, 116, 196, 197
Brideshead Revisited, 46, 409
 British Library, 344
 British Museum, 26, 146
 British television drama, 14, 15, 16, 43, 409, 417
 Brontë, Charlotte, 29
 Brooks, Peter, 25, 29, 55, 60, 69, 72, 275, 292, 293, 301, 302, 305, 404, 405
 Brundson, Charlotte, 417, 418
 Bunyan, John, 209
Buried Giant, The, 10
Cahiers du Cinéma, 19
 Caillois, Roger, 26, 57, 130, 133, 151, 166, 242, 260, 261, 350, 355, 493, 516, 524, 526
Caleb Williams, 7, 13, 30, 38, 40, 52, 65, 72, 98, 99, 525
 canon littéraire, 175, 181, 207, 221
 capitalisme, 139, 239, 374, 382, 383, 420, 421, 422, 423, 431, 436, 442, 445, 446, 482, 483, 500, 560
Cardboard Box, The, 58, 116, 515, 535, 554
 Carroll, Lewis, 289
catharsis, 360
 Catton, Eleanor, 574
 Caughie, John, 16, 17, 18, 19, 46, 47, 193, 199, 273, 274, 275, 319, 409, 411, 412, 416, 417, 418
 Cawelti, John G., 125, 190
 censure, 125, 175, 203, 211, 505, 534
 Chambers, Iain, 283, 345
 Chandler, Raymond, 8, 20, 41, 49, 124, 151, 152, 190, 191, 193, 258, 359, 398, 399, 404, 426, 484, 515, 540, 571, 572
Chariots of Fire, 46, 409
 Charlie Chan, 190, 261, 262, 320, 369, 418, 449, 457, 458
Chatterton, 12, 13, 207, 573
 Chesterton, G. K., 8, 67, 151, 225, 431, 515, 516
 chevalerie, 219, 220, 221, 328, 329, 377, 403, 441, 510, 571
 Chevalier Auguste Dupin, 38, 52, 61, 112, 166, 167, 172, 173, 182, 223, 226, 237, 306, 420, 421, 426, 493, 504, 524
 Childs, Peter, 11, 180, 211, 349, 461, 503
 Chine, 93, 220, 356, 421, 448, 449, 450, 453, 455, 456, 459, 463, 467, 468, 527, 567
 christianisme, 89, 126, 167, 198, 209, 380, 435, 455, 463, 502, 503, 514
 Christie, Agatha, 6, 7, 8, 11, 14, 21, 34, 44, 88, 138, 139, 140, 142, 151, 182, 190, 192, 219, 230, 231, 269, 304, 359, 375, 378, 381, 399, 426, 430, 431, 450, 494, 572
 Church of England, 471, 507
 chute du paradis, 75, 88, 89, 90, 91, 92, 95, 130, 275, 373, 374, 378, 380, 382, 387, 393, 397, 515, 560
 Cingal, Delphine, 157, 158
 Coe, Jonathan, 14, 230, 231
 Cohen, Deborah, 103, 122, 127, 131, 369, 473, 481
 Colebrook, Claire, 85
 Collins, Wilkie, 8, 29, 52, 60, 114, 122, 153, 223, 242, 465, 565
 colonialisme, 265, 347, 382, 393, 394, 410, 411, 448, 450, 455, 456, 459, 460, 462, 464, 465, 467, 470, 471, 473, 474, 478, 479, 480, 481, 482, 499, 527, 546

comédie de mœurs, 218, 224, 230, 253, 341, 403, 418, 425
 comédie musicale, 41, 192, 195, 196, 198, 203
 complexe œdipien, 70, 80, 82, 84, 87, 88, 91, 93, 95, 134, 450, 564, 565
 compulsion de répétition, 71, 72, 73, 77, 78, 79, 85, 172, 209, 269, 275, 290, 345, 368, 385, 565
 Conan Doyle, Arthur, 6, 8, 9, 29, 37, 38, 39, 40, 58, 59, 60, 63, 76, 78, 87, 98, 105, 108, 109, 112, 116, 121, 123, 130, 131, 132, 133, 142, 147, 153, 159, 166, 167, 168, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 187, 189, 205, 206, 219, 223, 224, 230, 233, 234, 235, 242, 297, 300, 301, 303, 304, 305, 307, 355, 364, 377, 392, 425, 431, 432, 438, 439, 441, 443, 452, 453, 454, 465, 469, 474, 475, 476, 479, 489, 490, 491, 492, 493, 499, 500, 501, 503, 504, 505, 507, 508, 509, 510, 513, 515, 518, 521, 526, 527, 532, 535, 554, 557, 558, 568, 570, 571, 574
 concession internationale, 221, 246, 266, 355, 356, 391, 392, 448, 450, 451, 467, 468, 484, 541
Confessions of a Thug, 479
Confessions of an English Opium-Eater, 241, 246, 452
 Connolly, Cyril, 214, 215, 216, 313, 314, 323, 389, 397
 Connor, Steven, 352, 464, 466, 496
 Cooper, James Fenimore, 156
 Cooper, Stephen, 124, 572
 Cormack, Alistair, 37, 498
 Costa Book Awards, 12
costume drama, 320, 393, 438
 Cox, Don Richard, 108, 109, 122
 Creeber, Glen, 195
 Crise du canal de Suez, 143, 461, 464, 466
 cryptologie, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 172, 174, 175, 182, 184
 culture populaire, 181, 195, 296, 352, 368, 401, 404, 427
 Currie, Mark, 30, 33, 54, 222, 343, 345, 540, 542, 543
 Dalrymple, James, 10
Dan Leno and the Limehouse Golem, 12, 206, 241, 552
 Dance, Charles, 418
Dancing Men, The, 167, 182, 499
