

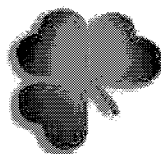
UNIVERSITE JEAN MOULIN - LYON 3
ETUDES IRLANDAISES
STYLISTIQUE

THESE DE DOCTORAT

LES STRUCTURES TEMPORELLES
DANS LES ROMANS ET LES NOUVELLES DE
JOHN MCGAHERN
ECRIVAIN IRLANDAIS

*The Barracks, The Dark, The Leavetaking, The Pornographer,
Amongst Women, The Collected Stories, « Creatures of the Earth »,
That They May Face the Rising Sun*

Vanina JOBERT-MARTINI



DIRECTEUR DE RECHERCHES

Monsieur le Professeur Jean-Pierre PETIT

JURY

Claude BOISSON, Professeur à l'Université Lumière - Lyon 2
Claude FIEROBE, Professeur Honoraire à l'Université de Reims - Champagne-Ardenne
Claire MAJOLA-LEBLOND, Maître de Conférences à l'Université Jean Moulin – Lyon 3
Sylvie MIKOWSKI, Professeur à l'Université de Reims - Champagne-Ardenne
Jean-Pierre PETIT, Professeur Emérite à l'Université Jean Moulin - Lyon 3

2005

AVANT PROPOS

- Les citations des romans de John MCGAHERN renvoient à l'édition Faber & Faber donnée en bibliographie.
- Pour les nouvelles, à l'exception de « *Creatures of the Earth* », la pagination renvoie aux *Collected Stories*.
- Les noms propres, à l'exclusion de ceux des personnages de fiction, apparaissent en majuscules.
- Dans les citations, les italiques sont de l'auteur, la mise en caractères gras indique notre soulignement.

Je tiens à remercier ici tous ceux qui, par leur présence, leurs encouragements et leurs conseils, m'ont permis de mener à bien ce travail.

Que soient particulièrement remerciés Claire Majola, Alain Séverac, Pierre Leccia, Marie-Thérèse Martini, et Edouard Martini.

Toute ma reconnaissance va à Jean-Pierre Petit pour m'avoir accompagnée dans ce cheminement en terre irlandaise. Sans son infinie patience et sa force de persuasion, ce travail n'aurait jamais vu le jour.

Merci enfin à Manuel.

Pour Romain et Amélie

"In the beginning was my mother".
John McGahern
Memoir, (203).

INTRODUCTION GENERALE

John MCGAHERN, dont le premier roman date de 1963, n'est plus un auteur inconnu ou mal connu en France. L'intégralité de son œuvre, à l'exception de l'autobiographie qui vient d'être publiée, est disponible en français. Son dernier roman, *Pour qu'ils soient face au soleil levant* a été publié en septembre 2005.

La mise au programme des concours de recrutement de l'enseignement secondaire de *The Barracks* en 1994 a grandement contribué à la popularité de l'auteur en dehors du cercle restreint des irlandaisants. D'innombrables articles, de nombreux ouvrages critiques, et trois thèses françaises lui ont été consacrés. MCGAHERN a eu, à plusieurs reprises, l'occasion de s'exprimer sur son parcours dans des entretiens. La publication de *Memoir* (2005), première œuvre autobiographique, place au premier plan les années de jeunesse de l'auteur né en 1934. On y retrouve presque mot pour mot des passages d'entretiens ou d'œuvres de fiction ainsi qu'une confirmation des impressions de lecture concernant la forte coloration autobiographique de ses écrits.

Cette dernière œuvre confirme également l'importance que l'auteur attache à l'expression de la temporalité. Ecrire une autobiographie, même fragmentaire, consiste en effet à relire, à reconstruire sa vie, à l'aide de la mémoire et des témoignages sur le passé. C'est la démarche adoptée par l'auteur dans *Memoir* ainsi que par plusieurs de ses personnages dans les œuvres de fiction qu'ils soient ou non écrivains. Elizabeth dans *The Barracks* cherche à trouver un sens à sa vie en se remémorant des épisodes passés, le narrateur de *The Leavetaking* revit les derniers moments de sa mère bien des années après dans la salle de classe qu'il s'apprête à quitter, et les Rutledge se racontent, dans *That they May Face the Rising Sun*, des épisodes anciens de leur vie commune, comme pour ne pas les oublier. *Memoir* retrace plusieurs faits marquant de la vie de l'auteur. La mort de la mère adorée est présentée comme un traumatisme initial et fondateur. Cette perte définitive est précédée, comme dans *The Barracks*, par les absences correspondant aux séjours à l'hôpital :

When I saw my mother again it was as if my lost world was restored and made whole and given back. (60)

La majeure partie de *Memoir* lui est consacrée. Les relations avec le père en revanche sont placées sous le signe de la violence. Cette figure dominatrice et égoïste est terrifiante pour l'enfant et le jeune homme a besoin de s'y opposer physiquement pour affirmer sa propre existence et son refus de se soumettre. Sa mort est évoquée à la fin du volume :

When word of my father's death reached me, the intensity of the conflicting emotions – grief, loss, relief – took me unawares. I believe the reaction was as much for those years in which his life and mine were entangled in a relationship neither of us wanted as for the man who had just met the death each of us face. (271)

Dans un contexte familial difficile, l'instruction par l'école et la religion joue un rôle déterminant dans la vie de l'enfant puis de l'adolescent, lui permettant de s'affranchir progressivement de la tutelle paternelle :

Without realizing it, through the pleasures of the mind, I was beginning to know and love the world. The Brothers took me in, sat me down and gave me tools. I look back on my time there with nothing but gratitude, as years of luck and privilege – and grace, actual grace. (171)

La lecture est présentée comme la conquête d'un temps personnel qui est identique à celui de l'écriture :

There are no days more full in childhood than those that are not lived at all, the days lost in a book. [...]

Now this happens only when I am writing, and happens so rarely it is barely worth remarking on, perhaps once in two or three years. It's a strange and complete happiness when all sense of time is lost, of looking up from the pages and thinking it is still nine or ten in the morning, to discover it is well past lunch time. (178)

Le lecteur bien informé, connaissant l'œuvre et la vie de l'auteur, ne trouve dans *Memoir* aucune révélation inattendue, mais des précisions ou des confirmations de ce qu'il sait déjà par ailleurs. De plus, le style à la fois sobre et précis de l'autobiographie est très proche de celui des œuvres de fiction. On peut interpréter la publication de *Memoir* comme une volonté de la part de l'auteur qui a connu la gloire littéraire de revenir à l'essentiel, à ce qui l'a construit tel qu'il est, et de réaffirmer un ancrage spatio-temporel fort. Le temps de l'enfance est en effet indissociable du lieu où elle se déroule, ces quelques kilomètres carrés situés dans le nord de la République d'Irlande (Co. Leitrim et Co. Roscommon) où l'auteur a choisi de retourner vivre et où il situe l'essentiel de ces œuvres de fiction. Cet attachement au passé pouvait déjà se lire dans ses écrits précédents où le thème de la rétrospection est omniprésent.

La temporalité est pour de nombreux personnages des romans et des nouvelles un sujet de réflexion obsessionnel, qu'il s'agisse de faire revivre le passé, de composer avec lui, de s'en affranchir ou de se projeter dans l'avenir. Afin de développer la psychologie ou l'histoire des personnages, le texte narratif joue avec le temps et le lecteur est conduit d'analepse en prolepse à la découverte d'une temporalité complexe.

Etudier le temps chez MCGAHERN, c'est vouloir embrasser l'œuvre dans son intégralité. Or, l'étude du temps est une tâche immense et impossible à circonscrire qui a donné lieu à de nombreuses publications de philosophes et de poéticiens à travers les âges. Sujet aussi central chez MCGAHERN que chez PROUST, le temps a suscité les commentaires de la critique comme l'atteste notre bibliographie. L'originalité de ce travail réside donc non pas dans le choix du sujet mais dans l'angle d'étude choisi pour tenter d'en appréhender la complexité. L'étude des « structures temporelles » s'est imposée comme une approche de nature à éclairer l'ensemble de l'œuvre. Le terme de « structure » renvoie à plusieurs niveaux de la construction de la temporalité. L'agencement syntaxique et notamment le choix de la forme verbale mais aussi des autres outils linguistiques retiendront notre attention. Les variations entre temps de l'histoire et temps du récit attestent de la complexité du traitement de la temporalité. Les systèmes de répétitions et d'échos seront aussi mis en évidence à l'intérieur des récits comme dans l'ensemble de l'œuvre.

Une telle étude permettra un questionnement sur l'articulation entre les moyens d'expression et l'expressivité, en d'autres termes, sur la relation entre le plan linguistique et le plan thématique. Il s'agit donc, en s'inscrivant dans la

tradition de l'analyse du discours littéraire, d'effectuer un déchiffrement minutieux des formes de la temporalité (linguistiques, discursives, thématiques) avant de s'intéresser au type d'expérience qu'elles figurent. On pourra ainsi déterminer la nature des formes choisies par l'auteur pour configurer l'expérience temporelle des personnages, à la fois particulière et universalisable.

Le choix du corpus est déterminé par cette problématique ancrée sur les textes narratifs de fiction qui représentent l'essentiel de l'œuvre, à savoir six romans et trois recueils de nouvelles rassemblés en un volume ainsi que « *Creatures of the Earth* ».

The Power of Darkness a été exclue en raison de sa forme dramatique qui aurait nécessité d'ajouter aux outils de la narratologie ceux de la dramaturgie. Sa place dans l'œuvre de l'auteur laisse d'ailleurs penser que MCGAHERN ne s'est pas trouvé à l'aise avec le genre.

Memoir a aussi un statut unique puisqu'il s'agit de la seule œuvre non fictionnelle. Si les liens avec la fiction sont étroits, la démarche demeure différente et sa date de publication ne permettait pas d'en exploiter toutes les incidences interprétatives sur l'œuvre dans sa globalité.

Un rappel, nécessairement bref, de la grammaire des formes temporelles en anglais nous semble utile pour fonder l'analyse de la phrase, plus petite unité d'étude des textes narratifs. Il apparaîtra qu'une contextualisation plus large est nécessaire. Celle-ci se fera par le biais de l'analyse précise de trois nouvelles qui ouvrira en outre sur l'utilisation d'outils narratologiques. Ceux-ci

permettront d'analyser les ensembles de taille et de nature différentes que sont les romans et les nouvelles.

L'étude de chacun des six romans, dans l'ordre de leur publication, constituera la seconde partie de ce travail. En respectant l'ordre chronologique, nous décidons de suivre une tradition de la critique mcgahernienne consistant à voir en chaque roman un chapitre d'une œuvre plus vaste qui se construit au fil du temps. Le choix de l'étude des structures temporelles est une incitation supplémentaire à adopter l'ordre de la succession. Outre les traits temporels propres à chacun des romans, nous mettrons en évidence des récurrences et des évolutions stylistiques et thématiques de l'un à l'autre.

Les conclusions de l'étude des romans, généralisables à l'ensemble de l'œuvre, nous serviront à dégager les caractéristiques principales de l'expérience temporelle des personnages telle qu'elle est transmise au lecteur. C'est dans cette perspective que les nouvelles seront exploitées. Contrairement aux deux précédentes, cette dernière partie sera synthétique et thématique. Les nouvelles ne seront pas étudiées pour elles-mêmes mais parce que certains aspects sont révélateurs de la vision du temps transmise par l'auteur. Nous chercherons à mettre en relief la cohérence de l'univers temporel qui devient progressivement celui du lecteur au fur et à mesure qu'il se familiarise avec l'œuvre ou, à tout le moins, entre en résonance avec le vécu de chaque lecteur.

PREMIERE PARTIE

L'UTILISATION DES MARQUEURS TEMPORELS PAR JOHN MCGAHERN

Les valeurs temporelles, aspectuelles et modales des formes verbales jouent naturellement un rôle essentiel [...]. L'analyse linguistique de ces formes [...] apparaît comme un instrument indispensable au service de la narratologie.

RIVARA (2001, 71)

INTRODUCTION A LA PREMIERE PARTIE

L'objet de cette première partie est l'étude des marques temporelles dans la phrase et le récit, de tout ce qui, dans la langue, peut servir à exprimer un ancrage temporel (une référence au temps extérieur au récit ou extra-linguistique, par exemple une date, dont le référent est invariant) ou une relation temporelle (à l'intérieur du récit, par exemple le déictique temporel « then » qui tire sa signification du contexte, ou une désinence verbale).

Une telle présentation ne peut bien sûr pas prétendre à l'exhaustivité des formes ni envisager toutes les approches scolastiques. L'objectif étant essentiellement pratique, les considérations théoriques seront limitées au strict nécessaire. Sans privilégier une école par rapport à une autre, on s'inscrira néanmoins dans le courant énonciatif français au sens large, hérité de GUILLAUME et de BENVENISTE. Ce courant insiste, on le verra, sur la « situation d'énonciation » et, en conséquence, possède de nombreux points de contact avec le courant pragmatique anglo-saxon tel qu'il est décrit par LEVINSON (1983) notamment. Celui-ci sert de fondement à notre approche stylistique globale. En outre, le passage de l'énoncé au récit nous amènera à utiliser certains des outils de GENETTE, notamment ceux qui concernent l'étude du temps.

Le récit, parce qu'il met en jeu plusieurs plans temporels, rend certaines clarifications théoriques nécessaires. On sera par exemple amené à distinguer la gestion du temps dans la narration de la gestion du temps dans les dialogues.

Après avoir mis en lumière certains enjeux linguistiques ou discursifs, on s'attachera, à travers l'étude de trois nouvelles, à étudier comment MCGAHERN établit une thématique obsédante du temps, fondée sur une utilisation originale des outils que la langue anglaise et la mise en fiction lui offrent. Les trois nouvelles, « Wheels », « The Wine Breath » et « Gold Watch », ont été choisies en raison de leur exemplarité. Le fait que la composition de ces nouvelles s'étende sur quinze ans montre en outre la constance de MCGAHERN à écrire le temps.

1.1. Rappels théoriques

Introduction

Afin de voir en quoi MCGAHERN fait une utilisation originale des marqueurs temporels, il nous faut commencer par un inventaire des ressources de l'anglais contemporain dans ce domaine.

Dans l'ensemble des langues européennes, le verbe est un élément privilégié de l'expression du temps. C'est souvent lui qui est porteur des marques grammaticales de la temporalité, et le français, parce qu'il dispose d'un seul terme, établit une correspondance naïve entre le temps des verbes et le temps qui passe. L'anglais, plus précis en l'occurrence, distingue « tense » de « time » et souligne ainsi que les deux notions sont différentes l'une de l'autre. Une simple observation de la langue permet d'ailleurs de se rendre compte qu'on peut, par exemple, utiliser un verbe au présent pour parler du futur. D'autre part, les langues disposent de bien d'autres ressources pour exprimer la temporalité. Sans entrer dans le débat philosophique qui consiste à se demander si le temps est une catégorie *a priori* de l'entendement ou si chaque langue, par son fonctionnement propre, découpe le monde et donc le temps d'une certaine manière, il suffit de reconnaître qu'un énoncé a très souvent une valeur temporelle. L'objectif de ces rappels théoriques est de déterminer quel marqueur produit quel effet en anglais contemporain.

Le système de référence temporelle de l'anglais est suffisamment complexe pour qu'on s'y attarde un moment. La principale difficulté vient de l'imbrication des catégories du temps, de l'aspect et de la modalité. Il est aujourd'hui admis que cette langue opère une distinction fondamentale entre le présent et le passé et non entre le présent, le passé et le futur comme le français. Certains linguistes, comme JOLY et O'KELLY (1990, 24) réduisent même cette opposition à une opposition passé / transpassé, considérant que le présent joue le rôle de simple séparateur d'époques et ne fait pas lui-même époque.

Si aujourd'hui tous les linguistes s'accordent sur le fait que le temps futur n'existe pas en anglais, il est indéniable que le modal « will » sert à renvoyer à l'avenir. Quant aux aspects V+ING et HAVE+EN, ils ont parfois une valeur temporelle parce qu'ils permettent d'envisager le procès d'un certain point de vue, par exemple dans son déroulement ou dans son rapport au présent de l'énonciateur. On ne pourra donc limiter cette étude à celle des temps des verbes à proprement parler, et l'on s'intéressera aussi aux notions d'aspect et de modalité dans la mesure où elles ont un lien avec la temporalité. Il en sera de même des adverbes¹. Cela est bien connu mais il semble important de souligner que ces catégories ne sont pas aussi séparées que la présentation des grammaires pourraient le laisser penser et qu'une sphère temporelle donnée est souvent repérée à l'aide de plusieurs outils en conjonction.

Ces quatre catégories sont d'ailleurs elles-mêmes liées à la notion de personne, ou plutôt d'énonciateur, qui est au centre des théories de l'énonciation. BENVENISTE (1974, 82-83) écrit à ce propos :

L'acte individuel d'appropriation de la langue introduit celui qui parle dans sa parole. C'est là une donnée constitutive de l'énonciation. La présence du locuteur à son énonciation fait que chaque instance de discours constitue un centre de référence interne. Cette situation va se manifester par un jeu de formes spécifiques dont la fonction est de mettre le locuteur en relation constante et nécessaire avec son énonciation (...)

Une troisième série de termes afférents à l'énonciation est constituée par le paradigme entier – souvent vaste et complexe – des formes temporelles, qui se déterminent par rapport à l'EGO, centre de l'énonciation. Les temps verbaux dont la forme axiale, le « présent », coïncide avec le moment de l'énonciation, font partie de cet appareil nécessaire.

Même lorsqu'on a affaire à un temps simple avec une intervention minimale de l'énonciateur, celui-ci est donc présent dans l'organisation de son discours. JOLY et O'KELLY (1990), à la suite de GUILLAUME, définissent une triade énonciative qui a quelque parenté avec la théorie de BENVENISTE.

D'un point de vue énonciatif, l'acte de langage est prioritairement centré sur la personne du locuteur et, du même coup sur sa situation spatio-temporelle (« quelque chose est dit quelque part, à un moment donné, par quelqu'un »).

Personne, espace et temps sont trois représentations indissociables qui constituent le fondement de tout acte d'énonciation. La personne du locuteur, l'ego ou « moi » qui parle, ne se laisse pas concevoir en dehors du lieu d'espace où elle se tient (hic, « ici »), source des repérages spatiaux, ni en dehors du lieu de temps où elle parle (nunc, « maintenant »), source des repérages temporels. (...)

La représentation du temps doit être considérée comme tributaire de celle de l'espace. En effet dans les langues indo-européennes, le temps linguistique s'évalue en termes d'espace.

On sera donc parfois amené à traiter de marqueurs apparemment spatiaux qui font en fait partie du système de référence temporelle. On pense notamment à « going to » qui est temporel par métaphorisation.

Par souci de clarté, et à la suite de nombreux linguistes, on conservera pour cette partie le découpage classique temps, mode, aspect en y ajoutant les adverbes et syntagmes prépositionnels.

¹ Pour une discussion récente de ces points dans une perspective narratologique, voir

1.1.1. Formes verbales et temps chronologique

La référence au temps chronologique n'est qu'une des fonctions de ce qu'on appelle en grammaire le temps des verbes. Le *Dictionnaire de Linguistique et des Sciences du Langage* (DUBOIS et al. 1994, 478) explique :

La catégorisation la plus fréquente est celle qui oppose le présent, moment de l'énoncé produit (ou « maintenant ») au non présent, ce dernier pouvant être le passé, avant le moment de l'énoncé (« avant maintenant »), et le futur, après le moment de l'énoncé (« après maintenant ») : ce sont les temps absolus. Mais le présent est aussi le non-passé et le non-futur, ce qui le rend propre à traduire les vérités intemporelles [...] Passé et futur peuvent être considérés comme des instants révolus relativement au présent de l'énoncé ou dans leur écoulement relativement à ce même présent [...]. Lorsque le futur et le passé sont considérés comme des moments dans le temps réel, il se constitue des oppositions secondaires (ou temps relatifs) entre le futur et l'avant-futur, entre le passé et l'avant passé.

Les temps grammaticaux ont donc une signification intrinsèque mais les effets de sens naissent aussi des rapports entre eux. En anglais, le futur n'est pas un temps grammaticalisé, contrairement au présent et au passé, aussi sera-t-il traité séparément. D'autre part, les étiquettes des temps « présent » et « passé » ne préjugent en rien des moments auxquels ils font référence.

1.1.1.1. L'opposition présent (-Ø-S) prétérit (-ED).

Ces deux formes sont les formes simples que peut prendre un verbe anglais. Leur analyse linguistique comparée, en particulier l'absence de

RIVARA (2001, 68-71).

marques aspectuelles, (aspect aoriste ou aoristique défini par les énonciativistes se réclamant de l'enseignement d'Antoine CULIOLI²) mettrait en évidence un certain nombre de similitudes. Mais du point de vue temporel, c'est bien l'opposition qui est caractéristique et à laquelle on s'attachera ici.

LYONS (1978, 298) considère que le temps grammatical fait partie du cadre déictique de référence temporelle parce qu'il grammaticalise la relation qui existe entre le temps de la situation décrite et le point zéro temporel du contexte déictique. L'emploi du temps passé localise normalement la situation que décrit l'énoncé dans le passé par rapport à l'énonciation. En revanche, ce n'est que dans des situations de commentaire direct ou de compte rendu que le temps non passé à la forme simple, sans adverbe de temps l'accompagnant, sert en anglais à localiser une situation dans le présent.

En effet, le présent simple peut renvoyer aux trois moments du temps chronologique : le révolu, l'actuel, ou l'avenir. Ce sont le contexte et la situation d'énonciation qui permettent de trancher. Dans les récits de fiction, il faudra distinguer les parties narratives des parties dialoguées. Pour les passages dialogués, il est en général assez aisé de déterminer le point zéro temporel du contexte déictique puisque le locuteur, personnage du récit, est situé par l'auteur dans un contexte spatio-temporel précis.

Lorsque le père de famille demande : « Is the dinner ready Rose ? » (« Wheels », 6), le lecteur sait que celui-ci vient de rentrer des champs et de prendre place à la table de la cuisine. Cet emploi déictique du présent, qui

² Voir par exemple, CULIOLI [1978] (1990), « Valeurs modales et opérations énonciatives » (135-155) et CULIOLI [1978] (1999), « Valeurs aspectuelles et opérations énonciatives : l'aoristique » (127-143).

manifeste une relation d'immédiateté entre la langue et l'événement, est celui que l'on trouve le plus fréquemment dans les passages dialogués et qui mime la conversation courante. C'est un élément de réalisme dans une œuvre littéraire.

Le présent peut aussi indiquer, en général accompagné de circonstants, la répétition d'une action. On parle alors de présent d'habitude. Le moment auquel ce présent fait référence est dilaté par rapport à l'exemple précédent. Il n'englobe plus seulement l'instant où la parole est proférée, mais une période plus large dont les contours sont plus flous. En parlant de l'époque qu'il est en train de vivre, le père dit : « Sometimes, children come to the door with raffle tickets, that's all ». (« Wheels », 9).

L'auteur peut aussi employer le présent de manière plus ambiguë, sans donner une idée claire de la situation d'énonciation. Il s'agit alors d'un effet de style que le lecteur doit analyser.

'Be quiet, trembling between timidity and the edges of violence as the rest of your race, and wait for him to come: life has many hours, it'll end'
(« Wheels », 5).

Ici, le locuteur n'est pas identifié, et cette absence d'identification donne l'impression que le personnage principal de la nouvelle, qui en est aussi le narrateur, entend des voix. Le présent simple prend alors une valeur généralisante ; on peut parler de présent de vérité générale, même qui dans ce cas précis, et à cause de l'emploi du modal « will » dans le même énoncé, on peut aussi envisager une valeur prophétique.

Le présent peut d'ailleurs être employé dans des énoncés qui renvoient à l'avenir, par exemple, lorsque le père demande à son fils : « Are you down for long ? » (« Wheels », 9). Ici, comme dans la majorité des cas de ce type, on peut

estimer que c'est le circonstant accompagnant le présent et non le présent lui-même qui fait référence à l'avenir. La forme verbale apparaît alors comme une forme non marquée.

Il n'est théoriquement pas impossible que, dans une dialogue, le présent simple renvoie à un moment antérieur à la situation d'énonciation, lorsque, par exemple, un personnage raconte au présent ce qui lui est arrivé à un moment quelconque du passé. Néanmoins cet emploi du présent simple, parfois appelé « présent historique » se trouve essentiellement dans des passages narratifs. On pourrait même dire que son occurrence dans un dialogue est le signe que le dialogue devient récit, malgré les guillemets.

Les dialogues sont le plus souvent enchâssés dans un cadre narratif pour lequel la détermination du point zéro temporel du contexte déictique est plus ardue, en particulier lorsqu'il s'agit d'oeuvres de fiction. Dans un article de journal, dans une oeuvre historique ou dans une autobiographie, l'auteur ne dissimule pas sa position de locuteur et il lui arrive même de définir précisément sa propre position spatio-temporelle, ce qui permet au co-locuteur d'interpréter en toute connaissance de cause les références déictiques. Dans les oeuvres de fiction au contraire, les « coordonnées déictiques » de l'auteur ne permettent pas (ou en tous cas très indirectement et jamais indépendamment de nombreux autres paramètres) d'interpréter le récit en termes temporels. Déplacer ce point zéro de l'auteur insaisissable, ou finalement peu intéressant, vers le narrateur, comme le veut la tradition narratologique depuis Wayne BOOTH (1961) ne résout pas forcément le problème car ce dernier peut s'avérer tout aussi insaisissable. Il convient de noter que ce déplacement est parfois très

difficile à opérer dans le cas de MCGAHERN. Une des spécificités du récit de fiction en général est d'ailleurs d'avoir assez peu recours au présent et de préférer le prétérit, qui exclut l'immédiateté langue - événement. C'est d'ailleurs une constante chez MCGAHERN. La question du renvoi à l'actuel ne se pose donc pas dans le récit de fiction, mais on trouve néanmoins des présents simples pour exprimer des vérités générales. Le titre de « Wheels » se trouve ainsi explicité dans le passage suivant :

I knew the wheel : fathers become children to their sons who repay the care they got when they were young, and on the edge of dying the fathers become young again [...] (« Wheels », 8).

Les emplois prospectifs de ce temps sont rares, puisque ils supposent que le moment de l'énonciation soit clairement défini. Il existe un emploi du présent simple particulier au récit de fiction, c'est celui que le français appelle « présent de narration », et que l'anglais qualifie de « présent historique », mettant ainsi en évidence le rapport avec le passé. Un journal intime rédigé chaque jour est une forme de narration, souvent faite au présent, mais on ne peut parler en ce cas de « présent historique » puisqu'il y a effectivement coïncidence, ou *quasi* coïncidence entre l'énonciation et l'événement.

L'emploi du présent historique consiste, selon une définition naïve, à raconter au présent des événements passés. Ce temps se trouve donc en concurrence avec le prétérit, considéré comme le temps du récit de fiction par excellence. On a souvent considéré que le choix du présent relevait dans ce contexte de l'effet de style. Hélène CHUQUET (1994, 20) expose cette thèse et note :

Tantôt c'est l'événement qui se détache du passé et se présente devant le locuteur [...], tantôt, à l'inverse, c'est le locuteur qui se transporte dans le passé.

Quoi qu'il en soit, on estime que l'emploi du présent par opposition au prétérit rend le récit plus « vivant ». Les linguistes ne se satisfont pas de cette interprétation, qui se contente de noter un effet sans rapport avec la diversité des utilisations du présent dans les récits de fiction, ni avec la nature de ce temps grammatical³. Ainsi, Hélène CHUQUET (1994, 22) dépasse cette conception traditionnelle, et estime que :

On peut voir dans le présent une sorte de forme « absolue » de la narration, utilisable soit pour éviter la redondance dans le cas où l'appartenance des événements racontés au révolu est marquée par d'autres indicateurs, notamment adverbiaux, soit dans tous les cas où l'ancrage du récit dans un référent temporel externe, quel qu'il soit, est considéré comme non pertinent.

On retrouve donc ici la conception du présent comme forme non marquée temporellement et aspectuellement, ce qui remet en cause la définition du présent historique comme récit au présent d'événements situés dans le passé⁴.

MCGAHERN choisit presque toujours d'écrire au prétérit mais l'utilisation du présent n'en est que plus remarquable. Le début de *The Leavetaking*, récit à la première personne, alterne récit au présent et dialogues :

I watch a girl's shadow float among feet on the concrete as I walk in a day of my life with a bell, its brass tongue in my hand, and think after all that the first constant was water.

³ Toutefois, l'écart stylistique que l'utilisation du présent représente est indéniable même s'il n'est pas suffisant.

⁴ Il serait plus exact de parler de récit au présent d'événements sans rapport avec le moment de l'énonciation. Que dire dans ce contexte de l'opposition présent / prétérit ? Il n'y a plus ici d'opposition déictique puisque se pose le problème du choix entre les deux temps, et que le remplacement de l'un par l'autre introduit des nuances de point de vue ou simplement de style mais aucune modification de l'ancrage déictique, ni de l'ordre de la succession des événements. L'opposition présent / prétérit disparaît donc avec la perte de la valeur temporelle.

Two boys drag a smaller boy towards me through the milling bodies. He's sobbing. I have to lean forward to hear in the din.
'He says Bill Rudge has been throwing pebbles at his glasses , Sir'.
'Tell Billy Rudge from me if it happens again he'll go to the office'. (9)

L'utilisation du présent est ici déictique puisqu'elle sert à définir la situation d'énonciation, qui est précisément celle dans laquelle l'acte de remémoration aura lieu.

Le prétérit est lui aussi tantôt chronologique, tantôt non chronologique, et l'on s'attachera d'abord à sa valeur dans les récits de fiction, où il est largement répandu. Contrairement au présent historique, il apparaît non comme un effet de style, mais comme une norme en matière de narration, plus encore qu'en français comme l'a montré Hélène CHUQUET (1994). Cette norme a quelque chose de conventionnel et il peut être intéressant d'en rechercher le fondement. On pourrait supposer que le prétérit a été choisi pour rapprocher le récit de fiction du récit non fictionnel qui implique que l'événement a eu lieu à un moment antérieur au moment de l'énonciation. Le récit, à quelques exceptions près (descriptions et commentaires sur le vif) serait par nature rétrospectif et le récit fictionnel reproduirait le fonctionnement naturel du récit historique. Le prétérit du récit de fiction serait donc chronologique. Cependant, l'existence en anglais d'un prétérit non chronologique aussi appelé prétérit modal, peut conduire à un autre système d'analogie. Le prétérit modal indique non pas que l'événement ou le procès est révolu mais qu'il est irréel ou non réalisé. Le prétérit modal est introduit par des tours qui insistent sur cette non réalisation comme « as if », « as though », ou bien des verbes comme « wish » ou « suppose » etc. Ces déclencheurs n'apparaissent en général pas expressément

au début des récits de fiction, et c'est pourquoi on ne considère pas le prétérit de narration comme un prétérit modal. Néanmoins, cette qualité d'irréalité est constitutive de toute fiction et on pourrait même considérer que le déclencheur du prétérit de narration, l'entrée en fiction, est de même nature que ceux du prétérit modal. La seule différence serait alors qu'il reste implicite. Dans une telle hypothèse, on peut poser qu'un acte de langage de type « *'It is as if' There was ...* » émanant de l'instance narrative et effacé par convention, précède tout *incipit*. Le lecteur, parce qu'il accepte de « coopérer » (au sens gricéen du terme), interprète alors le prétérit comme un prétérit chronologique. Si l'on adopte cette approche, le prétérit de narration serait, en réalité, non chronologique. LAPAIRE & ROTGE (1991, 389) rapprochent néanmoins le fonctionnement des deux types de prétérit en disant que :

- La valeur fondamentale de -ED (l'invariant de cette forme) est une rupture par rapport au présent de l'énonciation :
- parce que le procès est révolu (donc non présent) : -ED = passé
 - parce que le procès est non réel (donc non présent) : -ED = hypothétique

Une telle théorie conduirait donc à dire que le prétérit modal est non chronologique mais demeure déictique, selon la définition qu'en donnent DUBOIS et al. (1994, 132), à savoir :

On appelle déictique tout élément linguistique qui, dans un énoncé, fait référence à la situation dans laquelle cet énoncé est produit [...]

dans la mesure où les deux prétérits, passé et hypothétique, restent liés, dans leur définition, au présent de l'énonciation par l'intermédiaire de la rupture.

Cette analyse est proche de celle que fait Jean LAVEDRINE (1975, 529) quand il explique :

Le terme *prétérit* institue en récit le temps passé raconté, le temps de la fiction et de l'histoire, de la biographie et de l'autobiographie, et plus généralement, le temps vécu par mémoire interposée. La distinction entre histoire et fiction n'est pas pertinente. [...] Dans l'un et l'autre cas, le *prétérit* institue l'univers de l'inactuel qui, en son essence, n'est pas différent du « non-ici et maintenant » que signale le *prétérit* en dialogue ».

Chez MCGAHERN, la mémoire et l'imagination sont systématiquement associées et présentées comme des composantes indissociables dans le processus de la création littéraire. Le temporel et l'hypothétique ne se trouvent donc pas en relation d'exclusion mais plutôt d'inclusion.

Une fois encore, l'analyse des dialogues se révèle moins problématique que celle des passages narratifs. Ce n'est guère surprenant puisque l'usage de la langue reproduit ici l'usage courant. On y retrouve des *prétérits* chronologiques utilisés pour référer à des procès antérieurs au moment de l'énonciation, parfois accompagnés de circonstants mais pas nécessairement. « *Wheels* » commence par un récit de ce type :

Took to fishing beyond Islandbridge, bicycle and ham sandwiches and a flask of tea, till he tried to hang himself from a branch out over the river, but the branch went and broke and he fell roaring for help. (3).

Quant au *prétérit* modal, clairement identifié par la présence de ses déclencheurs habituels et renvoyant cette fois non au passé, mais au présent, ou au futur, on le trouve aussi bien dans les dialogues : « *It's time you were up for Mass* », in « *The Wine Breath* » (184), que dans les passages narratifs. C'est le cas du début de « *The Wine Breath* » où l'entrée du lecteur dans le monde de la fiction coïncide avec l'entrée du personnage principal dans le monde imaginaire qu'il a bien du mal à distinguer de la réalité :

If I were to die, I'd miss most the mornings and the evenings [...] (178).

Pour ce qui concerne les récits de fiction, l'opposition déictique présent / prétérit est donc validée essentiellement dans les dialogues. L'intrusion du présent dans un récit au prétérit marque en général l'intrusion du narrateur, comme nous le verrons lors de l'étude des nouvelles.

1.1.1.2. La forme HAD + -EN

HAD+-EN ne fait pas partie des formes simples ; c'est une forme auxiliée, incontestablement formée à partir d'une autre forme auxiliée : HAVE + -EN. Or, LAPAIRE & ROTGE (1991, 384-85) estiment que :

Ce n'est pas un hasard si la langue fournit la possibilité de séparer le sujet du verbe à l'aide des auxiliaires ou des modaux : un sujet qui ne régit plus directement le verbe lexical cesse de n'être qu'un sujet agissant si ce verbe dénote une action, et cesse de n'être qu'un sujet qui ressent, si ce verbe dénote une perception. Car c'est désormais l'énonciateur qui « prend les choses en main » (pourrait-on dire de façon imagée), en commentant S dans son rapport à P. C'est lui qui parle de l'activité de S ou de ce qu'il ressent, perçoit, etc.

La forme HAD+-EN devrait alors être traitée avec les autres formes aspectuelles. Mais il existe un usage purement chronologique de HAD+-EN, semblable à celui du prétérit simple, qui nous intéresse au premier chef. Le décrochage temporel que le prétérit opère par rapport au présent de l'énonciation est parallèle à celui qu'effectue HAD+-EN par rapport au prétérit simple : il n'implique en rien un commentaire supplémentaire de l'énonciateur. Afin d'éviter toute confusion, il vaudrait mieux parler dans ce cas de « plus-que-prétérit » et dire que la forme HAD+-EN est soit un « plus-que-present

perfect », passé de HAVE+-EN, soit un « plus-que-prétérit », passé de V+-ED⁵.

Deux extraits de « Wheels » illustrent cette différence :

They had filled the trolley, the smile dying in the eyes as they went past [...] (3).

'Seven-eighths of his grave he'd dug in that place down the country when they transferred him up for promotion'. (3)

C'est naturellement dans le premier cas que la présence de la composante aspectuelle est la plus évidente. HUDDLESTON (1984, 162) note d'ailleurs que HAD+-EN sert aussi de « plus-que-prétérit » au prétérit modal.

Janine BOUSCAREN et al. (1982, 75-108) remettent en cause la valeur de *backshifting* de la forme HAD+-EN et considèrent que ce qui prédomine est la valeur aspectuelle, autrement dit, le commentaire de l'énonciateur :

On peut estimer que dans ces derniers exemples ce n'est pas la relation d'antériorité qui déclenche l'emploi de la forme HAD + -EN. Parlons plutôt de la façon dont l'énonciateur peut présenter deux événements qui suivent toujours dans un ordre irréversible. [...] Ce type d'exemple montre bien à quel point pour l'emploi de la forme HAD+-EN, l'antériorité événementielle elle-même n'est que secondaire par rapport à la façon dont l'énonciateur choisit d'organiser son récit.

Cela est incontestable lorsque le contexte laisse le choix entre l'emploi du prétérit simple ou de HAD+-EN pour exprimer la même relation chronologique entre deux procès. Or il y a un choix lorsque le contexte lui-même indique l'antériorité d'un procès par rapport à un autre et que la forme verbale est donc déchargée de ce rôle. Dans l'exemple suivant, l'emploi de HAD+-EN est absolument indispensable pour renvoyer à une sphère temporelle antérieure à celle à laquelle réfère le prétérit de narration :

⁵ PALMER (1974, 54) parle de « Past past » et de « Past perfect ».

The years had gone by and now they were alone and he was her child and everything. « Wheels » (7)

On voit clairement ici que HAD + -EN joue le même rôle de décrochage temporel par rapport au prétérit de narration associé à « now » que ce que ferait le prétérit par rapport à un présent déictique.

Par ailleurs, il est évident que l'auteur d'un récit est toujours libre de présenter une suite d'événements successifs au prétérit, ou d'insister sur l'antériorité de certains procès par rapport à d'autres en utilisant HAD+-EN. Mais dans tous les cas, l'utilisation de HAD+-EN reste liée à l'antériorité par rapport à un moment du passé repéré comme tel, que ce soit une valeur dominante ou secondaire. HUDDLESTON (1984, 163) met d'ailleurs en relation la notion d'antériorité et celle d'aspect accompli :

[...] let us consider the implication of the general term "perfect aspect". "Perfect" is to be understood in the sens of "complete": in its strictest use, perfect will thus be applied to a formal category of the verb or VP whose primary meaning is to denote the state characterised by the completion of some earlier situation. Completeness is closely related to pastness: if something is now complete the process or whatever of reaching that point will have taken place in the past; thus perfect aspect is closely related to past tense. The difference is that with the perfect aspect the emphasis is on the present state while with the past tense it is on the past situation.

1.1.1.3. L'ajustement syntaxique

On considère généralement que l'ajustement syntaxique est une question purement grammaticale et qu'elle n'a donc pas d'influence sur la détermination des sphères temporelles. Le problème se pose pour des énoncés complexes dans lesquels le choix du temps de la proposition principale conditionne celui de la proposition subordonnée. Dans l'énoncé suivant : « Perhaps she'd hoped he'd

come [...] », « Wheels » (7), la principale fait clairement référence à une sphère antérieure au « présent » des personnages – rapporté au prétérit dans la nouvelle – et la subordonnée représente une projection dans le futur depuis ce passé lointain. Les relations temporelles à l'intérieur de cet énoncé sont donc plus complexes et plus intéressantes qu'une simple assimilation du temps du deuxième segment à celui du premier.

Par ailleurs, la présence ou l'absence de concordance des temps entre deux segments d'un énoncé renseigne sur le type de discours dont il s'agit. La notion de concordance des temps dépasse le cadre de la phrase complexe et peut fonctionner à l'intérieur d'un paragraphe ou de tout autre partie d'un texte :

Making sure that Gillespie hadn't noticed him at the gate, he turned back. The bed **wouldn't** be ready for another week. The news **could** wait a day or more. Before leaving he stole a last look at the dull white ground about the saw-horse. The most difficult things always seem to lie closest to us, to lie around our feet. « The Wine Breath », 180.

Dans ces exemples, « would » et « could » sont des indices de style indirect libre. Quant au présent de la dernière phrase, on ne sait si l'on doit le rapporter au personnage ou au narrateur, ce qui induit une confusion des rôles omniprésente dans la nouvelle. Ces questions révèlent donc que, dans une certaine mesure, on a affaire à des choix discursifs et non à des contraintes linguistiques. Elles doivent donc être exploitées en termes stylistiques.

1.1.2. La modalité

1.1.2.1. Définition

BOUSCAREN et al. (1996, 41) proposent la définition suivante de la modalité :

La modalité sert à indiquer le point de vue de l'énonciateur sur le contenu de ce qu'il dit de sa position par rapport à un co-énonciateur. L'énonciateur peut présenter un contenu de pensée comme une vérité, comme une hypothèse ou comme une question qu'il soumet. Il peut aussi exprimer une obligation, un ordre, un souhait, un désir adressé à celui qui écoute.

La modalité trouve son fondement dans la situation d'énonciation et s'exprime soit par des items lexicaux soit, beaucoup plus fréquemment en anglais, par des auxiliaires modaux. Les formes verbales étudiées jusqu'ici étaient des formes non marquées pour le mode, à l'exception des prétérits parfois dits « modaux » ; celles qui seront examinées dans cette section sont sémantiquement et morphologiquement marquées pour le mode.

On ne s'intéressera pas ici à la modalité en soi, mais aux relations que la modalité entretient avec la temporalité et en particulier au rôle joué par certaines formes modales dans la détermination des sphères temporelles.

Parfois, un morphème indiquant la temporalité, le « -ed » du prétérît, sert en fait à modaliser un énoncé, prétérît modal, et perd toute pertinence dans la détermination des sphères temporelles. Réciproquement, il est des formes modales qui, selon les contextes d'occurrences, semblent avoir pour rôle la détermination des sphères temporelles plutôt que la modalisation de l'énoncé. C'est en particulier le cas de certains emplois de « shall » et « will ».

1.1.2.2. La question du renvoi à l'avenir

Le renvoi à l'avenir, c'est-à-dire, la détermination d'une sphère temporelle postérieure au présent de l'énonciation, a déjà été évoquée en 1.2. et la forme 0 –s est une des ressources de la langue anglaise dans ce domaine, même si ce n'est pas la plus employée. Il n'est pas surprenant que le renvoi à l'avenir entretienne des relations privilégiées avec la modalité. Les formes modales s'opposent en effet aux formes simples en ce qu'elles permettent à l'énonciateur de commenter la relation prédicative. Or, l'avenir est par définition le domaine dans lequel la relation prédicative ne peut être envisagée que par l'énonciateur. Il faut néanmoins établir une distinction entre renvoi à l'avenir et caractère subjectif de la relation prédicative car cette dernière peut aussi être rapportée au présent ou au passé.

D'autre part, dans un énoncé marqué sur le plan modal et portant sur l'avenir, il se peut qu'un élément autre que le modal « will » ou « shall » prenne en charge la détermination de la sphère temporelle postérieure au présent.

Le problème n'est pas de savoir si « will » et « shall » ou d'autres formes dont on rapproche parfois le fonctionnement de celui des modaux (« is /are to » par exemple), peuvent être utilisés pour renvoyer à l'avenir puisqu'il s'agit d'une évidence que personne ne saurait nier⁶, mais d'examiner **en contexte** quelle est la valeur première des modaux en question : modalisation de l'énoncé

⁶ André CREPIN (1994, 144) souligne d'ailleurs que cette utilisation (auxiliaire + infinitif suggérant le futur) se trouve dès le vieil anglais. Avec une nuance d'obligation

ou renvoi à l'avenir. On peut estimer que lorsque la forme modale est le seul élément d'un énoncé susceptible de renvoyer à l'avenir, la détermination de la sphère temporelle est sa valeur prépondérante même si la valeur modale reste présente. C'est en effet le cas dans l'exemple suivant : « I'll go and tell him I'm sorry », « Wheels » (3). Il arrive aussi fréquemment que plusieurs éléments de l'énoncé participent à la détermination de la sphère temporelle, comme lorsque Rose tente de dissuader le narrateur de parler à son père :

'If you let it go today it'll calm him down and tomorrow it'll be as if nothing happened' [...], « Wheels » (7).

Le sens d'une forme modale émerge donc de la combinaison du choix de la forme par l'énonciateur (contraste entre « will », « shall » et « 'll » par exemple), du contexte dans lequel cette forme est employée, et des traits phonologiques, prosodiques ou paralinguistiques qui y sont associés. Plus la forme modale est contractée ou affaiblie, plus la valeur modale s'estompe.

1.1.2.3. Le renvoi au passé

Si les formes « will » et « shall » (tout comme « may », « can », « must » etc.) peuvent être appréhendées comme des formes au présent malgré l'absence de la désinence de la troisième personne, c'est parce que la désinence du prétérit est présente dans les formes WOULD (WILL+-ED) et SHOULD (SHALL+-ED). La question est de savoir comment interpréter cette désinence dans le cas des modaux. Quelle valeur lui donner ? On retrouve la même

imposée au sujet grammatical dans le cas de « ic sceal » et une nuance de volonté de la part du sujet dans « ic wille ».

ambiguïté possible qu'avec les formes « will » et « shall » concernant la prédominance de la détermination des sphères temporelles ou de la modalisation.

Lorsqu'ils sont employés dans des subordonnées dépendant de propositions principales elles-mêmes au prétérit, « should » et « would » semblent fonctionner comme les formes de prétérit des autres verbes. Il s'agit d'un prétérit d'ajustement syntaxique qui est déclenché par le temps du verbe de la proposition principale. On distingue le prétérit d'ajustement syntaxique du prétérit chronologique dans la mesure où l'on considère que la détermination de la sphère temporelle extérieure au présent est effectuée en premier lieu par le verbe de la proposition subordonnée. Lorsqu'un récit est au prétérit, « would » et « should » permettent une projection dans le futur. Le narrateur envisage ici son mariage, qui vient de se décider :

We **would** avoid all that. We had promised one another the simplest wedding. « Gold Watch » (216)

Dans le cadre d'un récit au passé, « would » peut avoir une valeur itérative. Dans ce cas, des adverbes y sont souvent associés.

1.1.3. L'aspect

Dans cette section, nous suivrons les analyses de LAPAIRE & ROTGE (1991) qui nous semblent avoir trouvé le point d'équilibre pour analyser l'aspect entre abstraction et recensement des formes. Ils définissent l'aspect comme suit :

Dans son utilisation grammaticale, le nom « aspect » et l'adjectif « aspectuel » qui lui correspond désignent la perspective dans laquelle le procès exprimé par le verbe est envisagé. Il s'agit donc bien de regarder (cf. *aspicere*) un phénomène, c'est-à-dire de le considérer sous un jour, un angle, une distance (voire une humeur) particulier. 359.

Comme pour la modalité, ce n'est pas la notion d'aspect elle-même qui nous intéresse, mais ses rapports avec la temporalité ce qui explique pourquoi nous analyserons plus en détail l'aspect HAVE+-EN que BE+-ING.

1.1.3.1. BE+ -ING

En analysant la forme BE+-ING par rapport aux formes Vø et V+-ED LAPAIRE & ROTGE (1991, 421) définissent une valeur fondamentale, un invariant sémantique, de l'aspect BE+-ING qui est celle « d'intervention non élémentaire » de l'énonciateur sur la relation prédicative. Cela serait l'invariant abstrait de BE+-ING. Ils examinent ensuite plusieurs interprétations possibles de cette forme dont deux retiendront particulièrement notre attention parce qu'elles sont liées à la temporalité : la saisie dilatoire du procès et l'emploi prospectif de BE+-ING :

Avec V+-ING, un procès est montré comme étant dilaté, précisément lorsqu'il est saisi en cours de déroulement. L'énonciateur signifie ainsi que le procès a commencé avant le moment où lui-même se situe : il y a donc nécessairement une antériorité (un avant, un déjà) du procès. Il met également en relief le fait qu'il n'est pas achevé. Il est inaccompli.

Ce que BE+-ING exprime ici, ce n'est donc pas la durée d'un procès, mais le parti pris de l'énonciateur d'inclure le présent de l'énonciation dans la sphère temporelle du procès en question et l'on comprend que c'est une situation privilégiée pour observer un procès.

LAPAIRE & ROTGE (1991, 423) glosent la variante passée de BE+-ING, WAS+-ING, comme suit :

Je me place explicitement dans une situation particulière [...] différente de ma situation présente. J'affirme entre autres que la relation S/P est valable dans cette situation, révolue à un moment T antérieur à NOW auquel renvoie le prétérit temporel WAS, mais qu'elle était aussi avant ce moment T. Le procès est donc montré comme préexistant par rapport à ce moment. Ceci fait que le co-énonciateur est placé directement dans un procès montré comme déjà repéré par l'énonciateur, déjà connu de celui-ci.

Dans l'exemple suivant, Rose est ainsi présentée au lecteur :

The front door was open when I got to the house. She was on her knees in the hall, scrubbing the brown flagstones. « Wheels » (5).

BE+-ING peut aussi avoir un emploi clairement prospectif :

Dans cet emploi, l'énonciateur ne se contente pas d'annoncer de façon factuelle qu'une relation S/P sera actualisée à un moment T, postérieur au moment de l'énonciation, il signale le caractère préconçu de cette relation. LAPAIRE & ROTGE (1991, 435).

Ce caractère préconçu peut être rapporté à une intuition ou à une déduction d'après les circonstances, comme dans ce dialogue :

'I'm going to Dublin tomorrow,' I said.
'I thought you were coming for two weeks. You always stayed two weeks before.' « Gold Watch » (224).

C'est en cela, et pas uniquement à cause de la parenté morphologique des formes, que l'on peut rapprocher BE+-ING de BE GOING TO. LAPAIRE & ROTGE (1991, 438) notent à ce propos :

L'on peut considérer que l'orientation future de *be going to* découle en partie du verbe *go* dont le sémantisme inclut à la fois un point de départ (géographique dans son sens premier, temporel dans le tour *be going to*) et un éloignement (à nouveau dans l'espace ou dans le temps).

La suite de cette étude montrera en effet que l'expression de la temporalité se fait souvent au moyen de métaphores spatiales. L'utilisation de BE+-ING n'exclut donc aucune sphère temporelle, qu'elle soit antérieure, concomitante ou postérieure au moment de l'énonciation. L'utilisation de cette forme, quelle que soit la sphère temporelle à laquelle elle renvoie, place l'énonciateur au centre du procès envisagé ; qu'il le rapporte en observateur présent ou passé, ou qu'il ait, dans le présent de l'énonciation, de bonnes raisons de l'envisager pour l'avenir.

1.1.3.2. HAVE+-EN

Cette forme a déjà été évoquée lorsqu'elle est au passé et lorsqu'elle suit un modal. Nous nous intéressons ici à sa forme présente et particulièrement à l'analyse contrastive entre V-ED et HAVE+-EN. Comme le remarquent LAPAIRE & ROTGE (1991), la forme HAVE/HAS + V-EN est l'alliance de deux marqueurs temporels, l'un présent (HAVE/HAS), l'autre passé (V-EN). Remarquant que les grammaires parlent souvent, à propos de la forme HAVE/HAS + V-EN, de « current relevance » (voir PALMER, 1974), ils

définissent la valeur fondamentale comme une synthèse pouvant être modulée de diverses manières selon le contexte.

Un procès exprimé par la forme HAVE/HAS + V-EN peut avoir commencé dans le passé et se poursuivre dans le présent. La synthèse passé/présent est alors clairement temporelle. Le narrateur, irrité par le silence de son père, lui dit par exemple :

'I can't understand why you have not spoken to me since I came.
« Wheels » (8)

Cette forme exprime la continuité entre le passé et le présent de l'énonciation alors que V-ED insiste sur la rupture – le décrochage – entre le présent et le passé.

Mais un procès exprimé par la forme HAVE/HAS + V-EN peut aussi appartenir à la sphère du révolu, le choix de HAVE/HAS + -EN plutôt que V-ED ne sert alors pas à renvoyer à des sphères temporelles distinctes. La synthèse effectuée entre le présent et le passé n'est alors plus d'ordre strictement temporel ou chronologique mais de l'ordre du point de vue. Il s'agit d'un procès révolu analysé par rapport au présent de l'énonciation. En choisissant HAVE/HAS + V-en, l'énonciateur rattache mentalement le procès révolu au présent de l'énonciation parce qu'il tire un bilan dans le présent d'un fait passé, ou encore simplement parce qu'il effectue un centrage sur le présent. Rose annonce par exemple au personnage narrateur :

'I've left your case in the old room.' « Wheels » (9)

L'aspect permet donc, non seulement de situer les procès temporellement les uns par rapport aux autres, mais aussi et surtout d'indiquer

la manière dont l'énonciateur envisage la temporalité dans toutes ses nuances. En choisissant d'utiliser les formes aspectuelles, ou de ne pas y avoir recours, l'énonciateur construit son propos de telle ou telle manière et l'écrivain, son récit.

1.1.4. Les marqueurs non verbaux

La temporalité n'est pas exprimée uniquement par des formes verbales. Des syntagmes adverbiaux, nominaux ou prépositionnels accompagnent très souvent ces dernières. C'est de ces combinaisons que naissent la précision temporelle des énoncés ainsi que les multiples possibilités de construire un énoncé. Tout comme les formes verbales, les marqueurs non verbaux n'ont pas pour seule tâche la détermination des sphères temporelles. Ils sont aussi utilisés pour indiquer la durée, la fréquence, ou pour mettre en relation des moments ou des époques. Ils peuvent également indiquer qu'un procès ou un processus est à son début, en son milieu ou touche à sa fin. Ces marqueurs peuvent être déictiques ou non déictiques. Les éléments non déictiques, comme les dates, ancrent le récit dans la réalité, mimant en quelque sorte le récit historique, même si cela ne change rien au statut fictionnel du récit en question. On peut ainsi lire dans « The Wine Breath » (179) :

It was the day in February 1947 that they buried Michael Bruen.

Les marqueurs déictiques sont au contraire le signe que l'énonciateur est fortement impliqué dans son propos. Dans « The Wine Breath », une indication déictique précède la date :

He was in another day, the lost day of Michael Bruen's funeral **nearly thirty years before**. (178)

Qu'ils soient déictiques ou non, ces marqueurs sont essentiels à l'organisation du récit. Ils annoncent par exemple ellipses, analepses et prolepses. Dans l'exemple suivant, le récit s'accélère, fait un bond de quelques semaines :

The visit we made to my father some weeks later turned to a far worse disaster than I could have envisaged. « Gold Watch », (213).

L'abondance de ces marqueurs non verbaux dans l'œuvre de John MCGAHERN met au jour la thématique obsédante de la temporalité.

Ces brefs rappels théoriques n'ont pas pour objectif de présenter une vision exhaustive de la grammaire des temps en anglais britannique⁷ contemporain, mais seulement de servir de fondement à une étude stylistique précise des marqueurs temporels dans l'œuvre de John MCGAHERN. Cet objectif implique que l'on dépasse le niveau de l'énoncé pour s'intéresser au récit.

⁷ Nous considérons que John MCGAHERN écrit en anglais britannique, même si l'on trouve dans ses récits des tournures spécifiquement irlandaises. Parmi les formes dialectales utilisées par MCGAHERN, on remarque USED Ø +V, forme qui marque la rupture avec le présent de l'énonciation, là où l'anglais standard utilise USED TO + V. Cet usage dialectal n'est pas exclusivement irlandais. Selon Peter TRUDGILL (correspondance personnelle) on le trouve dans le nord linguistique des îles britanniques. On le retrouve en effet dans le British National Corpus :

KBB 11172 I was always annoyed though, Phil and George were magnificent dancers and the chap I **used to** walk out with sometimes he er he'd he **he used say** now that I look like this!

KSW 597 My tea, my science teacher my science teacher, she said to me, **he used say** well they bunk off out of their lessons, they hit the teachers, she goes, cos she worked in there [...]

Dans l'exemple KBB 1172, on peut poser que l'élision de TO dans « he used say » est due à la proximité de USED + TO dans « I used to walk ». Le premier TO aurait une valeur distributive. Il convient aussi d'évoquer une autre hypothèse d'ordre phonétique cette fois-ci qui s'applique aux deux exemples. Soit : /hi 'ju:st tə 'seɪ/. TO ayant en contexte une forme faible, la proximité du /t/ final de USED peut donner lieu à une élision. Ce phénomène est courant dans les contextes d'agglomérats consonantiques. USED TO est une forme éminemment instable comme nous l'indique Nancy FRISHBERG (correspondance personnelle) qui atteste une utilisation adverbiale de USED TO chez un locuteur californien de 56 ans, synonyme de « previously », ce qui confirme sa valeur de rupture :

Used to, we had six employees at that location, but now we've expanded to a dozen.

Pour ce qui est des exemples que l'on trouve chez MCGAHERN, on se contentera de signaler que ceux-ci interviennent en discours direct, qu'ils émanent donc d'un personnage dont le narrateur tente d'indiquer les idiosyncrasies dialectales :

'Who do you love most in the world?' my mother **used often ask** me in the evenings.

'You, mother' I answered in that dead June evening⁷. (25)

1.1.5. De l'énoncé au récit

Si une étude entend être stylistique, elle exige que le stade de l'observation linguistique soit relayé par des outils narratologiques conduisant à l'interprétation. Soit l'exemple de l'analepse. Une forme verbale du type HAD + -EN peut être la trace linguistico-discursive d'un renvoi à « l'avant ». Le repérage de cette forme est donc un pré-requis. Ce qui est tout aussi fondamental que ce repérage, c'est la manière dont cette forme s'articule avec la linéarité du récit. S'agit-il d'une rupture brutale, ou bien y a-t-il au contraire des indices qui annoncent ce saut chronologique ? En outre, il est important d'étudier la manière dont ce renvoi à l'avant s'inscrit dans l'esthétique globale du récit.

Si les marques linguistiques sont des traces objectives de changement de régime temporel, elles ne suffisent donc pas à tirer les conséquences stylistiques et esthétiques qu'elles induisent pourtant. Il convient de prendre en compte la spécificité du récit – du discours – en matière temporelle.

On a souvent reproché à GENETTE son structuralisme systématique et son goût prononcé pour les néologismes. La théorie du récit qu'il présente dans *Figure III* reste toutefois fondamentale. GENETTE applique son cadre à *La Recherche du Temps Perdu* et élargit son sujet en développant une véritable théorie du récit. Il n'est pas question ici de présenter le cadre genettien global qui est bien connu et a fait l'objet de nombreuses évaluations critiques (voir par exemple CHATMAN (1978), RIVARA (2000)). Cette étude n'est d'ailleurs pas

l'application stricte du cadre genettien à l'œuvre de MCGAHERN même si l'intérêt pour l'analyse précise du texte demeure.

On se contentera de rappeler que GENETTE (1972) distingue trois niveaux bien définis : **l'histoire**, qui équivaut à la diégèse, c'est-à-dire au « contenu narratif » (72), le **récit**, c'est-à-dire « l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements » (71) et la **narration**, « l'acte narratif producteur et, par extension, la situation dans laquelle il prend place » (72). Afin d'appréhender l'histoire et la narration, qui ne sont accessibles que par l'observation minutieuse du récit, GENETTE propose une division tripartite : le temps (l'étude des relations entre récit et histoire) ; le mode (le point de vue) et la voix (manière dont la narration est impliquée dans le récit). Les études stylistiques récentes, notamment en pragmatique – par exemple LEVINSON (1983), BROWN & YULE (1983), TOOLAN (1988), YULE (1996) – ont permis de disposer d'outils plus précis que ceux de GENETTE pour l'analyse textuelle. En revanche, le cadre qu'il propose pour l'étude du temps conserve toute son actualité et sa pertinence. Nous n'en donnerons qu'un bref rappel.

Pour GENETTE, la double temporalité du récit engendre une infinité de possibles en termes de manipulations temporelles. Elles reposent toutes sur trois types de relations : l'ordre, la durée et la fréquence.

L'**ordre** est défini comme la relation entre la présentation des événements dans l'histoire par rapport à la présentation de ces mêmes éléments dans le récit. La correspondance stricte (degré zéro) est rare et n'est en fait qu'une abstraction commode à partir de laquelle on mesure les écarts. Les notions de

prolepse (l'évocation anticipée d'un événement) et d'**analepse** (l'évocation après coup d'un événement antérieur) font désormais partie des outils traditionnels de la narratologie et seront donc reprises. GENETTE appelle **portée** la distance temporelle qui sépare l'analepse ou la prolepse du récit premier et **amplitude** la durée couverte par l'analepse ou la prolepse. Ces « unités de mesure » sont elles aussi fondamentales dans l'analyse du récit, notamment quand on s'intéresse à l'influence de ces décrochages dans l'économie globale du texte littéraire. Sur le plan fonctionnel, prolepses et analepses permettent des jeux avec l'ordre particulièrement significatifs chez MCGAHERN. En effet, toujours selon GENETTE, ces manipulations contribuent au réalisme du récit qui mime ainsi la manière dont les choses s'offrent à nous dans la vie. En outre, une présentation qui ne suit pas l'ordre chronologique peut aussi figurer le parcours psychique qui, parfois par simple association, suit les souvenirs. La démarche de MCGAHERN est en cela proche de celle de PROUST.

MCGAHERN reste toutefois un auteur classique dans sa gestion de la temporalité et il ne s'approche jamais du seuil de saturation menant à l'achronie pure et simple.

La **durée**, pour sa part, s'intéresse à la vitesse. C'est le rapport entre la durée de l'histoire et la longueur du texte. Le degré zéro est la vitesse constante. Ici encore, cette vitesse constante n'est qu'une abstraction théorique et c'est les écarts qui constituent la norme. Mais ces écarts peuvent être plus ou moins grands. Genette définit quatre formes de base qui permettent de mettre au jour les changements de rythme du récit. La **pause** est un segment narratif de

longueur variable qui correspond à une durée diégétique nulle pouvant être une description par exemple (voir *The Pornographer*, 41). La **scène**, pour sa part, réalise la *quasi* égalité entre le temps de l'histoire et le temps du récit. Les dialogues – abondants dans *That They May Face the Rising Sun* – contribuent souvent à cette impression d'équivalence. Avec le **sommaire**, il y a une accélération supplémentaire. On a affaire à un résumé d'événements diégétiques. Le sommaire est la forme la plus élastique et instable décrite par GENETTE. Voir par exemple *The Barracks* (124-5). L'**ellipse** enfin est un vide discursif qui correspond à une durée quelconque de l'histoire. Les effets d'accélération dus à l'ellipse accompagnent souvent des rebondissements parfois inattendus. Dans *The Barracks*, l'utilisation des ellipses suit une progression qu'il conviendra d'analyser.

Les changements de rythme permettent au narrateur de faire ressortir des actions, de jouer avec les attentes du lecteur. L'étude de la durée est donc intimement liée au principe de coopération de GRICE et à son application au texte littéraire. GRICE a en effet montré que les échanges linguistiques suivent un certain nombre de principes qu'il nomme « maximes conversationnelles ». Ainsi définit-il la maxime de quantité, de qualité etc. Celles-ci correspondent à des attentes sur le plan cognitif. Toute violation (« flouting » pour GRICE) est remarquée et potentiellement signifiante. De nombreux analystes du discours, comme BURTON (1980) ou YULE (1996), ont montré qu'il en était de même pour le texte littéraire. Les jeux sur la durée peuvent contribuer à malmener quelque peu les attentes du lecteur.

La **fréquence** enfin, est la relation entre la répétition de l'histoire et celle du récit. GENETTE établit quatre relations de fréquence. Le **récit singulatif** où l'on raconte une fois ce qui s'est passé une fois ou sa variante où l'on raconte plusieurs fois ce qui s'est passé plusieurs fois. Le **récit répétitif** où l'on raconte plusieurs fois – souvent avec des variantes – ce qui s'est passé une fois. Finalement, le **récit itératif** où l'on raconte une fois ce qui s'est passé plusieurs fois. Ces catégories sont toutefois moins étanches qu'il n'y paraît. Les six premiers chapitres de *The Barracks* alternent récits singulatif et itératif. Mais les glissements de l'un à l'autre sont parfois discrets d'autant qu'ils se combinent avec des questions relevant de l'ordre ou de la durée et ce n'est qu'en contexte que l'on peut avancer des hypothèses interprétatives.

Conclusion

L'objectif de ce bref survol est de montrer que le cadre genettien est suffisamment neutre pour être appliqué à n'importe quel texte littéraire. Comme nous le suggérons, son intérêt n'est ni dans l'étiquetage ni dans la recension systématique mais dans l'analyse des effets que les manipulations des structures temporelles ont sur le lecteur dans son évaluation du texte littéraire. De même que l'on ne notera pas toutes les occurrences des marqueurs linguistiques relatifs au temps ou à l'aspect, on ne présentera pas une taxinomie exhaustive des jeux temporels. On s'attachera aux phénomènes qui semblent les plus significatifs. Cette démarche, comme toute étude stylistique, est donc empreinte de subjectivité. Celle-ci est néanmoins tempérée par un recours récurrent au texte qui explique l'abondance des exemples cités et les rend indispensables.

1.2. Micro-analyses de la temporalité dans trois nouvelles

Introduction

Les nouvelles, parce qu'elles sont des récits aboutis et brefs, sont le lieu privilégié d'une étude stylistique détaillée qui permettra de voir comment les choix de l'auteur en matière de temporalité, à l'intérieur d'une phrase, d'un paragraphe, ou d'une nouvelle, débouchent sur la création de mondes fictionnels originaux marqués par un style et une thématique propres.

Une étude linéaire des nouvelles choisies semble s'imposer dans un premier temps. Le récit est lui-même linéaire dans la manière dont il se donne à lire. Il n'est pas impossible que l'auteur en ait écrit la fin avant le début, et rien n'empêche un lecteur facétieux de commencer sa lecture au milieu du récit, mais tout récit a néanmoins un début, un milieu et une fin. Ce n'est que dans une lecture respectueuse de cet ordre que l'on peut trouver les principes de construction du récit qui nous permettent d'entrer dans l'univers fictionnel créé. C'est là que se noue le lien essentiel entre la forme et le fond qui interdit d'étudier la forme d'un récit sans en donner en même temps une interprétation littéraire. L'attention portée à la linéarité du récit est un pré requis pour toute autre lecture ou analyse du texte.

« Wheels », « The Wine Breath » et « Gold Watch » ont été choisies parce que la thématique temporelle y est particulièrement présente. Dans « Wheels » et « Gold Watch », elle apparaît d'ailleurs dès le titre et notre étude mettra en

évidence un jeu d'échos entre ces deux récits. Le traitement du temps dans ces nouvelles est aussi suffisamment différent pour que chacune mérite qu'on s'y attarde. Enfin, bien que l'édition de référence soit celle de 1993, il paraissait intéressant de choisir une nouvelle dans chacun des trois recueils publiés précédemment : *Nightlines* (1970), *Getting Through* (1978), et *High Ground* (1985). L'ordre de présentation des nouvelles dans l'édition de 1993 reproduit à peu de choses près⁸ l'ordre de chacun des recueils et conserve leur succession chronologique. « Wheels » occupe une place de choix puisqu'elle figure en tête du premier recueil de nouvelles et constitue une introduction à l'univers mcgahernien.

⁸ « Peaches », « The Creamery Manager » et « The Country Funeral » n'apparaissent dans aucun des trois recueils. « Sierra Leone » et « Gold Watch » ont été déplacés pour l'édition de 1993.

1.2.1. « Wheels » ou la superposition des plans temporels comme principe narratif

La nouvelle s'ouvre sur la description d'un quai de gare où se trouve le narrateur qui écoute ce que se racontent des porteurs. Il s'agit d'un récit à la première personne dont le narrateur est d'abord observateur et surtout auditeur. La situation d'énonciation est clairement identifiable : le moment de l'énonciation⁹ correspond à l'attente sur le quai de la gare. Le récit débute au prétérit et se poursuivra de même¹⁰. Suit un court dialogue, sous forme de récit enchâssé, l'histoire d'une tentative de suicide, que les porteurs commentent avec une ironie acerbe. Le narrateur reprend ensuite le récit dans un paragraphe où se tissent des liens temporels complexes.

They had filled the trolley, the smile dying in the eyes as they went past, the loose wheels rattling less under the load, the story too close to the likeness of my own life for comfort though it'd do to please Lightfoot in the pub when I got back. (3).

La forme HAD-EN montre que l'action « filled » est arrivée à son terme. Elle s'est déroulée durant le temps du dialogue, le narrateur ne l'a pas vue s'accomplir car il était distrait par le dialogue. Le chariot qui était vide à la deuxième ligne est maintenant plein. L'histoire du suicide manqué est terminée et les porteurs s'en vont. Il y a concomitance entre la fin d'une histoire et la fin d'une action : les porteurs quittent le quai de la gare comme des acteurs une

⁹ C'est par rapport à ce moment de l'énonciation que vont se faire les repérages temporels de la suite du récit. On prend ce moment pour origine.

¹⁰ VUILLAUME (1990, 11) écrit très justement : « Lorsqu'on lit un roman, on le prend pour ce qu'il se donne, c'est-à-dire la relation véridique de faits qui ont eu lieu dans le passé, mais en même temps, on a l'impression de voir les faits se reproduire au moment où on lit le récit. Tout se passe comme si le texte décrivait des événements appartenant à une époque révolue et simultanément, faisait du lecteur le contemporain de ces événements ». Une telle analyse rend compte de l'impression de

scène de théâtre. En commentant les propos des porteurs, le narrateur dit quelque chose de sa propre histoire dont on ne sait pour le moment rien. La fin de ce paragraphe est une prolepse qui dépasse le cadre temporel de la nouvelle. Celle-ci se termine en effet par le retour en train du narrateur, nécessairement antérieur aux retrouvailles avec Lightfoot. L'évocation de ce personnage introduit une analepse : le souvenir de la soirée que le narrateur a passée au pub avec lui la veille. La nuit qui suit la soirée au pub ramène au moment de l'énonciation et le récit établit un continuum entre un passé récent et le moment de l'énonciation. Ce moment de l'énonciation est explicitement associé au présent par l'intermédiaire d'un procédé proche du courant de conscience qui fait penser à JOYCE.

[...] and always desire in the hot tiredness, the dull search about the platform for vacancy between well-fleshed thighs : May I in my relax-sirs slacks (Hackney, London) plunge into your roomy ripeness and forget present difficulties ? (3).

L'arrivée du train met un terme à l'attente du narrateur et marque une progression dans le récit. Le narrateur se trouve à nouveau auditeur d'un dialogue qui est une histoire de mort : l'homme qui travaille sur les chantiers depuis vingt-huit ans va enterrer son frère. Comme dans l'histoire précédente, la mort est traitée avec une ironie amère : « A release to himself and to everybody else ; been good for nothing for years ». (4). La mort a commencé bien avant la mort physique, et c'est la mort dans la vie qui apparaît plus tragique que la mort réelle.

réalisme et l'immédiateté perçue à la lecture des textes de MCGAHERN, dès la première ligne.

Le narrateur clôt la scène et nous ramène au récit exactement de la même façon qu'après l'histoire du suicide : « The train had crossed the Shannon ». (5). La forme HAD-EN a la même fonction que dans : « They's filled the trolley ». (3). Les roues figurant le temps qui passe ne sont plus celles du chariot mais celles du train qui ralentit. Un autre épisode clôt sur un départ : « I took the suitcase and shook hands with the man ». (5).

L'épisode suivant, celui de la visite proprement dite, commence par l'arrivée du narrateur chez son père:

The front door was open when I got to the house. She was on her knees in the hall, scrubbing the brown flagstones. She must have heard the iron gate under the yew at the road and the footsteps up the unweeded gravel but she did not stop or look up until I was feet away. (5).

Le jeu sur la présence ou l'absence des formes aspectuelles crée une tension figurant celle qui existe entre les personnages. La forme BE + ING indique que le narrateur observe Rose. L'hostilité de Rose se mesure au retard avec lequel elle lève à son tour les yeux vers lui. La combinaison « She must have heard » ; « but she did not » insiste sur une chronologie que le narrateur interprète comme une marque de défiance.

Le narrateur, jusque là essentiellement observateur, devient acteur en prenant la parole : « Did you get the letter that I was coming ? » (5). On retrouve ici la visée future de la forme BE + ING. Le narrateur a préparé son arrivée. Le mot « father » introduit le thème central de la nouvelle : celui des générations. C'est à ce moment que le narrateur semble découvrir les marques de la vieillesse sur le visage de Rose :

Her face hardened and did was already a hard greying face, the skin stretched tight over the bones, under the grey hair. (5).

L'adverbe « already » est une marque de la subjectivité du narrateur. La commutation par « now » insisterait simplement sur un état présent différent d'un état antérieur, et aurait une valeur essentiellement factuelle. « Already » semble indiquer un vieillissement prématuré sans qu'on sache précisément à quoi le rapporter. Rose fait-elle plus vieux que son âge, ou le narrateur avait-il oublié que le temps passait ? L'adverbe est en tous cas le signe d'un étonnement et d'une prise de conscience.

L'attente, de l'arrivée du père cette fois, est, comme au début de la nouvelle, propice à des méditations. Une citation, dont l'auteur n'est pas identifié mais qui semble prendre à partie le narrateur tant elle est appropriée à sa situation fait brutalement irruption dans le texte :

'Be quiet, trembling between timidity and the edges of violence as the rest of your race and wait for him to come : life has many hours, it'll end'. (5).

Cette phrase se détache du récit au prétérit parce qu'elle se présente à la fois comme une vérité générale et comme une prophétie¹¹ annonçant comme une certitude rassurante la venue de la mort. Le personnage du père se trouve ainsi directement associé à la mort par l'entremise du pronom masculin¹².

On trouve dans les lignes qui suivent immédiatement cette citation la forme « used to » qui évoque une période révolue, disparue, probablement celle de l'enfance du narrateur. Les paroles de Lightfoot, rapportées au style direct, sont une autre voix pessimiste, renvoyant le narrateur à un échec

¹¹ A cause de l'emploi du futur et du caractère quelque peu énigmatique de la phrase.

¹² Rappelons qu'en anglais, la Mort est personnifiée au masculin.

professionnel : il ne semble pas avoir d'avenir dans son travail. Ce pessimisme trouve son expression avec l'arrivée du père :

I watched him take the cans off the trailer, then go inside, body that had started my journey to nowhere. (6).

Comme dans la citation à propos de la mort, et à la suite d'une longue tradition, présente tant dans le langage courant que dans la littérature, une réalité temporelle, celle de la vie et de la mort, est décrite en termes d'espaces à parcourir. On voit ici comment le père est rendu responsable du trouble existentiel du fils pour des raisons essentielles et non pas contingentes. Il ne s'agit plus d'un père en particulier mais de l'essence de la paternité. Dans tout la nouvelle, le père est associé à des images négatives. Le narrateur s'interroge :

I wondered if the sweat band stank as it used to or if it was rotten now. (6).

L'opposition temporelle fortement marquée n'est pas corroborée par une opposition sémantique entre « stank » et « was rotten ». La relation entre les deux verbes est celle d'un processus qui atteint son terme. Cette image de décomposition renvoie à la mort.

Le narrateur commente ensuite le court dialogue avec Rose :

As I grow older I use hardly anything other than these formal nothings, a conciliating waiter bowing backwards out of the room. (6).

Le présent fait irruption dans le récit au prétérit à la faveur du dialogue qui précède, introduisant ainsi un changement de niveau d'énonciation, comme si le narrateur homodiégétique sortait soudain de la diégèse pour faire référence au moment de la production du récit, comme s'il parlait de lui-même en train de raconter l'histoire et non de la vivre. Il n'est pas rare de trouver de tels

changements de plan temporel, plus souvent dans les romans que dans les nouvelles, mais il est inhabituel de n'en trouver qu'un exemple dans un même récit, comme c'est le cas ici. Le narrateur reproduirait-il par rapport à son récit l'attitude soumise du serveur respectueux des conventions, s'interdisant toute intrusion ? Cette apparition unique du présent serait alors un acte manqué, dans lequel le narrateur se dévoilerait presque malgré lui, et signalerait le caractère autobiographique¹³ de la nouvelle. Le narrateur confesse son propre vieillissement, mais sans véritablement se dissocier du personnage. La roue tourne pour toutes les générations qui ont ceci en commun que même lorsqu'elles s'opposent, elles vieillissent en même temps.