Daniel Deronda, 222, 223, 378, 381
 Darwin, Charles, 153, 235, 454, 476, 481, 502
 Davis, Mary, 414
 Davison, Emily, 442
 De Quincey, Thomas, 206, 207, 217, 241, 246, 258, 265, 452, 453
Death on the Nile, 139, 140, 269, 430, 431, 450, 494
 dédoublement, 5, 23, 96, 170, 226, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 244, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 279, 333, 358, 373, 472, 487, 526, 563, 569
 del Mar Azcona, Maria, 44, 66, 148, 149, 458
 Deleuze, Gilles, 288, 289, 322
 démocratie, 187, 435, 457, 464, 546
 dénouement, 18, 36, 53, 69, 72, 93, 99, 138, 139, 169, 176, 238, 278, 318, 359, 360, 440, 477, 526, 560, 564, 566, 567, 569
 Derrida, Jacques, 173, 224, 526, 527
 déshonneur, 31, 78, 79, 91, 121, 123, 125, 143, 179, 187, 218, 219, 302, 328, 481, 495, 529
 Detection Club, 102, 151, 165, 182, 194, 224, 237, 259, 428, 432, 500, 505, 526
 détectives amateurs, 25, 103, 106, 121, 123, 138, 142, 186, 187, 188, 206, 307, 372, 388, 420, 424, 425, 432, 433, 441, 483, 522
 détectives privés, 27, 123, 424
 dévoilement, 130, 133, 136, 138, 139, 140, 363
 Dickens, Charles, 29, 97, 114, 206, 242, 404
 discipline, 24, 96, 123, 124, 140, 210, 227, 327, 373, 411, 426, 491, 531, 535, 540, 543, 544, 546, 551, 552, 554, 555, 557, 558, 561
 dissimulation, 23, 59, 61, 66, 67, 95, 99, 130, 132, 133, 134, 135, 139, 140, 167, 253, 315, 317, 332, 355, 369, 476, 493, 531, 557
 divorce, 102, 121, 122, 123, 125, 170, 389
 Docteur Watson, 51, 56, 59, 60, 61, 78, 108, 109, 147, 183, 184, 187, 233, 244, 303, 304, 305, 355, 364, 452, 510, 515, 526, 529, 557
Doctor Faustus, 208
 Donaldson, Frances, 218
 Dostoïevski, Fiodor, 29, 247
Downton Abbey, 19, 21, 22
 Dubois, Page, 82
 Dunkerque (l'évacuation de), 135, 146, 216, 255, 271, 272, 299, 313, 317, 362,

384, 387, 397, 422, 496, 497, 498, 518, 534, 538
 Dunkirk Spirit, 496, 497, 498, 560
Dusty Answer, 214
 dystopie, 176, 202, 226, 445
 East India Company, 455, 473, 478
 Eco, Umberto, 5, 6, 216, 288, 289, 290, 322
 Eden, Richard, 19
 édouardienne (époque), 235, 377, 389, 394, 476, 504, 574
 Eley, Geoff, 394, 395, 409, 410, 411
 Eliot, George, 222, 373, 381, 382, 400
 émeutes, 413, 552
 Empire britannique, 143, 199, 221, 235, 320, 347, 356, 454, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 473, 474, 476, 478, 479, 481, 482, 483, 488, 489, 490, 509, 560
Empire of the Sun, 221, 357
 empreintes digitales, 95, 148, 157, 160, 161, 459, 460, 479
 emprisonnement, 13, 23, 24, 36, 37, 80, 96, 108, 121, 160, 175, 185, 202, 211, 220, 222, 227, 244, 248, 277, 282, 286, 290, 302, 305, 355, 384, 395, 415, 428, 436, 442, 443, 456, 492, 496, 523, 528, 531, 532, 533, 534, 536, 537, 538, 539, 540, 542, 544, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561
 enfermement, 23, 24, 96, 198, 282, 299, 397, 463, 536, 537, 540, 548, 550, 553, 560
Engineer's Thumb, The, 59
 épistémologique, 25, 45, 67, 68, 180, 259, 278, 288, 372, 510, 566, 567
 épopées anciennes, 52
 erreurs judiciaires, 37, 108, 131, 179, 183, 185, 286, 301, 308, 443, 491, 492, 499, 529, 533
 espionnage, 50, 97, 100, 101, 103, 111, 118, 135, 136, 140, 215, 408, 480, 509, 553
 esprit rationnel, 10, 110, 157, 158, 189, 234, 236, 283, 373, 399, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 508, 509, 510, 512, 518, 530, 535, 560
 Est de Londres, 40, 204, 242, 387, 443, 444, 452
 Ewert, Jeanne C., 510, 511, 565
 faculté d'observation, 95, 97, 105, 106, 107, 108, 111, 112, 114, 133, 201, 552, 553, 554
fair play, 150, 181, 345, 347, 499, 560
Falling Angel, 209
 fantômes, 38, 76, 81, 91, 97, 129, 160, 161, 162, 202, 212, 227, 235, 236, 239, 249, 254, 255, 256, 267, 279, 282, 312, 316, 361
 Farrar, Margaret E., 280
 Father Brown, 8, 67, 225, 515
Faust, 208, 209, 284
 Fellowes, Julian, 19, 21, 22, 127, 464
 féminisme, 214, 572
 film d'espionnage, 134, 176
 film multi-protagoniste, 44, 66, 148, 149, 150, 419, 458
 film noir, 42, 124, 190, 196, 361, 571