L'arrivée tant attendue du père est en réalité un non événement puisqu'il fait comme si son fils n'était pas là. L'intérêt de la nouvelle réside moins dans l'histoire que dans les commentaires narratifs, les temps morts de l'action. Le narrateur interprète les paroles de Rose : « The disappointment and pain had hardened with the years, but she could mask them better now ». (7). Cela introduit une analepse dont le sujet est l'arrivée de Rose dans la maison et ses rapports avec son mari. Les souvenirs du narrateur se présentent d'abord sous la forme du sommaire puis à l'aide de la scène. Le premier paragraphe consacré à la vie de Rose se termine par un constat : « She'd been too old for white ». (7). Le paragraphe suivant prolonge cette thématique : « [...] too old for children too [...] ». La forme HAD-EN exprime l'idée qu'il a toujours été trop tard pour Rose, comme si la jeunesse, le moment où tout est possible n'avait jamais existé.

¹³ Nous ne prenons pas ici le terme « autobiographique » au sens strict défini par Philippe LEJEUNE car ce changement de plan temporel ne suffit pas à créer un « pacte autobiographique ». Il n'est pas question de l'autobiographie de MCGAHERN mais de celle du narrateur de « Wheels ».

Le lien entre ce passé et le moment de l'énonciation s'établit par l'intermédiaire d'une ellipse :

The years had gone by and now they were alone and he was her child and everything. I could understand her care and hatred, but it was getting late and I didn't want to stay. (7-8).

Des considérations englobant plusieurs années, on revient à la journée qui a commencé au début de la nouvelle. La journée a passé comme les années et le narrateur, pressé par le temps, entre en action, purement verbale, en provoquant le dialogue avec le père. Le dialogue livre la raison de l'hostilité du père envers le fils : celui-ci ne le traite pas comme un fils devrait traiter son père, puisqu'il se soustrait à l'accomplissement du cycle. Un court paragraphe résume la nouvelle en en reprenant le titre :

I knew the wheel : fathers become children to their sons who repay the care they got when they were young, and on the edge of dying the fathers become young again ; but the luck of a death and a second marriage had released me from the last breaking on this ritual wheel. (8).

Le présent dit « de vérité générale » exprimant la logique du père s'oppose au plus-que-parfait décrivant la situation particulière du fils. La libération est présentée comme le résultat de deux événements. Le narrateur n'y a aucune part active et c'est sans doute la raison pour laquelle cette libération ne semble pas complète. Le désir de fuite est en fait commun au fils et au père qui déclare : « I'd give anything to get out of this dump » (9) et assimile son village à un cimetière. Les deux personnages cherchent à échapper à la mort et l'aveu du père constitue le point culminant de la nouvelle. La tension retombe ensuite et le narrateur est enfin accueilli, réintégré dans la maison familiale où il accepte de passer la nuit. On ne peut pourtant pas parler de résolution car rien n'a

véritablement changé entre l'arrivée du fils et la tombée du soir si ce n'est l'avènement de la parole du père, révélant une communauté de pensée entre le père et le fils que tous deux s'appliquent à nier. L'arrivée du soir, que MCGAHERN ne cesse d'écrire, apporte néanmoins un soulagement général : « That's another day put down », déclare le père, comme pour se persuader qu'il a gagné un combat contre le temps, alors qu'il est conscient du contraire. Le retour du soir et de ses rituels donnent l'illusion rassurante d'une éternité dans laquelle les personnages se complaisent.

La nouvelle se termine comme elle a commencé, sur un quai de gare, puis dans un train sur le point de partir en sens inverse du trajet initial. Le narrateur se laisse aller à ses pensées, du même ordre que celles qui l'habitaient au début de la nouvelle. Il construit le récit qu'il fera à Lightfoot :

I was meeting Lightfoot in the bar beside the station and would answer 'How did it go?' with how it went, repetition of a life in the shape of a story that has as much to go on as to stop. (10).

Le narrateur établit un parallèle entre l'histoire et la vie qui semblent se dérouler sans but et ont en commun le mystère du début et de la fin. Le dernier paragraphe semble contredire le constat d'échec proposé par ces méditations métafictionnelles. La nouvelle se termine par l'évocation éblouie de l'enfance, comme si le retour du narrateur à la maison familiale et le travail de l'écrivain n'avait qu'une fonction : celle de retrouver pour un instant l'univers de l'enfance dans toute sa pureté et son optimisme. L'enfance n'est pas retrouvée à la maison, ou pendant le trajet qui conduit le narrateur chez son père mais lors du retour, ce qui suggère qu'une certaine forme de rupture est la condition nécessaire pour retrouver ce qui est à jamais perdu. Par ailleurs, comme le

souligne Claudine VERLEY (1996), le personnage se désintègre dans ce dernier paragraphe. Son identité est diluée dans un « we », et c'est au narrateur, qui semble se confondre ici avec l'écrivain, qu'appartient la jouissance d'un paradis imaginaire. Le dernier paragraphe développe une isotopie narrative opposée aux images de décrépitude et de mort qui dominent l'ensemble du récit. « First Communion Day », « white », « new », « spring », « vivid », tous ces mots dénotent ou connotent la pureté originelle de la vie. La nouvelle a atteint son épiphanie, les histoires de mort ont conduit par le biais d'une structure temporelle complexe à la résurrection de l'enfance à laquelle ne peut succéder que le silence.

L'épiphanie de « Wheels » ne se situe donc pas dans la diégèse mais dans le discours, ce qui confirme le caractère métafictionnel de cette première nouvelle qui ancre la problématique temporelle dans l'histoire et dans le récit. Le fond et la forme sont indissociablement liés par les figures du cercle et de la ligne qui coexistent malgré leur caractère apparemment irréconciliable. Cette histoire de rupture du cercle fait donc l'objet d'un récit cyclique (du train au train), récit d'un progrès vers l'autonomie adulte qui finit sur le point d'orgue d'un retour à l'enfance.

1.2.2. « The Wine Breath » : « The Dead », du temps retrouvé à la conscience du temps perdu

Le paragraphe d'ouverture de ce récit au prétérit à la troisième personne contient en germe toute la nouvelle puisqu'on y trouve les réflexions du personnage principal sur la mort, le retour de la pensée sur elle-même et ses contradictions. La situation d'énonciation est définie spatialement : « [...] as he walked the narrow dirt track by the lake » (178) et temporellement : « in the late evening ». Les pensées du prêtre sont d'abord présentées au style indirect mais le style indirect libre apparaît rapidement et domine l'ensemble de la nouvelle.

La situation d'énonciation est à nouveau explicitée au début du second paragraphe, au style indirect libre comme si le personnage s'assurait d'y être solidement ancré. Toute la nouvelle est marquée par cette double énonciation : celle du narrateur hétérodiégétique et celle du personnage principal, unique réflecteur.

Les locutions adverbiales et les formes verbales indiquent qu'un événement, inattendu et mystérieux, interrompt les actions volontaires du personnage :

The priest [...] was at once arrested by showery sunlight falling down the avenue.

[...]

Suddenly, as he was about to rattle the gate loudly [...] he felt himself (bathed as in a dream) in an incredible sunlight. (178)

Cet événement est un bouleversement de la situation spatio-temporelle du personnage :

The gate on which he had his hand vanished, the alders, Gillespie's formidable bulk, the roaring of the saw. He was in another day, the lost day of Michael Bruen's funeral nearly thirty years before. All was silent and still there. (178).

La nouvelle situation du personnage est décrite en termes tout aussi factuels que la précédente, elle a pour lui la même réalité concrète, comme le souligne le déictique « there » choisi de préférence à « then » plus abstrait, et dont l'occurrence aurait été plus probable après l'expression « nearly twenty years before ». L'utilisation de l'adjectif « lost » n'enlève rien à la matérialité de l'expérience vécue par le personnage mais lui donne une résonance proustienne. L'élément commun aux deux moments évoqués, origine de la réminiscence, est une lumière particulière.

La description du cimetière sous la neige, trente années plus tôt, où le prêtre est transporté fait écho à la fin de « The Dead¹⁴ », comme si à la réminiscence du personnage correspondait la réminiscence de l'écrivain :

Ahead, at the foot of the **hills**, the coffin rode slowly forward on shoulders, its brown varnish and metal trappings dull in the glittering **snow**, riding just below **the long waste of snow eight or ten feet deep over the whole countryside**. **High** on Killeelan hill the **graveyard** evergreens rose out of the **snow**. The graveyard wall was covered, the narrow path cut up the side of the hill stopping at **the little gate** deep in the **snow**. « Wheels » (179)

Yes, the newspapers were right: **snow was general all over Ireland**. It was falling on **every part of the dark central plain**, on the treeless **hills**, falling softly upon the bog of Allen and, farther westward, softly falling into the dark mutinous Shannon waves. It was falling, too, upon every part of the lonely **churchyard on the hill** where Michael Furey lay buried. It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of **the little gate**, on the barren thorns. His soul swooned slowly as he heard the **snow** falling faintly, like the descent of their last end, upon all the living and the dead. « The Dead » (225).

¹⁴ James JOYCE. *Dubliners*. London : Grafton, 1989 [1914]

Outre le fait que deux personnages enterrés portent le même prénom, ces passages présentent de nombreuses similarités, la plus évidente étant l'omniprésence de la neige¹⁵. Le contexte dans lequel ils apparaissent est à la fois semblable et différent. Les deux passages sont des échappées dans le passé, mais la fin de « The Dead » n'est pas un souvenir. Le personnage qui a cette vision n'a jamais connu Michael Furey. Son imagination travaille à partir de ce que vient de lui raconter sa femme et de la situation présente : la neige. Dans la nouvelle de MCGAHERN, le prêtre a assisté à l'enterrement de Michael Bruen. La neige tombe au moment de l'enterrement et non au moment de l'énonciation. C'est la lumière sur les copeaux de bois qui fait surgir le souvenir de la neige.

Le retour au moment de l'énonciation est préparé par la mention d'une date : « it was the day in February 1947 that they buried Michael Bruen » à mettre en rapport avec l'indication temporelle déjà mentionnée : « nearly thirty years before ». Le moment de l'énonciation se situe donc autour de 1977, or *Getting Through* dont la nouvelle est extraite, a été publié en 1978. On ne peut tirer de véritable conclusion sur ce constat, si ce n'est qu'il confirme la proximité de la relation qui unit l'écrivain, le narrateur et le personnage. Le jour de l'enterrement est un moment crucial dans la vie du personnage, un séparateur d'époques, comme le montre la phrase : « Never before or since had he experienced the Mystery in such awesomeness ». HAVE + EN fait parcourir toute la distance temporelle séparant l'enterrement du moment de l'énonciation

¹⁵ Voir la communication de Stéphane JOUSNI au Congrès de la SAES, 1997, « Aube ou linceul ? Les chemins de la neige chez McGahern et Joyce ».

et amène à « now » et son corollaire spatial « as he stood at the gate ». Contre toute attente, ces deux éléments ne nous font pas changer de plan temporel :

Now as he stood at the gate, there was no awe or terror, only the coffin moving slowly towards the dark trees on the hill, the long line of the mourners, and everywhere the blinding white light, among the half buried thorn bushes and beyond Lilleelan, on the covered waste of Gloria Bog, on the sides of Slieve an Iarainn. (179).

Le contraste présent / passé est brouillé. Le souvenir a une présence si intense que même lorsque le personnage est réinséré dans la situation d'énonciation, qu'il n'est plus réellement transporté dans un autre temps, il demeure le présent du personnage. La situation spatio-temporelle du personnage est éclatée. Le lieu physique est différent du lieu mental. Il n'y a plus rupture temporelle entre le moment où le prêtre s'apprête à parler à Gillespie et le jour de l'enterrement mais une différence subtile d'état d'esprit entre l'enterrement tel qu'il a été vécu par le prêtre enfant et la façon dont par le souvenir, le prêtre âgé revit cette journée. Ce sont les seuls éléments nouveaux que contient le dernier passage cité, qui est en fait une réitération du passage précédent. De la vision, on est passé au souvenir, mais l'une comme l'autre envahissent le présent du personnage et l'espace du texte, freinant les actions du prêtre et la progression du récit en un parfait exemple de mimésis.

Le paragraphe suivant constitue une autre réitération, celle de la situation initiale qui n'a pas changé mais dont le prêtre reprend conscience :

He did not know **how long he had stood** in that lost day, in that white light, probably for no more than a moment. He could not have stood the intensity for any longer. When he woke out of it the grey light of the alders **had reasserted itself**. His hand was **still** on the bar of the gate. Gillespie was still sawing, bent over the saw-horse, his boot on the length of beechwood, completely enclosed in the roaring rise-and fall of the saw. (179).

La première occurrence de la forme HAD + EN marque le lien entre le moment du souvenir qui vient de s'achever et le moment de l'énonciation. La deuxième forme soulignée établit elle une relation entre ce qui précède le souvenir et le moment de l'énonciation. Elle remplit la même fonction que « still » qui indique la permanence. Le souvenir apparaît comme une parenthèse sans incidence sur le monde matériel.

« He was about to rattle the gate again, [...] when his eyes were caught again by the quality of the light » nous ramène au point de départ de la vision et l'expression « was about » suggère que l'action n'aura à nouveau pas lieu. La répétition obsédante n'apparaît plus seulement d'un paragraphe à l'autre mais à l'intérieur d'une même phrase où « again » est réitéré. Le retour dans le passé semble imminent mais le récit s'arrête sur le présent du prêtre : « It was one of those late October days, [...] », pour y trouver la cause de la réminiscence : une certaine qualité de lumière.

The suggestion of snow had been enough to plunge him into the lost day of Michael Bruen's funeral. Every thing in that remembered day was so pure and perfect that he felt purged of all tiredness, was for a moment eager to begin life again. (179-80)

Le processus du souvenir est arrivé à son terme : le personnage a retrouvé ce jour perdu. La mémoire de la pureté et la foi de l'enfance ont un effet cathartique sur le présent mais l'épiphanie est éphémère. « The Wine Breath » commence là où se termine « Wheels ». La résurrection du passé n'est pas un but. Elle est l'amorce d'une réflexion sur le sens de la vie. L'expérience proustienne détourne le prêtre de ce qu'il avait l'intention de faire et il prend, physiquement cette fois, le chemin du retour.

Le récit accomplit lui-aussi un retour en arrière jusqu'au moment où ont débuté les réminiscences : « Ever since his mother's death he found himself stumbling into these dead days ». (180). La progression est méthodique : après avoir été décrypté, le souvenir est replacé dans un contexte plus large, dans une série d'expériences semblables que le prêtre et/ou le narrateur¹⁶ mettent en relation. La réflexion sur le souvenir conduit le prêtre à analyser l'époque de sa vie passée avec sa mère :

It was also humiliating for him to realize that she must have been the **mainspring** of his days. Now that the **mainspring** was broken, the **hands** were weakly falling here and falling there. (180)

La métaphore filée de l'horloge donne l'image d'une vie arrêtée au moment de la mort de la mère. La main qui faiblit est par exemple celle du prêtre renonçant à pousser le portail de Gillespie.

On quitte ensuite, l'espace de quelques lignes, les pensées du prêtre pour revenir à sa situation dans le monde concret. Il accomplit en sens inverse le chemin qui l'a mené jusque chez Gillespie. La forme du récit est celle du cheminement mental et physique du personnage principal. Les deux parcours sont étroitement liés :

Safe on the wide main road he let his mind go back to the beech chips. They rested there around Gillespie's large bulk, and paler still was the line of mourners following the coffin through the snow, a picture you could believe or disbelieve but not be in. In idle exasperation he began to count the trees in the hedge along the road as he walked [...] (180).

La route, contrairement au chemin, semble interdire l'égarement, offrir une protection contre l'emballlement du souvenir. Les sentiments du personnage

¹⁶ La technique narrative du courant de conscience rend impossible la distinction entre voix du narrateur et voix du personnage.

sont contradictoires. Alors que « safe » a des connotations positives, le prêtre regrette que sa vision s'efface. La différence fondamentale entre le jour de l'enterrement et le présent du prêtre est l'absence d'une lumière qui transfigure la réalité, la perte de la foi, déjà suggérée dans les premières lignes de la nouvelle, et corroborées par la fin du paragraphe décrivant l'arrivée du personnage chez lui :

There he made coffee without turning on the light. Always when about to give birth or die cattle sought out a clean place in some corner of the field. (181).

Privé du monde divin, de l'éternité, le prêtre envisage sa mort comme celle des animaux.

Le récit évoque ensuite une époque antérieure à l'enterrement, celle de la vie de Michael Bruen. Le souvenir du dernier jour où le prêtre a vu Michael vivant est rapporté en partie sous forme dialoguée et se conclut par une nouvelle réitération de l'enterrement, qui conduit le personnage à évoquer une nouvelle fois sa propre mort. Le passé obsède le prêtre parce qu'il préfigure sa propre fin. Le retour en arrière, physique et mental, introduit dans le récit la figure du cycle, celui de la vie et de la mort, celui des générations, que la mort de la mère fait percevoir avec une acuité particulière. On passe de la vision de la mort du prêtre à celle de sa vie et même de sa naissance, déjà marquée par des images de mort : « His father and mother were old when they married ; he was the 'fruit of old things', he heard derisively ». (183). Le roman familial enchâssé dans le récit dessine lui aussi la figure du cercle :

[...] It was out of fear of death he became a priest, which became in time the fear of life. Wasn't it natural to turn back to the mother in this fear? She

was older than fear, having given him his life, and who would give a life if they knew its end? (183)

La distance temporelle par rapport au moment de l'énonciation est maximale à ce point du récit. Celui-ci est centré sur le prêtre, non seulement dans sa progression mimétique de celle du personnage, mais aussi dans son amplitude temporelle, de la naissance du prêtre à ses vieux jours.

La période calme de la vie du prêtre, celle passée avec sa mère, est décrite comme l'opposé de son état psychologique actuel : « The fences on the past and the future were secure ». (183-4). La confusion mentale de la mère causée par la sénilité, et décrite avec une précision clinique, a quelque parenté avec le désarroi psychologique que vit le prêtre, perdu dans le passé, de plus en plus éloigné du monde réel où il vit. Ses quelques tentatives pour s'inscrire dans la journée qui s'achève, unité de temps du récit cadre, sont toutes infructueuses. A chaque geste : allumer la radio, tirer les rideaux, prendre le missel correspond un retour au passé, de dernier étant le souvenir d'une discussion avec un ami prêtre perdu de vue. Une fois encore, le passé vient se substituer au présent, abolissant toute distance temporelle : « 'Oh yes. There you go again,' he heard the familiar voice in the empty room ». (186). Le prêtre en vient même à interpellier son ami comme s'il était présent : 'I know one thing, Peter Joyce. I know that I know nothing,' he murmured when he finished ». (186). Lorsque le prêtre regarde autour de lui, c'est curieusement l'absence de sa mère et non celle de son ami qui le frappe. L'emploi de « should » dans « the empty chair where she should be sewing » (186) a quelque chose d'enfantin, comme le refus catégorique d'admettre l'inadmissible pour un enfant, la mort

d'une mère. Le paragraphe se clôt sur une révolte silencieuse : « Wildly and aridly he wanted to curse [...] ». (186).

Aucun lien grammatical logique n'unit ce paragraphe au suivant. Celui-ci commence par un « then » exprimant une simple succession temporelle, et s'oppose terme à terme à ce qui précède : à « wildly » et « aridly » répond l'adverbe « quietly » :

Then, quietly, he saw that he had a ghost all right, one that he had been walking around with for a long time, a ghost he had not wanted to recognize – his own death. He might as well get to know him well. It would never leave now and had no mortal shape. Absence does not cast a shadow. (187).

Le texte dit ici ce qu'il a laissé entendre tout au long du récit : le prêtre est depuis la mort de sa mère hanté par l'idée de sa propre mort qu'il n'accepte pas. En refusant de faire le deuil de sa mère, il tient sa mort à distance mais de façon si peu satisfaisante que les images obsédantes se multiplient au point de l'empêcher d'accomplir des gestes ou des actions quotidiens. L'apaisement né de l'acceptation de l'idée de la mort se lit dans l'avant dernier paragraphe qui est une remise en perspective de la relation entre le passé et le présent :

All that was there was the white light of the lamp on the open book, on the white marble ; the brief sun of God on beechwood, and the sudden light of that glistening snow, and the timeless mourners moving towards the yews on Killeelan Hill almost thirty years ago. It was as good a day as any, if there ever was a good day to go. (187)

L'énumération est le signe d'une intégration du passé au présent. Le passé n'oblitére plus le présent ; les deux époques coexistent en un même espace et en un même homme.

Le dernier paragraphe est marqué par la distance, signe que le personnage prend du recul, sort de l'enfermement spatial et psychologique qu'il s'infligeait jusque là. Comme dans la conclusion de « Wheels », l'identité du personnage se dilue, se dédouble : « Somewhere, outside this room that was an end, he knew that a young man, not unlike he had once been [...] ». (187). Le prêtre a fait son deuil de sa jeunesse et du sentiment d'éternité qui lui est consubstantiel mais ce sentiment ne disparaît pas complètement puisque d'autres ont l'âge de le vivre. Cet élan de générosité a quelque chose de semblable à celui de Gabriel à la fin de « The Dead » et le prêtre qui s'est éloigné de Dieu se rapproche des hommes¹⁷. La bouteille de vin que ce jeune homme apporte est le seul élément du récit qui soit en rapport avec le titre de la nouvelle et on peut y voir un autre écho de « The Dead », récit d'un repas de fête arrosé. En un sens, le titre « The Dead » correspond mieux au contenu diégétique de la nouvelle de MCGAHERN, et « The Wine Breath » à celui de la nouvelle de JOYCE.

Contrairement au personnage de « Wheels », le prêtre analyse le processus et les causes de la réminiscence et parvient à comprendre et à formuler la nature de son désarroi, ce qui lui permet de le dominer. Les progrès de sa réflexion forment la trame narrative. La structure du récit est plus ferme que dans « Wheels » parce que le personnage procède à une quête de la connaissance de soi organisée et méthodique mais la forme du récit reste inféodée aux mouvements du personnage par l'utilisation systématique du

¹⁷ Voir Claude FIEROBE (1994) « Loin de Dieu, près des hommes : *The Barracks* de John

courant de conscience. Le récit se replie et enferme comme le prêtre se mure dans ses pensées. Le dernier paragraphe ne parvient pas à inverser le processus mais montre que l'illusion du temps sans fin se perpétue de génération en génération, créant ainsi un cycle.

1.2.3. « Gold Watch » ou la conquête d'un temps personnel

It was in Grafton Street we met, aimlessly strolling in one of the lazy lovely Saturday mornings in spring, the week of work over, the weekend still as fresh as the bunch of anemones that seemed the only purchase in her cane shopping basket. (211)

Comme dans les deux nouvelles précédemment étudiées, le paragraphe introductif définit une situation spatio-temporelle qui est un point d'origine, mais le début de « Gold Watch » détonne par son caractère résolument ouvert et dynamique, semblable à celui de « Bank Holiday ». Les mots « morning » et « fresh » indiquent que les personnages ont le temps devant eux, qu'ils en sont maîtres. Une impression de jeunesse et de pureté domine ce premier paragraphe. La nouvelle commence *in medias res* par le récit de la rencontre fait par le narrateur homodiégétique s'exprimant à la première personne.

Le dialogue révèle les changements et les permanences dans la vie des deux personnages et pose, de façon anodine, la question qui est le thème principal de la nouvelle :

'And do you still go home every summer,' she countered, perhaps out of confusion.
'It doesn't seem as if I'll ever break that bad habit'. (211)

Le personnage de « Gold Watch » est ainsi apparenté à celui de « Wheels » par ces allées venues entre la ville et la campagne.

Le caractère rétrospectif du récit au prétérit est souligné dans une parenthèse :

[...] – the scent of the roasting beans blowing through the vents out on to Grafton Street for ever mixed with the memory of that morning – [...] (211).

C'est un des seuls moments du texte où le narrateur fait allusion, de manière indirecte, à un instant postérieur au cadre temporel de la diégèse qui peut être celui de la narration. La nouvelle se présente explicitement comme le récit des souvenirs du narrateur et « for ever » englobe non seulement le moment de la narration mais aussi l'après-narration. Comme lorsque le narrateur de « Wheels » dit : « As I grow older, I use hardly anything than these formal nothings, [...] » (6). Une dissociation entre personnage et narrateur est esquissée, puis confirmée quelques lignes plus loin par l'emploi de « will » dans un contexte passé:

There was extraordinary peace and loveliness in those first weeks together that I **will** always link with those high-ceilinged rooms – [...] (212).

Dans ces deux passages de « Gold Watch », la distinction effective entre personnage et narrateur est atténuée par le sémantisme de « for ever » et « always » qui dénotent la permanence et le contraire de la rupture. De plus, ce phénomène de dissociation temporelle manifeste est absent de la suite du texte, jusqu'aux dernières lignes, ce qui conduit le lecteur à associer étroitement personnage et narrateur.

L'extension temporelle de la nouvelle est d'emblée vaste et floue, confirmant l'impression d'ouverture donnée par le premier paragraphe, et dépassant le cadre du week-end dont celui-ci fait mention :

[...] and it was she who silenced my even more fumbled offer of marriage several weeks later. (211).

Dans ce cadre ouvert, la narration condense, résume, synthétise et le récit devient itératif :

There was extraordinary **peace and loveliness** in those first weeks together that I will always link with those high-ceilinged rooms – **the eager rush of excitement** I felt as I left the office at the end of the day; the lingering in the streets to buy some **offering** of flowers or fruit or **wine** or a bowl and, once one copper pan ; and then rushing up the **stairs** to **call** her name, the emptiness of those same rooms when I'd find she hadn't got home yet. (212).

Le récit procède de manière inverse de « The Wine Breath », qui ne cesse de répéter une seule expérience, et le narrateur de « Gold Watch » a des traits communs avec le jeune homme qui n'apparaît qu'à la fin de « The Wine Breath » et dont l'évocation contraste, par la forme et le fond, avec le reste du récit :

Somewhere outside this room that was an end, he knew that a young man, not unlike he had once been, stood on a granite step and listened to the doorbell ring, smiled as he heard a woman's footsteps come down the hallway, ran his fingers through his hair, and turned the bottle of white wine he held in his hands completely around as he prepared to enter a pleasant and uncomplicated evening, feeling himself immersed in time without end. (187).

D'une nouvelle à l'autre, ce personnage est devenu un narrateur homodiégétique qui inscrit dans la forme du récit, indépendante de celle de l'expérience vécue par le héros, sa liberté et son ouverture à autrui.

Cette ouverture se manifeste par une ébauche de traitement symétrique de deux histoires¹⁸, celle du narrateur et celle de la jeune femme, qui laisse entrevoir comment les itinéraires des deux personnages se rencontrent pour ne faire finalement plus qu'un. Au récit de la visite aux parents de la jeune femme succède le récit de la visite au père du narrateur, introduit par la question réitérée du personnage féminin : « Andy et you keep going back to the old place ? ». Le compte-rendu de cette visite, et en particulier de l'arrivée à la maison familiale, présente de nombreuses similitudes avec « Wheels¹⁹ » :

The visit we made to my father some weeks later quickly turned to a far worse disaster than I could have envisaged. **I saw him watch us** as I got out of the car to open **the iron gate under the yew, but instead of coming out to greet us** he withdrew into the shadows of **the hallway**. It was my stepmother **Rose**, who came out to the car when we both got out and were opening the small garden gate. We had to follow her smiles and trills of speech all the way into the kitchen to find my father, who was seated in the car chair, and **he did not rise to take our hands**. (213).

Les relations entre générations, en particulier avec le père, rendent pesants les retours à la maison familiale. La figure du jeune homme installé en ville et rendant visite à ses parents à la campagne est récurrente dans les romans et les nouvelles. A la génération des pères correspond toujours la campagne, à celle des fils la ville, et l'écart entre les deux lieux devient un gouffre. Ce n'est pas une génération mais un siècle qui sépare les fils des pères, la ville de la

¹⁸ Le personnage principal demeure néanmoins l'homme, dont la narration nous conduit à adopter le point de vue. Son « roman familial », au sens freudien du terme, est beaucoup plus largement développé que celui de la jeune femme.

¹⁹ Les similarités apparaissent dans le paragraphe décrivant l'arrivée du narrateur chez son père : « **The front door was open** when I got to the house. She was on her knees in the **hall** scrubbing the flagstones. She must have heard **the iron gate under the yew at the road** and the footsteps up the unweeded gravel **but she did not stop or look** until I was feet away. All she said was my name, but all the **tense emotion** went into the name, and it was an accusation. '**Rose**' I answered with her name », mais aussi dans le reste de la nouvelle.

campagne, comme le dit la jeune femme : « And in the meantime, have a wonderful time with poor Rose and your father in the nineteenth century at the bloody hay ». (217). Le texte lui assigne le rôle de formuler des vérités sur les relations familiales qui forcent le fils à réagir et à conquérir sa liberté.

Lors de la première visite du couple aux parents du jeune homme, le père fait une réflexion sur le grand âge de la femme qui blesse les jeunes gens. A la scène, marquée par la présence du dialogue succède le sommaire qui donne *a posteriori* des pistes pour comprendre la scène et permet au récit de progresser rapidement dans la construction du personnage par le biais d'une analepse reconstituant en partie son parcours :

Except for one summer when I went to work in England, the summer my father married Rose, **I had always gone** home to help at the hay ; and after I entered the civil service, I was able to arrange holidays so that they fell around haytime. They **had come** to depend on me and I liked the work. My father **had never forgiven** me for taking my chance to go to university. He **had wanted** me to stay at home to work the land. I **had always fought** his need to turn my refusal into betrayal, and by going home each summer I felt I was affirming that the great betrayal was not mine but nature's own. (214-5).

Les formes en HAD + -EN, omniprésentes dans ce paragraphe, établissent le lien avec ce qui précède et font de cette première visite du couple un repère temporel majeur pour les relations familiales. En faisant le point à ce moment là, avec autant d'insistance, le narrateur annonce implicitement un changement. Le texte sous-entend « until then », c'est-à-dire une rupture, que la répétition de « always » laisse aussi présager en négatif. Le narrateur laisse entendre au lieu de dire, fidèle à la demi lucidité du personnage à ce stade de l'histoire. Le paragraphe suivant confirme à la fois la possibilité de rupture, en lien direct avec la dernière visite, et les hésitations du personnage :

I had arranged the holidays to fall at haytime that year as I had all the years before I met her, but since he had turned to me at the mock orange tree I was no longer sure I had to go. I was no longer free, since in everything but name our life together seemed to be growing into marriage. It might even make him happy for a time if he could call it my betrayal. (215).

Les deux histoires, familiale et amoureuse, se développent et s'entremêlent, devenant dépendantes l'une de l'autre. Le héros évolue, envisage de bouleverser ses habitudes, mais interprète sa nouvelle situation dans le mauvais sens : « I was no longer free [...] », ce qui montre qu'il a encore du chemin à parcourir. Cette évolution psychologique progressive et subtile, inscrite dans la durée, apparente cette nouvelle à un embryon de roman.

La décision du mariage est prise la veille de la seconde visite. A un temps fort de la relation amoureuse correspond un temps fort de la relation familiale. La forme du récit est marquée par la symétrie. Le mariage souhaité par le couple est un mariage non traditionnel. Les amoureux en font une affaire individuelle et non familiale : le monde de la ville l'emporte sur le monde de la campagne, la modernité sur la tradition, et la remarque de la jeune femme inscrit ce choix dans l'évolution récente de la société irlandaise :

'We live in a lucky time,' she said [...] 'We wouldn't have been able to do it this way even a decade ago'. (216)

L'accueil réservé au fils lors de la deuxième visite, où il est seul, est bien différent de la fois précédente. Le texte insiste sur le plaisir que les personnages prennent à accomplir des gestes rituels et la répétition de « we » et « our », qui fait de la famille une entité homogène, semble éloigner tout risque de rupture :

The machines had taken much of the uncertainty and slavery from haymaking, but there was still the anxiety of the rain. Each cloud that drifted into the blue above **us** **we** watched as apprehensively as **an enemy ship**, and **we** seemed as tired at the end of every day as we had been before

we had the machines, eating late in silence, waking from listless watching of the television only when the weather forecast showed; and afterwards it was an effort to **drag feet** to **our** rooms where the bed lit with moonlight showed like heaven, and sleep was as instant as it was dreamless. (218).

Le récit est itératif et indique que chacun des retours du personnage à la maison familiale a été une régression vers l'unité originelle, vers le temps d'avant la séparation, d'avant la naissance de l'individualité, vers le paradis de l'enfance. Les tentatives d'explications du personnages sur les raisons qui le poussent à retourner chaque été chez son père ont peu de poids par rapport au désir qui s'exprime ici sans tentatives de justification.

Au récit itératif succède brutalement l'histoire de la montre en or : « And it was into the stupor of such an evening that the gold watch fell ». (218). L'utilisation déictique de l'article défini, absent du titre, devant « Gold Watch » indique que cette montre fait partie de l'univers familier du personnage. C'est un objet de son enfance et de sa jeunesse qui est le corrélat objectif de la puissance paternelle. La montre est arrêtée, et l'âge a fait perdre au père son pouvoir sur les choses et les gens. Cette apparition donne lieu à l'évocation des souvenirs de jeunesse du personnage, et à un commentaire au style indirect libre qui est une réflexion sur le souvenir indiquant que le personnage n'est pas la victime de l'illusion qui consisterait à idéaliser sa jeunesse :

How **clearly** everything **sang** now **set free** by the distance of the years, with what **heaviness** the **actual** scenes and days **had weighed**. (219).

Les deux parties de la phrase, s'opposant presque terme à terme, proposent deux lectures incompatibles de la jeunesse du personnage et montrent que la distance temporelle n'empêche pas de retrouver la vérité d'une époque. Le

rythme balancé de la phrase suggère que la légèreté du souvenir n'a d'égal que la pesanteur des moments évoqués. Le fait que le personnage en ait conscience est un signe de maturité.

La pesanteur est un euphémisme pour évoquer la violence subie par l'enfant, et désignée comme telle précédemment :

'So there was some kindness ?'
'When I was younger.' I had to smile. 'He looked on it as weakness. I suspect he couldn't deal with it. Anyhow it always redoubled his fury. He was kind, too, in fits, when he was feeling good about things. That was even more unacceptable. And the phrase from the Bible is true that after enough suffering a kind of iron enters the soul'. (215).

On trouve dans le passage qui suit la raison pour laquelle le fils s'empare brutalement de la montre: il traite son père comme il a été traité par lui, et répare ce qu'il considère comme une injustice :

The watch had come to him from his father. Through all the long years of childhood I had assumed he would pass it on to me. Then all weakness would be gone. I would possess its power. Once in a generous fit he even promised it to me, but he did not keep that promise. Unfairly, perhaps, I expected him to give it to me when I graduated, when I passed into the civil service, when I won my first promotion, but he did not. (219).

L'enfant pensait que la possession de la montre lui donnerait du pouvoir; le vol de cet objet est en fait le signe que le fils a désormais plus de pouvoir que son père puisqu'il résiste aux volontés de ce dernier. Cet épisode met fin aux longues années de l'enfance et constitue une rupture.

Conformément à la structure d'ensemble de la nouvelle, l'histoire familiale évolue parallèlement à l'histoire d'amour, le personnage se libérant progressivement de la première pour s'engager plus avant dans la deuxième. Le couple se marie puis attend un enfant. La roue a tourné et le fils va devenir père. La nouvelle se termine par le récit d'une troisième visite, qui doit être la

dernière, à la maison familiale au moment des foins. Le fils a décidé de mettre fin à ses retours qui reproduisent le cycle des saisons mais ne peut s'empêcher d'éprouver de l'amertume en constatant qu'on ne l'a pas attendu pour faire les foins, qu'il a été devancé dans sa décision d'en finir avec le rituel. Le père n'a pas accepté d'être dépossédé de la montre en or et n'accepte pas la nouvelle montre offerte par son fils. Toute la violence du père à laquelle la nouvelle a jusque là fait allusion s'exprime dans l'acharnement qu'il met à détruire cet objet. Il manifeste ainsi son refus de vieillir. Bien que le narrateur exprime sa nostalgie d'un temps révolu, il assume la rupture, en affirmant que son choix est celui de la vie contre la mort :

The night seemed so full of serenity that it brought the very ache of longing for all of life to reflect its moonlit calm, but I knew too well it neither was nor could be. It was a dream of death²⁰. (224).

Cette attitude face à la vie est exactement l'inverse de celle du prêtre dans « The Wine Breath » qui commente en ces termes sa vocation : « [...] but it was out of fear of death he became a priest, which became in time the fear of life ». (183).

Le personnage se dédouble dans l'avant dernier paragraphe et se trouve suspendu entre l'enfance et l'âge adulte, entre deux attitudes face au temps qui passe :

I stood in that moonlit silence as if waiting for some word of truth, but none came, none ever came ; and I grew amused at that part of myself that still expected something, standing like a fool out there in the moonlit silence, when only what *was* increased or diminished as it changed, became only what *is*, becoming again what *was* even faster than the small second hand endlessly circling in the poison. (225).

²⁰ Denis SAMPSON (1993, 186) commente très justement cette citation : « That moonlit state of perfection, the state he had recovered during haymaking, was an unchanging state of childhood, a freezing of that process of creating a new life in which he accepts

Il est arrivé à une forme de connaissance que le narrateur et peut-être l'auteur font leur, comme le montre le choix des temps grammaticaux dans la dernière partie de la phrase. La première occurrence de « was » s'analyse d'abord comme un prétérit d'ajustement syntaxique, habituel dans un récit au prétérit, sans valeur chronologique, et faisant référence au présent du personnage. MCGAHERN choisit pourtant de mettre ce terme en italique, le fait suivre d'un présent, puis d'un prétérit ayant nécessairement une valeur chronologique, lui aussi en italique. Cet enchaînement conduit à donner à la première occurrence de « was » une valeur chronologique de rupture avec le présent, qui ne peut être que celui du narrateur ou plutôt de l'auteur, seul responsable de la mise en relief des termes par la typographie. Les deux occurrences de « was » en italique dans le texte ont donc la même valeur et lient deux formes de structuration apparemment incompatibles : la ligne et le cercle. Le temps passe et les choses évoluent, mais le caractère essentiellement éphémère du présent rejette chaque instant dans le passé. Passé ancien et présent qui vient de s'achever se retrouvent donc du même côté de la barrière du présent qui ne cesse d'avancer. La montre qui fonctionne, ou la roue qui tourne, figurent ce processus²¹.

L'idée que le temps ne va nulle part mais se contente de passer, qu'il n'y a rien à attendre, est reprise dans la dernière phrase de la nouvelle :

[...] and time, hardly surprisingly, was still running ; time that did not have to run to any **conclusion**. (225).

to be engaged through his marriage, and hence it is a 'dream of death', an opting out of the essential nature of life which is change ».

²¹ Voir Claudine VERLEY (1996).

Ce dernier mot est un signe de l'auteur au lecteur du même type que l'utilisation des italiques. Les liens étroits qui unissent personnage, narrateur et auteur peuvent conduire à transposer la conclusion que le personnage tire pour sa vie au plan littéraire. La conclusion de la nouvelle serait qu'elle n'en a pas. Pourtant, il paraît évident que le parcours narratif est achevé. Son terme n'est plus, comme dans les deux nouvelles précédemment étudiées, la résurrection de la jeunesse, qu'elle soit distanciée comme dans « The Wine Breath » ou non comme dans « Wheels ». Le personnage de « Gold Watch » n'attend plus la révélation et la fin de la nouvelle n'en apporte pas. La vérité ne se trouve pas au terme du parcours mais dans le parcours lui-même, un parcours diégétique marqué par des choix positifs du personnage, et un parcours littéraire marqué par les choix de l'auteur qui impose au récit une structure si ferme – le cheminement conduisant à une rupture nécessaire – que toute conclusion détachée de la trame du récit devient superflue.

1.2.4. Conclusion : émergence d'une thématique et d'un style intimistes

Des micro-analyses des nouvelles se dégagent des caractéristiques essentielles de l'écriture de MCGAHERN que l'on retrouvera dans l'étude des romans, sans les analyser dans le détail. La détermination des coordonnées spatio-temporelles de l'instance narrative, la combinaison de la linéarité et de l'enchâssement et la création du réalisme psychologique, permettent de rendre compte d'une construction narrative récurrente dans les œuvres de MCGAHERN.

Comme c'est le cas la plupart du temps, les premières lignes des trois nouvelles donnent des renseignements essentiels sur le type de récit dont il s'agit, et ces indications sont convergentes.

On constate que les trois récits sont au prétérit. Ils se présentent donc comme des récits rétrospectifs, ce qu'on peut considérer comme un élément de réalisme dans les récits de fiction. L'emploi du prétérit présuppose alors l'existence d'un moment postérieur aux événements narrés, qui est le moment de la production du récit et dont on sait peu de choses pour les textes qui nous concernent.

Dans « Wheels » et « Gold Watch », le narrateur est le personnage principal de la nouvelle. Il s'agit, pour reprendre le vocabulaire de GENETTE, d'un narrateur homodiégétique ou autodiégétique. Les *incipits* des nouvelles donnent des indications sur les coordonnées spatio-temporelles du personnage mais pas du narrateur. Contrairement à ce qui se passe dans de très nombreux récits autobiographiques ou pseudo-autobiographiques, rien dans le texte ne

semble permettre à première vue de distinguer le narrateur du héros. Cette absence de distance donne l'impression non que le narrateur raconte ses souvenirs mais qu'il vit les événements relatés. Si les textes ne se donnent pas à lire comme les souvenirs du narrateur, les souvenirs du héros, en revanche, y sont abondants et parfois récurrents, ce qui contribue à donner l'illusion, malgré l'emploi du prétérit, que les premières lignes des récits définissent un présent commun au personnage, au narrateur et au lecteur. On n'a relevé dans l'étude des nouvelles que deux passages où le narrateur semble se dissocier du personnage, l'un dans « Wheels²² », et l'autre dans « Gold Watch²³ ». L'ambiguïté soulignée de ces deux extraits qui peuvent passer inaperçus lors d'une première lecture tant ils ont tendance à se fondre dans la trame narrative, renforce les liens unissant narrateur, auteur, personnage et lecteur en brouillant les repères temporels et les frontières entre diégèse et récit. L'acte narratif fait jaillir des souvenirs pour le narrateur et le même jaillissement se produit pour le lecteur, comme si la lecture était le reflet de la narration, voire de l'écriture.

Les relations temporelles entre narrateur et héros sont un peu différentes dans « The Wine Breath » puisqu'il s'agit d'un récit à la troisième personne où le narrateur est différent du héros. Le narrateur est extradiégétique et hétérodiégétique, donc absent du texte. Malgré cela, le lecteur n'appréhende pas le héros de « The Wine Breath » de façon fondamentalement différente de ceux des deux autres nouvelles. Cela est dû à l'emploi du style indirect libre dans « The Wine Breath » et au choix de la focalisation interne pour les trois

²² « as I grow older I use hardly anything other than these formal nothings, a conciliating waiter bowing backwards out of the room. » (6).

récits. Ce terme peut effectivement s'appliquer à « The Wine Breath » à condition de le prendre au sens large défini par GENETTE (1972, 209-10) :

La focalisation interne n'est pleinement réalisée que dans le récit en « monologue intérieur », ou dans cette œuvre limite qu'est *La Jalousie* de Robbe-Grillet, où le personnage central se réduit absolument à – et se *déduit* rigoureusement de – sa seule position focale. Nous prendrons donc ce terme dans un sens nécessairement moins rigoureux, et dont le critère minimal a été dégagé par Roland Barthes dans ce qu'il nomme le mode *personnel* du récit. Ce critère, c'est la possibilité de réécrire le segment narratif considéré (s'il ne l'est déjà) à la première personne sans que cette opération entraîne « aucune autre altération du discours que le changement même des pronoms grammaticaux » [...].

Les seules coordonnées spatio-temporelles inscrites dans le texte sont donc celles du héros et leur évolution au fil du texte est un élément essentiel de la construction du récit.

Espace et temps sont étroitement liés dans « Wheels » et « The Wine Breath » puisque le récit prend la forme du parcours accompli par les héros, de la ville vers la campagne dans le premier cas, et du portail de Gillespie à l'église dans l'autre. Ces deux parcours sont des allers retours inachevés : le personnage de « Wheels » ne revient pas à son point de départ, et celui de « The Wine Breath » commence son parcours alors qu'il est presque arrivé à destination. Le point de départ et le point d'arrivée de chacun des parcours narratifs est la mention d'un lieu : un quai de gare en ville à un autre à la campagne, un chemin et une pièce de la maison. L'extension temporelle des nouvelles a un corollaire spatial et les coordonnées spatio-temporelles du personnage changent au cours du récit, objectivant ainsi le passage du temps et associant la progression du personnage, celle du récit et celle de la lecture.

²³ « We had coffee in Bewley's – the scent of the roasting beans for ever mixed with the memory of that morning – [...] ». (211).

La structure de « Gold Watch » est moins nette de ce point de vue puisque le héros n'effectue pas un trajet mais plusieurs. La progression linéaire du texte est moins fondée sur un cheminement spatial que sur un cheminement psychologique complexe. La nouvelle commence par le récit de la rencontre, et l'évolution de l'histoire d'amour donne sa linéarité au texte. Les trois visites du héros à sa famille permettent, dans leurs différences, de mesurer l'évolution psychologique du personnage. Le parcours narratif est différent de celui du personnage comme le montre par exemple la relation entre le début et la fin de la nouvelle. La nouvelle commence en ville, par la rencontre, et se termine à la campagne, chez les parents. Or, il est clair que le parcours psychologique du personnage est l'inverse de celui-là, puisqu'il s'éloigne de sa famille pour vivre une histoire d'amour citadine. D'une linéarité spatiale enfermante, on est passé à une linéarité temporelle ouverte qui refuse l'idée de conclusion²⁴.

La structure linéaire très marquée des nouvelles ne suffit pas à rendre compte des jeux temporels qui y sont développés. L'affirmation forte de la chronologie attire l'attention sur tout ce qui s'en écarte et donne une autre dimension au texte. Les principaux écarts sont les souvenirs des personnages, souvenirs d'enfance ou de jeunesse ayant le plus souvent trait à la vie familiale. Ils apparaissent sous la forme de scènes dialoguées, ou sous la forme d'un récit et sont toujours enchâssés dans la structure linéaire de la nouvelle, à moins qu'ils n'en soient la fin épiphanique, comme dans « Wheels » ou « The Wine Breath ».

²⁴ « [...] and time, hardly surprisingly was still running ; time that did not have to run

Les articulations entre les différents niveaux temporels du texte ne sont pas toujours de même nature. L'emploi de HAD + -EN est l'outil de décrochage le plus souvent utilisé, qu'il soit accompagné ou non de circonstants temporels²⁵. Lorsque les souvenirs sont évoqués dans un passage dialogué, le prétérit fait son apparition²⁶. Il arrive aussi que le décrochage n'est pas marqué par un changement de temps mais uniquement par la présence de locutions adverbiales indiquant un retour au passé²⁷. Dans ce cas, le souvenir, moins séparé du récit cadre, acquiert présence et immédiateté, semble redevenir le présent du personnage. C'est ce qui se passe dans « The Wine Breath », où le récit des souvenirs envahit presque tout l'espace textuel et où le retour à la linéarité du texte apparaît comme un décrochage par rapport au récit des souvenirs qui prédomine.

Des trois nouvelles se dégage donc la thématique du souvenir, et des relations que les héros entretiennent avec lui, selon qu'ils s'y complaisent au point de devenir incapables de vivre dans le présent ou, adoptant l'attitude inverse, cherchent à rompre avec un passé obsédant et paralysant. Le style de MCGAHERN privilégie le mode personnel du récit en rendant compte scrupuleusement des états de conscience propres aux personnages, par le biais

to any conclusion ». (225).

²⁵ « **In the confidence of her first days** in the house **she'd taken** down the brown studio photo of the old wedding [...]. The years **had gone** by and **now** they **were** alone and he **was** her child and everything ». « Wheels » (7-8).

²⁶ « 'So there **was** some kindness ?' »

'When I **was** younger' [...] 'He **looked** on it as weakness. I suspect he **couldn't** deal with it. [...] ». « Gold Watch ». (215).

²⁷ « His hand trembled on the arm of the rocking chair, the same hand that drew out the gold watch long ago as the first stroke of the Angelus came to us over the heather ». « Gold Watch » (219).

de la focalisation interne et du style indirect libre. Cela est caractéristique de toute l'œuvre de MCGAHERN, que l'on peut qualifier de fiction intimiste.

L'étude linguistique des formes a permis de mettre en évidence et d'interpréter les choix de l'auteur, pour la construction des phrases et leur enchaînement.

Il ne peut être question d'aborder les romans de la même façon, ne serait-ce que parce que leur taille exclut toute micro-analyse systématique. Les conclusions de cette section sont néanmoins largement transposables aux romans car leur style n'est guère différent de celui des nouvelles, pas plus que leur thématique. Pour étudier chacun des romans dans sa spécificité et dans sa relation avec les autres, la grammaire des textes, telle que la pratique GENETTE par exemple, s'avère indispensable d'autant qu'elle sera fondée sur l'observation rigoureuse des formes linguistiques.

DEUXIEME PARTIE

DE *THE BARRACKS* À *THAT THEY MAY* *FACE THE RISING SUN* OU LE TEMPS DES ROMANS

[...] si la syntaxe offre sa gamme de paradigmes et de transitions au narrateur, c'est dans le travail de composition que ces ressources sont actualisées.

Telle est la profonde affinité qu'on peut discerner entre théorie des temps verbaux et théorie de la composition narrative.

RICOEUR (1984, 109)

INTRODUCTION A LA DEUXIEME PARTIE

La théorie de GENETTE, permettant de rendre compte de l'organisation temporelle d'un récit, s'est révélée indispensable à l'étude des nouvelles mais c'est un outil encore mieux adapté lorsqu'on aborde les ensembles plus vastes et plus complexes que sont les romans. *Figures III* présente à la fois une grille d'analyse transposable et une lecture interprétative de l'œuvre de PROUST, que MCGAHERN a lue et admire. La critique n'a d'ailleurs pas manqué de faire des rapprochements entre les deux écrivains. Denis SAMPSON (1993, 16) consacre une partie importante de son introduction (13-20) à cette filiation et remarque :

Proust makes explicit in the very title of his novel, *In Search of Lost Time*, that his work is a search, a quest for 'resurrection' through art; the gestation of McGahern's more modest œuvre is anchored in that same quest.

L'étude des romans, on l'a dit, ne se restreindra toutefois pas au cadre proposé par GENETTE ; les travaux de RICOEUR (1983, 1984, 1985) seront aussi particulièrement éclairants.

Dans cette section, les romans seront abordés l'un après l'autre, dans l'ordre de publication, c'est-à-dire : *The Barracks* (1963), *The Dark* (1965), *The Leavetaking* (1974), *The Pornographer* (1979), *Amongst Women* (1990) et *That They May Face the Rising Sun* (2002), afin de mettre en évidence la spécificité de chacun d'eux mais aussi de voir émerger la cohérence d'une œuvre et les principes de sa construction dans l'ordre de la succession. Dans un entretien

avec Denis SAMPSON¹, cité par Claude FIEROBE², MCGAHERN assume pleinement cette conception de son œuvre en admettant qu'il a toujours été fasciné par les refrains en poésie et qu'il est légitime de considérer l'ensemble de son œuvre comme une œuvre unique à laquelle il continue d'ajouter de nouvelles strophes.

¹ « A Conversation with John McGahern » *Canadian Journal of Irish Studies* 17, n°1 (July 1991).

² Cours du CNED sur *The Barracks*, 1994.

2.1. *The Barracks*

LA FICTION EN QUETE DU TEMPS HUMAIN

Introduction

The Barracks, premier roman de John MCGAHERN est une grande réussite littéraire. Denis SAMPSON (1993, 33) rappelle :

John McGahern's first novel received critical acclaim and a literary prize even before it appeared in February 1963; extracts from it appeared in three publications, with its inclusion in one of them, *The Dolmen Miscellany*, suggesting that the young writer was already the peer of the established writers of his generation: Thomas Kinsella, Brian Moore, John Montague, and Edna O'Brien. British and Irish reviewers were equally enthusiastic, and many of them compared him to 'the young Joyce'.

Le titre finalement choisi ne comporte aucune indication temporelle, contrairement à ceux donnés aux extraits auxquels Denis SAMPSON fait référence. Il commente en note :

All three published extracts are from chapter 1 and are identical to the text of the novel: 'Waiting', *Threshold* (Belfast) 17 (1962): 10-16; 'Waiting' *Transatlantic Review* 12 (Spring 1963) 5-15; 'A Barrack Evening', in *The Dolmen Miscellany of Irish Writing*, ed. Thomas Kinsella and John Montague (Dublin: Dolmen, 1962) 84-94.

MCGAHERN raconte sa première rencontre avec la maison d'édition Faber :

[...] and I said, "But I'll write you another novel ". They said, " What is it going to be about? " I said, " I want to write a book about boredom. And I am going to set it in a police Barracks ". And they said novels about boredom are almost always boring themselves. And I said with undiminished confidence, " That depends who writes them. And I want money ". (60)³

The Barracks raconte principalement l'histoire d'Elizabeth Reegan, seconde épouse d'un policier, qui réside à la caserne avec sa famille. Elle se trouve prise au piège d'une existence vide et routinière ponctuée de scènes de violence, et découvre qu'elle est atteinte d'un cancer. La maladie et la perspective d'une

³ Nicole OLLIER, « Step by step through *The Barracks* with John McGahern » in *La Licorne* (1995-32).

mort prématurée la conduisent à chercher désespérément un sens à sa vie. Le récit suit à la fois l'avancée inexorable de la maladie et les pensées des personnages, pour devenir une chronique ou une fable du temps humain.

2.1.1. Une progression diégétique linéaire conduisant au néant

2.1.1.1. *La division en chapitres*

Le roman est divisé en huit chapitres dont l'ordre est conforme à celui des événements de la diégèse. Elizabeth est enterrée à la fin du chapitre 7 et totalement absente du dernier. Le chapitre 4 occupe une position centrale sur le plan du récit comme de l'histoire puisqu'il débute par la confirmation du diagnostic du cancer et se termine par le retour d'Elizabeth chez elle, après l'opération. Les pronostics les plus pessimistes du chirurgien constituent une prolepse annonçant la fin du roman :

As the next-of-kin Reagan saw the surgeon the Saturday he took her home.
[...]
He wouldn't say what her chances were – she had definitely a slight chance. If the operation proved successful she might live for ten or even more years. If it wasn't – a year, two years, he didn't care to say, he had only taken the biopsy, he was forwarding all the particulars to the Dublin surgeon. (110)

Ce passage fait d'Elizabeth une figure tragique, condamnée, et impuissante devant son destin. Elle est condamnée à mort par le diagnostic de sa maladie mais elle représente aussi le caractère mortel de tout être humain, nécessairement promis à disparaître. Les sept chapitres du roman la conduisent de vie à trépas or symboliquement, selon Saint Augustin, le chiffre sept correspond au temps que l'homme passe sur la terre, à la fin d'un cycle. Le huitième jour est celui de la vie des justes dans un autre monde et de la condamnation des impies, le début d'un autre cycle. Entre le début et la fin du roman, près de deux années s'écoulaient.

François GALLIX (1995,46) remarque :

Le découpage traditionnel en chapitres, d'ailleurs éliminé par McGahern dans *The Dark*, *Amongst Women* et *The Leavetaking* (seulement divisé en deux parties), est ici utilisé, sans l'emploi du mot 'chapitre' pour effectuer des ruptures temporelles franches et indispensables pour suivre jusqu'au bout les seize mois du calvaire d'Elizabeth.

La structure du roman, mise en évidence par François GALLIX⁴ et Claude FIEROBE⁵, est la suivante. Le chapitre 1 (33) est consacré à une soirée et se termine au moment où Elizabeth monte se coucher. Elle est consciente d'avoir des kystes dans la poitrine. La coupure correspond à la nuit et le chapitre 2 (33) s'ouvre sur la sonnerie du réveil, non pas le lendemain matin mais plusieurs semaines plus tard : « The evenings of the wet February had gone ; Lent was in, the days closing up an early Easter ». (40) et se termine à la fin de la journée par la récitation du rosaire. Elizabeth demande à Reegan de prendre rendez-vous pour elle chez le médecin. Le chapitre 3 (32) commence le lendemain matin et s'achève vers minuit. C'est le jour de la visite chez le médecin. Le chapitre 4 (32) ne commence qu'à seize heures le lendemain lorsque l'ambulance vient chercher Elizabeth ; le printemps arrive à la caserne. Le diagnostic du cancer est confirmé : « That week-end he brought Elizabeth home. They had taken the biopsy of the breast and sent it to Dublin for analysis. The final diagnoses had come back : she had cancer ». (110). Le chapitre se termine lorsqu'elle rentre chez elle après l'opération, en été. Le début du chapitre 5 (32) est assez vague : « It was weeks before she was able to take her full place in the house [...] » (140) ; la fin est située au mois de décembre. La santé d'Elizabeth se dégrade : « She felt she was getting weaker ; and she grew more afraid that

⁴ « Les petits éclairs de l'anachronie dans *The Barracks* de John McGahern » in *Etudes britanniques contemporaines*, Janvier 1995.

⁵ Cours du CNED sur *The Barracks*, 1994.

she'd pass out some day and that they'd find her before she had time to recover, and confine her to bed » (171). Le chapitre 6 (21) débute à l'approche de Noël et se termine le Vendredi Saint. Elizabeth est consciente que sa fin est proche et aussi inévitable que le retour du cycle des saisons. Le passage suivant inscrit sa mort dans le temps naturel :

Now the cold months would slowly pass in a sigh for summer. January, February gold of the first daffodils, March that lent itself to dreadful puns, Easter – but that was treading ahead with the names, fast as light compared to the days in which Elizabeth steadily grew worse, little that was haphazard about the decline, it seemed certain and relentless. (186).

La fin du chapitre confirme ces impressions :

She was at the end of her tether, she beat off two attacks in the next week, dragging herself to a chair; but the morning came that she failed to raise out of bed. [...] The doctor didn't come till ten that day; and late in the evening the priest arrived at the house, for the first time since she had come from hospital. (195-196)

Le chapitre 7 (28 p.) s'inscrit dans la continuité du précédent :

They rose from their knees about the sick bed, the pairs of beads in their hands, and the children went to Elizabeth to wish her good night, the girls with their lips, a touch of fingers from the boy; and then they went to Reagan, who stayed in the room after they'd gone. (197)

Il commence en fait un mois plus tard : « [...] you're four weeks down now, [...] » (197) et se termine en mai après l'enterrement d'Elizabeth :

Away to their right the plains in the summer swept greenly down to the river and village and woods. There was a shimmer of heat in the fields of young oats and the powdery white dust of the road dulled the shine on their boots as they walked, it was the time of the year for pints of cider. (225).

Le début du chapitre 8 (6 p.) n'est pas précisément daté :

There's nothing to lose ! Nothing to lose! You just go out like a light in the end. And what you've done or didn't do doesn't matter a curse then, wore itself into Reagan's bones **in the next months**. (226)

et sa durée reste vague. « 'No, No, No,' the whisper grew more savage as the autumn wore to winter and the end of another year of his life. » (226)

Les étapes de la maladie d'Elisabeth suivent donc le déroulement des jours et des saisons, décrit avec une insistance particulière dans les débuts et les fins de chapitres. Chacun d'entre eux est un pas franchi en direction de la mort et la ligne du récit aboutit au néant du décès au chapitre 7, et à l'absence au chapitre 8.

Le rapport entre le nombre de pages et la durée de l'histoire couverte par chaque chapitre montre une accélération très nette du rythme du récit. On passe de trente-deux pages pour une soirée (chapitre 1) à six pages pour plusieurs mois (chapitre 8). Les ellipses situées entre deux chapitres jouent le même rôle. La plus brève est celle qui couvre la nuit entre le deuxième et le troisième chapitre ; la plus longue, celle qui précède le dernier. A partir du chapitre 5, les ellipses⁶ couvrent des périodes de plus en plus longues. L'accélération du rythme du récit s'effectue non seulement par la division en chapitres, mais aussi par les modes de narration choisis à l'intérieur de chacun d'eux.

2.1.1.2. L'apparition progressive du sommaire et du récit itératif.

Ces deux notions n'appartiennent pas pour GENETTE à la même catégorie. Le sommaire comme l'ellipse, la pause descriptive et la scène permettent de rendre compte des variations entre temps de l'histoire et temps du récit en matière de durée alors que le récit itératif s'oppose au récit singulatif

⁶Aucune ellipse significative du point de vue de la durée qu'elle couvrirait n'apparaît en dehors de la périphérie des chapitres. L'ellipse centrale du chapitre 4 (120) correspondant à l'opération ou plus précisément à la durée de l'anesthésie, n'a pas pour fonction de rendre le récit plus rapide mais d'ancrer un peu plus la focalisation interne dans le personnage en question. A l'état de non conscience du réflecteur correspond un blanc textuel.

et au récit répétitif, termes utilisés pour rendre compte de discordances en matière de fréquence. Néanmoins le sommaire, par lequel la narration condense, résume, synthétise, et le récit itératif, qui consiste à raconter une seule fois ce qui s'est passé plusieurs fois sont deux modes de concentration narrative qui contribuent à l'accélération du rythme du récit.

Dans les trois premiers chapitres, la scène et le récit singulatif ou répétitif dominant. Sylvie MIKOWSKI (1994, 35) note :

En effet, plutôt que d'imbriquer une évocation des habitudes des habitants de la caserne dans le récit d'événements à occurrence unique, l'auteur s'est attaché à égrener les faits successifs un par un, dans l'ordre chronologique, faisant apparaître ainsi de manière frappante les répétitions dont la vie quotidienne des personnages est tissée.

Quelques lignes plus loin, elle poursuit :

Rares sont les recours au récit itératif racontant une seule fois des événements survenus plusieurs fois : " Mrs Casey cooked their dinner all these days " (p.126) ; " Sometimes in the evenings cousins would come to visit her " (p.134) ; " They didn't go to the bogs these days... " (p.152) ; " Mrs Casey began to come practically everyday " (p.167) ; " So he whiled away most of the winter evenings dreaming on paper over the root facts. " (189)

Tous ces exemples de récit itératif sont situés dans les quatre derniers chapitres.

Dès le début du chapitre 2, un passage itératif apparaît néanmoins à l'intérieur d'une analepse qui fait contraster présent et passé pour revenir au temps du récit premier :

And she used to love rising in **these March mornings**, to let up the blinds gently in the silence and find the night not fully gone and the world white with frost. She'd unbolt the door to break the ice on the barrel with the edge of the basin and gasp with waking as her hands brought the frozen water to her face.

The mornings of these last weeks had been **one** long flinching from the cold of the day, what used to be the adventure once all changed to the drudgery she could barely get herself to face. She'd ask for nothing better than to lie on in bed and not have to face anything, but these small

reprieves she gave herself were always adding up till she rose in the last minute and **the mornings** were **all** a rush. (40-41).

D'autres passages, situés essentiellement dans la seconde moitié du roman, combinent la forme du récit itératif à celle du sommaire. Le paragraphe suivant, qui résume les jours qu'Elizabeth passe à l'hôpital après son opération, mêle récit singulatif, récit itératif et sommaire :

The hours went without complications. The tube in the breast was rotated and eased somewhat in the afternoon of **this next day**. Her suffering grew much less. The tube was removed altogether *the day afterwards*, the real pain was all over. The breast was dressed **each day**, the tube opening touched with antiseptic till it began to heal, the alternate sutures removed **on the tenth day**, and the remainder **two days later**. She had to be helped with her food and washing and clothes and hair **these first days** and she had to do arm exercises. **Whenever** she thought she was getting more than her share of the lash she had only to think back on the pit of suffering out of which she had just come for everything to be treasured and alive again. **By the tenth day** she could touch the back of her head with her hand and she had hours of happiness such as she never remembered. (124-125)

L'alternance de marqueurs temporels non verbaux indiquant soit un déroulement chronologique, soit la répétition, confère au récit un degré de concision et de précision caractéristique du style de MCGAHERN. Le récit des activités des enfants, pendant qu'Elizabeth est à l'hôpital, montre encore plus clairement sur la répétition :

They had to go to the bog **every evening** after school. The work was monotonous and tiresome, **continual** stooping to lift the sods off the ground into windrows and clamps, but not heavy, a child could do as much as a man. **It was a novelty first**, Reegan incited them with sweets and odd bottles of lemonade or an orange, but **it was soon too much**. They'd hear shouts of other children playing as they lifted dreary sod after sod. The mud matted in the hair of their legs and it was painful to rub it clean with hard sedge, standing to their knees in water to let it soften. **Sometimes** one of the little girls'd scream when the yellow of a frog's belly flashed before their eyes, leaping from under a sod they had moved; with terror they saw the black leeches crawl on the mud; they sucked blood, the old people said. They were left with no energy to face into their lessons and got into trouble in school **the next day**. Their faces **began** to shut, a mask on the weariness and bitterness, they laughed little, and **started to grow** twisted as the roots of a tree between rocks. (126)

Cet extrait est symétrique du précédent : alors que l'état d'Elizabeth s'améliore sous l'effet des soins prodigués régulièrement, et du processus naturel de récupération, celui des enfants se détériore à cause du labeur auquel Reegan les soumet quotidiennement. Le récit itératif souligne l'ennui et le retour au récit singulatif en montre les conséquences.

Le chapitre 5 s'ouvre par un paragraphe qui est un parfait exemple de sommaire résumant deux périodes – le début de la convalescence d'Elizabeth, dont la fin n'est pas datée, et la reprise de la vie normale – dans un même mouvement narratif, fidèle à la chronologie des événements :

It was weeks before she was able to take her full place in the house, the shock of homecoming over, the newness and strangeness of things that'd been familiar as the parts of her own body worn away, and gradually she gave up the privileges of her convalescence that she'd come to accept as her right. (140)

Les respirations du texte, matérialisées par les virgules, marquent la division en trois temps.

D'autres exemples de récit itératif et /ou de sommaire apparaissent dans le texte ; pour n'en citer que quelques uns : 153, 170, 171, 188, 200, 214, 220.

Par le jeu des ellipses et l'apparition du sommaire et du récit itératif, la structure temporelle du roman précipite Elizabeth vers sa mort. Le compte-rendu de l'évolution inexorable de la maladie est une manière de dramatiser la destinée qui mène tout être humain à sa perte. Les choix stylistiques faits par MCGAHERN confèrent au roman une grande puissance d'émotion tragique.

2.1.2. De la ligne au cercle : l'intégration du temps cyclique à la progression linéaire

Dans un entretien avec Liliane LOUVEL, MCGAHERN exprime sa conception du temps cyclique :

But I mean we do live in days, and one gets the sense, especially in Homer and the [Gaelic classic], the sense of a man's life being made of a succession of single days.

L.L. – And cycles as well.

Well, a cycle is the year, which is longer, but in the more primitive sense of time it is that it's made up of a succession of single days, in that you never hear any talk of the night, and it's almost as if the night is simply a preparation for the action that is to break over the world, and that the action takes place in the frame of a single day. Mealtimes also condition the day, because there's only two mealtimes: one in the morning at the setting out, and one to restore oneself again in the evening. (23)⁷

La structure du roman est en effet tout autant marquée par la circularité que par la linéarité. Liliane LOUVEL⁸ remarque très justement :

L'illustrateur de la première édition *paperback* de Faber ne s'y était pas trompé : la couverture figurait la bicyclette, cette grande bicyclette de policier qui sert à Reegan pour parcourir la campagne. C'est que le cycle, retour du même qui est un autre cercle forcément, avec un centre qui se déplace horizontalement, structure l'œuvre et fournit la forme-sens de l'œuvre de McGahern. (90-91)

2.1.2.1. Des unités narratives définies par la circularité

Le roman se présente comme un cercle puisque la dernière scène, le moment où les enfants allument la lampe, reprend presque mot pour mot le début du premier chapitre où Elizabeth préside à ce rituel. Les rares différences entre les deux passages tiennent à son absence. Les enfants ne s'adressent plus à elle mais à Reegan et à Mullins, et Willie se substitue à elle pour régler les mèches et poser la lampe sur la table. Entre les deux scènes, il n'y a donc pas

⁷ « John McGahern – 17 November 1993 » in *La Licorne* (1995 - 32)

identité mais répétition avec des différences, d'autant plus signifiantes qu'elles sont rares⁹. L'absence d'Elizabeth devient une présence en négatif.

De plus ces deux scènes sont inscrites dans un cycle naturel, celui de l'alternance du jour et de la nuit, que le récit souligne à plusieurs reprises. L'allumage de la lampe est aussi évoqué au chapitres 2 (72), 3 (100), et 6 (177, 184). Certains chapitres constituent en eux même une unité temporelle circulaire. Le premier commence par l'allumage de la lampe et se termine par « [...] she blew out the lamp [...] » (39). Les chapitres 2 et 3 ont pour unité de temps la journée. La fin de la journée est marquée par des rituels que le récit égrène inlassablement. La récitation du rosaire est intégrée à la vie de la famille comme l'allumage de la lampe ou les menues besognes qu'Elizabeth effectue avant d'aller se coucher.

La circularité du récit mime la vie quotidienne des personnages, réglée par des obligations et des rituels qui ne varient jamais.

2.1.2.2. Temps de l'horloge, temps domestique et temps professionnel

La famille mène une existence parfaitement réglée. Les personnages se lèvent toujours à la même heure, et chaque journée, semaine, mois, ou année se déroule de la même façon. Le rôle d'Elizabeth est d'organiser son activité en fonction du rythme de Reagan et des enfants afin que tout soit toujours prêt à temps :

⁸ « John McGahern : The Barracks, requiem un jour ordinaire » in Jean BRIHAULT et Liliane LOUVEL, *La Licorne* (1995 - 32).

She knew the things she had to do: they never varied; and in the morning there'd be the shining of his boots and baton sheath, the scrupulous shining of the silver buttons and badges and whistle chain as on every other court morning. (194)

Reegan a des obligations professionnelles qui lui font quitter la caserne et y revenir. Les autres policiers viennent signer les registres, et prendre leur tour de garde. Les enfants vont à l'école et rentrent manger avant de repartir. Les scènes de conflit avec Quirke ponctuent le récit d'autant plus souvent que Reegan se plaît à les raconter à chacun des personnages.

Les policiers ont en fait deux activités : le maintien de l'ordre pour lequel la police les rémunère, et l'agriculture qui apporte un complément de revenu nécessaire. Il arrive que cette double allégeance pose problème et le travail de la terre prévaut alors sur les devoirs du policier :

Mullins and Brennan were splitting the seed in their kitchens exactly as he was there, and Monday they'd be planting in the conacre they rented each year from the farmers about the village. Reegan alone had use of the barrack garden, but he'd not be able to spend as much time there as they did in the fields – it was open to the village road and anybody passing. The other two would do nothing but plant in the next weeks, all their patrols would be *patrols of the imagination* as they joked, carried out on these plots of ground. They knew Reegan didn't care and always a child was posted on the bridge to warn them if Quirke or the Chief Super appeared. (107)

2.1.2.3. Temps agricole et temps religieux : des cycles immuables qui rythment la vie

A l'alternance du jour et de la nuit s'ajoutent les cycles plus amples des saisons et des fêtes religieuses. Tous deux remplissent la même fonction, celle de mesurer le passage du temps à l'aune du retour du cycle. Tout le roman est rythmé par les saisons et les activités particulières qui y sont liées. L'arrivée du

⁹ Pour une comparaison détaillée des deux passages, voir Liliane LOUVEL « John McGahern : *The Barracks*, requiem un jour ordinaire » in *La Licorne*, Jean BRIHAULT et Liliane LOUVEL, (1995-32), p.95.

printemps est décrite sous la forme itérative : « [...] spring came about the barracks that week, as it always did, in a single Saturday [...] » (107). Lorsque la santé d'Elizabeth se dégrade, elle craint de ne pas voir la suite du cycle des saisons et le retour du mois de septembre :

September, September, September, it droned in her mind ; in **September** they'd leave this barracks where they had lived so long. A haunting and beautiful September, the year at its fullness, the summer lingering and the approaching leaf fall, the sway of the year shifting forward towards its death. There'd be reapers and binders, stacks of corn, the hum of the first red threshing mills; apples falling and rotting, the first waste of the orchards; and those blue, blue evenings that always reminded her of the bloom on Victoria plums. March, April, May, June, July, August: it was just over six months away, spring left yet and the whole of summer and all the things that might change before then.

Could she plan till then? It would be too full of painful joy, and in a few minutes, she'd have to make an effort to rise out of this chair. **September** was too far away, it was unreal, she had only dreamt it in the **Septembers** she remembered. (191)

Le récit lui-même est ici circulaire. « September » y revient comme un refrain, au début et à la fin du passage. D'abord objet de projection dans le futur, le mois de septembre est ensuite identifié comme un souvenir, les deux voyages dans le temps, vers le futur et vers le passé, devenant indissociables, conformément à une conception cyclique du temps, selon laquelle le futur n'est qu'un retour du passé.

Quelques pages plus loin, les cérémonies de la Semaine Sainte sont évoquées de la même manière que ce mois de septembre, ce qui lie temps naturel et temps religieux dans le récit. Elizabeth en connaît le déroulement dans le moindre détail, elle peut donc y participer sans être physiquement présente à l'église (p.194).

L'alternance des saisons comme le cycle des fêtes religieuses figurent le cycle de la vie et de la mort. Elizabeth supporte mal que Reegan utilise ce lieu

commun à propos de sa santé, alors qu'elle-même est parfaitement consciente que sa mort est proche :

Jesus Christ, she thought; that was rimming it — the good weather! She wanted to laugh hysterically. The good weather, that was rich. All the tricks were being played back. It was always sunshine and summer for hope, never the lorry loads of salt and sand being shovelled on the slush of the street. (198)

Comme pour prouver l'absurdité du cliché, Elizabeth meurt au mois de mai, lorsque la nature renaît. Malgré la présence des représentations mythiques du cycle du temps, qu'elles soient d'origine grecque, Gaélique, ou chrétienne, la mort est envisagée comme le néant et non comme la promesse d'une vie dans l'au-delà :

Though at the fourteenth station, the body was laid in the tomb, it held the seeds and promise of its resurrection, when the door of the tomb would be thrown back and He who was risen would appear in great light, glorious and triumphant. And if the Resurrection and still more the Ascension seemed shadowy and unreal compared to the way to Calvary, it might be because she could not know them with her own life, on the cross of her life she had to achieve her goal, and what came after was shut away from her eyes. She could only **smile** and Crucifixion and Resurrection ended in this **smiling**. As a child she had been given to believe that the sun danced in the sky Easter Sunday morning and she'd wept the day she saw it simply shone or was hidden by cloud as on other mornings. The monstrous faiths of childhood got all broken down to the horrible wonder of this **smiling**. (195)

Cet extrait, qui mêle la situation présente aux souvenirs d'enfance, souligne le scepticisme d'Elizabeth au moment même où, par son identification au Christ sur le chemin de croix, elle semble prête à donner tout son sens à la religion chrétienne et au rituel catholique. Elle affirme qu'on ne peut rien savoir de ce qui se passe après la mort mais n'opte pas pour le pari de Pascal. L'évocation de la foi enfantine et de la déception qui va suivre donne à penser que la croyance en la résurrection est de même nature, donc qu'elle se révélera fausse. La répétition de « smile » rapproche la danse du soleil de la résurrection et le

sourire d'Elizabeth, qui remplace les larmes de l'enfant, est celui d'une adulte désabusée.