 Finney, Brian, 10, 126, 216, 310, 337, 428, 518, 530
 Fiske, John, 274, 415, 427
Five Orange Pips, The, 521
 flâneur, 106, 107, 238, 241, 242, 243, 245, 282, 292
Flaubert's Parrot, 10, 13, 573
 focalisation multiple, 34, 115, 303
 Forster, E. M., 46, 438
 Fort, Camille, 80, 83, 86, 92, 140, 157, 159, 170, 224, 237, 345, 347, 360, 449, 526, 567
 Foucault, Michel, 81, 82, 96, 124, 140, 531, 534, 535, 543, 549, 550, 552, 554, 555, 556
 Fouché, Joseph, 493
 France, 8, 14, 16, 81, 135, 211, 218, 271, 362, 385, 442, 491, 492, 493, 497
 Frayling, Christopher, 224
 Freeman, Richard Austin, 150, 151
 Freud, 68, 69, 71, 72, 80, 82, 85, 90, 95, 197
 Freud, Sigmund, 64, 65, 69, 70, 71, 72, 73, 80, 81, 82, 84, 85, 88, 89, 90, 196, 368, 564
From Hell (bande dessinée), 204
 fruit défendu, 89, 95, 404
 Fry, Stephen, 44, 148, 418
 Fu Manchu, 449, 457, 461
 Gaboriau, Émile, 8, 206, 493
 Galton, Francis, 459, 460, 479
 Gambon, Michael, 41, 44, 418
 Ganteau, Jean-Michel, 73, 76, 187, 282, 356
 Genette, Gérard, 34, 42, 50, 52, 53, 54, 58, 64, 142, 149, 181, 183, 190, 194, 195, 199, 214, 270, 332, 333, 337
 Ghosh, Amitav, 456
Go-Between, The, 211, 212, 267, 314, 378
 Godard, Jean-Luc, 196, 197, 318

Godwin, William, 7, 13, 30, 38, 40, 52, 65, 72, 99, 525
 Goethe, Johann Wolfgang von, 208
 Goffman, Erving, 353, 354, 361, 362, 363, 370, 371, 434, 538, 539, 541, 546, 556, 574
 Gosford Park, 19, 21, 22, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 65, 66, 67, 87, 88, 102, 103, 104, 118, 119, 120, 121, 127, 128, 130, 140, 148, 149, 151, 159, 178, 190, 191, 198, 199, 203, 204, 218, 230, 260, 261, 263, 298, 316, 319, 320, 343, 369, 370, 371, 417, 418, 419, 421, 422, 423, 436, 437, 438, 441, 442, 457, 458, 463, 468, 494, 527, 546, 547, 563, 568, 569, 573, 574
 Gould, Elliot, 20, 190
 Grahame, Kenneth, 392
 grammar school, 16, 428, 429
 Grant, Richard E., 419
Granta, 11, 12, 13, 17
 graphologie, 178, 179, 302, 504
Great Escape, The, 201, 202
 Grella, George, 218, 224, 261, 373, 374, 397, 424, 425, 426, 430, 494
 grève des mineurs britanniques, 413
 Groes, Sebastian, 179, 180, 361, 503
 grotesque, 30, 197, 222, 330, 396, 401, 402, 408, 412, 458, 498
 Guattari, Félix, 288, 289, 322
 Guerre des Boers, 462, 465, 469, 470
 Guerre des Malouines, 403, 408, 409, 411
Guerre et Paix, 222
 Guerre froide, 176
 Gurrin, Thomas, 179, 302, 338, 504
Hallowe'en Party, 219
 Hammett, Dashiell, 8, 206, 398, 399, 484, 515
 hardboiled, 8, 20, 125, 190, 228, 398, 399, 484, 572
 Hardy, Thomas, 222
 Hartley, John, 274, 415, 427
 Hartley, L. P., 211, 212, 267, 314, 378
Hawksmoor, 12, 17, 40, 41, 50, 57, 58, 61, 64, 65, 75, 76, 90, 93, 94, 111, 112, 113, 124, 128, 129, 146, 147, 155, 156, 157, 158, 167, 168, 169, 170, 178, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 216, 228, 229, 235, 236, 237, 239, 240, 241, 242, 269, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 287, 288, 295, 297, 298, 308, 316, 319, 320, 322, 324, 325, 326, 335, 336, 343, 344, 348, 349, 366, 367, 397, 399, 400, 401, 402, 403, 421, 423, 431, 443, 444, 447, 501, 505, 506, 511, 512, 513, 514, 517, 525, 530, 535, 536, 550, 551, 552, 553, 554, 565, 567, 569, 570
 Head, Dominic, 462, 569
Heat of the Day, The, 215
 Hercule Poirot, 25, 44, 56, 186, 192, 269, 303, 420, 570
 heritage industry, 46, 190, 198, 199, 262, 383, 393, 396, 412, 414, 568
 herméneutique, 25, 41, 45, 69, 140, 141, 142, 148, 152, 157, 164, 165, 170, 173, 181, 200, 345, 347, 566
 Hewison, Robert, 17
 hiéroglyphes, 166, 167, 209, 317
High Noon, 66
 hindouisme, 460, 479, 480, 493
His Last Bow, 509, 515
History of Spiritualism, The, 504
 Hitchcock, Alfred, 204, 316, 412
 Hjortsberg, William, 209
 Hofer, Johannes, 265, 448
 Hogan, Ron, 139, 175
 Hollinghurst, Alan, 573
 Hollywood, 20, 21, 48, 149, 190, 195, 200, 203, 204, 261, 263, 319, 320, 367, 369, 418, 458, 574
 holocauste, 511
 Holquist, Michael, 5, 6, 34, 503, 504, 510
 homosexualité, 22, 176, 177, 369, 574
 Hong Kong, 330, 346, 455, 468, 559
 Houdini, Harry, 507
Hound of the Baskervilles, The, 38, 185, 223, 224, 233, 440, 441, 557
Household Words, 97, 114
 Hunningher, Joost, 18, 49, 152, 367
 Hutcheon, Linda, 165, 182, 191, 315, 332, 336, 341, 503, 528, 567, 569
 hypertextualité, 183, 190
Ibis Trilogy, 456
 identité nationale, 127, 265, 266, 447, 471, 482, 483, 484, 488, 489, 492, 496, 523, 560
 illusion du réel, 6, 23, 53, 259, 262, 312, 314, 316, 324, 349, 372
 Imperial War Museum, 146, 282, 517, 518
 impérialisme, 9, 24, 97, 220, 235, 320, 382, 393, 409, 421, 448, 461, 469, 474, 476, 479, 480, 481, 488, 504, 509, 527, 560, 568
 imposteurs, 23, 133, 134, 138, 179, 350, 351, 354, 355, 363, 395, 425, 430, 477
 Inde, 162, 188, 454, 459, 462, 473, 474, 476, 478, 479, 480, 481
 industrialisation, 242, 374, 377, 392, 519
 injustice, 9, 24, 78, 187, 222, 443, 492, 499

Innocent, The, 10, 85
 inspecteur Lecoq, 182, 493
 institutionnalisation, 363, 415, 538, 539, 540, 541, 543, 545, 546, 547
 intertextualité, 6, 23, 43, 126, 180, 181, 201, 207, 210, 216, 218, 223, 259, 314, 357, 381
 Irlande du Nord, 413
 Irlande, 12, 205, 470, 480, 481, 482, 489, 490
 ironie dramatique, 565, 566, 567
 ITV, 16, 21
Ivanhoe, 219
 Jack l'Éventreur, 12, 204, 205, 443, 444
 Jacobi, Derek, 418
 James, David, 334, 548
 James, Henry, 211, 378, 381, 419, 438, 565, 566
 Jameson, Fredric, 182, 183, 195, 196, 274, 409, 419, 420, 500, 505, 525
 Janouch, Gustav, 29, 385, 519
 Japon, 9, 27, 123, 221, 248, 356, 357, 454, 485, 486, 487, 488, 545
 jardin d'Eden, 88, 373, 380, 394
Jewel in the Crown, The, 46, 409
Jewel of Seven Stars, The, 235, 474
 journal intime, 26, 28, 31, 40, 51, 53, 54, 55, 57, 59, 60, 61, 107, 136, 254, 282, 284, 316, 324, 331, 335, 336, 344
 Joyce, James, 222
 Jung, Carl, 502
 Kafka, Franz, 29, 30, 31, 222, 234, 385, 518, 519, 565
 Kavanagh, Dan, 10, 503
 Kayman, Martin A., 141, 225
 Kesey, Ken, 539
 Kipling, Rudyard, 34, 156, 469, 474, 476, 477
 Knight, Stephen, 431
 Knox, Ronald, 151, 205, 449, 450, 466
 Kurosawa, Akira, 60
 Kynaston, David, 125, 126, 387, 416
La Nausée, 329
 la révolte des Cipayes, 478, 479
 labyrinthe, 5, 10, 23, 94, 168, 169, 170, 226, 230, 233, 234, 235, 236, 239, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 250, 251, 255, 256, 257, 258, 259, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 322, 372, 373, 408, 456, 511, 514, 519, 545, 550, 551, 557, 559, 560, 563
 Lacan, Jacques, 172, 173
 Lacis, Asja, 280
Lady Audley's Secret, 52, 61, 98, 103, 121, 536
Lady Chatterley's Lover, 210, 211, 212
Lady In The Lake, The, 398
 Langley, William, 22
Last of the Mohicans, The, 156
 lavage de cerveau, 189, 296, 471, 540, 541
 Lawrence, D. H., 210, 211
Le Jardin aux sentiers qui bifurquent, 257
Le Nom de la Rose, 216, 288
Le Procès, 29, 30, 222, 234
 Lecercle, Jean-Jacques, 378, 382, 412
 Lee, Alison, 111, 155, 348, 364, 516
 Lehmann, Rosamond, 214
 Leigh, Mike, 16
 Lewis, Barry, 55, 143, 144, 212, 221, 335, 341, 352, 485, 486, 496
 Loach, Ken, 16
Lodger, The (roman), 204, 444
Lodger: A Story of the London Fog, The, 204, 316
Lolita, 211
London – The Biography, 12, 13, 207
Long Goodbye, The, 20, 21, 190, 574
 Lord Peter Wimsey, 25, 186, 420, 441
Lot No. 249, 474, 476
 loupe, 110, 111, 347, 355, 396
Lud Heat, 205
 Lumières, 158, 399, 499, 500, 502, 506, 512, 517, 518, 520
Luminaries, The, 574
 lutte des classes, 430, 431, 432, 443
 Lycett, Andrew, 365, 571
 Lynch, David, 358
 Lyotard, Jean-François, 519
*M*A*S*H*, 20, 21
 macabre, 11, 76, 110, 202, 205, 222, 231, 248, 353, 395, 568
 Macdonald, Kelly, 45, 418
 Machinal, Hélène, 85, 330, 345, 356, 358, 396, 447
 magie noire, 76, 158, 209, 284, 316, 335
Maltese Falcon, The, 44
Man of the Crowd, The, 236, 238, 239, 240, 241, 242, 244, 251, 252
Man with the Twisted Lip, The, 121, 452, 453, 454
 Mandel, Ernest, 30, 51, 117, 134, 139, 206, 260, 359, 389, 420, 421, 430, 431, 442, 443, 482, 500, 501, 508, 524
 Mann, Thomas, 208