2.1.2.4. L'évaluation incertaine des habitudes ou comment échapper à l'enfermement

La plupart des personnages ont une vie réglée par l'habitude et ne semblent pas imaginer qu'il puisse en être autrement. Pour Casey, le sentiment d'ordre produit par la répétition des mêmes gestes est rassurant. Il ne cherche pas à s'y soustraire mais au contraire prend plaisir à s'y soumettre :

Casey's embarrassment was over. He was as happy as he could be. He looked at the clock and it was already nine. He had nothing more to do before he slept, nothing but the repetitions that had become more than his nature. He'd bring Una with him when he went for his supper ; kiss his wife at the door when he left again for the barracks a half-hour later : she'd stand with her hand on the edge of the door until she had heard the white gate that led on to the avenue clang behind him, it was her habit. Then the rest of the night was plain sailing: bring down the mattress and blankets from upstairs and make up his bed beneath the phone, lock the door, put the key on the sill, take out his beads to say a decade of the rosary with his few night prayers, set the alarm for the morning, rake the fire, turn down the oil lamp on the wall before he got into bed. He was at least master of these repetitions, they had no power to disturb him, he knew them in his blood; and they ran there like a drug. (24).

L'habitude est ici célébrée comme l'action bienfaisante d'un calmant qui apaise un esprit inquiet et l'endort. Contrairement à Casey, Elizabeth ne se laisse pas endormir et les habitudes, que le roman décrit avec insistance, ont pour elle une valeur ambiguë. Elles sont la marque d'une vie sans passion et sans intérêt, dépourvue de sens à bien des égards, d'une mort de l'âme, mais elles représentent aussi une bouée de sauvetage, à laquelle Elizabeth se raccroche pour ne plus penser, pour échapper à l'idée de sa mort physique. Elles lui procurent un divertissement au sens pascalien du terme. Deux passages

illustrent ces attitudes différentes qu'Elizabeth adopte à propos du règne des habitudes, synonyme d'absence de changement.

Though often too she'd feel **trapped** on this quiet drift of days and grow a moment desperate. They were all the same, they would not change, the same day would follow the same day and day and day, nothing more would happen. (160).

A few impassioned months of her life had perhaps risen to such a fever as to blot everything else out, but they were only months or maybe but days in so many years. They'd subsided but the work had to go on, grinding incessant remorseless; breaking her down to its own dead impersonality, but never quite, and how often she had half wished to be broken in the deadness of habit like most of the rest, it was perhaps **the only escape**. (188).

A l'image du piège succède celle de l'échappatoire. Elizabeth se trouve prisonnière de la vie quotidienne de la caserne mais ce n'est le cas que parce qu'elle a connu autre chose vers quoi ses pensées la ramènent sans cesse. De plus, elle se sait condamnée par la maladie, et l'habitude devient alors un moyen d'échapper à la fois au passé et au futur pour pouvoir résister dans le présent.

En fait, ce sont moins les habitudes en elles-mêmes que le monde sensible auquel elles appartiennent et le travail qui sauvent Elizabeth de la folie. Ses habitudes ne sont pas absurdes puisqu'elles consistent à être au service de la famille. Elle accède à des moments de bonheur par l'abnégation, lorsqu'elle se sent utile :

Their coming gave her a new lease of energy. She buttered and put jam on their slices of bread, to talk with them and smile. They had come hungry and shouting into the kitchen, she'd forgotten about herself, becoming the living miracle of the cripple who walks, having lost thought of his infirmity in one moment of passion. (57)

Elisabeth n'échappe que rarement à l'enfermement. L'espace clos de la caserne est l'image concrète de son emprisonnement dans le temps.

MCGAHERN établit une relation étroite entre les notions de lieu et de temps :

I actually think that everything begins with one person and one place – and of course, that's in an exact place and an exact moment of time. And it seems to me that we live in days rather than – that a day becomes very much like a house. (23)¹⁰

Elisabeth habite le temps de manière contradictoire, parfois tentée par la fuite hors du cycle infernal, qu'elle sait impossible, parfois capable de trouver du réconfort dans un temps familial dont le retour est une affirmation de la vie. La seule véritable liberté pour elle est celle de la pensée et du souvenir.

¹⁰ « John McGahern – 17 November 1993 » in Jean BRIHAULT et Liliane LOUVEL, *La Licorne* (1995-32).

2.1.3. L'anachronie comme espace de liberté et recherche du sens

L'anachronie est d'autant plus perceptible dans le roman que la structure linéaire est posée avec insistance. Elle est faite d'analepses et de prolepses.

François GALLIX¹¹ reprend les définitions de GENETTE :

La terminologie de Gérard Genette, extraite de *Figures III*, sera utilisée pour la définition des anachronies narratives : " différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit " (p.79), pour les analepses, au lieu de flashbacks ou retours en arrière : " toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve " et pour les prolepses, plutôt qu'anticipations : " toute manoeuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur " (p. 82). (44).

Dans le même article, François GALLIX effectue un repérage systématique des vingt-neuf principales prolepses et analepses, d'où ressort une nette prédominance des analepses, qui confirme l'impression donnée par une simple lecture, ainsi qu'un grand nombre de cas de focalisation interne, le plus souvent par le personnage d'Elizabeth. Les anachronies sont donc reliées aux personnages non seulement par la thématique qu'elles développent mais aussi à travers les choix narratifs effectués par MCGAHERN. Les discordances entre l'ordre de l'histoire et celui du récit sont un espace de liberté pour le narrateur/ auteur et pour les personnages focalisateurs qui ont pour point commun d'être à la recherche du sens à travers la forme. L'auteur donne sens à l'histoire à travers une forme narrative unique et définitive, indissociable de l'histoire qu'il raconte, et les personnages ont besoin de trouver un sens à leur vie présente. Pour ce faire, ils la mettent en perspective et établissent des liens entre passé, présent, et futur. Cette parenté entre la démarche de l'auteur et celle des

¹¹ « Les petits éclairs de l'anachronie dans *The Barracks*, de John McGahern », in *Études britanniques contemporaines* numéro 6, 1995.

personnages peut conduire à donner au roman une dimension métafictionnelle et à faire d'Elizabeth, qui n'écrit pas, pas même une lettre à une amie¹², une figure de l'auteur. Les trois passages qui suivent révèlent la préoccupation constante d'Elizabeth et montrent que ses tentatives pour trouver un sens à sa vie sont tantôt vouées à l'échec, tantôt couronnées de succès, mais, quoi qu'il en soit, destinées à être toujours recommencées car le but ultime n'est jamais atteint.

This'd be the only time of the day she might get some grip and **vision** on the desperate activity of **her life**. [...]

A simple trap this half hour of pure rest was, she'd have had more peace if she'd kept busy to the point of physical breaking strain. She couldn't ever hope **to get any ordered vision on her life**. Things were changing, getting out of her control, grinding remorselessly with every passing moment. (49-50)

The starkness of individual minutes passing among accidental doors and windows and chairs and flowers and trees, cigarette smoke or the light growing brilliant and fading losing their pain, **gathered into oneness in the vision of her whole life** passing in its total mystery. (59)

She wanted time, as much time as she could get, nothing was resolved yet or understood or put in order. **She'd need years to gather the strewn bits of her life into the one Elizabeth**. (72)

Les pensées d'Elizabeth sont formulées dans les mêmes mots que ceux du texte

« The Image », bref art poétique de MCGAHERN.

When I reflect on the image two things from which it cannot be separated come: the rhythm and the **vision**. The vision, that still and **private world which each of us possesses** and which others cannot see, is brought to life in rhythm – rhythm being little more than the instinctive movements of the vision as it comes to life and **begins its search for the image** in a kind of grave, grave of the images of dead passions and their days. ¹³

¹² Le souvenir des années passées à Londres conduit Elizabeth à commencer à écrire à une amie de cette époque mais elle ne trouve pas les mots pour décrire sa situation présente et abandonne. Voir p.187.

¹³ «The Image » in *The Canadian Journal of Irish Studies*, vo. 17, n°1, July 1991, p.12

Ce passage semble indiquer que l'activité de l'écrivain consiste à rechercher des éléments dans le passé et les pensées d'Elizabeth, condamnée par la maladie se tournent naturellement vers le passé.

2.1.3.1. Les analepses focalisées sur ou par Elizabeth¹⁴

Ce sont les plus nombreuses et elles établissent d'emblée un lien privilégié entre Elizabeth et le lecteur qui a accès à son intimité, à un monde ignoré par ses proches et qui contraste fortement avec l'univers de la caserne. La rupture entre récit premier et remémoration est mimétique de la cassure entre la vie à Londres pendant la guerre et le microcosme de la caserne irlandaise. Ces deux mondes sont radicalement étrangers l'un à l'autre et le passé d'Elizabeth est ce qui la singularise dans le présent de la diégèse.

Les deux premières analepses du roman évoquent la transition entre deux périodes, l'arrivée d'Elizabeth chez Reegan, d'abord sous l'angle des relations avec les enfants (8), puis par le rappel de sa première rencontre avec Reegan :

It was more than four years since she'd first met him, when she was home on convalescence from the London Hospital, worn out after nursing through the Blitz. She had come to the barracks to put some of her papers in order. He happened to be on his own in the dayroom when she came. It was twelve, for the Angelus had rung as she left her bicycle against the barrack wall. (13-14).

Ces quelques lignes donnent des explications sur la situation décrite dans le récit premier et dote le personnage d'une histoire. L'analepse suivante ne peut

¹⁴ Elizabeth est incontestablement le personnage principal du récit premier et le point de vue adopté est souvent le sien. En ce qui concerne les analepses, il est parfois

en aucun cas être imputée au narrateur. Elizabeth est horrifiée par ce qu'elle est devenue et le souvenir des jours anciens accentue le sentiment de déchéance par le contraste qu'il forme avec le présent. L'analepse est enchâssée dans le récit premier : elle ramène Elizabeth à sa situation douloureuse au lieu de lui permettre de s'en échapper.

How she'd always hated Reegan's spitting on the floor, then trying to rub it into the cement with a drag of his boot! **Now she was no better!** And to plague her a vision of her life in London before the war flashed on her mind, a spring Sunday in London, when the light is grey and gentle as anything on earth. She had come out the great black hospital gates, a red Tartan scarf thrown back on her shoulder; and turned right, up the marvellous width of Whitechapel Road, away from the crowds milling into the Lane, for it was the morning. **Now she was spitting** like any common slut in a barrack kitchen. (21).

Le rapprochement entre le souvenir de la rencontre avec Reegan et ce passage montre à quel point les espérances d'Elizabeth ont été déçues. Le présent d'Elizabeth est une déchéance par rapport au moment de la première rencontre mais aussi et plus encore, par comparaison avec une période antérieure, celle de sa jeunesse avant guerre. Les analepses délimitent des périodes étrangères au récit premier et font ainsi apparaître des blancs narratifs – les premières années passées avec Reegan, les années passées à Londres – que d'autres analepses viendront en partie combler. Le mode de la réminiscence est donc instauré et les retours en arrière apparaissent dès lors tout aussi nécessaires que la progression linéaire du récit. Ils en deviennent indissociables.

Les supputations d'Elizabeth – qui s'avèrent exactes – sur les ordres du médecin font surgir le souvenir de l'unique occasion où elle a quitté la caserne :

difficile de déterminer si le point de vue est celui du narrateur ou celui du personnage, en particulier lorsque leur contenu est essentiellement factuel.

She had been only away from the house once since she had married. She shuddered at how miserable she'd been those three days, the **first** blight on her happiness. (34).

L'adjectif numéral « first » situe l'événement dans une série et dans une progression chronologique dont l'aboutissement est le présent du récit premier. Le sens qui préoccupe tant Elizabeth se construit à l'échelle du roman. Elle cherche à comprendre sa vie en s'attachant à l'ordre de la succession, ce qui la conduit à évoquer son enfance comme le début d'un itinéraire :

A girl child growing up on a small farm, the blood of puberty, the shock of the first sexual act, the long years in London, her marriage back into this enclosed place happening as would her death in moments where cigarettes were smoked. (59).

Les analepses focalisées par Elizabeth ou qui la concernent, reprennent, en développant certains aspects, les moments évoqués dans cet extrait. Elles ont trait soit à l'enfance, soit aux années passées à Londres et à sa relation avec Halliday, soit à la vie à la caserne avant sa maladie, trois époques marquantes qui, pour des raisons différentes, contrastent avec le présent.

Les rares souvenirs d'enfance évoqués sont en majorité des exemples de désillusion : Elizabeth se souvient du jour où elle a cessé de croire à Saint Nicolas :

An ironical smile rose to her features as she recollected the bitterness of her own disillusionment as a child, the marvellous world of Santa Claus collapsing in a night into this human artifice, and now she was playing the other part of the game. It seemed as a person grew older that the unknowable reality, God, was the one thing you could believe or disbelieve in with safety, it met you with imponderable silence and could never be reduced to the nothingness of certain knowledge. (177).

Ce passage est à rapprocher de celui où la petite fille s'aperçoit que le soleil ne danse pas dans le ciel le dimanche de Pâques, comme on le lui avait fait croire (p. 195). L'accent n'est pas mis sur le monde merveilleux de l'enfance mais sur

la fin de cette période. Les retours dans le passé esquissent l'histoire d'une évolution douloureuse à laquelle personne n'échappe :

Always girls weeping, as she had wept the first time too, hard to know you cannot hide for ever in the womb and the home, you have to get out to face the world. (113).

La vie du personnage semble être un continuum de déceptions commencé dès la sortie de l'enfance.

Les souvenirs des années londoniennes occupent une place centrale dans le roman. Ils sont particulièrement développés vers le milieu du livre, au point de devenir une nouvelle dans le roman qui court sur neuf pages (85-94). Le récit de la rencontre et de la relation avec Halliday est introduit par les questions que se pose Elisabeth après sa visite chez le médecin :

What was it all about? Where was she going? What was she doing? What was it all about?

And then a single voice of memory broke across her agitation and she grew calm to listen. 'What the hell is all this living and dying about anyway, Elizabeth? That's what I'd like to be told,' Michael Halliday would beat out at a certain stage of drunkenness, especially in the months before the car crash on the Leytonstone Road that ended his life, when the affair between them had already failed. She had loved him, she had hung upon his words but they had different meaning then, she had seen them as the end of love, she was seeing them now with her own life. (86).

L'apparition du style direct indique le degré de présence singulier des souvenirs concernant Halliday¹⁵. La relation entre passé et présent, l'origine de la réminiscence et la pertinence de celle-ci par rapport à la situation présente sont explicitées. Comme pour le récit premier, et avec encore plus de certitude, on connaît la fin de l'histoire avant qu'elle n'ait véritablement commencé.

¹⁵ La voix de Halliday apparaît aussi dans d'autres analepses, lors de l'évocation d'une soirée d'anniversaire (65-66), et lorsque Elisabeth s'apprête à donner l'argent qu'elle avait jusque là gardé dans une malle (104).

Elizabeth est transportée dans le passé comme le lecteur est transporté dans le monde fictionnel :

In this café by the river images crowded every other source of life out of her mind. Her senses were shut. Her awareness of the café, the river coming white and broken between dark rocks in the arches beyond the side windows, the shopping street shifting backwards and forwards outside the glass door were greyed away. She was in London, with Halliday, the enriched and indestructible days about her, 'What the hell is all this living and dying about anyway, Elizabeth? That's what I'd like to know,' removed to the fixity of death and memory and coming now like a quality of laughter. (86)

Elizabeth est physiquement présente dans le café mais son esprit est à Londres.

La réminiscence est présentée comme une évasion. Le récit de la relation avec Halliday se déroule ensuite dans l'ordre chronologique, en un double mouvement, un bonheur intense, auquel succède la douleur de la désillusion, la fin de l'amour. La peine de la jeune femme est de même nature que celle de la petite fille :

Why couldn't he have let her go in her illusions? Everything was stripped down to the bone now and there was the pure nothingness that he had spoken about. Nothing could ever stay alive, nothing could go on living. (90).

Les différentes étapes de la rupture, ainsi que les sentiments des deux personnages sont ensuite évoqués, et le retour au récit premier se fait par le biais d'un paragraphe de transition, qui reprend le paragraphe introducteur de cette longue analepse et donne à ce récit enchâssé une forme circulaire :

His drinking worsened into a steady gloom, he was seldom able to stand up by pub close; and, 'What the hell is all this living and dying about anyway?' would come as a scream of frustration and hate at some time or other of those grisly evenings. Then came the car crash on the Leytonstone Road to solve nothing and everything: the inquest; his people's invitation to go to visit them, which she never accepted; and his burial in her own mind till the day she'd die. (94)

La reprise de la question au début du paragraphe suivant, qui marque clairement le retour au récit premier, et le commentaire psychologique qui y est associé, établissent un lien étroit entre récit premier et récit second, manière d'inscrire dans la forme narrative l'importance de la rencontre avec Halliday dans la vie présente d'Elizabeth. La réalité et l'importance du passé et du souvenir, et le fait qu'ils sont constitutifs du présent sont ainsi affirmés :

'What is all this living and dying about anyway?' came almost as flesh of her own at last in this small-town café, but it had been Halliday's question in the beginning, it had never been hers alone. (94)

Les paroles de Halliday se font à nouveau entendre dans ce quatrième chapitre, lorsque Elizabeth se demande que faire de l'argent qu'elle a jusque là gardé dans une malle :

'You can give only one thing really to anybody – that's money. Love and sympathy and all that kind of stuff is really moonshine and ballsology. Give a person money and tell them to take a tour for themselves. Tell them to go and look about themselves. That's all you can do if you feel yourself moved,' she had heard Halliday say bitterly once. (104)

On retrouve le même procédé à la fin du roman :

'How do their minds work, Elizabeth? How in the name of God do they keep afloat on those lunacies? Can you tell me that one thing, Elizabeth – how do their minds work, how in the name of Christ do they manage to keep going?' she heard Halliday's voice break through her thoughts. (209)

Ces questions existentielles qui étaient à l'origine celles d'Halliday et sont devenues celles d'Elizabeth sont, dans une large mesure, étrangères à Reagan et aux autres habitants de la caserne. Halliday garde une forte présence dans la vie d'Elizabeth, moins parce qu'elle en a été amoureuse, que parce qu'elle voit en lui un agent de son développement intellectuel :

Would she be better or worse off now if she hadn't met him? Consciousness, awareness, even vision lay within herself, but it was he

who had shaken them awake, if she'd never met him, they might have slept for a lifetime. (209)

Halliday est à l'origine de la quête du sens à laquelle se livre Elizabeth tout au long du roman. Dans cette perspective, le mariage d'Elizabeth avec Reegan apparaît comme une tentative de régression vers un état de conscience antérieur et plus confortable. L'auteur, par l'utilisation du courant de conscience laisse au personnage le soin de suggérer une telle interprétation :

Yet she had married Reegan. Why, Oh why in fairness to him had she married him with what she knew? She had loved him but that was too easy, it had no meaning. Was that love a simple longing for security, could it be so mean as that? Or was it longing for her childhood not far from this barrack and village and river flowing out of the woods into the Shannon lowlands? (210)

Le retour en arrière est impossible dans ce domaine, ce qui explique en partie le sentiment d'échec d'Elizabeth.

Certaines analepses ont donc pour origine l'activité intellectuelle d'Elizabeth dans le récit premier. Elles en sont aussi la manifestation la plus caractéristique. Ce procédé permet de construire le caractère invariant du personnage. Les analepses montrent que la situation du personnage a changé, mais aussi que ses questions, sa manière d'appréhender la vie sont restées les mêmes. Ce compte-rendu d'un itinéraire singulier vu par le personnage lui-même est de nature à provoquer l'empathie du lecteur.

D'autres analepses focalisées par Elizabeth ont trait à l'émotion et au monde concret plutôt qu'à l'activité intellectuelle. Le souvenir des Noël en famille donne du courage à Elizabeth alors qu'elle est sur le point d'entrer à l'hôpital (113-115). De même, lorsque son état de santé s'aggrave, la mémoire est source de réconfort :

And she didn't think she could go on only for the fact that often when she was alone, her sense of the collapsing rubble of this actual day faded, and processions of dead days began to return haunting clear, it seemed as a compensation. Her childhood and the wild smell of the earth in the evenings after spring rains and the midges swarming out of the trees; streets of London at all hours [...] (186)

Le personnage oscille sans cesse entre présent et passé, entre monde concret et abstraction. Les retours au passé, en alternant questionnement existentiel et célébration du monde concret, forment un contrepoint au récit premier. Ainsi se crée un système d'échos, entre présent et passé, qui constitue l'identité du personnage principal et nie par instants la fuite du temps et de la vie.

2.1.3.2. Les anachronies focalisées par les autres personnages ou en focalisation zéro

Il est fait allusion plusieurs fois à la mort de la première femme de Reegan, l'événement étant rapporté de trois points de vue différents, celui d'Elizabeth (8), puis celui de Reegan (47) et enfin celui des enfants (102-103). La première occurrence présente Elizabeth comme leur seconde mère, les deux autres sont une référence directe à l'état de santé d'Elizabeth et au fait qu'elle pourrait mourir. Ces anachronies sont donc à la fois des analepses et des prolepses. Le récit premier devient alors « la chronique d'une mort annoncée » puisque le point de vue des différents personnages, y compris celui d'Elizabeth, concorde pour faire d'elle une femme condamnée.

Contrairement à Elizabeth, Reegan n'est guère enclin à se remémorer le passé, mais le narrateur résume les circonstances qui l'ont conduit à sa situation actuelle (109). Dans le paragraphe qui suit, la focalisation se fixe sur Reegan et on passe du passé au présent puis au futur :

That movement in his youth had changed his life. He didn't know where he might be now or how he might be making a living but for those years, but he felt he could not have fared much worse, no matter what other way it had turned out. But he'd change it yet, he thought passionately. All he wanted was money. If he had enough money he could kick the job into their teeth and go. (109)

Le parcours temporel effectué par ces quelques lignes met en évidence un itinéraire, qui, contrairement à celui d'Elizabeth n'a pas atteint son terme. La dernière phrase annonce la fin du roman, qui n'apporte aucune information supplémentaire sur le devenir du sergent Reegan une fois qu'il a quitté la police. De même que les retours au passé aident parfois Elizabeth à supporter le présent, la projection dans le futur est une manière pour Reegan d'échapper à un présent déprimant.

Les deux personnages principaux représentent deux manières radicalement différentes d'habiter le temps. L'activité d'Elizabeth dans ce domaine est intellectuelle parce que sa maladie et sa lucidité sur son état lui interdisent d'agir ou même d'envisager l'avenir autrement qu'en pensant à la mort. Reegan est, quant à lui, tourné vers l'action. Il ne renonce pas à changer de vie et apparaît comme un héros un peu fou aux yeux des autres policiers qui ne sont pas prêts à prendre les mêmes risques que lui pour mettre fin à l'insatisfaction latente.

Seuls les deux personnages principaux ont un itinéraire qui leur est propre, apparaissent dotés d'un destin¹⁶. C'est de cette manière qu'ils se

¹⁶ Nous entendons « destin » au sens de Jean POUILLON, [1946] (1993, 142) : « Ceci indique encore comment nous tâcherons d'expliquer les romans du Destin ou de la nécessité : le présent de quelqu'un se lie bien sûr à son passé, mais en qualifiant cette liaison de contingente nous voulons dire que le mode de cette dernière n'est pas exigé par celui-ci ; il est choisi par l'individu, d'un choix qui, pour être compris, doit être saisi au sein des autres choix possibles, et de même ce présent ne peut qu'appeler un futur que pourtant il ne détermine pas. De ce que c'est le présent qui se lie au passé, et le

détachent de la petite communauté dépeinte par MCGAHERN. Lorsqu'il est évoqué, le passé des autres personnages ne sert pas à les individualiser mais plutôt à les intégrer dans une histoire collective irlandaise.

passé qui d'avance pèserait sur le présent, il s'ensuit que c'est dans la psychologie de l'individu qu'il faut chercher le sens des enchaînements d'événements qu'il semble subir et non dans la prétendue structure préalable d'un temps sans surprises. Autrement dit, il peut y avoir dans certains cas, pour certains individus, un destin qui les pousse ; mais cette fatalité n'est pas un attribut de la succession temporelle qui en elle-même n'est que contingente ; cette nécessité n'est pas une loi du temps que l'expression romanesque devrait toujours viser à dégager comme si elle était indépendante des individus. Bien au contraire, elle ne peut venir que de leur psychologie, de la façon même dont ils se veulent aujourd'hui déterminés par leur passé, et le fait qu'elle puisse alors informer leur durée personnelle ne pourra se comprendre qu'à partir de la contingence de toute temporalité ». McGahern s'inscrit dans cette même logique en présentant en général l'histoire de ses personnages par le biais d'une focalisation interne.

2.1.4. Histoire collective et histoire individuelle ; histoire, mythe, et récit fictionnel

La caserne et l'institution qu'elle symbolise sont le produit de l'histoire irlandaise par laquelle les personnages masculins sont profondément marqués. La seule analepse focalisée par Casey et Mullins fait le portrait d'une société en mutation et inscrit les destinées individuelles dans une histoire collective :

The pun was a favourite that never grew worn, always bringing them back to the six months they spent training in the Depot when they were nineteen or twenty, in the first days of the Irish Free State.

The British had withdrawn, the Capital was in a fever of excitement and change. New classes were forming, blacksmiths and clerks filling the highest offices in the turn of an hour. Some who had worried how their next loaf or day might come were attending ceremonial functions. There was a brand new tricolour to wave high; a language of their own to learn; new anthems of faith-and-fatherland to beat on the drum of the multitude; but most of all, unseen and savage behind these floral screens, was the struggle for the numbered seats of power.[...]

Now they sat and remembered, thirty years later, waiting to go to their homes in the rain. (28-29)

La dernière phrase situe le présent du récit fictionnel aux environs de 1949. L'Irlande où vivent les personnages du roman est celle des années 50. Reagan a joué son rôle dans la guerre d'Indépendance et son amertume présente ne peut se comprendre que dans ce contexte :

But he'd been born into a generation wild with ideals: they'd free Ireland, they'd be a nation once again: he was fighting with a flying column in the hills when he was little more than a boy, he donned the uniform of the Garda Siochana and swore to preserve the peace of the Irish Free State when it was declared in 1920, getting petty promotion immediately because he'd won officer's rank in the fighting, but there he stayed – to watch the Civil War and the years that followed in silent disgust, remaining on because he saw nothing else worth doing. Marriage and children had tethered him in this village, and the children remembered the bitterness of his laugh the day he threw them his medal with the coloured ribbon for their play. He was obeying officers younger than himself, he who had been in charge of ambushes before he was twenty. (109)

Martine PELLETIER (1994,23) commente très justement :

McGahern ne partage pas l'angoisse de nombre d'auteurs nord-irlandais de sa génération, contraints d'accommoder la ligne de faille qui surgit en 1921, cette déchirure géographique et psychique que fut et qu'est encore la frontière entre Ulster et Eire. Mais il sait dessiner chez Reagan à un niveau plus psychologique, plus individualisé et nécessairement moins politisé l'impression d'un exil essentiel, fruit d'une instabilité largement, sinon exclusivement dépendante de facteurs historiques spécifiques.

L'histoire apparaît donc essentiellement à travers le filtre de la conscience qu'en ont les personnages.

Néanmoins, le passé est aussi présent, de manière discrète, dans certaines descriptions concrètes. Il a laissé des traces visibles, que les personnages, et le lecteur averti, sont capables de déchiffrer :

Before the church door was the King-Harman plot, the land owners of the district before the New Ireland had edged them out, the deer parks of their estates split into farms, the great beech walks being gradually cut down, their Nash mansion that once dramatically overlooked the parks and woods on the side and the lake with its islands on the other burned to the ground, [...] (223)

Dans un entretien avec Nicole OLLIER¹⁷, MCGAHERN donne des précisions sur ce détail qui montrent à quel point son roman, et plus largement son œuvre, sont inscrits dans une région et une époque, espace et temps apparaissant comme deux modalités indissociables d'une même réalité : « The Harmon Plot is still there and actually the last baronet was buried there in 1988. That was taken off them. For instance Rockingham was a very big estate which was very rich [...] ». (72)

La réalité politique, économique et sociale de l'Irlande des années 50, dont MCGAHERN a une expérience personnelle, est évoquée à plusieurs

¹⁷ « Step by step through *The Barracks* with John McGahern » in Jean BRIHAULT et Liliane LOUVEL, *La Licorne* 1995-32.

reprises dans le roman, situant la fiction dans un contexte spécifique. C'est dans cette mesure que MCGAHERN apparaît comme un auteur réaliste.

Dans l'entretien avec Nicole OLLIER déjà cité, le romancier revient sur certains détails de la vie quotidienne présents dans le roman et explique, entre autres choses, que l'électricité n'est arrivée dans les maisons que dans le milieu des années 50 et que l'Irlande a vécu au dix-neuvième siècle jusqu'en 1960. Les informations données à propos de la clientèle du médecin¹⁸, lorsque Elizabeth s'y rend pour la première fois, permettent de mettre en perspective le discours optimiste¹⁹, voire triomphaliste, qu'il lui tient, sans la convaincre, vers la fin du roman. La critique sociale de la part de l'auteur est acerbe et il est clair que la fin de l'ascendance protestante n'a pas résolu tous les problèmes.

Les démêlés d'Elizabeth avec le prêtre, et en particulier son refus d'être enrôlée dans « La Légion de Marie » (163), font d'elle une figure de la résistance à l'idéologie dominante du moment. La voix de l'auteur se fait entendre à travers celle du narrateur qui donne son opinion à propos de cette organisation :

Soon after she had married he approached her to join the local branch of the Legion of Mary, a kind of legalised gossiping school to the women and a convenient pool of labour that the priests could draw on for catering committees. (163)

¹⁸ « They were women from the poorer class of this ex-garrison town. The companies had gone, the windows smashed in the great stone barracks, but somehow their class remained – Browns and Gatebys and Rushfords and Boots and Woods – hanging idle about the streets; or temporary postmen or lorry helpers or hawkers of fish and newspapers—now that it was Britain's peace-time! » (78)

¹⁹ « Do you know, when you think, great changes have come to this country in the last years. Now we're reaping the fruits those men that won us our freedom sowed. Do you know when I was going to University College, people that had plenty of money were awed of putting their foot inside the door of the Shelbourne hotel because they weren't the so-called gentry. That day is gone or going fast. There's a new class growing up in this country that won't shamed out of doing things because they haven't come out of big houses. I could walk this day into the Shelbourne Hotel as if I owned it, and I was born with no silver spoon ». (208-209)

MCGAHERN s'exprime à propos du climat qui régnait en Irlande à cette époque :

The country was like some sort of respectable crazy house. There was an insular church combining with an insecure state and it created a society that was inward-looking, extremely intolerant and puritanical.²⁰

Outre les allusions historiques, et la fresque sociale, on trouve dans le roman la présence discrète de mythes irlandais connus de l'auteur et des personnages. Reegan, après avoir donné sa démission de la police, fait preuve de beaucoup de lucidité quant au regard porté sur lui : « It's always easy to make a Cuchulainn outa the other fella, isn't it John? » (232). La figure héroïque mythique n'a guère de rapport avec ce qu'il est devenu et l'admiration qu'il suscite chez Mullins en dit plus sur le manque d'envergure de celui-ci que sur l'héroïsme de Reegan. Bien que le texte ne soit pas explicite à ce sujet, Claude FIEROBE²¹ suggère une interprétation mythique du personnage d'Elizabeth en posant la question : « Faut-il voir en Elizabeth un nouvel avatar de Cathleen ni Houlihan ? ». Il répond prudemment en disant qu'il n'est pas interdit de voir en elle une image de l'Irlande malheureuse. Que l'on retienne une interprétation mythique, ou une trace d'intertextualité avec l'œuvre de YEATS²², les personnages principaux du roman acquièrent une dimension universelle, qui dépasse la diégèse, et les fait échapper au temps spécifique dans lequel ils

²⁰ Cité par Martine PELLETIER « Alliénation individuelle et crise identitaire collective dans *The Barracks* » in *Etudes irlandaises*, octobre 1994, p.25.

²¹ Cours du CNED, 1994.

²² YEATS est l'auteur d'un cycle de pièces qui mettent en scène la figure irlandaise légendaire de Cuchulain. Le héros de YEATS est un amant passionné et un homme d'action violent. Il est aussi l'auteur de *The Countess Cathleen*, pièce en prose de 1899. La comtesse vend son âme aux démons contre de l'or pour sauver son peuple de la famine. Elle va néanmoins au paradis parce que Dieu considère toujours la motivation

paraissent si fermement ancrés, même si ce temps demeure résolument irlandais.

Conclusion

The Barracks allie une structure narrative ferme, délimitant des unités temporelles clairement définies, à la fluidité du courant de conscience. L'auteur n'a pas souhaité s'inscrire dans une tradition littéraire, classique, moderne, post-moderne ou expérimentale, mais est parvenu à rendre sa propre recherche du sens indissociable de celle de ses personnages, sans qu'il soit pour autant possible d'y voir une simple identification. La tentative de structuration *a posteriori* du personnage principal qui cherche à ordonner sa vie pour la comprendre est un échec qui n'enlève rien à la sympathie que le lecteur éprouve pour elle. Le roman est une incontestable réussite qui convainc et émeut, en transportant dans le temps et l'espace des personnages, dont on se sent à la fois différent et proche. Les jeux avec la temporalité sont liés, de manière structurelle et thématique, aux manipulations du point de vue narratif et l'auteur, conformément à sa conviction profonde, atteint une dimension universelle par la peinture de ce qui est singulier. Le temps de la fiction permet d'échapper à l'absurdité du temps vécu, puisqu'il est le lieu d'exercice de la maîtrise que ni les personnages ni le lecteur ne possèdent.

2.2. The Dark :

**CHOISIR UN AVENIR OU LE PRESENT
COMME LIEU DE L'ANTICIPATION**

Introduction

La dernière scène de *The Barracks* montre l'aîné des enfants, Willie, qui, en présence de Reegan, allume la lampe comme le faisait Elizabeth. *The Dark* s'ouvre sur un dialogue entre le père et le fils. Dans les deux romans, la violence est un trait de caractère du père, la mère est morte, et le fils a deux jeunes soeurs, mais de l'un à l'autre l'enfant est devenu un adolescent et le personnage secondaire du garçon de *The Barracks* est promu au rang de personnage principal, point d'ancrage de la focalisation interne dans *The Dark*. Même si les noms de famille diffèrent, et si la situation familiale n'est pas identique (le père n'est pas remarié dans *The Dark*), le second roman apparaît sous certains aspects comme la suite du premier.

Denis SAMPSON (1993-63) établit des parallèles entre les deux héros, tout en soulignant ce qui les oppose dans leur manière d'appréhender le temps :

The Dark is less a bildungsroman or a portrait of the artist as a young man (although it has elements of both) than an existential study of a consciousness in an indeterminate state. In contrast to Elizabeth Reegan, whose consciousness is focused on the fact that she is about to die and that she has no future in which to redeem her life, young Mahoney is focused on redeeming his life for and in the future, but the inner and outer pressures on him are crippling. In fact, both characters have to find meaning in the flow of time, in the succession of present moments, but the young boy is without the Proustian resources that strengthen Elizabeth's resolve to commit herself to the reality of the life she has chosen for herself. Young Mahoney's anguish – adolescent in particulars, universal in substance – parallels that of Elizabeth.

The Dark est d'une facture moins classique que *The Barracks*. Les repères temporels sont moins clairement établis et la ligne narrative paraît plus incertaine. Contrairement à ce que pourrait laisser penser la situation des personnages principaux dans chacun des romans, *The Dark*, à travers son héros

pour qui tout est possible²³, offre une vision plus pessimiste de l'existence. Cette étude s'attachera à montrer comment la structure temporelle du roman, examinée sous l'angle de la progression narrative, puis de l'alternance entre les scènes d'attente et les moments de crise et enfin de l'exploration imaginaire des champs du futur et du conditionnel établit peu à peu l'impossibilité d'une l'évolution psychologique pour le personnage principal.

²³ Sylvie MIKOWSKI (1995, 81) commence son étude du roman par la citation de NIZAN : « 'J'avais vingt ans. Je ne laisserai dire à personne que c'est le plus bel âge de la vie.' Cette affirmation, imprégnée de révolte, de souffrance et de violence et écrite par Paul Nizan dans *Aden-Arabie* en 1932, pourrait aisément être reprise à son compte par McGahern, tant la peinture qu'il trace de l'adolescence et de la jeunesse à travers *The Dark* et *The Pornographer*, nous semble empreinte de pessimisme et de noirceur – si l'on nous permet cette exploitation du champ lexical ouvert par le titre du deuxième roman de McGahern. »

2.2.1. Une progression narrative qui suit les années d'adolescence du héros

Denis SAMPSON (1993,65) caractérise ainsi les six premiers chapitres :

Unlike later groups of chapters that present a chronological and developmental sequence, these are separate scenes, prose poems, which employ an intense and almost hallucinatory style to focus on discrete moments in childhood.

Dans une perspective plus strictement temporelle, le début du roman martèle le thème de la répétition, synonyme d'absence d'évolution dans les rapports entre père et fils.

Le chapitre 2 situe la scène de violence du chapitre 1 dans un cadre temporel large et indéfini, marqué par la répétition :

They all got beatings, often for no reason, because they laughed when he was in foul humour, but they learnt to make him suffer – to close their life against him and to leave him to himself.

Le lecteur est amené à reconsidérer la scène qu'il vient de lire et à y voir non un épisode isolé mais un élément représentatif d'une série, un moment semblable à beaucoup d'autres. Le va-et-vient entre récit singulatif et récit itératif est une des caractéristiques majeures des six premiers chapitres du roman. Il permet d'allier la puissance évocatrice des scènes singulières à la perspective englobante du récit rétrospectif. Dans le chapitre 2, le glissement du récit itératif au récit singulatif se fait presque imperceptiblement :

They'd listen silently, with grave faces: but once they'd turn to each other they'd smile cruelly. He couldn't have it both ways. He'd put himself outside and outside they'd make him stay. Neither brutality nor complaining could force a way in but it was not so easy to keep him out when he changed and offered them an outing, to Duffy's circus or a day on the river.

'It'd be nice to make a day of it fishing tomorrow.'

They'd make no answer, they'd watch him and each other, they didn't trust. 'Why can't you speak out, we could go after first Mass and bring sandwiches and make a day of it.'