 Marcus, Laura, 5, 6, 29, 214, 236, 443, 444, 566, 567, 568
Mark of the Beast, The, 477

Marlowe, Christopher, 193, 208
 marxiste (critique), 197, 430, 500, 508, 524
 Mary Elizabeth Braddon, 52, 98, 103, 121, 184, 223, 536
 matérialisme, 235, 432, 476, 501, 502, 503, 504, 505
 Matthews, Sean, 222, 335, 361
 McGrath, Peter, 344
 McHale, Brian, 25, 278, 279, 283, 298, 325, 337, 566
 McQueen, Steve, 202
 Meadows Taylor, Philip, 479
 mélodrame, 38, 126, 137, 217, 228, 309, 311, 317, 328, 359, 366, 527
 Merivale, Patricia, 5, 7, 13, 173, 239, 288, 326, 563, 566, 568
 métafiction, 6, 7, 8, 21, 23, 25, 191, 199, 259, 262, 298, 301, 304, 305, 315, 319, 320, 322, 324, 329, 330, 337, 418, 468, 517, 563, 567, 569, 574
 Metaphysical Detective Story, 5, 13, 173, 239, 326, 360, 511, 526, 563, 567
 Michael, Keith, 413
Midsomer Murders, 412, 413
 Miller, D. A., 60, 105, 116, 123, 124, 388, 535, 556, 558
 Millington, Bob, 14, 15
Miracles of Life, 357, 407, 449, 467, 484
 Mirren, Helen, 45, 418
 mise en abyme, 5, 68, 119, 152, 173, 191, 203, 262, 298, 311, 348, 563
 mise en récit, 11, 69, 227, 228, 301, 302, 304, 305, 309, 312, 313, 315, 316, 317, 318, 325, 326, 328, 330, 335, 337, 340, 345, 516, 567
 misogynie, 570, 571
Miss Youghal's Sais, 34, 156
 modernisme, 126, 213, 214, 275, 510
 momies, 474, 476
 montage, 14, 15, 67, 199, 227, 274, 415
Moonstone, The, 8, 29, 40, 52, 60, 64, 72, 97, 101, 113, 114, 136, 142, 153, 303, 304, 305, 465, 473, 474, 565, 566
 Moran, Joe, 383
Moustetrap, The, 231
 mouvement des suffragettes, 442, 570
 Mullan, John, 223, 538
 Mulvey, Laura, 118, 119
Murders in the Rue Morgue, The, 38, 61, 112, 166, 185, 226, 504
 musique d'accompagnement, 313, 316
 musique extradiégétique, 199, 200
 musique intradiégétique, 199, 200
 mystère en chambre close, 185, 454
 mythologie grecque, 84, 95, 220, 288, 565
 Nabokov, Vladimir, 5, 6, 211
 narrataire, 331, 332, 333, 334, 335, 337, 436, 548
 narrateur extradiégétique, 270, 314, 337
 narrateur intradiégétique, 270, 303, 333, 337
 narrateur omniscient, 51, 115
 narrateur peu fiable, 28, 263, 567
Nashville, 20
 nationalisme, 175, 393, 394, 447, 448, 470, 472, 482, 545, 546
 naturalisme, 15, 17
 Nazis, 31, 49, 78, 134, 219, 390, 435, 448, 463
 Nealon, Jeffrey T., 141, 348
 Ness, Richard R., 119, 200
Never Let Me Go, 9, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 38, 53, 54, 56, 58, 59, 74, 75, 99, 100, 105, 106, 112, 129, 130, 132, 144, 176, 177, 189, 201, 202, 221, 222, 223, 225, 226, 228, 245, 250, 251, 252, 278, 279, 295, 296, 331, 341, 342, 343, 349, 353, 354, 359, 360, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 394, 445, 446, 447, 476, 520, 521, 538, 540, 541, 542, 543, 544, 553, 566, 573
New York Trilogy, The, 142
 Newton, Michael, 198
 Nietzsche, Friedrich, 525
Night Train, 13
Nine Tailors, The, 25, 169, 182, 441
 niveaux diégétiques, 48, 49, 58, 115, 177, 258, 264, 273, 274, 276, 297, 298, 312, 318, 322, 323, 332, 408
Nocturnes – Five Stories of Music and Nightfall, 10
 Northam, Jeremy, 198, 369, 418
Northanger Abbey, 126, 137, 216, 228, 386
 nostalgie, 14, 22, 47, 171, 198, 212, 265, 266, 267, 268, 272, 275, 277, 279, 285, 373, 374, 377, 378, 379, 380, 383, 386, 389, 391, 392, 393, 394, 395, 400, 407, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 417, 419, 420, 447, 448, 465, 468, 469, 484, 485, 486, 560
Nothing to Be Frightened Of, 503
 nouveaux riches, 440, 441, 442
 occultisme, 158, 209, 235, 474, 476, 504, 505, 511
 Oe, Kenzaburo, 487
Œdipe, 53, 70, 82, 87, 89, 237, 238, 239, 293, 360, 404, 405, 526, 565

On Murder Considered as one of the Fine Arts, 206, 217
On the City Wall, 477
One Flew Over the Cuckoo's Nest, 539
 opium, 86, 93, 188, 220, 241, 266, 346, 347, 396, 421, 448, 450, 452, 455, 463, 468, 473, 474, 523, 560, 574
 orientalisme, 358, 453, 454, 465
 Owen, Clive, 45, 418
 palimpseste, 129, 156, 211, 216, 217, 236, 258, 265, 344
 Palmer, Jerry, 51, 55, 56, 97, 225, 504, 515, 565
 panoptique, 96, 114, 116, 133, 549, 550, 554
paratexte, 42, 46
 Parker, Alan, 209
 parodie, 6, 9, 23, 44, 93, 181, 183, 190, 191, 194, 214, 230, 242, 260, 262, 263, 264, 307, 326, 330, 335, 339, 341, 419, 438, 449, 450, 458, 494, 564, 566, 570, 571
 parsisme, 471, 475, 478, 490
Passage to India, 46
 pastiche, 44, 182, 190, 191, 197, 214, 274, 344, 412
 pastorale, 24, 373, 374, 375, 377, 378, 381, 382, 385, 387, 391, 392, 394, 398, 400, 401, 403, 412, 413, 417, 419, 420, 422, 437, 447, 448, 560
 patriotisme, 28, 79, 248, 277, 411, 448, 544
 pauvreté, 91, 246, 400, 440, 444, 468, 568
 Pearson, Nels, 450
 péché originel, 80, 88, 89, 90, 91, 92, 95, 210, 385, 404
 Pederson-Krag, Geraldine, 80, 81, 86
 Peers, Douglas M., 455
Pennies From Heaven (série télévisée), 273, 368
 Pepys, Samuel, 344
 Perkins, V. F., 45, 46, 47, 48, 65, 148
 peste, 58, 75, 284, 397, 511, 512, 552, 553
 Philip Marlowe, 20, 41, 124, 190, 193, 571
 Philip Trent, 106, 121, 424
 pictogrammes, 111, 167, 169, 170
 Pidduck, Julianne, 88, 199, 320, 394, 419, 437, 438
Pierrot Le Fou, 196
Pilgrim's Progress, 209
Plain Tales From The Hills, 34
Player, The, 574
 Poe, Edgar Allan, 5, 7, 10, 23, 38, 52, 61, 112, 158, 166, 167, 172, 173, 176, 177, 181, 182, 185, 206, 223, 224, 225, 226, 230, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 245, 250, 251, 256, 258, 259, 306, 493, 504
 politique d'apaisement, 380, 388, 390, 521
 porosité, 228, 240, 258, 280
Portrait of a Lady (film), 419
 Porter, Cole, 192
 Porter, Dennis, 29, 30, 38, 64, 69, 89, 96, 124, 151, 165, 191, 192, 225, 234, 375, 398, 420, 426, 440, 441, 453, 470, 474, 483, 484, 524, 531, 532, 565, 570, 572
 postmodernisme, 5, 6, 13, 126, 140, 173, 180, 195, 228, 234, 237, 238, 239, 257, 258, 259, 274, 275, 283, 285, 288, 303, 315, 326, 337, 359, 364, 503, 510, 511, 512, 517, 519, 525, 526, 528, 563, 564, 566, 567, 568, 569
 pouvoir-savoir, 535, 555, 556
 prédestination, 53, 367
 première guerre de l'opium, 220, 455, 463
 première guerre mondiale, 127, 175, 389, 409, 421, 431, 468, 508, 509, 510, 519, 521, 547
 Priestman, Martin, 7, 8, 399
 private eye, 5, 8, 124, 399, 563
 profiteurs de guerre, 421, 422
 prolepses, 50, 51, 52, 53, 54, 64
 propagande, 27, 97, 219, 408, 411, 469
 prostitution, 49, 50, 68, 71, 127, 203, 205, 294, 402, 408, 444, 445, 446, 571
 Proust, Marcel, 222
 psychanalyse, 65, 68, 69, 70, 71, 79, 80, 95, 152, 172, 373, 564
Purloined Letter, The, 5, 61, 172, 173, 177, 237, 563
 Pykett, Lyn, 13, 306
 Pynchon, Thomas, 5, 6
 quatrième mur, 116
 racisme, 9, 24, 123, 220, 394, 439, 447, 448, 450, 457, 460, 469, 472, 475, 481, 484, 495, 560, 574
 raisonnement, 112, 158, 167, 180, 225, 234, 260, 400, 500, 510, 512, 517, 531, 568
 Ramsay, Raylene, 303
Rashômon, 34, 60
 Ratcliffe Highway murders, 206, 207
 Raugh, Harold E., 469
Real Inspector Hound, The, 231
 réalisme, 15, 16, 17, 18, 23, 43, 193, 200, 223, 259, 260, 261, 263, 279, 285, 286, 295, 304, 315, 364, 372, 397, 402, 437, 494, 569, 570, 572

récit à la première personne, 31, 37, 40, 54, 57, 266, 303, 337
 récit à la troisième personne, 34, 36, 40, 57, 116, 136, 278, 324
récit à rebours, 30, 43, 53, 56, 57, 64, 67, 68, 69, 107, 144
 récit enchâssé, 60, 68, 305, 316, 332
 Reddy, Maureen T., 573
Red-Headed League, The, 303
 réécriture, 5, 6, 7, 14, 53, 174, 183, 194, 213, 214, 216, 219, 230, 430, 432, 455, 561, 568, 570
 Reitz, Caroline, 96, 97, 115, 454, 477, 480, 482
Remains of the Day, The, 9, 12, 31, 32, 33, 38, 54, 55, 56, 57, 59, 62, 77, 78, 79, 92, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 113, 135, 142, 143, 144, 162, 163, 164, 171, 186, 187, 218, 219, 231, 232, 252, 253, 254, 255, 263, 267, 268, 269, 292, 293, 295, 299, 331, 332, 333, 334, 335, 340, 341, 350, 351, 352, 353, 362, 372, 379, 380, 390, 391, 420, 434, 435, 436, 442, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 469, 483, 494, 495, 496, 499, 522, 529, 540, 546, 547, 548, 549, 550, 566, 567, 570