'It'd be nice,' they weren't sure, they didn't trust enough to want to go.'
 'We'd be able to get bottles of lemonade to drink with the sandwiches at Knockvicar. We might get a few pike too.'
 And suddenly they trusted again because they wanted, he was their father, this time might be different and happy. They laughed. **Tomorrow** they'd go together in the tarred boat to Knockvicar. (11-12)

Le modal « would » en forme pleine ou contractée, est omniprésent mais sa valeur change au cours du passage. Il indique d'abord un aspect fréquentatif (formes en italique) puis un mode conditionnel (formes en gras). Le mode conditionnel lui-même évolue d'un mode hypothétique dans le dialogue à un conditionnel d'ajustement syntaxique (sens futur dans un récit rétrospectif) pour la dernière occurrence. L'adverbe « tomorrow », par opposition à la locution « the next day », possible dans ce contexte, interdit l'interprétation fréquentative de la forme modale et fait définitivement passer le récit du mode itératif au mode singulatif. Néanmoins, il est clair que cette journée est semblable à toutes celles évoquées par le caractère itératif du récit et que le rêve des enfants qui attendaient une journée singulièrement différente et heureuse ne s'est pas réalisé :

'It'll take a day to get that mess out and to think I brought you out fishing. We have to row home with one bait out. What tempted me to bring you at all. God, O God, such a misfortunate crowd of ignoramuses to be saddled with,' he shouted, while they listened in hatred, they shouldn't have trusted, they hadn't even wanted to come out, they could take his throat, but they were afraid to even stir on the seats. (14)

Le passage de l'itératif au singulatif n'a donc pas pour fonction de distinguer entre des épisodes répétés et d'autres qui seraient uniques en leur genre mais de permettre une variation narrative sur le thème de la récurrence.

Le début du chapitre 3 est à cet égard semblable à celui du chapitre 2 :

The worst was to have to sleep with him the nights he wanted love, strain of waiting for him to come to bed, no hope of sleep in the waiting – counting and losing the count of the thirty-two boards across the ceiling,

trying to pick out the darker circles of the knots beneath the varnish. Watch the moon on the broken brass bells at the foot of the bed. Turn and listen and turn. Go over the day that was gone, what was done or left undone, and dream of the dead days with her in June. (17)

Le pluriel de « nights » établit le caractère répétitif de la scène et l'omniprésence des formes non finies qui suivent donne une impression d'intemporalité. Les formes d'infinitif sans « to » succèdent aux formes V-ING et indiquent la perte progressive de l'ancrage situationnel ainsi que l'intériorisation par le héros d'une situation de malaise. Le récit rétrospectif donne le sentiment que le personnage focalisateur est enfermé dans un présent qui se répète, et l'obsède, lui déniaient toute possibilité d'envisager le moindre changement. Contrairement au chapitre 2, le chapitre 3 ne présente pas d'alternance claire entre récit singulatif et récit itératif. La présence du dialogue n'interdit pas une interprétation itérative puisque les échanges entre les personnages se répètent jour après jour dans les mêmes termes. Seul le compte exact des puces²⁴ peut inciter à considérer cette scène comme le récit de l'occurrence unique d'un événement. Le mode narratif est ici indéterminé d'un point de vue formel mais le sens est bien celui d'une répétition pesante pour le personnage focalisateur.

Le paragraphe d'introduction du chapitre 4 décrit lui aussi une scène qui se reproduit à intervalles réguliers :

Father Gerald came every year, he was a cousin and his coming was a kind of watch. Mahoney hated it, because of his fear of a priest's power he made sure to make the appearance of a welcome. (24)

²⁴ « The hunt started, five fleas in the sheets lively and hard to nail, but the blankets were easier, the fleas there warm and lazy with blood in the wool. The thumb nails were easily brought to bear, there was no danger of the lightning hop free, they were too drugged, and one movement crushed them into another red speck in their sleep ».

Le dialogue qui suit est néanmoins un épisode unique. Pour la première fois le récit relate des événements qui sont des étapes dans la vie du protagoniste et esquissent une évolution :

He worked through the winter as hard as he was able and in summer won a scholarship to the Brothers' College. There wasn't much rejoicing.
'Take it if you want and don't take it if you don't want. It's your decision. I won't have you blaming me for the rest of your life that the one chance you did get that I stood in your way. Do what you want to do.'
He knew Mahoney wanted him to stay away from school and work in the fields.
'I'll take it,' he said in spite of what he knew.
'Take it so and may it choke you but I'll not have you saying in after years that I kept you from it.'
'I'll go,' he said and he knew he was defying Mahoney, some way he'd be made pay for it. (26)

Ce paragraphe associe le franchissement d'une étape de la formation à l'opposition au père, celui-ci étant désigné comme un obstacle à l'épanouissement de son fils. Ce n'est qu'à ce point du récit, une fois l'arrière plan établi par les chapitres précédents, que commence la progression narrative qui mène le protagoniste de l'adolescence au début de l'âge adulte.

La fin du chapitre 5 lie présent, passé et avenir et donne pour la première fois un âge au personnage principal, fournissant ainsi des repères étrangement absents du début du roman :

On the road as I came loaded with parcels and the smell of tar in the heat I'd promised her that one day I'd say Mass for her. And all I did for her now was listen to Mahoney's nagging and carry on private orgies of abuse. I'd never be a priest. I was as well to be honest. I'd never be anything. It was certain.
There was little to do but sit at the fire and stare out at the vacancy of my life at sixteen. (33)

'If we don't get our death out of this we'll be alright,' Mahoney said when it was over. 'Sixteen fleas in the bed. We'll just have to get boxes of DDT and fumigate the whole house tomorrow. Do you think you'll be able to go to sleep now,' (22).

Le chapitre 6 est le premier qui s'ouvre sur un constat d'évolution et nuance la conclusion pessimiste du chapitre précédent. L'apparition du « **you** » est liée à cette progression.

Much of the worst in the house **had shifted** towards the others, you had your own room with the red shelves after long agitation, you had school and books, you were a growing man.

There had only been one heavy beating in the year, a time over a shocking absurdity with cotton wool and a corset far too tight for Joan when her first flow of blood came to her, but it was less possible to stand and watch him beat the others, and much of the fear of him **was going**. He was frozen out. He had to play patience alone all the time, and as he felt his power go in the house he took fits of brute assertion, carried away by rage and suspicions, and it was only a matter of time till there'd be a last clash. (34)

La forme HAD + -EN indique une ellipse dans le récit (entre la fin du chapitre 5 et le début du chapitre 6) et envisage le procès dans son résultat. La forme en ING accomplit l'opération inverse et saisit le procès dans son déroulement. La coexistence des deux aspects permet de donner l'idée d'une évolution en cours, qui a commencé à un moment indéfini et n'a pas atteint son terme. La rupture définitive annoncée est une prolepse trompeuse qui fait attendre au lecteur un événement qui n'a pas lieu dans le roman. Un tel procédé peut être le fait d'un narrateur facétieux qui chercherait à fourvoyer le lecteur mais aucun autre indice ne vient corroborer cette interprétation. Il est plus cohérent d'y voir une marque de l'instabilité de la position du narrateur qui, tour à tour, marque ou efface la distance temporelle qui sépare le moment où il a vécu les événements de celui où il les raconte²⁵. Le récit prend ici une tournure autobiographique en

²⁵ Sylvie MIKOWSKI (1995, 329-332) commente ce point : « On ne peut pourtant logiquement qu'assigner la responsabilité du récit au narrateur à un stade postérieur aux événements qu'il raconte ; car la manière dont est évoquée sa vie intérieure d'enfant puis d'adolescent ne peut qu'être celle d'un narrateur arrivé à l'âge adulte . [...]Seul l'emploi du temps passé – l'aoriste – pourrait suffire à suggérer cette distance dans le roman de McGahern, mais elle est remise en cause chaque fois qu'intervient la représentation de la conscience, qui produit un effet de simultanéité entre l'histoire et la narration ».

s'affranchissant du filtre de la troisième personne. L'utilisation du « **you** » prépare à l'avènement du « **I** » dans le dialogue qui clôt le roman.

La suite du chapitre insiste sur le caractère nouveau de la scène de violence qui oppose le père aux enfants. Pour la première fois le narrateur prend clairement la défense de sa sœur en résistant au père, démontrant ainsi qu'il approche de l'âge adulte. Plusieurs tournures marquent une rupture par rapport aux relations familiales telles qu'elles sont décrites dans les chapitres précédents : « You couldn't bear it any more this time. » (35), « They knew that something strange and different had happened in the house » (37), ou encore « 'You can hit away. Batter and beat away as you always did. No one cares any more.' » (38). Cependant la conclusion du chapitre ramène le personnage et le lecteur à une situation connue, et fait planer le doute sur le caractère radical du changement qui s'est produit :

You went outside into the night, clean with stars, but you didn't linger; but went by the plot of great rhubarb stalks to the dark lavatory, refuge of many evenings. (38)

La progression narrative au cours des six premiers chapitres est donc lente et incertaine, comme si le narrateur inscrivait dans la forme du récit les hésitations psychologiques qui marquent le passage de l'enfance à l'adolescence. Le sixième chapitre annonce un tournant dans la vie du personnage narrateur. La progression de la suite du récit s'en trouve-t-elle profondément modifiée ?

Un événement essentiel du point de vue de l'intrigue se produit au chapitre 9, avec le départ de Joan de la maison familiale. La responsabilité de ce départ qui s'avérera catastrophique pour la jeune fille est assignée au père :

Joan and Mona had left National School and were about the house. Mahoney decided in that pinching Autumn to send Joan out into the world. She'd become a common drudge since leaving school but the prospect of a job gave her no pleasure. She cried by the window the first time it was mentioned. She saw the **same drudgery** everywhere and what she knew was less to be feared than what she didn't. (48)

La prolepse que constitue la dernière phrase crée un effet de suspense réitéré au chapitre 11 lors de la première rencontre entre le frère et le sœur :

That was the one chance he got alone with Joan. She'd grown since she left them, but her face was more pale and drawn.
'Are you all right,'
She said nothing, he knew something was the matter.
'Are you not happy, Joan, or what?'
'No, it's **worse than home**,' she said and that was all there was time for before they were joined by Mrs Ryan.
'It's worse than home,' troubled him in the priest's car but he had no time to hunt to see. (62-63)

L'explication n'arrive qu'au chapitre 15 :

'You said it was **worse than home**?'
'Yes,' she was uncertain.
'In what way?'
'She makes you feel bad about everything and I'm afraid of him.'
'How?'
'The first day,' and she was breaking, 'I was on a stool putting shoe-boxes up on the shelves and he put his hands right up my dress and that was only the beginning. Once he got me in the bathroom and it was horrible. I'm always afraid. And then he takes it out on you in other ways,' and she began to cry violently. (93)

L'histoire partielle et morcelée du personnage de Joan a quelque parenté avec celle du héros puisqu'elle pose en termes concrets la question du départ de la maison familiale et de l'autonomie, et semble donner en partie raison au père qui se plaît à répéter²⁶ à son fils, pour justifier les actes les plus extrêmes :

'In every house there are differences. Things don't all the time run smooth. Though that's not what counts, sure it's not.'
'No'

²⁶ Voir aussi pages 159 et 190, pour une répétition de cette scène à quelques différences près.

‘As long as we know that. That’s all that matters. Even though things don’t run right. As long as people know that, what happens doesn’t matter as long as the feeling between them is right. Then things can’t run wrong for long, isn’t that right?’ (19)

L’itinéraire circulaire de Joan, de la maison paternelle à ce même lieu, symbolise l’échec. La jeune fille n’a finalement pas franchi l’étape qui pouvait la conduire de la dépendance enfantine à l’autonomie de l’âge adulte. Toute évolution semble impossible. C’est aussi le sens du motif narratif de la répétition²⁷, à l’œuvre notamment lorsque le père et le fils se souhaitent bonne nuit (chapitres 3 et 31²⁸).

Le chapitre 9 marque aussi un tournant pour le protagoniste puisque c’est à ce moment que rendez-vous est pris pour une visite au cousin prêtre :

‘Perhaps next year you can come and stay with me for part of the summer holidays, and we can talk properly then?’
‘Thank you, father.’
‘That’s settled then, [...]’ (49)

Un seul chapitre, parfait exemple de sommaire résumant plusieurs mois, sépare l’annonce de la visite de l’événement lui-même qui débute au chapitre 11 et se termine au chapitre 16. Le récit se trouve fortement ralenti puisque cette visite ne dure que trois jours. Il s’agit d’un moment capital dans la vie du protagoniste puisqu’il renonce à la prêtrise :

²⁷ Interprétation suggérée par le narrateur lui-même : « What was there to do but nod in vague depression, she was going, all departures touched in some way everyone’s departure, became disturbing echoes ; » (48)

²⁸ Comparer :

‘Try and get some sleep, it’ll be soon morning.’
‘Good night, Daddy’
‘Good night . Try and get some sleep like a good man.’ (23)
et
‘We better try and go to sleep.’
‘We’d be better. We have to be early afoot in the morning.
Good night so, Daddy.’
‘Good night, my son. God bless you.’ (191)

You couldn't be a priest, never now, that was all. You'd never raise anointed hands. You'd drift into the world, world of girls and women, company in gay evenings, exact opposite of the lonely dedication of the priesthood unto death. Your life seemed set, without knowing why, it was fixed, you had no choice. (77)

Les chapitres 18 à 23 sont essentiellement consacrés à la préparation et au passage de l'examen de fin d'études secondaires et couvrent approximativement une année scolaire. Pour la première fois depuis le chapitre 5, l'âge du héros est mentionné :

'You'll pay me back. I'd like to see that. I'd like to see that. Where's the money coming outa? Nineteen damned years and not a round copper earned yet.' (115)

Le choix de ne pas devenir prêtre est réaffirmé au chapitre 20 lorsque le jeune Mahoney ne répond pas à la démarche des prêtres venus chercher des vocations à l'école :

There was a fierce drag to go down to the community room and give your life into that death, but no, you'd set your face another direction, and you knew if you did go down that the drag would be back to where you were now. No way was easy. (127)

La fin du chapitre 23 marque la fin d'une époque pour laquelle le narrateur éprouve déjà une certaine nostalgie :

Through the green gate with the cross above it facing the Leitrim road for the last time. Down the town: the shops, Flynn's and Low's, the town clock, past the barracks, and over the stone bridge across the Shannon, Willie Winter's garage and the galvanized paling about the football pitch of the Street's League.

They were gone, the places in their days, probably able to see them again but never this way, coming from the day of the school. Part of my life had passed in them, it was over, to name them again was to name the dead life as much as them, in the mystery of love.

Yet the surface of it was that I had cycled past them hundreds of evenings without paying the slightest attention. I knew them only now when they were lost, I'd loved them without knowing, and only learned of the love in the losing, and I cycled past the trees and houses of the road, the quarry, afraid to think: and Mahoney read the last paper greedy as he'd read all the others when I got home. (145)

Le ton et le contenu de ce passage incitent à en attribuer la narration non au jeune homme qui vient de passer la dernière épreuve de son examen, comme le suggère la dernière phrase, mais à l'écrivain qui se remémore sa jeunesse et y lit la naissance de sa vocation d'artiste, liée à la prise de conscience de l'existence d'un temps perdu. L'écrivain se regarde ou plutôt s'écoute en train d'écrire en inscrivant dans le texte l'acte de prononciation des noms propres, qui ne renvoie à aucun événement de la diégèse. On connaît le plaisir que prend MCGAHERN à émailler ses récits des noms des lieux fréquentés dans sa jeunesse et le passage cité est caractéristique d'une métafiction discrètement présente dans ses textes. L'étape fondamentale franchie à ce stade du roman est autant la fin des études secondaires que la découverte par le personnage qu'il a un passé qui lui est propre et lui importe, signe incontestable d'un certain degré de maturité. La parenté, sinon l'identité, entre personnage et auteur est ici évidente. Elle est d'autant plus signifiante qu'elle s'exprime à un tournant de l'intrigue.

Le chapitre qui suit développe l'aspect physique de la maturité du héros devenu jeune homme, en insistant sur le changement radical qu'elle constitue et en la mettant en parallèle avec le déclin du père vieillissant :

He was a man. He was among men. He was able to take a man's place.

What was strange to notice was that Mahoney was growing old. He'd stop and lean on the pick, panting, 'Take it easy. No need to burst yourself. Rome wasn't built in a day.'

The cattle got ringworm. They were driven into the cobbled yard, and the wooden gate reinforced with iron bars. Their hooves slid on the cobbles, their eyes great with fear, milling around. **For the first time** he was their match, he was **no longer** afraid of a crushing, he had strength enough.[...]

Mahoney was far the more cautious, **a long remove** from the days he **used** shout and bluster on these same cobbles, while the son stood terrified of the charging cattle with the box of green paint and the brush in his hand.
(150)

La rupture entre deux époques est marquée avec insistance par les expressions soulignées et on pourrait y voir une évolution positive pour le personnage, maintenant plus fort que le père qui le terrifiait naguère²⁹. L'échange des rôles entre père et fils dans le travail agricole introduit cependant un motif cyclique pouvant remettre en question un processus d'évolution. Le fils ne choisit pas une voie personnelle mais assume le rôle que son père lui a toujours assigné³⁰, ce qui explique l'harmonie de la relation père-fils dans ce chapitre. L'ambivalence est à son comble dans ce chapitre de transition qui insiste sur l'évolution pour suggérer la stagnation, voire la régression. Le dernier paragraphe exprime la perte des repères et les incertitudes du protagoniste :

He watched him there old, and remembered. The looking moved from the cruelty of detachment out into the incomprehension, no one finally knew anything about himself or anybody, even moods of hatred or contempt were passing, were of no necessary consequence. (150)

Le départ de la maison pour l'université de Galway se produit au chapitre 27 et est lui aussi placé sous le signe de l'ambivalence des sentiments par rapport aux relations familiales :

A Monday came for him to go. He said good-bye to the others in the kitchen, hard to smother back emotion, leaving them there, but they didn't see it that way, they were possibly glad not to have to go. The fields through the windows, the stone walls, the trees he knew. It was the hour of the departure at last, the times he'd dreamt about it out of the swamp and suffering of the house, to simply go away, and now that it had come, he'd rather remain.[...]He didn't know what crazy pressures drove him to leave but he left, his overcoat and a suitcase, the other suitcase on the bar of Mahoney's bicycle. (163)

²⁹ On retrouve dans *Amongst Women* le même genre de description de l'affaiblissement physique du père.

³⁰ Voir le chapitre 4, déjà cité page 88 : « He knew Mahoney wanted him to stay away from school and work in the fields » (26)

Cette scène d'adieu rappelle le départ de Joan, et souligne les hésitations du héros, ainsi que sa passivité dans la réalisation d'un de ses désirs les plus chers. Le départ sans enthousiasme de la maison paternelle est symbolique de l'impossible rupture avec le père et de la peur de l'inconnu. Le jeune homme qui a brillamment décroché une bourse d'enseignement supérieur est tout aussi désemparé que sa petite sœur à peine sortie de l'école quelques années plus tôt.

Les derniers chapitres associent à nouveau étroitement le thème du choix de la carrière à celui des relations père-fils montrant ainsi que le héros n'a pas acquis l'autonomie espérée. Le jeune Mahoney n'envisage pas d'étudier autre chose que les sciences à l'université pour des raisons matérielles qui tiennent à la situation familiale :

If you stayed you'd have to choose some course before the end of this week, this dithering had a limit, you thought it had to be science. The fees were too high for medicine. Six years was too long a course. Science was three years. A job was certain at its end. Fear close to despair came at the image of failing or getting sick or losing the Scholarship, you'd have to fall back on Mahoney for support. It was frightening. (174)

La perspective d'un travail rémunéré, par opposition aux longues études universitaires, fait renaître le rêve d'indépendance :

It'd be pleasant to walk to work on a fine morning through the streets of Dublin, to have pay coming at the end of each week, to be free for ever from dependence on Mahoney, to be able to go to Croke Park Sunday afternoons, and to be free. Chained to a desk all day would be the worst part, but there was money for it and freedom. Staying here at the University would be three years of cramming rubbish into the mind in constant dread of failure at the exam. You just couldn't go home defeated to Mahoney. (178-179)

Les derniers chapitres sont fortement marqués par la présence du père, qui suscite chez le protagoniste des sentiments contradictoires. La rupture radicale

annoncée au chapitre 6 ne semble pas être sur le point de se produire même si le fils, en optant pour un travail rémunéré, souhaite la rendre possible.

Le rejet du père est manifeste mais superficiel puisqu'il ne se produit que devant les autres étudiants :

You walked across the town, father and son, and when you met students from the University you were ashamed of your father, and then fiercely loathed yourself for being ashamed, there was no real reason, except stupid resentment of your own unique identity being associated with your father, instead of being utterly alone and free against a background of snow. (186)

La situation est inversée lorsque père et fils se retrouvent devant le prêtre de l'université censé les conseiller :

'Well I definitely think you should take the E.S.B. so,' there seemed contempt in his voice, you and Mahoney would never give commands but be always menials to the race he'd come from and still belonged to, you'd make a schoolteacher at best. You might have your uses but you were both his stableboys, and would never eat at his table. (188)

L'association entre les deux personnages est affirmée avec force par le pronom *both* face à l'ennemi de classe. La classe sociale est assimilée à une race, ce qui renforce indirectement l'importance du lien biologique entre père et fils, et met en question l'idée même d'une identité singulière ou d'une évolution particulière. Le récit est ainsi construit qu'il fait naître le doute sur la personne à qui le lecteur doit attribuer ces pensées. S'agit-il des pensées que le narrateur croit percevoir dans la voix du prêtre ou s'agit-il de ses propres pensées sur les rapports de classe, qui expliqueraient son choix de carrière effectué avant la rencontre avec le prêtre ? Est-ce le prêtre qui associe le père et le fils ou est-ce le fils qui ne peut qu'être solidaire de son père ? La question de la liberté devient plus complexe qu'il n'y paraît. Le fils n'a d'autre choix que celui de la liberté procurée par le salaire, ce qui est une manière d'être soumis à ses antécédents

sociaux, incarnés par son père. La promotion sociale à laquelle accède le fils grâce à ses succès dans l'enseignement secondaire est entachée d'imperfection car l'université en promet une plus éclatante à qui se croit capable d'aller jusqu'au bout. Le passage qui fait écho à celui de la page 186 et clôt l'avant dernier chapitre exprime les sentiments ambigus du protagoniste face à cette situation paradoxale :

You were walking through the rain of Galway with your father and you could **laugh purely, without bitterness**, for the first time, and it was a **kind of happiness**, at its heart **the terror** of an unclear recognition of the reality that set you **free**, touching you with as much **foreboding** as the sodden leaves falling in this day or any cliche. (188)

Le regard des autres n'est plus présent, et on ne sait pas exactement si le jeune homme s'est libéré du qu'en dira-t-on, des contraintes liées aux études à l'université, ou de la tutelle paternelle. Son état psychologique est une fois encore marqué par l'incertitude et l'indécision, par l'attente. Le mouvement de la phrase conduit, par des alliances de mots, d'un commencement positif à une chute qui réaffirme le sentiment d'angoisse qui n'a pas quitté le personnage principal depuis le début du roman.

Le dernier chapitre, conclusion du roman, n'apporte aucune solution au paradoxe du changement et de la continuité. L'évocation du souvenir d'un temps révolu, qui correspond à la période décrite au début du roman, insiste sur l'existence d'un changement :

Memories of the nightmare nights in the bed with the broken brass bells came, and it was strange how the years had passed, how the nights were once and different now, how this night'd probably be the last night of lying together. (189)

Cependant, la version complaisante et inexacte du fils à propos du jour où son père l'a emmené au Royal pour fêter l'obtention de la bourse : « 'It was a good day. I enjoyed that day very much.[...]' » (191) et la répétition de la scène de bonne nuit qui conclut le roman laissent penser que la relation entre le fils et son père n'a pas évolué, ou du moins que le fils n'a pris aucune part active au changement qui s'est produit.

La trame narrative peut donner l'illusion d'être celle d'un roman de formation mais un lecteur attentif aux paradoxes du récit, qu'ils apparaissent dans sa forme ou dans les thèmes qu'il développe, y perçoit la négation du roman de formation, et l'émergence d'un roman de la stagnation. Le protagoniste vieillit et franchit des étapes décisives, mais son état psychologique reste marqué par l'indécision et la dépendance, comme s'il était condamné à s'inscrire dans le temps sur le mode de la répétition stérile et comme si toute évolution personnelle et créatrice était impossible. Les raisons de cet état de fait ne sont pas explicitées dans le roman. Les scènes décrivant une enfance brisée au début du roman suggèrent néanmoins que le manque de confiance en soi du personnage narrateur, qui le rend incapable d'effectuer des choix positifs, a peut-être pour origine sa relation avec son père. Par les nombreux échos et répétitions mis en évidence dans cette étude, le début du roman pèse sur la suite du récit comme le passé du protagoniste pèse sur sa formation et son avenir. Le personnage n'est pas plus clairvoyant à la fin du roman qu'au début, et ce roman de formation est en fait la chronique d'un échec.

2.2.2. L'attente angoissée comme mode d'existence

Les situations où le protagoniste attend qu'un événement se produise sont nombreuses et le texte s'attache à décrire l'expérience subjective du temps qui est la sienne dans ces moments-là. Le laps de temps pendant lequel le héros attend est variable : il va de plusieurs mois (lorsqu'il se prépare à l'examen de fin d'études et mesure à plusieurs reprises le temps qui le sépare du jour fatidique) à quelques instants lorsqu'il est sur le point de recevoir les coups de ceinture dont son père le menace. Le rapport entre la durée décrite et le nombre de pages consacré à cette description est à peu près constant, signe que le texte s'affirme comme une restitution transparente de l'expérience du personnage, créant ainsi l'illusion du réalisme. L'attente est décrite non comme un intervalle vide entre deux événements mais comme un état psychologique complexe, lieu d'anticipation et de cristallisation des angoisses, ayant autant sinon plus d'intérêt pour le lecteur que les développements événementiels du récit. Ces situations sont chargées de sens et d'émotion au point de devenir un thème existentiel central du roman.

L'attente est naturellement associée à son objet – on attend toujours quelque chose – et destinée à prendre fin lorsque l'événement attendu se produit. Le protagoniste semble prédisposé, par son âge et par sa passivité, à attendre. A deux reprises, lors de son court séjour chez le prêtre, il attend simplement que le temps, matérialisé avec insistance par l'omniprésence des horloges, passe et le libère d'un mal être indéfini :

‘Will the morning ever come, ever come, ever come?’ as you waited for the cursed clocks, until you could stand it no longer and dressed and went down outside, holding the knocker as you closed the hall door so as to make no noise. (76)

What was there to do for the hour but wander from gravel to grave to garden, examine the cactus leaves, wonder what your father was doing at this time, shudder at the memory of the night before, the mind not able to stay on anything for long. When the hands touched anything they wanted to grip it tight enough for the knuckles to whiten and the hour went hours long, real relief when the absurd gong was struck at exactly one for lunch. (87)

Le phénomène subjectif de dilatation du temps, propre aux situations d’attente, est manifeste dans ces deux passages.

L’objet de l’attente est parfois plus précis, lorsque le protagoniste attend la période des examens ou l’enveloppe apportée par le facteur contenant les résultats :

The exam results arrived the first week in August. Days of pestering the postman down the road ended. (151)³¹

Contrairement à ce qui se passe en général dans le roman, l’attente est ici dédramatisée par la brièveté et le caractère *a posteriori* de l’évocation. La démarche narrative est inverse, et plus caractéristique, dans la scène d’ouverture où le protagoniste attend le châtiment administré par son père :

‘No, Daddy, no. I didn’t mean,’ He gave one last whimper but he had to lie in the chair, lie there and wait as a broken animal. Something in him snapped. He couldn’t control his water and it flowed from him over the leather of the seat. He’d never imagined horror such as this, waiting naked for the leather to come down on his flesh, would it ever come, it was impossible and yet nothing could be much worse than this waiting.

‘I’ll teach you a lesson for once,’ and then he cried out as the leather came, exploding with a shot on the leather of the armrest over his ear, his whole body stiff, sweat breaking, and it was impossible to realize he hadn’t actually been hit yet. (9)

³¹ On retrouve des scènes identiques dans *Amongst Women*.

L'attente est ici le point culminant du moment de crise. L'intensité de la souffrance psychologique empêche le protagoniste d'éprouver un quelconque soulagement devant l'absence de douleur physique. Le sadisme du père est manifeste dans la manière théâtrale avec laquelle il organise le châtiment, faisant durer l'attente.

Le même sentiment d'angoisse étreint le personnage lorsqu'il attend son tour pour aller se confesser, puis l'absolution du prêtre, au chapitre 7. Le narrateur compare explicitement sa situation à celle d'un condamné à mort :

You were steadily moving in the flow of the queue towards a confession of guilt, and the moment of confessing would be a kind of death. Was the flow of time towards the hour of his execution any different for the man in the condemned cell in Mountjoy? (40)

L'attente prend alors une autre dimension. Elle n'est plus l'attente d'un événement ponctuel mais l'attente angoissée de la mort qui envahit l'existence. Le narrateur avance lui-même cette interprétation, sous la forme d'une question rhétorique dont la formulation présuppose que l'attente est par essence une angoisse existentielle :

Here you'd only to move nearer in the queue and when it got to your turn draw the heavy curtain aside, no scream at the sight of the scaffold, and kneel in the darkness and wait. Though was it any different, were all the waitings not the same, was it any different except in the sensitivity, the intensity. (41)

Cette attente de la mort est aussi terrifiante dans une perspective chrétienne où le pécheur doit affronter le Jugement divin que pour quelqu'un qui a perdu la foi et se trouve confronté au vide. Le protagoniste se trouve dans l'un puis l'autre cas et le roman peut se lire comme un « Livre de l'intranquillité », ou une « Oeuvre autour de la thématique du vide ».

2.2.3. L'onanisme comme schéma temporel structurant

Le seul moyen par lequel le protagoniste parvient, de façon éphémère, à soulager son malaise est de se livrer à des séances répétées de masturbation. Ces scènes crues sont à l'origine de la censure dont MCGAHERN a été victime. Il est inutile, et sans intérêt, de chercher à démontrer que *The Dark* n'est pas un roman pornographique. Outre le fait que ces passages participent de la démarche réaliste de l'auteur, ils s'intègrent à la structure temporelle générale de l'œuvre au point d'en être une forme abymée.

La structure du roman suit les différentes phases de l'évolution du personnage principal et décrit une courbe d'abord ascendante figurant les espoirs et les efforts du personnage qui travaille dur pour obtenir une vie meilleure. Le point culminant est la réussite éclatante aux examens, brusquement suivie de la chute que représente la déception du jeune homme à l'université. Le constat d'échec est mis en exergue à l'ouverture du chapitre 29 :

The **dream** was torn piecemeal from **the university** before the week was over. (172)

Les mêmes termes sont repris un peu plus loin, ce qui forme un chiasme et enserre l'épisode universitaire, rendant impossible tout retour en arrière :

It was the **University**, you looked at it, the shambles of a **dream**. Never would you walk again with a dream through the archway and by the canal through the Spanish Arch and out towards the sea on the Long Walk. (186)

Tout comme la promenade décrite est métaphorique de l'itinéraire d'une vie, la recherche du plaisir, l'orgasme, et le vide qui lui succède sont une métaphore abymée de la structure qui fait succéder la déception à l'attente :

I try to pump madly on the mattress, fighting to get up her nightdress, and get into her, before too late, swoon of death into the softness of her flesh. One day, one day, one day rising to a breaking wave, and that shivering pause on the height before the seed pulses, and the lips kiss frantically on the pillow.

‘I love you, I love you, oh my love, I love you to the end of the world, my love.’

The pulsing dies away, a last gentle fluttering, and I can lie quiet. The day of the room returns, red shelves with the books and the black wooden crucifix, the torn piece of newspaper on the pillow. Everything is dead as dirt, it is as easy to turn over. I’d committed five sins since morning. (31)

La récurrence de ce genre de scènes et l’insistance avec laquelle le narrateur tient le compte de ces épisodes en font un des motifs principaux du roman, martelant les thèmes de la solitude et de l’échec.

2.2.4. « One day, one day... » L'exploration imaginaire des champs du futur et du conditionnel

Contrairement au personnage d'Elizabeth dans *The Barracks* qui au seuil de la mort se tourne vers son passé, le protagoniste de *The Dark* envisage l'avenir, en ce bas monde et dans l'au-delà. La focalisation interne n'est pas utilisée pour explorer le thème du souvenir mais pour livrer les projets, les rêveries et les fantasmes qui occupent le présent à propos de l'avenir. Même le souvenir de la mère est évoqué en lien avec une promesse qui engage l'avenir.

A memoriam card slipped out of the first book. A black tassel hung from its centre, miniature of her wedding photo glued to the cardboard. Her small face was beautiful, the mass of chestnut hair. The white wedding dress drooped away from her throat. She was smiling.
'Pray for the soul of,' and it took iron effort to keep back the rush of grief.
[...] On the road as I came with her from town loaded with parcels and the smell of tar in the heat I'd promised her that one day I'd say Mass for her.
(33)

La jeunesse du personnage principal est une raison suffisante pour en faire un être tourné vers l'avenir mais sa manière d'habiter le temps est surtout le signe qu'il souscrit, du moins provisoirement, à la vision chrétienne du temps véhiculée par le discours des prêtres :

'My dear boys, you are on the threshold of life, a life that'll end in death. Then the Judgement. All the joys and pleasures of life you yearn for now will have been just a passing bauble then. If you clutch at these now will they avail you anything in the only important moment in life, moment of death? On the other hand, if you give your life to God, and surely the priesthood is the gift outright, you can say you kept nothing back. As your whole life was in God, so will your life be in death, and in the Hereafter.'
(126-127)

Le message religieux d'une église en quête de vocations est de renoncer aux jouissances terrestres pour assurer le salut de son âme et échapper à l'enfer.

Après avoir imaginé un bonheur conjugal parfait, le jeune homme s'interroge sur sa vocation de prêtre et pèse le pour et le contre, reprenant à son compte le discours officiel de l'église, tout en le mettant en perspective :

You'd have to give that up to be a priest, but it would come to nothing on its own anyhow, the moments couldn't be for long escaped. Death would come. Everything riveted into that. Possession of neither a world nor a woman mattered then, whether you could go to the Judgement or not without flinching was all that would matter. I strove as fierce as I was able, would be a lot to be able to say. A priest could say that. He'd chosen God before life.

Though who wanted happiness of heaven, to sing hymns forever in an eternal garden, no change and no hunger or longing.

Hell was there too, the fires and crawling worms, sweat and curses, the despair of forever. How would the innocent afternoons on the river look from hell, the brush strokes through the black hair in the mirror. Was it better never to know happiness so that there'd be no anguish of loss. A priest could have no anguish, he'd given up happiness, his fixed life moving in the calm of certainty into its end, cursed by no earthly love or longing, all had been chosen years before. (84)

Le message de l'Eglise annule l'opposition fondamentale entre la vie et la mort et sème la confusion dans l'esprit du jeune homme pour qui la vie terrestre devient un enfer psychologique. Le présent ne vaut pas d'être vécu pour lui-même mais au regard de l'éternité, et les choix effectués dans le présent déterminent donc la vie après la mort, la seule qui compte vraiment. De plus, l'enfer est aussi concret que la vie terrestre, et l'auteur attribue au personnage une croyance qui a été la sienne :

Well, Catholicism was all-powerful, and I believed in Heaven and Hell and Purgatory and Limbo more securely than I believed in America or Australia. I mean they were physical presences.³²

La critique de l'église est véhémente. Celle-ci est présentée comme un frein à l'accomplissement du jeune homme et comme une source de graves troubles psychologiques.

³² In *La Licorne* (1995-32) BRIHAULT et LOUVEL, *John McGahern* – 17 November 1993.

Le héros du roman est plein de doutes sur ses capacités présentes et il envisage toujours l'avenir sur un mode conditionnel, frappé d'improbabilité :

'What do you think you'd go for?'

You didn't know. The University was a dream: not this slavish push in and out through the wind and rain on a bicycle, this dry constant cramming to pass the exam, no time to pause to know and enjoy anything, just this horrid cram to into the brain to be forgotten the minute the exam was over. [...]

The University would be different, you'd seen pictures, all stone with turrets surrounded by trees, walks between the lawns and trees, long golden evenings in the boats on the Corrib. You'd be initiated into mystery. If you went for medicine, the parts of the body you'd know, the functions, the structure of the mystery. All day you could pore over the marvel and delight of the books of the world if you chose the arts. You could walk under trees and talk with men and women who were initiates with you too, men your own age, and walk with a girl of your own who was studying the same as you.

'I don't know. There are too many things.'

'You might even do medicine?'

'I might,' It was growing disturbing, too real in the other mind, and it was so far away and unlikely. (123)

L'auteur insiste sur l'incapacité radicale du protagoniste à acquérir des certitudes. Les décisions essentielles, celle de ne pas devenir prêtre puis celle de quitter l'université sont motivées par la peur de l'échec et de ces conséquences. L'état psychologique présent du personnage détermine son avenir, plus sûrement que tous les raisonnements qu'il forme, et ce de façon négative. Ce n'est qu'à la fin du roman que le jeune homme parvient à une forme de sagesse, celle de ne plus se tourmenter en s'abstenant d'anticiper :

You could go to the E.S.B. If it was no use you could leave again, and it didn't matter you could begin again and again all your life, nobody's life was more than a direction. (188)

Pour la première fois la possibilité d'un retour en arrière est envisagée, ce qui rompt la linéarité absolue et inquiétante de la destinée humaine et marque un éloignement de la doctrine religieuse.

Avant d'en arriver là, le protagoniste se complaît dans des rêveries et des fantasmes dont la narration éthérée contraste avec le réalisme d'autres passages. La prose poétique échappe aux contraintes du récit traditionnel comme le personnage fuit par la projection imaginaire dans le futur un présent dont le poids est insupportable.