 Renaissance, 401, 517, 518
 Revett, Nicholas, 517
 révolte des Cipayes, 470, 478, 479
 Révolution française, 493, 531
 révolution industrielle, 382, 412, 568
 rhizome, 288, 289, 290, 291, 322, 408
 Ribbentrop, Joachim von, 78, 135, 391
 Richards, Linda, 457
 Robbe-Grillet, Alain, 5, 6, 82, 234, 565
 Robinson, Gregory J., 218
 Rohmer, Sax, 449, 457
 roman à sensation, 52, 60, 61, 84, 85, 98, 102, 103, 121, 122, 136, 153, 223, 536
 roman d'espionnage, 10, 134
 roman de Newgate, 13, 52
 roman d'espionnage, 176
 roman du manoir, 378, 381, 382, 386
 roman épistolaire, 60, 332, 333
 roman gothique, 13, 23, 52, 113, 126, 158, 181, 185, 195, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 247, 248, 250, 258, 259, 372, 472, 474, 475, 476, 477, 494, 504
 roman noir, 13, 20, 121, 124, 152, 191, 193, 194, 228, 236, 398, 413, 483, 515, 571, 572
 roman pastoral, 373, 374, 378, 383, 385, 392, 396, 397, 400, 423, 515
 Romanek, Mark, 74, 543
 Rose, David, 16
 Rosenheim, Shawn, 166, 167
 Royal Society, 157, 283, 501, 512, 530
 Rushdie, Salman, 11, 12, 17, 219, 268, 269, 411, 461, 477, 485, 502, 503
 Rzepka, Charles J., 429, 449, 457, 494
 Saïd, Edward, 453, 488
 Salzani, Carlo, 105, 156, 161, 282
 Sartre, Jean-Paul, 329, 349, 350, 351
 Sayers, Dorothy L., 25, 138, 151, 381, 431, 441, 572
 scandale, 121, 123, 125, 126, 127, 128, 132, 203, 205, 211, 212, 214, 473, 474, 481, 557
 scène de reconnaissance, 358, 359, 360, 373, 396, 405
 scène primitive, 80, 83, 84, 86, 89, 91, 95, 100, 172, 174, 177, 208, 209, 415, 564
 Schafer, Roy, 331, 334, 335
 Schütt, Sita A., 492, 493
 science-fiction, 196, 201, 225, 343, 383
scientia sexualis, 534
 Scorcese, Martin, 20, 419
 Scotland Yard, 186, 240, 242, 459
 Scott Thomas, Kristin, 418
 Scott, Walter, 219, 220
 seconde guerre mondiale, 6, 17, 31, 54, 125, 127, 134, 175, 186, 187, 202, 273, 290, 386, 389, 405, 408, 412, 441, 448, 466, 497, 498, 511, 521, 561
 Self, Robert, 149
 Self, Will, 344
 sémiotique, 140
Sense of an Ending, The, 10, 12
 sentiment d'appartenance, 177, 203, 251, 265, 392, 482, 488, 490, 541, 542
 serpent, 92, 219, 220, 345, 358, 454
 sexisme, 570, 573
 Shakespeare, William, 29, 222, 349
 Shanghai, 26, 27, 73, 86, 92, 110, 145, 170, 171, 188, 200, 219, 221, 229, 245, 246, 264, 265, 266, 267, 271, 277, 278, 296, 297, 329, 330, 347, 355, 356, 357, 391, 393, 396, 448, 449, 451, 456, 467, 468, 484, 487, 559, 560, 563
 Sherlock Holmes, 8, 9, 10, 25, 26, 37, 38, 39, 51, 59, 61, 78, 87, 96, 97, 98, 105, 108, 110, 111, 112, 115, 121, 123, 131, 132, 133, 141, 159, 166, 167, 179, 180, 182, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 205, 219, 221, 223, 234, 242, 262, 303, 305, 306, 307, 308, 330, 347, 355, 357, 365, 392, 420, 421, 425, 440, 441, 451, 452, 454, 460, 469, 475, 476, 477, 479, 499, 500, 501, 502, 507, 509, 513,

515, 521, 522, 526, 532, 535, 554, 557,
 565, 568, 570, 573, 574
Sign of the Four, The, 29, 39, 41, 159,
 166, 184, 235, 242, 425, 432, 452, 465,
 476, 479, 507, 557, 570
 Sinclair, Iain, 205, 236
 Singer, Marc, 450
Singing Detective, The, 14, 16, 17, 18, 41,
 42, 44, 48, 50, 67, 68, 71, 76, 80, 82,
 83, 84, 89, 91, 93, 116, 119, 124, 133,
 134, 146, 151, 152, 158, 177, 178, 191,
 192, 194, 195, 197, 203, 208, 209, 210,
 227, 258, 272, 274, 289, 290, 297, 318,
 319, 320, 321, 322, 327, 339, 343, 367,
 368, 385, 403, 405, 408, 409, 412, 413,
 417, 426, 484, 514, 518, 524, 525, 527,
 539, 554, 555, 556, 564, 565, 566, 569,
 571, 572
 situation d'énonciation, 33, 51, 53, 58, 61,
 160, 161, 225, 258, 264, 269, 270, 271,
 295, 303, 305, 311, 331, 461, 464
 Slater, Oscar, 443
 Smith, Maggie, 22, 418
 snobisme, 102, 369, 377, 428, 433, 435,
 438, 439, 442
 socialisme, 429, 431, 434, 464
Sons and Lovers, 210
 Spanos, William V., 512, 564, 568
 Sparks, Richard, 532
Speckled Band, The, 454
 Spielberg, Steven, 221
 spiritisme, 76, 77, 108, 221, 224, 235,
 236, 328, 365, 476, 491, 504, 505, 507,
 508, 509, 510, 559, 568