La locution « One day », souvent associée à l'idée du rêve, ponctue le texte et devient un leitmotiv. Elle apparaît pour la première fois au chapitre 5 :

One day she would come to me, a dream of flesh in woman, in frothing flimsiness of lace, cold silk against my hands. (30)

Ce rêve de femme, qui accompagne en général les séances de masturbation, est à la fois le signe d'une frustration et un refuge pour le personnage, qui l'utilise comme une échappatoire :

She was gone and dream of her took over, Mary and you together, and married. With her you'd walk a life as under the shade of trees, a life in a wild summer that'd last forever. (57)

Le thème de cette vie rêvée est développé quelques pages plus loin, avec une abondance de détails concrets qui donnent à l'évocation un caractère visuel et suggèrent que l'image s'est élaborée petit à petit, au fur et à mesure de la récurrence du rêve. La poésie se fait concrète, simple et familière ; les deux vers qui concluent le passage semblent découler tout naturellement du paragraphe en prose qui précède :

Dream of peace and loveliness, charm of security: picture of one woman, the sound of wife, a house with a garden and trees near the bend of a river. She your love waiting at a wooden gate in the evening, her black hair brushed high, a mustard-coloured dress of corduroy or whipcord low from the throat, a boy and a girl, the girl with a blue ribbon in her hair, playing in the grass. You'd lift and kiss them, girl and boy. Then softly kiss her, your wife and love, secrets in eyes. Picnics down the river Sunday afternoons, playing and laughing on the river-bank, a white cloth spread on the grass. Winter evenings with slippers and a book, in the firelight she

is playing the piano. In the mirror you'd watch her comb her black hair, so long, the even brush stokes. The long nights together, making love so gently it lingered for hours, your lips kissing, 'I love you. I love you, my darling. I'm so happy.' A Christmas of rejoicing and feasting. You'd hear the thawing snow outside slip from the branches, the radio playing:

*I'm dreaming of a white Christmas,
Just like the ones I used to know.*

World of happiness without end. (82-83)

Les premiers mots du passage indiquent que le personnage quitte l'univers dans lequel il vit pour pénétrer dans un monde imaginaire. Les phrases nominales, les formes verbales non conjuguées et l'apparition du présent sont des marques stylistiques qui font accomplir le même chemin au lecteur. Par opposition au monde réel pesant, le monde imaginaire est caractérisé par sa légèreté. Le récit mime cette rupture en devenant poétique. L'emploi du présent (continu ou simple) dans un passage qui évoque l'avenir sur un mode imaginaire donne de la force à la vision et inscrit le rêve dans le présent du personnage : l'avenir rêvé est le bonheur présent du rêveur. C'est une des fonctions essentielles de l'imagination et la création jubilatoire d'un monde imaginaire rapproche le personnage de l'auteur de fiction.

L'utilisation du présent en rapport avec l'imaginaire est encore plus nette dans le passage suivant :

I might as well, might as well finish the way I'd begun, what did it matter, why not, no one would come here. A girl in the hay, breasts and lips and thighs, a heart-shaped locket swinging in the valley of her breasts, I'd catch it with the teeth, the gold hard but warm from her flesh. The hay comes sharp against my skin once I get my trousers free. The miraged girl is in the hay, shaking hay in my eyes and hair, and she struggles and laughs as I catch her, and she yields, 'My love,' and folds my lips in a kiss. I lay her bare under my hands, I slide into her, the pain of the pricking hay delicious pleasure.

'My love. My love. My love,' I mutter, the lips roving on the hay, the seed pumping free, and it was over. The blue sky over the Plains came to my raised eyes, the stone walls, the grazing sheep, small white birds in the distance between stones, the trunks of three green oaks at the top of the meadow, and the light between. Nothing was changed. Half striped I lay

on the hay, a dry depression settling, and I had to get up, the fixing of shirt and trousers on the height of hay absurd embarrassment. (142)

La masturbation associe le réel et l'imaginaire et le plaisir né de cette fusion est évoqué au présent. La fin de la jouissance et le retour à la réalité matérielle du lieu sont rapportés au prétérit, temps du récit premier. La rupture temporelle marque une rupture entre deux univers, procurant au personnage des sensations et des sentiments bien différents. Les valeurs du présent et du prétérit ne peuvent être appréhendées que par la mise en relation des deux sphères temporelles. Les fantasmes sexuels du personnage sont un pont entre le monde réel et le monde imaginaire.

Les mêmes procédés stylistiques se retrouvent dans des passages qui évoquent des cérémonies ou des rituels religieux sources d'émotions pour le personnage. L'état de grâce procuré par la confession restaure pour le personnage une pureté originelle perdue dans le péché :

Dazed, you got up, and pulled aside the curtain. The world was unreal. All your life had been gathered into the Confession, it had been lost, it was found. O God, how beautiful the world was. The benches, the lamps, the people kneeling there, all washed in wonder, the sheer quiet mystery of their faces. How beautiful the world was, you wanted to say to them, and why did they not dance and smile back at you, sing and praise. Why did the candles in the candle-shrine not flame and dance, why didn't the benches pound and dance, awkward wood dancing, and could the peoples' hands not clap time. (42-43)

Le personnage fait l'expérience d'un monde transfiguré et le texte, par le rythme des phrases et les répétitions de mots et de structures syntaxiques devient une célébration incantatoire. La même émotion est exprimée lors de la fête de Corpus Christi mais le texte demeure un récit purement factuel en raison des doutes qui assaillent le protagoniste :

Kneeling in the dust among the huddled crowd it was hard to fight back tears. This was the way your life was, you belonged to these people as they

to you, you were linked together. One day that Sacred Host would be your burden to uphold for them while the bell rang, but it was still impossible to join in the singing as the procession resumed its way, only listen to the shuffle of boots through the dust. *Wash me ye waters streaming from His side*, it was strange, all strange, and the candles burning against the yew trees in the day.

Or was it all mere pump and ceremony to cover up the unendurable mystery, the red petals withering in the centre of the road with the people drinking or gone home ? It was impossible to know, and in that uncertainty you went to confession, you had to find some limbo of control before facing the priest, but you were farther from any decision or certainty than ever before in your life. (58-59)

La foi vacillante n'a plus le pouvoir de transfigurer le monde et le texte reste prosaïque. Le présent n'apparaît dans aucun des deux derniers passages cités. La foi et l'imagination ne sont en effet pas de la même nature. La conscience de la différence entre le monde réel et le monde imaginaire n'enlève aucun pouvoir à l'imagination, et les deux mondes peuvent exister parallèlement alors que la foi implique un choix : il est impossible d'être croyant et non croyant, d'opérer un dédoublement. L'état de grâce qui succède à la communion est marqué par une adhésion complète et sincère à la doctrine religieuse. La transfiguration du monde est une réalité pour le croyant. Le dernier passage, en revanche, met en scène la perte de la foi puisque le doute est incompatible avec elle. Le personnage croit moins à la vérité de la cérémonie qu'à ses rêves de femmes. La foi devient une croyance possible qui n'a pas la puissance du fantasme et n'offre pas le même contrepoint à la réalité matérielle.

Quels que soient les doutes métaphysiques du personnage, celui-ci est sensible à la beauté des cérémonies religieuses, comme l'auteur lui-même qui déclare :

But let it be said that it was the most enormous influence on my life in the sense that – I mean, I suppose my first literature was the Church ceremonies. They say that before the printed word, the churches were the Bibles of the poor, and they were my only Bible, and I never found the

Church ceremonies tedious. You know, I miss them still, and I often see them symbolised in the Offertory of the Mass, where 'Introibo ad altare Dei et Deum qui laetificat juventut meum.'—'I will go unto the altar of God, the God Who giveth joy to my youth'.³³

Le jeune héros éprouve aussi des émotions littéraires, par exemple lorsqu'il s'émerveille devant le texte d'Horace qui est au programme de l'examen :

He was able to translate it. He lifted his eyes and smiled, whether from the satisfaction, it seemed to make meaning enough, or because it evoked a beautiful life and way – old men fragrant with roses drinking life heedlessly away under the plane tree. (61)

Le caractère bucolique est un point commun entre les rêves de femmes, la cérémonie religieuse de Corpus Christi et les vers d'Horace. Tous ces passages, par les scènes évoquées et / ou la manière dont ils sont écrits ont quelque chose d'intemporel qui soustrait le héros à la tyrannie du temps qui le précipite vers sa fin et les place en marge de la trame narrative linéaire. Le récit sert de miroir à l'intrigue et les éclairs de l'intemporalité redonnent au présent beauté et raison d'être ; l'esthétique devient une forme de salut.

³³ In *La Licorne*, BRIHAULT et LOUVEL, 'Entretien avec John McGahern, 17 November 1993.' (20)

Conclusion

The Dark est un roman noir parce que son héros est un jeune homme dont les espoirs sont réduits à néant en raison d'un passé et d'un présent trop lourds à assumer. Les seuls moments de bonheur sont ceux où il se réfugie dans un monde virtuel, et ces échappées sont aussi éphémères qu'elles sont récurrentes. Le récit *a posteriori* que le narrateur fait de sa jeunesse porte les marques d'une tentative de formalisation, mais celle-ci demeure imparfaite, comme si le narrateur n'avait pas encore trouvé de sens aux expériences et aux états psychologiques rapportés dans le récit, ou comme s'il se refusait à le faire, peut-être pour rester fidèle à la vision du personnage et ne pas imposer la sienne. La distance temporelle qui sépare le narrateur du personnage n'est jamais précisée, ce qui laisse toute liberté à l'auteur pour jouer avec le temps, et mettre en scène un narrateur habité par son passé et incapable de le dominer vraiment.

2.3. The Leavetaking

**LE PASSAGE COMME DEPASSEMENT
DE SOI ET
OUVERTURE D'UNE NOUVELLE EPOQUE**

Introduction

Le titre du troisième roman associe étroitement temps et espace et insiste, par l'utilisation de la forme en ING, sur la notion de processus³⁴. On retrouve ici une des valeurs fondamentales de ING³⁵, à savoir la saisie dilatoire du procès. Le titre du roman prévient le lecteur que ce départ s'étire sur tout le récit, et que la rupture présupposée par le sémantisme du substantif n'est peut-être jamais accomplie. Avant même d'entamer la lecture du roman, on est donc placé dans une perspective d'inachèvement. De plus, l'invariant de la forme ING est celle « d'intervention non élémentaire » de l'énonciateur sur la relation prédicative.

Par contiguïté, si l'on s'intéresse à la relation entre le titre et le roman, on peut considérer que la complexité des stratégies narratives mises en oeuvre dans le roman, qui rompt avec le récit chronologique, est une illustration parfaite de cette « intervention non élémentaire ». En d'autres termes, il s'agit, dans le titre, d'un choix énonciatif marqué par la subjectivité de l'énonciateur. La subjectivité du narrateur quant à elle prend souvent dans le récit la forme du courant de conscience.

Le choix du présent pour le début du texte donne à penser que l'on assiste au déroulement de l'action en même temps que le personnage-narrateur au lieu d'entamer la lecture d'un récit rétrospectif. Le narrateur invite le lecteur à le suivre sur le chemin de la vie dès la première phrase :

³⁴ En effet, le « leavetaking » est tout à la fois le moment du départ et le départ en soi. La forme nominalisée en -ING garde en elle, même si elle est amoindrie, la notion de processus.

I watch a gull's shadow float among feet on the concrete as **I walk in a day of my life** with a bell, [...] (9).

L'entreprise est explicitement autobiographique³⁶. Alors que *The Dark* dépeint la période de l'adolescence, le personnage du narrateur de *The Leavetaking* est instituteur. Le problème du choix de la carrière est derrière lui : après avoir envisagé la prêtrise afin de dire des messes pour sa mère, il y renonce, et devient enseignant, comme sa mère : « I'd never have been a teacher, I see clearly, but for my mother ». Comme entre les deux premiers romans, la continuité prévaut entre *The Dark* et *The Leavetaking*.

Cependant *The Leavetaking* se distingue du reste de l'œuvre par l'optimisme qui le caractérise. La libération tant attendue dans *The Dark* se produit enfin et le récit axé sur le douloureux souvenir de la mère se transforme en histoire d'amour heureuse. L'intrigue amoureuse rappelle celle de la nouvelle « Bank Holiday »³⁷. Dès le début de la nouvelle, la mort des parents et ses conséquences pour le protagoniste sont évoquées comme un nouveau départ : « The natural wind now blew directly on him ». (351). La même idée est exprimée en conclusion de la première partie du roman : « [...] but by evening the life would have made its last break with the shadow, and would be free to

³⁵ Voir 1.3.2.

³⁶ Du point de vue du narrateur, et non de l'auteur.

³⁷ L'intrigue de « Bank Holiday » présente beaucoup de similitudes avec la deuxième partie de *The Leavetaking*. Le personnage principal, Patrick, rencontre à Dublin une Américaine, par l'intermédiaire d'un ami commun. Tous les deux sont disponibles pour une relation au moment où ils se rencontrent. Elle vient de se séparer d'un ami et sa vie avec sa femme n'est plus qu'un souvenir douloureux. Ils se promènent sur la plage à Howth. La nouvelle s'achève sur la promesse d'un mariage et la perspective d'un séjour à New York. Elle se concentre sur le bonheur présent des deux protagonistes, bonheur qui n'est jamais menacé par l'intrusion du passé. En ceci, la nouvelle exprime une vision du temps plus positive encore que le roman.

grow without warp in its own light ». (82). Les deux récits se terminent sur le même mode, celui de l'éternité amoureuse, relative pour *The Leavetaking*, absolue pour « Bank Holiday » :

[...] and I would pray for the boat of our sleep to reach its morning, and see that morning lengthen to an evening of calm weather that comes through night and sleep again to morning after morning, until we meet the first death. (171)

They were so tired and happy that it looked as if they were already in possession of endless quantities of time and money. (365)

L'originalité du troisième roman est donc le surgissement d'un avenir heureux pour le protagoniste et cette étude s'attachera à montrer que le récit inverse le schéma de *The Dark*. Le second roman se présente comme un roman d'éducation pour révéler la stagnation alors que la forme circulaire du troisième – de l'anticipation du licenciement au licenciement – inclut un formidable progrès.

2.3.1. L'enchevêtrement du passé, du présent et du futur

L'utilisation du présent dans l'incipit du roman produit l'effet d'un arrêt sur image, malgré le mouvement des oiseaux et des enfants. Le récit et les dialogues se trouvent sur le même plan temporel et la perspective n'apparaît qu'au début de la deuxième page :

[...] and I shiver, once it had seemed it would go on lunchtime after lunchtime as this until I withered into a pension at sixty five, and yet today is the last day I'll walk with the bell. This evening he'll dismiss me when I meet him at eight. (10)

Le présent prend naturellement sa place entre le passé et le futur ; une ligne temporelle est mise en évidence pour faire sentir la brutalité de la rupture. Le présent de l'énonciation est constitué par l'anticipation de la rupture. Celle-ci paraît imminente ; or ce n'est qu'à la fin du roman qu'on trouve le récit de l'épisode du licenciement. Le lecteur comme le protagoniste sont donc placés en situation d'attente. Les stratégies narratives sont dès lors à l'œuvre, dans un cadre prédéterminé par une prolepse réitérée et précisée : « [...] the love that I'll be fired from this school for at eight ». (22).

Le choix du temps présent est aussi une manière d'insister sur la répétition. La vie de l'école est caractérisée par sa routine et sa monotonie. La seule chose qui distingue ce jour des autres est l'imminence du licenciement :

It is the last day and it is same as all the other days on the concrete, and it will go same as this after I am gone with only change of cast or of weather.
(21)

Le moment présent – la situation d'attente – est progressivement envahi par la mémoire, souvenir d'un amour d'antan, de la première rencontre avec le directeur de l'école, puis de la mère du narrateur :

I'd never have been a teacher, I see clearly, but for my mother. Her dead world comes to life in my mind as I drift away from the classroom and out of this last day in it on a tide of memory. (25)

A partir de ce moment là l'essentiel de la première partie est consacré à l'évocation de la mère du narrateur.

La présence du souvenir se manifeste dans le choix du type de discours. Le discours rapporté permet en effet d'allier le présent – à l'intérieur des guillemets – au passé dans les propositions introductives :

'Who do you love most in the world?' my mother used often ask me in the evenings.
'You, mother' I answered in that dead June evening³⁸. (25)

L'utilisation du prétérit dans le cadre du récit au présent établit l'antériorité du dialogue avec la mère par rapport au présent de l'énonciation. Ce décrochage temporel permet d'insérer un récit second à l'intérieur du récit premier :

The grey tassel of the blind swung to the idle touch of my hand in the window where I sat. A cinder path ran to the railway sleeper that made a footplank into the ripe June meadow outside, green and a leaden silver where it leaned in heavy ripeness, above it the black clouds of a gathering storm. (25)

Après une introduction au présent, le lecteur se retrouve alors face à un récit rétrospectif classique.

Le caractère immédiat du souvenir apparaît néanmoins par le truchement du dialogue, naturellement au présent, entre la mère et l'enfant. Tout comme le

³⁸ On remarque ici deux valeurs différentes du prétérit. La forme « used » est itérative alors que « answered » accompagné du complément circonstanciel de temps est singulier. En outre, la présence de l'adverbe de fréquence « often » est plus spontanément associée à la forme « will + ED », c'est-à-dire au « would » dit fréquentatif. On remarque enfin l'utilisation inhabituelle de « used » non suivie de « to ».

narrateur est submergé par le souvenir, le texte se trouve soudain envahi par le préterit, et le récit premier est suspendu. Le narrateur et le lecteur sont transportés dans le temps de l'enfance. Les « propositions introductives³⁹ » au préterit disparaissent ensuite, le narrateur s'effaçant complètement devant le couple mère-enfant :

'I'm afraid it's going to thunder, mother.'
'You can come to me if it does'. (26)

Le va-et-vient entre récit second et récit premier est cependant ménagé par le narrateur réfléchissant lui-même au processus mémoriel :

In the schoolroom of this day I am disgusted at the memory. Though who am I to judge or to expect her frail person to break the link against the need of the chain to lengthen and grow strong in normal darkness. (28)

Cheap plywood wardrobe of that room. Sprayed gold handle, Sacred Heart lamp burning before the Sacred Heart window on the empty meadow, more present than this schoolroom where I watch and stand. (30)

Le dialogue entre la mère et le fils porte sur l'avenir, la mère s'enquérant de la future profession de son fils, et s'imaginant vivre avec lui au presbytère. Le rêve de la mère est décliné sur le mode hypothétique, car on n'échappe pas à la mort. L'autre perspective future évoquée par le dialogue est celle de la vie après la mort. L'enfant ne supporte pas la projection dans l'avenir consistant à envisager la vie sans sa mère et préfère se réfugier dans l'actualité de sa présence.

Le récit second acquiert une autonomie par rapport au récit premier en se dotant d'une chronologie qui, à première vue, semble linéaire puisqu'elle part de la scène de l'orage et développe la visite que le narrateur rend à sa cousine Bridget le lendemain. Néanmoins, la ligne temporelle est bientôt brisée

³⁹ Nous reprenons le terme généralement utilisé même si la proposition qui introduit le

par l'évocation de moments antérieurs à la scène de l'orage, comme par exemple la mort de la grand-mère.

Dans le début de *The Leavetaking*, présent, passé et futur s'enchevêtrent comme pour établir le plus fermement possible leur caractère indissociable. Le narrateur martèle le lien entre récit premier et récit second :

Two worlds: the world of the schoolroom in this day, the world of memory becoming imagination; but this last day in the classroom will one day be nothing but a memory before its total obliteration, the completed circle. (35)

Comment interpréter ce passage sinon comme le fait que le narrateur envisage ici sa propre mort ? La perspective choisie est singulière : c'est le souvenir qui se trouve menacé d'anéantissement.

Le mouvement de va-et-vient entre présent et passé, mis en relief par le narrateur à travers les images maritimes, traduit un questionnement sur le sens de la vie. La première partie du roman établit clairement que les événements situés dans la présent n'ont de sens que par rapport au passé et que l'interprétation du passé, par l'alliance de la mémoire et de l'imagination, ne peut se faire que dans le présent et dépend donc nécessairement des circonstances présidant à l'acte de remémoration :

My mother's dream for my life, the way that life happened down to the schoolroom of this day, my memory of it and the memory of her dream, and so the tide is full, and turns out to her life; what a coffin this schoolroom would be without the long withdrawing tide of memory becoming imagination. (45)

Le récit remonte jusqu'à la constitution du couple parental, à l'origine de la conception, pour évoquer ensuite les années de la toute petite enfance. Le narrateur transcrit les souvenirs d'enfance de son père et s'inscrit ainsi dans une lignée ancestrale. La présentation des souvenirs conduit à associer

étroitement, voire à confondre le narrateur et le père de celui-ci. Le narrateur explique que la fréquence avec laquelle son père a raconté sa propre histoire l'a conduit lui-même à la considérer comme sienne :

[...] and he began the story of the shopping bag, told so obsessively often over the years that we grew to know it as our own story, though in each telling old details were often dropped in favour of new.
This day in the schoolroom I try to trace it out a last time, some of the detail inaccurate too, but the story still the same. (52)

Le jeu des pronoms personnels de première personne en discours rapporté engendre la confusion entre la personne du narrateur et celle de son père. C'est par une double citation que la confusion prend fin quelques pages plus loin :

'When I grow up we'll never be poor, mother,' I said to her, and though she's gone I'm not going to be poor now either, and 'we'll have to make a serious effort to save,' he said to my mother smoothing out the two fivers as they went back to his bicycle that leaned against the wall of the house. (56)

C'est le seul moment où s'opère un rapprochement entre le narrateur et son père. L'amour porté à la mère, et la fidélité à sa mémoire, semblent être les seules choses qu'ils aient jamais partagées.

Le narrateur imagine aussi les souvenirs d'enfance de sa mère :

Alone between the night nurse and the day I like to imagine she spent much time in the mountains, in that day she remembered with such vividness. (68)

Il s'associe ainsi étroitement à elle, puisqu'il postule chez elle les mêmes mécanismes psychologiques, investissant la mémoire d'un rôle cathartique. Le retour à l'enfance paraît inévitable et le récit, par la généralisation du procédé de l'analepse à propos d'autres personnages que le narrateur, prend une dimension universelle, s'éloignant de la spécificité de l'histoire individuelle pour devenir une réflexion sur le temps humain.

2.3.2. Résonances temporelles

La raison de l'association entre la situation « présente » du narrateur, telle qu'elle est décrite dans les premières pages du roman, et la prégnance du souvenir de la mère, est explicitée à la fin de la première partie, qui développe, conformément au titre, le thème du départ :

After the word came the whole world was arrested around the leaving in the morning and it was with surprise that the morning came much as any morning, waking into the shiver of its first light and the unbelief that this day would be the end of what had gone on for long. (69)

La certitude de quitter son poste d'enseignant renvoie le narrateur à un autre départ : le moment où il quitte la maison dans laquelle sa mère agonise. L'impact psychologique du second départ s'explique par le premier. Le narrateur revit le déchirement et le rôle de la mémoire est ambigu. Elle sert de refuge, pour supporter des circonstances difficiles, mais elle investit aussi le présent d'un supplément de douleur, le rendant *quasi* insoutenable. Les souvenirs d'enfance rapportés par le narrateur permettent de décoder la culpabilité du fils qui a choisi de faire le même métier que sa mère, faute de tenir la promesse qu'il lui avait faite de devenir prêtre. Quitter ce poste d'enseignant est donc une seconde, voire une troisième trahison. L'enfant abandonne sa mère mourante, le jeune homme renonce à la prêtrise, et le narrateur est sur le point d'être renvoyé de l'école où il avait été recruté comme quelqu'un de la famille :

The interview was over. I had got the job. The headmaster beamed, it was all he needed to be certain, he was now appointing someone from within the family, not taking a chance on a mere stranger. (15)

Structurellement, le départ de la maison maternelle, situé à la fin de la première partie fait écho au départ de l'école annoncé dès la deuxième page. La première partie est donc conçue comme un retour aux sources qui permet de comprendre la charge émotionnelle du moment présent pour le narrateur. Le dernier paragraphe de la première partie annonce une libération :

The shadow had fallen on the life and would shape it as the salt and wind shaped the trees the tea lord had planted as shelter against the sea: and part of that shaping lead to the schoolroom of this day, but by evening the life would have made its last break with the shadow, and would be free to grow without warp in its own light. (82).

L'interprétation peut se faire sur trois plans différents. D'une part, le renvoi, imposé et non choisi par l'enseignant le dédouane partiellement de sa responsabilité et lui permet de rompre avec un passé pesant pour atteindre enfin à l'épanouissement personnel. D'autre part, le processus de remémoration à l'œuvre dans la première partie, qui débouche sur la mort de la mère, peut être apparenté à une cure psychanalytique qui libère l'individu des pesanteurs de son histoire. Ce paragraphe de transition entre les deux parties du roman ne contient aucune référence explicite au narrateur en tant que tel ou à l'acte d'écriture. Néanmoins, les deux parties sont très différentes, tant du point de vue des thèmes abordés que du style choisi et il n'est pas incongru de supposer que l'écriture même de la première partie, qui reprend de nombreux thèmes et images des deux premiers romans, permet à l'auteur/narrateur de se libérer de vieux démons pour pouvoir aborder une autre manière d'écrire en seconde partie. Le titre peut alors s'appliquer à l'écriture du roman, ce qui justifie pleinement l'utilisation de la forme en ING.

2.3.3. Le temps humain

La problématique de la temporalité si présente dans *The Leavetaking* se décline en plusieurs personnages, inscrivant la relation à l'autre au cœur de la construction de l'identité. La préface insiste sur la notion d'altérité :

The Leavetaking was written as a love story, its two parts deliberately different in style. It was an attempt to reflect on the purity of feeling with which all the remembered "I" comes to us, the banal and the precious alike; and yet how that more than "I" – the beloved, the "otherest", the most trusted moments of that life – stumbles continually away from us as poor reportage, and to see if these disparates could in any way be made true to one another.

Le principe d'association-dissociation est à l'œuvre dans le récit. Les femmes présentes dans la vie du personnage-narrateur sont associées à des époques clairement distinctes. Le personnage de la mère domine en effet la première partie au point qu'une lecture rapide peut donner l'illusion que les deux parties sont dans un rapport chronologique, la seconde s'attachant à des événements postérieurs à ceux décrits dans la première. On a vu qu'à travers la mémoire, le narrateur s'associe à sa mère, comme pour conjurer sa disparition précoce. Mais il cherche aussi à exorciser le souvenir, à se libérer d'un poids trop lourd à porter. La deuxième partie s'ouvre sur la promesse trahie :

'One day I'd say Mass for her.'
I felt I had betrayed her in that upstairs room. Through the sacrifice of Mass I would atone for the betrayal, but that in its turn became the sacrifice of the dream of another woman, became the death in life, the beginning only in the end. That way I would make good her dream. That way I would deny her death with my living death. That way I would keep faith. The pull of nature was too strong, taking its shape in sweet, sickly dreaming. I had not the strength to make the sacrifice. I could give up all dreams but the dream of woman. (85)

La deuxième partie se compose ensuite d'une série d'histoires d'amour qui semblent conduire Patrick jusqu'à Isobel. Le récit de la première aventure rapproche d'emblée la jeune femme de la mère du narrateur :

She named where she was from. The place was in the heart of the mountains from where my mother had come. I could see past the ballroom to the girl with the emery stone in the hayfields on the side of those iron mountains. She had gone on a similar scholarship to the same convent, to the same training college. It was the same beaten path a generation apart. (87)

Dans le court dialogue qui suit, MCGAHERN utilise l'ironie dramatique :

'Wouldn't you like to have an orange drink or something with me after the dance?'
'I promised to go back to the girls after the dance.'
'Can't you go back to them after the next dance?'
'It's not nice to break a promise.' (87)

A ce stade du roman, la jeune femme ne connaît rien de l'histoire de Patrick, mais le commentaire moralisant sur le fait que l'on doit tenir ses promesses a un écho particulier pour le lecteur puisque le rappel de la promesse faite à la mère a eu lieu deux pages plus tôt. C'est pour se consacrer à sa famille que la jeune femme choisit de mettre fin à la relation avec Patrick. Son ancrage familial lui barre la voie de l'épanouissement personnel :

'I'm not free to love anybody.' (90)

L'aventure suivante concerne une mère de famille veuve et celle-ci quitte Patrick pour se consacrer à ses enfants. Le troisième épisode amoureux se termine tout aussi mal pour le narrateur puisque la femme choisit finalement de se marier avec l'homme qu'elle avait quitté avant de le rencontrer. Dans tous les cas, d'anciennes fidélités se dressent comme des obstacles à la pérennité de la relation amoureuse. En ce sens, ces trois femmes habitées par leur passé sont semblables à Patrick. Il se trouve qu'elles sont toutes trois irlandaises. Le

narrateur se garde d'établir un lien entre leur nationalité et leur attitude face à la vie mais le dernier amour se confond avec la ville de Dublin :

The whole city was now steeped in this world. Turning a street corner where we had once queued for a film or paused before a shop window, the sense of the ordinary sky and day could be turned without warning by another day when there had been a possibility of the only happiness. (99)

Dans le début de la seconde partie, le temps qui passe est matérialisé par une série de rencontres qui affectent Patrick dans son univers quotidien. Toutes les aventures ne le marquent pas de la même façon. Chaque fois, le narrateur dresse un bilan, comme s'il était nécessaire de mesurer le chemin parcouru. Le premier bilan est particulièrement ambigu :

Months afterwards I felt I had put thought of her aside when, in a kind of half light towards evening, the casual sight, on another girl, of a dress she used to wear would bring the memory of her back in all its raw pain. I came on a photographer's ticket in a pocket of a suit I hadn't worn for months. It had been taken in Connell Street one warm Saturday when the queues were too long for the buses that went to the sea. I had it developed. My hands shook as I brought the face close again, the dress she wore that summer day. But the more I looked the further she went away. I was looking at celluloid that merely looked back. There was not even the sense of persons missing from empty spaces that will never be filled that way again. (91).

L'émotion suscitée par le souvenir est éphémère et malgré ses efforts, Patrick ne parvient pas à faire revivre l'image. La juxtaposition de ce paragraphe avec celui qui relate la rencontre suivante donne à penser que la certitude que cet amour est mort conditionne la possibilité d'une autre histoire. On retrouve le même procédé pour conclure la deuxième rencontre :

It was an end. I did not argue. It would have been graceless and a great deal less than the true gratitude I felt.
That same week I met a younger woman in the expensive dancehalls in the city, with bars and waiters, where the dancers, especially the men were seldom young. (92).

La fin de la troisième aventure nous ramène dans la salle de classe du début du roman et nous rappelle que tous les événements de cette seconde partie sont antérieurs aux premières pages. On sent approcher le moment où l'horizon d'attente fixé par la prolepse initiale sera atteint par la diégèse. Comme après la fin de la première aventure, le néant envahit le texte, mais cette fois sous une forme modalisée qui pointe vers l'avenir :

The calm of any finality descended and the mind – the old sentinel – counselled that in one year or two what I then felt would be totally obliterated; and she, whom I desired to the exclusion of everything else in the world, would come to mean so little that the sight of her crossing the street would give rise to little more than idle curiosity. (98).

Cette certitude de Patrick n'est à aucun moment démentie par la suite du texte qui n'évoque jamais plus aucune de ces trois femmes. Le roman est constamment envahi par la mémoire, mais c'est une mémoire sélective, affective, et la mère n'est jamais détrônée. Le souvenir de la mère s'impose au narrateur malgré lui alors que le souvenir de ses amours est voué à disparaître. A l'association fils/mère s'oppose la dissociation homme/femme. La fin de la troisième histoire pousse le personnage principal à franchir un pas supplémentaire. La dissociation devient un choix, une stratégie, et n'est plus simplement subie. Le lecteur qui vient de retrouver le monde de l'école, se trouve aussi confronté à une nouvelle explicitation du titre :

As I got better, when there was no longer any fear of suddenly crying like a child, a terrible restlessness came in its place. I had hardened, but I wanted to get away from all that was familiar, to shake its dust away. **I'd go** to London where I knew no one. I had some money. **I would resign and go**, but then thought more cautiously, knowing now that the restlessness was within. **I might** want to return. I applied for a leave of absence from the school, determined to get away whether it was granted or not. (99).

L'ambiguïté domine à nouveau. Patrick envisage le départ comme une fuite pour rompre avec son passé récent, mais il a à cœur de ménager une possibilité de retour. Le thème du départ associe le temps et l'espace d'autant plus nettement ici qu'il s'agit d'un départ pour l'étranger. L'utilisation de la modalité fixe un nouvel horizon d'attente au lecteur, ce qui est une manière de créer l'espace mental nécessaire à l'histoire d'amour avec Isobel. D'autre part, la mention du retour constitue une prolepse qui projette le lecteur presque à la fin du roman. Tout comme Patrick est influencé par son vécu, le lecteur est préparé depuis le début au récit de l'histoire d'amour qui conclut le roman.

2.3.4. L'altérité comme libération du passé

Conformément à l'horizon d'attente créé pour le lecteur, Isobel est présentée comme quelqu'un de déjà connu à travers le pronom personnel de troisième personne :

It was into **one of these empty parts of the morning** between opening time and lunchtime that **she** came. (102).

Le personnage fait son apparition dans un moment creux, vide, tant du point de vue de l'activité du pub où Patrick travaille que du point de vue de sa vie sentimentale à cette période. Le clivage⁴⁰ dirige l'attention vers le moment creux et retarde l'essentiel à savoir l'apparition de « she ». Le but est d'attirer l'attention du lecteur sur Isobel, celle que le narrateur et le lecteur attendaient.

Lors de leur deuxième entrevue, elle affirme : « I never break promises ». (103). Par ces paroles, le personnage s'inscrit en quelque sorte de lui-même dans la thématique du roman. Ces paroles font écho à celles de la première femme rencontrée par Patrick au début de la deuxième partie. Néanmoins, si cette quatrième rencontre s'inscrit dans une série, elle apparaît singulière non seulement dans la manière dont elle est annoncée mais aussi dans la manière dont elle est traitée par le récit :

We change but little, I was bidding for the same security as the Dress Dance years ago, even though the world she spoke about was so outside my life, except in movies, that a yes or a no would be equally unreal. (105).

⁴⁰ Comme le souligne LEVINSON (1983,127), plus une structure grammaticale est marquée (et une structure clivée en est un exemple), plus il y a de chances qu'une manipulation délibérée soit à l'œuvre de la part du locuteur, ou ici du narrateur.

Isobel est présentée d'emblée comme quelqu'un de radicalement différent, et perçue comme une figure de l'altérité par Patrick. Il en veut pour preuve son histoire familiale – puisqu'elle a été élevée par son père – ainsi que ses origines sociales et géographiques : elle est américaine et appartient à un milieu aisé. La stratégie de Patrick consistant à quitter l'Irlande pour s'affranchir du poids du passé semble fonctionner parfaitement. Il rencontre une riche américaine à Londres, ce qui lui ouvre de nouvelles perspectives auxquelles il a du mal à croire :

The life was so different from mine that it seemed out of history, a chimera, so that even as she was talking it was hard to believe it was her life at all, this woman who was walking with me between these actual trees in this London park on this May day. (115).

De même que Patrick découvre à travers Isobel un monde différent, le lecteur s'intéresse à une histoire individuelle autre que celle du personnage narrateur. Le narrateur garde le contrôle du récit à la première personne mais laisse aussi s'exprimer un autre « je » :

Her father and mother were very young when they married. They came from rich families. They were spoiled. My mother was her father's favourite, and she broke his heart. They were both remarkably good looking my father and mother. It did not seem to do them any good. I was too young to remember when they were divorced. (114).

Le dialogue entre les amoureux court sur plusieurs pages, et Patrick devient un simple interlocuteur qui se contente de poser des questions pour faire avancer le récit de la jeune femme. Patrick semble absorbé par la conversation avec la jeune femme au point que son propre passé disparaît complètement du texte, tout comme d'ailleurs les références au présent de l'énonciation. Le lecteur a donc l'impression de suivre une nouvelle histoire, au déroulement linéaire et

autonome, qui retrace l'évolution de la relation entre Patrick et Isobel et entre Isobel et son père. Les deux relations évoluent inversement : à mesure qu'elle se rapproche de Patrick, Isobel s'éloigne de son père :

I felt it was very close to an end between her father and herself, that the relation had almost played itself out. Soon there would be just the two of us, she and I. (138).

La rupture avec le père est consommée au moment où les futurs mariés quittent l'appartement dont Isobel pensait être propriétaire :

'Goodbye, my father,' she said with childlike gravity before we left. (141).

Le mariage est la conclusion logique de cette histoire d'amour heureuse, la preuve que les deux protagonistes ont su se rendre disponibles l'un pour l'autre malgré les pesanteurs du passé. L'Irlande ne resurgit qu'après la célébration du mariage :

My year away from Ireland was almost full. Through that casual morning meeting the course of our two lives had been changed. In three week's time my leave of absence from the school would expire.

'Would you like to go to Ireland?' I asked her.

'It's up to you, but, yes, I would like to go,' she replied.

'We are only going to come back. I'm not going on teaching. I shouldn't have become one in the first place. But because of our marriage it is now impossible anyhow.' (142)

Ce passage ramène le lecteur au moment où Patrick avait décidé de quitter provisoirement son poste d'enseignant et son pays. Tout comme à l'époque, il avait pris la précaution de s'assurer de pouvoir réintégrer ses fonctions et son île, il n'envisage maintenant de quitter Londres que pour y revenir. Cette apparente similitude cache en fait une évolution majeure, une rupture radicale. Le mariage, symbole de félicité, a de lourdes conséquences pour l'avenir de

l'enseignant irlandais. Le retour définitif en Irlande, en tant que professeur est maintenant impossible puisque Isobel est divorcée et ne peut donc se remarier à l'église. Le retour à l'identique, et en l'occurrence à une identité antérieure n'est plus une option. La fonction d'enseignant et le pays natal sont à nouveau liés, au point de devenir indissociables : Patrick n'envisage à aucun moment d'enseigner ailleurs qu'en Irlande, pas plus qu'il n'entrevoit la possibilité d'exercer un autre métier dans son pays natal. Ce même passage renvoie aussi le lecteur au tout début du roman, et à l'annonce du licenciement imminent qui est ainsi constituée en une prolepse narrative. La boucle est sur le point d'être bouclée, et pourtant on voit dans l'itinéraire du personnage une progression plus qu'une stagnation. La contrainte dominante n'est plus liée à l'enfance du personnage, à l'assimilation à la mère mais à son statut marital. Cette évolution suggère que Patrick a mûri, qu'il est désormais prêt à se construire un avenir singulier. L'alliance à l'autre semble être la condition nécessaire de ce changement. Les thématiques du temps, de l'espace et de l'altérité apparaissent étroitement imbriquées.