 Stam, Robert, 66, 116, 117, 190, 197,
 199, 200, 203, 204, 262, 304, 318, 569
 statut du texte, 6, 51, 279, 283, 303, 305,
 325, 332, 337, 372, 567
 Stevenson, Robert Louis, 237, 473, 474
 Stewart, J. I. M., 114
 Stewart, Susan, 141, 164, 261, 326
 Stoker, Bram, 235, 474
 Stoppard, Tom, 231, 367
Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde,
The, 237, 472, 473
Stranger's Child, The, 573
 Summerscale, Kate, 61, 95, 96, 103, 113,
 114, 126, 152, 153, 168, 306, 307
 surnaturel, 94, 97, 113, 146, 158, 161,
 247, 254, 328, 475, 476, 502, 507
 surveillance, 95, 96, 97, 98, 99, 104, 105,
 110, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 123,
 126, 128, 130, 140, 174, 523, 531, 534,
 540, 543, 549, 550, 552, 553, 554, 556,
 558
 suspense, 26, 43, 46, 47, 48, 51, 61, 72,
 262, 270, 313, 367
 Sweeney, Susan Elizabeth, 5, 7, 13, 53,
 173, 226, 237, 238, 288, 326, 360, 526,
 563, 566, 568
Sweet Tooth, 10
 Swift, Graham, 11, 13, 573
 télépathie, 75, 112, 224, 235, 310, 476,
 501, 504, 505
 texte *lisible*, 347
 texte *scriptible*, 347, 348
 Thatcher, Margaret, 14, 231, 403, 409,
 411, 412, 413
 théâtre, 14, 15, 16, 18, 21, 116, 117, 130,
 161, 196, 207, 208, 231, 260, 276, 318,
 349, 353, 354, 356, 357, 358, 359, 362,
 363, 365, 366, 373, 381, 386, 417, 418,
 423, 503
 Thomas, Ronald R., 459, 460, 479
thriller, 55, 134, 504, 515, 525
 Thugs, 478, 479, 480
 Todorov, Tzvetan, 57, 59, 62, 172, 228
 Tolstoï, Léon, 222
 traumatisme, 14, 23, 69, 70, 71, 72, 73,
 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 88, 95, 134,
 138, 139, 144, 152, 159, 212, 220, 246,
 250, 264, 274, 277, 289, 290, 348, 362,
 367, 385, 389, 416, 559, 564, 565
Trent's Last Case, 34, 102, 224, 424, 431
 Tulloch, John, 410, 532
 Twain, Mark, 152, 191
Twin Peaks (série télévisée), 209, 358
Unconsoled, The, 10, 30, 31, 154, 155,
 201, 244, 245, 263, 279, 291, 292, 296,
 457
 Université d'Oxford, 16, 417, 424, 425,
 429, 430, 490
 Université de Cambridge, 16, 90, 213,
 214, 215, 263, 417, 424, 427, 523
 utilitarisme, 500, 502, 504, 509, 518, 520,
 524
 utopie, 198, 199, 510, 552
Valley of Fear, The, 60, 78, 167, 168, 355
 Van Dine, S.S., 102, 151, 166, 194, 224,
 237, 428, 432, 449, 500, 505, 526
 victorienne (époque), 9, 26, 28, 55, 92,
 102, 103, 113, 114, 122, 123, 128, 131,
 140, 152, 153, 185, 205, 223, 232, 235,
 306, 377, 383, 403, 411, 459, 460, 470,
 472, 473, 474, 475, 476, 481, 489, 492,
 500, 504, 532, 534, 568, 571
 vie privée, 104, 113, 121, 122, 128, 131,
 174, 215, 332, 534, 537
 Vineberg, Steve, 196

voyeurisme, 94, 95, 98, 103, 118, 119,
 203, 210, 557
Waking the Dead, 412
Waterland, 13, 573
Wednesday Play, 14, 16, 17
 Wharton, Edith, 419, 438
What a Carve Up!, 230, 231
What Maisie Knew, 34, 211
When We Were Orphans, 9, 26, 27, 31,
 32, 33, 34, 39, 49, 50, 56, 58, 59, 62,
 72, 73, 74, 76, 80, 86, 92, 93, 110, 111,
 137, 138, 145, 169, 170, 171, 175, 183,
 187, 188, 189, 200, 212, 219, 220, 221,
 228, 229, 230, 231, 245, 246, 247, 250,
 263, 264, 265, 266, 267, 270, 271, 277,
 278, 279, 296, 297, 329, 330, 345, 346,
 347, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 367,
 391, 392, 393, 394, 395, 396, 404, 420,
 421, 423, 424, 425, 435, 448, 449, 450,
 451, 452, 453, 455, 456, 457, 463, 467,
 468, 469, 484, 487, 488, 489, 521, 522,
 523, 525, 527, 541, 559, 560, 564, 566,
 567, 570
 Whicher, Jack, 114, 152
 Whitbread Book Award, 12
White Chappell, Scarlet Tracings, 205
 Whitechapel, 204, 205, 229, 444
Who Killed Roger Ackroyd, 44, 142, 182,
 192, 304, 359, 375
 Wilde, Oscar, 306, 574
William Wilson, 226, 236, 237, 238, 243
 Williams, Raymond, 242, 374, 378, 380,
 381, 382, 392, 400, 412, 422, 424
 Wilson, A. N., 12
 Wilson, Edmund, 192
Wind in the Willows, The, 392
 Wodehouse, P. G., 218, 219, 253, 341,
 352
 Wong, Cynthia, 72, 277, 332, 346
 Woolf, Virginia, 213, 214, 217, 314, 317
 Wright, Joe, 313, 434
 Yellow Peril, 454
 Zola, Émile, 491, 492, 493