2.3.5. Ecriture et identité, à la recherche du temps de l'autre

Au moment où Patrick quitte l'Angleterre et Isobel pour se rendre en Irlande en éclaireur, le texte se trouve à nouveau investi par les souvenirs du personnage principal et par l'image obsédante de la mort de la mère :

My mind was as full of shapes as the racing wheels of the train beneath my feet and they all kept returning to the one shape. I had met my love in London. A whole Spring and Summer of happiness. Eventually the beating apart of those rusted sections of the iron beds would claim its certain place. I did not find it depressing. The very contrary. The acceptance of that end gave the strength to make that Summer last a whole life long whether it ran to three days or forty years. (143).

Pour la première fois, le narrateur tisse un lien entre l'histoire d'amour et le souvenir de la mère, entre les deux parties du roman. De l'aveu même de MCGAHERN dans la préface à la seconde édition, on touche ici au sens même de la démarche de l'écrivain qui tente d'écrire l'altérité, tout en ayant conscience des immenses difficultés que recèle la démarche. L'insistance à décrire Isobel comme différente du narrateur ne saurait d'ailleurs masquer une symétrie qui les rapproche. Isobel entretient avec son père les mêmes rapports de dépendance que Patrick avec sa mère. Le premier homme qu'elle rencontre est de son propre aveu très semblable à son père, elle a ensuite une aventure avec quelqu'un de plus âgé qu'elle et sort blessée de cette relation. Elle quitte enfin les Etats-Unis pour l'Angleterre, en guise de cure thérapeutique, et rencontre Patrick.

Face à la prégnance des souvenirs personnels, écrire l'altérité apparaît comme une sorte de défi que l'écrivain se lance à lui-même. Réunir dans un même roman l'histoire personnelle et celle de l'autre constitue pour l'auteur un

tour de force littéraire, qu'en toute modestie, il ne peut se vanter d'avoir accompli, mais seulement essayé d'approcher. L'expression des intentions de l'auteur dans la préface trouve un écho dans la deuxième partie du roman où l'autre est clairement identifié comme le personnage d'Isobel :

When I thought of how poorly I had grasped the images of Isobel's early life, How I had to translate them in my own and how clear my own were, down to the little heads of foxes hanging from the throats of the women in that Christmas train, it grew clear that different images must be as vivid in her own mind. I had grasped the movements with her father at second hand too, especially those I had witnessed, and if I had dealt practically and well it was only because I was not involved. The dear world of the beloved comes to us with the banality of news reports, while our own banalities come to us with the interest of poetry.[...] She was breaking free with me while I was joined to that small mute woman coming out of hospital. (143).

Les correspondances entre la préface et ce passage sont troublantes. La préface ne peut être attribuée qu'à l'auteur, de même que le récit est l'apanage du narrateur. Le point commun entre eux est qu'ils retracent tous deux une ou plus exactement deux histoires, la leur et celle d'une autre personne. Par ce jeu d'échos, MCGAHERN inscrit au cœur du roman la thématique de la fiction et de l'autobiographie sans pour autant établir avec le lecteur un quelconque pacte autobiographique. MCGAHERN, qui ne peut nier que son œuvre est truffée d'éléments autobiographiques, s'est d'ailleurs clairement exprimé à ce sujet. Un même entretien contient des affirmations qui peuvent sembler contradictoires. D'une part, l'auteur affirme son peu de goût pour l'exotisme :

I think you can only love what you know. The ordinary and the habitual have always interested me more than the foreign or the exotic. WHYTE (2002, 229).

D'autre part, il se démarque avec véhémence de l'écriture autobiographique :

What I know is that personal therapy has no place in art. Art has to conform to an idea or a way of seeing. Self-expression is always bad writing. It's one of the fascinations of art – and the more I know of it the more fascinating this becomes – that the more material is worked into an artifice, the more true feeling is set free. Easy self-expression seldom can be made to reflect true emotion; the material has to be reinvented in order to recreate the emotion and to dramatise or illuminate the facts. I think that is one of the advantages that verse has over prose – that one has to use an artifice that is already there to express emotion – and this, paradoxically frees rather than stifles the emotion. [...] Art is not life because it is not nature: my worst writing mistakes have occurred when I kept closest to the way things happened. It seems to me that autobiographical, if it remains autobiographical, is almost always bad writing. Language itself is an artifice. The artifice has to be respected. The truth or a version of the truth is much more likely to be found in working the material through its circuitous artifice than by straight speaking. WHYTE (2002, 235).

On peut donc interpréter la proximité entre auteur et narrateur comme une dimension métafictionnelle et voir dans la structure bipartite du roman une contrainte artificielle visant à stimuler la création romanesque à partir d'éléments autobiographiques.

On comprend le rôle crucial de la mémoire dans une telle démarche, et l'expression « Memory becoming imagination » revient tellement souvent que l'on pourrait en faire le sous-titre du roman. MCGAHERN évoque souvent PROUST :

I think that every person has a private world which is coloured by their own personality and also furnished with memory. Memory is selective as well: what we forget is as revealing as what we remember – Proust's involuntary memory; and Thomas Hardy, in a famous poem about a picnic, puts his hands in water, and immediately a broken wine glass is remembered, and a whole picnic and day, the same as Proust's *madeleine*. These involuntary memories are more true because they surprise us, evading will and habit. WHYTE (2002, 231).

On pense aussi aux poètes romantiques et plus particulièrement à COLERIDGE et à ses réflexions sur « fancy » et « imagination ». Pour lui comme pour

MCGAHERN, l'imagination, nécessairement nourrie par la mémoire, est l'élément essentiel de l'acte créateur. « Fancy », qui n'a pas la même puissance que l'imagination, parvient néanmoins à affranchir la mémoire du temps et de l'espace, ce qui correspond exactement à ce que MCGAHERN entreprend dans *The Leavetaking* :

The imagination then I consider either as primary, or secondary. [...] It dissolves, diffuses, dissipates, in order to re-create; or where this process is rendered impossible, yet still at all events, it struggles to idealize and to unify. [...]

Fancy, on the contrary, has no other counter to play with but fixities and definites. The fancy is indeed no other than a mode of memory emancipated from the order of time and space; and blended with, and modified by that empirical phenomenon of the will which we express by the word choice. S.T. COLERIDGE, *Biographia Literaria* ch. XIII.

Si l'imagination libère la mémoire, cette dernière se nourrit non seulement de souvenirs vécus mais aussi de souvenirs de lecture, ce qui est une autre façon pour l'écrivain de faire sienne l'altérité et de s'inscrire dans la durée en assumant un héritage littéraire. On a déjà évoqué la dimension métafictionnelle de l'œuvre mais il est indéniable que celle-ci dépasse largement la problématique de l'autobiographie.

Trois grands poètes sont cités dans *The Leavetaking* : Matthew ARNOLD (1822-1888), HOPKINS (1844-1849), et T.S. ELIOT (1888-1965). La mère de Patrick a écrit au tableau de sa classe un poème de HOPKINS, ce qui la conduit à discuter de poésie avec la religieuse, directrice de l'école Mother Mary Martin. Le passage cité fait écho à la possibilité d'une vocation religieuse pour Patrick comme pour sa mère :

Heaven-Haven

A nun takes the veil.
I have desired to go
Where springs not fail,
To fields where flies no sharp and sided hail
And a few lilies blow.
And I have asked to be
Where no storms come,
Where the green swell is in the Havens dumb,
and out of the swing of the sea. (37).

De plus les images maritimes sont en accord avec celles du roman de MCGAHERN. Le poème prend sa place au cœur du roman, et devient indissociable de la figure de la mère du narrateur :

The phrases sang again and again in her mind. They 'd been a thread through her life, many times she had come near acting on them, but what had proved stronger was her passivity, to drift on and let life happen to her rather than to force it into any shape. (39).

Tout comme la mère de Patrick est hantée par les vers de HOPKINS, le personnage narrateur se souvient d'une phrase de T.S. ELIOT qui résume la structure cyclique du roman : « In my end is my beginning ». La citation de Mathew ARNOLD à la fin du roman fait écho à celle de T.S. ELIOT :

'Begin and cease, and then again begin.' It was Matthew Arnold. And... 'it brought into mind the turbid ebb and flow of human misery.' (169).

L'intertextualité présente dans le roman renvoie au fond comme à la forme et participe de la métafiction, inscrivant l'acte littéraire, qu'il soit poétique ou non, au cœur du roman. L'expérience de lecteur hanté par les mots dont la pertinence semble se rapporter à sa propre vie rapproche le fils de la mère. Le protagoniste-narrateur de *The Leavetaking* ne devient pas écrivain mais ses souvenirs littéraires et sa sensibilité aux rythmes et aux images semble le

prédisposer à une telle vocation. Peut-être peut-on y voir une amorce du roman suivant puisque *The Pornographer* met en scène précisément un personnage qui vit de sa plume.

Conclusion

La structure temporelle originale, doublée du jeu d'échos, donne au roman la forme d'un cycle et semble contredire la belle certitude affirmée en conclusion de la première partie selon laquelle une nouvelle ère commencerait, libérée de la pesanteur du passé. Cette constatation conduit à remettre en question l'évolution scandée par l'auteur et le narrateur qui les conduirait tous deux du même à l'autre, de la pesanteur des souvenirs d'enfance à la légèreté de l'aventure amoureuse, de la dépendance affective à l'affirmation de soi. Si l'on reconstitue l'ordre chronologique des événements, la prégnance du souvenir de la mère n'est pas antérieure à la rencontre mais concomitante à la première installation des amoureux en tant que couple marié. C'est précisément cet événement qui déclenche le phénomène mémoriel. Les amoureux choisissent d'ailleurs de s'établir à Howth, lieu de la lune de miel des parents de Patrick :

The tram and the tramtracks and wires had all gone when we climbed the same path to the summit to go down the cliff road to look at a room in Howth our first Sunday in Ireland in a holiday of our love. It was the same path they had ridden on before we were born. Out of dead years they seemed to lean above our lives in fashions that had ceased. (42-43).

La superposition des plans temporels qui va parfois jusqu'à la confusion est une des grandes originalités du roman. Elle permet de mettre en évidence la manière dont le protagoniste habite le temps. L'ordre de la simultanéité l'emporte sur celui de la succession, et l'affectivité est omniprésente. La forme narrative choisie est mimétique de ce mode d'existence puisque, contrairement aux apparences, les deux parties du roman ne trouvent pas dans une relation de succession mais de simultanéité. L'impression d'évolution entre le début et la fin du récit est uniquement le fruit d'une manipulation narrative. Celle-ci

correspond sans doute au désir plusieurs fois exprimé par le narrateur de trouver une forme à son histoire personnelle. Denis SAMPSON écrit :

For McGahern, the telling of the story, the effort to create order, became an overt part of a process that requires the reader's own participation with narrator and reader joining in the effort to discover shape in the repetitions, mirrorings and recollections that integrate past and present. While the vivid texture of local circumstances in Leitrim, Dublin and London remains, the status of the work of art itself as a symbolic reality, embodying the nature and shape of a particular self but also generalising it, is made a presence in the narrative, and the reader becomes more aware than before, in McGahern's work that the discovery of form is simultaneously the discovery of the shape of the self.

The Leavetaking est indubitablement le roman le plus optimiste de MCGAHERN puisque la relation amoureuse est ouverte sur l'avenir et qu'il est même question d'un enfant à venir. Néanmoins les moments d'euphorie sont souvent suivis de pensées plus sombres qui rappellent la fragilité de la vie. La construction de l'identité ne peut se faire ni dans l'enfermement du passé ni dans le cloisonnement du présent. Elle implique le va-et-vient constant entre les époques, entre l'identité et l'altérité, la joie et la peine. Le roman affirme la continuité, autant sinon plus que la rupture : « We are not departing. We are continuing. » (170). Entre l'irlandais et l'américaine, le même et l'autre, le début et la fin, la rupture et la continuité, l'opposition est donc superficielle, ce qui est une manière comme une autre de résoudre la question d'une rupture impossible, qui si elle se faisait ne pourrait qu'être rupture avec soi. Le récit, à l'image du narrateur ne peut donc se situer que dans un entre-deux poétique privilégiant le symbolisme de l'océan animé par le cycle cosmique des marées, qui renvoie au cycle fondamental de la vie et de la mort.

2.4. The Pornographer

ERRANCE ET NOSTALGIE
« THE ROAD AWAY BECOMES
THE ROAD BACK »

Introduction

Tout comme *The Leavetaking*, *The Pornographer* est un roman écrit en réaction à la censure dont MCGAHERN a été victime à la suite de la publication de *The Dark*. Alors que le roman précédent développe le thème du mariage illicite aux yeux de l'église et donc de la république irlandaise, *The Pornographer* met en scène un héros qui écrit de la pornographie. *The Dark* avait en effet été qualifié de pornographique par la censure et MCGAHERN, qui récusait l'accusation, tenait à montrer la différence entre une écriture effectivement pornographique – celle du nègre héros du roman – et la sienne dans *The Dark*. Pas à pas, l'œuvre du romancier se construit donc par rapport à elle-même. Le titre du roman, ainsi que les passages écrits par le héros sont donc une provocation délibérée de la part de l'auteur, manière de montrer ce que *The Dark* n'est pas. Anne GOARZIN (2002,141) :

Le principal grief que l'on faisait à *L'obscur* était en réalité ses allusions à l'inceste ou à l'autoérotisme. Mais contrairement à *L'obscur*, où le corps et la sexualité font l'objet d'une représentation discrète, grâce au procédé de la fiction dans la fiction notamment, l'obscénité surgit au grand jour et le corps est représenté crûment dans *Le pornographe*. A l'opposé de *L'obscur* aussi – et les censeurs ont peut-être eu tort d'y voir de « l'obscénité » là où la fiction mettait un voile pudique –, *Le pornographe* est bel et bien obscène.

Tout comme *The Leavetaking* aussi, *The Pornographer* s'affranchit de la structure linéaire des deux premiers romans. Le troisième roman superpose les plans temporels et le quatrième présente trois intrigues se déroulant simultanément. Chacune des trois implique des personnages différents mais ayant tous un rapport avec le narrateur qui est le trait d'union entre les histoires. La maladie de la tante du narrateur, les aventures érotiques fictives

du Colonel et de Mavis, et les relations du narrateur avec les femmes évoluent en parallèle. Chaque intrigue a un déroulement linéaire et le moment de l'énonciation est toujours rapporté au narrateur de première personne dont on suit l'évolution. Les deux premiers paragraphes ancrent la référence déictique dans la personne du narrateur :

I watched the sun cross and recross the carriages as the train came in between the pillars, lighting the grey roofs; and then heads began to draw down windows, doors flew open, and the first figures met the platform with a jolt, and started to run.

By that time the carriages themselves had jolted to a stop the platform was already black. When eventually I saw his small round figure far down the platform, childishly looking around [...] I turned back to the bookstall one side of the gate, and started to spin the paperback stand. He had need of all his own space, without interference from my eyes, as he came up the long platform. He was the last of the passengers to come through the gate. As he did, I went forward and offered to take his coat. (9)

Le point de vue privilégié est celui de la première personne qui s'exprime ici dans le cadre d'un récit rétrospectif. Sylvie MIKOWSKI (1995, 224) met en évidence la parenté entre les différents héros des romans :

On retrouve dans ce personnage la difficulté de se détacher du passé, incarné ici par son oncle et sa tante, l'hésitation devant la direction à donner à sa vie, et surtout la conscience obsédante de la vanité de tout effort humain face à l'inévitabilité de la mort. Le cynisme est une pose esthétisante adoptée par cet artiste pour l'instant manqué, afin de dissimuler l'angoisse devant le sentiment de fragmentation de son être qu'il éprouve.

2.4.1. Trois fils narratifs

Le roman s'ouvre sur la rencontre entre le narrateur et son oncle qui arrive en train de la campagne pour rendre visite à sa sœur hospitalisée à Dublin. Il se clôt sur le départ en voiture du narrateur conduit par Maloney. Tous deux rentrent à Dublin après quelques jours passés dans le village d'origine du narrateur pour l'enterrement de sa tante. Ce fil narratif semble donc avoir une place prépondérante. Il constitue paradoxalement l'histoire la plus sentimentale. Le narrateur exprime en effet une tendresse particulière pour cette tante qui l'a élevé après le décès de sa mère et pour son oncle qui contrairement au mari de sa tante, s'inquiète de sa santé et lui rend visite :

I watched him go down the platform to the carriages, small and indestructible with his parcel and raincoat, "my uncle, you will live forever." I murmured the prayer with a force all the greater because I knew it couldn't be answered. (19)

Les personnages de l'oncle et de la tante appartiennent au monde rural de l'enfance porteur de valeurs positives. La tante fait preuve d'une incroyable force de caractère qu'elle semble puiser dans son jardin où elle se ressource. Les thèmes de la famille, de la maladie et de la mort font écho aux romans précédents, notamment *The Barracks* et *The Leavetaking*.

Ce fil narratif est d'abord constitué des visites que le narrateur rend à sa tante à l'hôpital. Il lui apporte régulièrement le brandy qu'elle utilise comme anti-douleur malgré l'interdiction des infirmières. Ces visites ont un caractère rituel, sans pour autant être dénuées de sens ou de sentiments. A propos de la visite qu'il fait avec son oncle, le narrateur commente :

The visit was as predictably on its way as a train or plane journey that had begun. My uncle had looked to it with apprehension. I who had made the journey often in the past months and knew it would go this way could not have said to him, "It'll be all right. Nothing will happen. It'll be the same as everything. We'll get through it." (13)

Cette visite qui constitue l'ouverture du roman s'inscrit donc dans une série. L'impatience de la tante conduit le narrateur à préciser la date de sa prochaine visite et ceci donne au récit une solide structure chronologique qui rappelle systématiquement aux personnages et au lecteur que le temps passe. Le narrateur promet : « I'll be in the day after tomorrow ». (14) puis : « I'll come on the Tuesday [...] » (49), et encore : « I'll be in the day after tomorrow ». (62) Quand elle lui annonce qu'elle va rentrer chez elle, rendez-vous est pris pour le lendemain : « I'll see you tomorrow and I'll ring him in the evening [...] » (72)

Au moment où Mary sort de l'hôpital, son neveu n'est guère optimiste sur son état de santé : « Maybe there's nothing more they can do for her, » (75) La formulation hypothétique n'est clairement destinée qu'à ménager l'interlocuteur (l'oncle), et prévient le lecteur de la suite probable. A nouveau, une prochaine visite est annoncée, bien que de manière plus vague que les précédentes :

"You'll be down soon?" my uncle said as we shook hands.
"Promise," she said as I kissed her. "And thanks for everything and God bless you."
"I promise. [...]" (75)

La visite a effectivement lieu et les craintes du narrateur se confirment. Les informations sur la santé de sa tante sont données au lecteur de manière particulièrement concise et indirecte à savoir dans la juxtaposition du discours direct et du verbe « lie » :

"How is the pain? You're looking far better than in the hospital," I lied uneasily to my aunt when I went down to see them that week-end. The pain's there. I don't know if it'll go. I just pray. And I take the Brandy. It's all that does any good." (91)

Cette visite se conclut par une réflexion sur la mort :

As I took leave of John Hart and what he told me, I thought how sure and well people act in their instinct. Sensing an approaching death, my uncle was already beating himself a path to a new door. (95)

Chaque étape du récit repérée par un espace blanc sur la page rapproche Mary de sa mort plusieurs fois annoncée. La patiente revient à l'hôpital pour subir des analyses et le narrateur commente à nouveau : « I was dismayed at how ill she looked ». (119) avant de développer une description :

When I looked at her racked flesh, the few wisps of hair left on the crown of her head, I saw that it was little more than pure spirit she was living on; and from several random words I gathered that the place in eternity she most hungered for was a half mile down the abandoned railway among the growing things in the garden. (121)

Comme les précédentes, cette visite se clôt sur la promesse de se revoir, promesse dont la mise à exécution est à nouveau soulignée par le narrateur sous la forme d'une transition entre deux épisodes :

So I decided to secure my freedom for at least several more days by making the visit I had promised to my aunt and uncle and had been putting off for long. (140)

Les allées et venues des personnages structurent le récit. Après le séjour du narrateur dans sa campagne natale, sa tante est de nouveau hospitalisée à Dublin :

My aunt was taken back to the hospital, this time by ambulance. (149)

Grâce à sa liaison avec une infirmière, le narrateur rend une visite nocturne, impromptue et incognito à sa tante, puis celle-ci rentre chez elle, avant de

revenir à l'hôpital suite à un malaise pour un bref séjour. Sa mort est alors présentée comme imminente :

As I kissed her frailty, our silence seemed to acknowledge that we'd never see one another again. Her coldness shook me, her perfect mastery. It was as if she 'd completely taken leave of life, and any movement back was just another useless chore, and everything – me, my uncle, I doubted if Cyril could even light her eyes now – had become boringly equal. (224)

Le narrateur est finalement informé de la mort de sa tante par un télégramme de son oncle : « Mrs O'Doherty died at four, the telegram said ». (230) Les dernières pages du livre sont consacrées à l'enterrement de la tante du narrateur.

On voit à quel point ce fil narratif est marqué par la répétition. L'auteur choisit le mode singulatif pour inscrire celle-ci au cœur du texte et rapprocher l'expérience du lecteur de celle des personnages. La répétition ne conduit pas ici à la stagnation ou au retour mais ponctue une évolution inéluctable. La mort constitue l'horizon d'attente des personnages et du lecteur.

Le second fil narratif qui apparaît dans le roman concerne l'occupation professionnelle du narrateur à savoir l'écriture de récits pornographiques pour le compte de son employeur Maloney qui donne des consignes et nomme les personnages. La transition entre les deux fils narratifs met en jeu le déplacement du narrateur après qu'il s'est séparé de son oncle :

I saw a bus idle up to the distant traffic lights which were on red, and I had time to get to the next stop. It was too far off to make out its number. Like spinning a coin or wheel I'd let the number of the bus decide the evening. If it turned out to be the fifty-four-A I'd get on and go back to the room and the work I'd been putting off ; if it was any of the other buses I'd turn back into the city and squander the evening. With a calmness now that I was within the rules of a game I stood at the stop and waited. The lights changed. Within the grinding of gears the bus drew closer. It was a fifty-four-A. I put out a hand and it stopped and I got on. (20)

Ce paragraphe est riche en informations temporelles. Le narrateur se montre incapable de choisir ce qu'il veut faire de sa soirée et laisse le hasard décider à sa place, ce qui lui apporte une certaine sérénité. Le lecteur comprend que l'occupation professionnelle délaissée va se trouver à nouveau au centre de la vie du narrateur et donc probablement du récit. Les aventures du Colonel et de Mavis sont donc un récit dans le récit, le narrateur se mettant en scène en tant qu'écrivain ou plutôt en tant que nègre de Maloney. Par ce procédé, MCGAHERN instaure une distance entre le narrateur et son activité professionnelle. La mise en abyme de l'acte de création a des fins critiques voire ironiques. Le narrateur qualifie lui-même son récit de « poor writing » (24).

Les aventures du Colonel et de Mavis se déclinent en plusieurs épisodes qui rythment la vie de leur auteur. Celui-ci doit en effet respecter un calendrier préétabli. Chaque épisode est apporté à Maloney pour lecture. Le rythme de l'écriture est donc présent dans le récit :

Several hours and blackened pages later I got up from the typewriter for the day when the barely audible turning of a key sounded from one of the upstairs rooms after a loud banging on the front door. I thought it could be only two or three o'clock
And yet it must have been close to six if one of the office girls had got home. Seldom is it given but when it is it is the great consolation of the spinning, time passing – sizeable portions of time – without being noticed.
(50)

Cette écriture pornographique est elle aussi marquée par la répétition. Les personnages passent de Majorque à Venise puis à une croisière sur le Shannon mais à part le cadre, rien ne change vraiment, ni dans l'histoire, ni dans le récit. Contrairement au récit premier, les personnages du récit

pornographique n'ont rien d'humain puisqu'ils ne sont pas inscrits dans le devenir, ce qui provoque une certaine lassitude chez l'écrivain lui-même :

Colonel Grimshaw mounts his Mavis Carmichael and her ever-ready juices grease his ever-seeking bayonet, both rapturous as they hold the ever-rising tide of the seed on the edge of spurting free. (44)

On comprend ici que l'écrivain se reproche un manque de variété et d'imagination tant en ce qui concerne les activités de ses personnages que son propre vocabulaire pour les décrire.

Les aventures du Colonel et de Mavis apparaissent parfois sous la forme de scènes – comprenant de nombreux dialogues et de longues descriptions de leurs rapports sexuels – parfois sous la forme d'un sommaire dans lequel le narrateur intervient en tant que tel :

I drove them up through the white mist over the river in the morning, half remembered and tree trunks and half branches on the ghostly banks. (161)

Le narrateur donne aussi des indications sur la progression de l'histoire :

As I brought them naked into one another's arm a last time – "straight and affectionate" – the boat at anchor in the arms of the wooded bay, I felt sick enough to want to turn away from what I saw, to shout at them to stop. (162)

L'évaluation est souvent présente en marge des aventures du Colonel et de Mavis. Celle-ci vient soit du narrateur lui-même, comme c'est le cas ici, soit de Maloney qui porte un jugement explicite sur ce que lui remet le narrateur. Le récit pornographique a donc un statut particulier dans le roman. Il n'est pas situé sur le même plan que les autres intrigues. Il est le seul à constituer un récit enchâssé écrit par le narrateur dont c'est le gagne-pain. L'activité d'écriture occupe une partie du temps du narrateur. Ses rencontres avec Maloney sont

liées à son occupation professionnelle mais elles nous font sortir du récit enchâssé pour nous replacer dans le récit principal, celui de la vie du narrateur qui se partage entre ses visites à sa tante, ses travaux d'écriture et ses relations avec les femmes.

Celles-ci constituent le troisième fil narratif qui structure le roman. Après avoir donné des pages à Maloney, Le narrateur se rend dans un dancing pour meubler son temps :

The womb and the grave ... The christening party becomes the funeral, the shudder that makes us flesh becomes the shudder that makes us meat. They say that it is the religious instinct that makes us seek the relationships and laws in things. And in between there is time and work, as passing time, and killing time, and lessening time that'd lessen anyhow, such as this going to the dance. (30)

Ce paragraphe qui introduit le troisième fil narratif insiste sur le désœuvrement du personnage qui s'apprête à aller danser. Les choix lexicaux qui développent le champ sémantique du corps, et particulièrement « womb », ont une valeur proleptique en ce qu'ils évoquent la grossesse comme une conséquence funeste du plaisir sexuel. Un autre commentaire narratif précédant immédiatement la rencontre entre le narrateur et une cliente du dancing semble sceller le destin du personnage masculin :

Way had to be pushed through the men crowded in the entrance at the top of the short steps. The women stood away to the left of the bandstand, between the tables, some of them spilling onto the floor. It is not true that we meet our destiny in man or woman, it is those we meet who become our destiny. On the irreversible way many who loved and married met in this cattle light. (32)

Comme dans les tragédies, le protagoniste semble condamné d'emblée. Cependant il n'atteint jamais le statut de héros puisqu'il adopte une stratégie de l'évitement destinée à préserver sa liberté. La rencontre a donc lieu sous de

sombres auspices. La première relation sexuelle entre les deux personnages est annoncée plusieurs pages avant d'avoir lieu :

For the first time she looked at me sharply, stepping instinctively back, taking stock of the whole. One of the few laws of the cattle light was that if you came off the floor with someone the sexual had been allowed in. "All right," she said suddenly, without qualification. (34)

Lors de la première rencontre, le lecteur apprend l'âge de la femme, trente-huit ans. Il apprend aussi que sa première relation sexuelle a eu lieu l'année précédente, après une longue attente. Le temps qui passe est clairement au centre de ses préoccupations. Comme avec sa tante, le narrateur prend rendez-vous avec sa partenaire, et par là même avec le lecteur, pour de nouveaux développements :

"I suppose this is the usual. Now that it's over it's just good-bye," she said as we drew towards the end of the road.
"No I was hoping we'd meet again."
"When?"
"What about next Wednesday?"
"What'll you be doing before then?"
"I have some writing to do. And there's this aunt of mine who's in hospital who I have to go to see."
"Where will we meet, then?"
Do you know the Green Goose?" and when she nodded I said, "we'll meet up in the lounge at eight o'clock." (43)

Le principe de la narration intercalée est ici posé. Il repose sur la mimésis puisque le récit suit le personnage principal dans les différentes activités auxquelles il se consacre. Toutes les rencontres se terminent de la même façon, par des promesses de se revoir. Lors d'une excursion en bateau sur le Shannon, les deux personnages ont un rapport sexuel malgré les inquiétudes du narrateur :

I was uneasy when she came into my arms in the boat. There was the pure pleasure of her body in the warmth, the sense of race of water outside, the

gentle resting movements of the boat, but I did not want to enter her.
"Why?" she protested.
"It's just too dangerous."
"According to the calendar I'm back on the safe days."
"It's too risky." (85)

Les allusions au cycle féminin sont nombreuses dans le roman. Elles traduisent un souci de réalisme psychologique en ce qui concerne une relation de couple inégale dans laquelle la femme refuse l'emploi de moyens de contraception alors que l'homme vit dans la crainte de perdre sa liberté. Elles permettent aussi d'inscrire dans le texte le temps cyclique qui affecte les humains en tant qu'êtres naturels faisant partie du cosmos.

Cette excursion en bateau marque un tournant dans la relation puisque le narrateur décide peu après de mettre un terme à leurs rencontres :

"[...] When will we meet when you get back?"
"Wednesday," I was determined to finish the whole affair. (91)

Cette rencontre annoncée donne lieu à une scène de dispute entre l'homme et la femme puisqu'il exprime le souhait de ne plus la revoir pendant un mois. Le récit juxtapose cette scène avec la réception d'un télégramme inquiétant :

There was no smiling, nothing but apprehension when a telegram came several days later. Please ring me, and it gave the office number. The worst easily rose to mind, that maybe this time nothing as simple as a death was in question. A life might have started. (97)

A partir de ce moment-là, le narrateur est convaincu que sa partenaire est enceinte, tout comme il est convaincu que sa tante va mourir. Le récit est ensuite ponctué par les différentes étapes du diagnostic qui précèdent les différents stades de la grossesse. Le suspense ne porte donc que sur le degré de liberté que le narrateur parviendra à conserver. L'histoire de la relation est pleine de rebondissements et inclut notamment le départ pour Londres,

l'installation chez Jonathan, la mort de la femme de Jonathan, la perspective d'un mariage avec ce dernier, des échanges de lettres, deux changements de domicile, deux allers retours du narrateur entre Dublin et Londres, et une violente bagarre qui laisse des cicatrices bien visibles. Le développement de ce troisième fil narratif est linéaire mais le récit est organisé de telle manière que les temps des deux protagonistes apparaissent clairement disjoints. Il n'ont pas la même vision subjective du temps, et la distance entre Dublin et Londres devient le corrélat objectif de leur éloignement, voulu par l'homme et subi par la femme :

I watched the clock. Her plane took off at three-forty. When the minute hand touched eight the plane taking her to London would sail heavily into the blue sky. It had flown. [...]
As slowly as the hand had come to the eight, it as quickly raced to nine, ten ... It was four o'clock, and moving fast. I felt foolish in my excitement.
The whole city was restored to me, islanded in the idleness and ease of timeless Sunday mornings, church bells stroking the air and the drowning of it in wild medleys, the whole day given back to me because I had lost it.
(139)

A l'histoire malheureuse de cette relation vient s'ajouter celle d'une autre relation avec une infirmière rencontrée d'abord au chevet de la tante puis au dancing qui avait servi de cadre à la première rencontre. Le narrateur décrit son arrivée exactement dans les mêmes termes que la première fois ce qui crée un écho dans le texte et introduit le thème de la répétition, soulignée par la juxtaposition des deux premières phrases :

The next day I'd take the boat to London to see her. A crowd of girls, their little flounces of laughter brushing out to the sharp clatter of high heels, got out of a taxi and went in through the swing doors towards the dancehall where we'd met. (168)

La répétition est associée au souvenir, une manière de désigner la relation avec la femme enceinte comme appartenant au passé, ce qui correspond moins à la réalité qu'au profond désir du narrateur épris de liberté.

L'histoire de la relation avec l'infirmière a une chronologie propre mais reste inachevée, comme s'il s'agissait d'un embryon d'histoire. La possibilité d'une relation est dans un premier temps envisagée puis rejetée par le narrateur qui craint que ses visites à l'hôpital n'en soient singulièrement compliquées :

To ring her. To go out with her in the evening, turning it into adventure, accepting whatever it brought; turning it into a great vital kick against all the usual evenings that seemed to fall like invisible dust.... But – there was still this work to do, this typewriter on the old marble of the washstand to get to.

If she came out with me and if the evening did not turn out well, and I was too old not to know its likely outcome, how would I be rid of her, having to risk running into her every time I went in with the brandy to the hospital. Caution and cowardice were getting me closer to the typewriter. (49)

Le narrateur et l'infirmière se retrouvent plusieurs mois plus tard au dancing juste avant le départ de celui-ci pour Londres et ils terminent la nuit ensemble. Une fois de plus, il refuse de se montrer sentimental en jetant à la mer le morceau de tissu blanc que lui a laissé l'infirmière :

I stood at the rail, feeling the warm wind on my face as the boat chugged out of the bay. Passing Howth in the distance, and wondering by this time whether or not to go the bar, I felt a silken cloth in my pocket. When I pulled it out and saw what it was I hid it quickly in my fist. I looked around. No one was close or watching. It was as white as any of the gulls following the boat. The whole tender strange night was gathered round the softness of the texture. Keeping it would be like trying to hoard the night.

I opened my hand and the breeze took it. Two gulls dived towards it as it flew passed the stern, where a fresh breeze lifted it again, and suddenly it was swallowed up in the raucous crowd of gulls following the boat. (179)

Par ce geste symbolique, le narrateur choisit d'accepter la qualité éphémère de son plaisir au lieu de succomber au fétichisme.

Le couple se retrouve ensuite plusieurs fois avant le dernier départ pour Londres et la mort de la tante mais leur histoire demeure inachevée, gage peut-être, qu'elle n'est pas terminée. La révélation du narrateur à Maloney arrive comme une surprise à la toute fin du roman :

"I'm thinking of proposing marriage to a woman and coming back here," I said suddenly. (250)

Ce troisième fil narratif est le plus développé et le plus riche en rebondissements mais sa place dans le récit lui confère un statut de parenthèse et non de récit principal. Les relations du narrateur avec les femmes sont totalement occultées des premières et des dernières pages du roman. On peut voir dans ce fil narratif un lien entre les deux autres, entre l'amour filial porté à la tante mourante et le plaisir sexuel, unique but de la relation entre le Colonel et Mavis.

La présence des trois fils narratifs retarde l'aboutissement de chacun d'eux et ménage des effets de suspense. Elle donne aussi l'impression que le narrateur a une vie éclatée, qui manque d'ordre et de cohérence, ce qui prépare le dénouement, avec le projet d'un retour aux sources.

2.4.2. Les points de contact entre les trois fils narratifs

Les trois composantes ne sont pas seulement alternées dans le récit. Elles sont aussi reliées les unes aux autres. Le narrateur tisse des liens thématiques et formels et établit un système d'échos assurant une cohérence au roman.

Les aventures du Colonel et de Mavis ne sont pas sans rapport avec la vie du narrateur. Il décrit ses réactions à sa propre écriture :

I am tired and flushed as I get up from the typewriter. Nothing ever holds together unless it is mixed with some of one's own blood. I am not able to read what I've written. Will others be inflamed by the reading, if there is flesh to inflame, as I was by the poor writing? Is my flush the flesh of others, are my words to be their worlds? And what then of the soul, set on its blind solitary course among the stars, the heart that leaps up to suffer, the mind that thinks itself free and knows it is not – in this doomed marriage with the body whose one instinct is to survive and plunder and arrogantly reproduce itself along the way? (24)

Cette pause dans le récit développe au présent le thème du lien entre fiction et réalité, et de la communication entre auteur et lecteur. Le narrateur compare ensuite explicitement l'histoire de sa partenaire à celles dont il est l'auteur :

It was a long way from Colonel Grimshaw and Mavis, but there was Howth, the sea and the sunlight, masts of the fleet in the evening sun when they went down to the harbour. There was the band playing on the grass. Time stood still in the Abbey Tavern for an hour. And just before the racing results came over the air, her seal had been broken. (41)

Le mélange entre fiction et réalité est à son apogée dans les aventures du Colonel et de Mavis en croisière sur le Shannon. Le nègre écrit à partir d'une expérience vécue et relatée dans le récit premier, ce qui permet au lecteur de *The Pornographer* d'établir les liens et les différences entre les deux histoires. Certaines des paroles prononcées par les personnages sont identiques et Maloney ne s'y trompe pas :

"It doesn't quite phosphoresce with your usual glow, but it's all right. We'll publish it. Anyhow the Shannon makes a change from Madagascar. You're a younger version of the Colonel of course? "

"Whatever you think."

"And your lady in London is a vintage Mavis? [...]" (163)

Par ailleurs, la partenaire du narrateur émet avec force l'hypothèse que son occupation professionnelle peu recommandable altère ses qualités humaines au point de l'empêcher de réagir positivement à ce qui lui arrive.

Anne GOARZIN remarque :

De la sorte, la pornographie fragmente le roman comme elle fragmente l'ego du narrateur : temps de l'histoire et temps de la narration s'y mêlent car le narrateur fait allusion à sa propre expérience au cœur de la fiction. Ces références permettent d'établir un lien objectif entre le narrateur/pornographe et sa fiction. Peu à peu, le "je" arrogant de l'auteur passe du statut d'agent à celui d'objet de sa propre fiction. Un lien se tisse progressivement, qui unit l'écrivain et ses personnages dans le roman. (2002, 146)

Le personnage de l'infirmière brune, nurse Brady, est un lien structurel entre l'histoire de la tante et celle des aventures du narrateur avec les femmes. Elle appartient à la fois au monde de l'hôpital et à celui du dancing. Elle est proche de la mort et de la naissance comme le souligne le narrateur à propos de sa visite nocturne à l'hôpital :

It was like being in the middle of a maternity ward in the night, and all those women were waiting to give birth, to their own death. (175)

La naissance et la mort sont à plusieurs reprises rapprochées, notamment à travers les images de landau et de cercueil qui hantent le texte. Maloney se montre particulièrement inspiré par la perspective d'une naissance :

This is it. I'll get a pram made in the shape of a coffin, miniature handles, crucifix, brown varnish, the lid at an angle of forty-five degrees to keep out the rain, a white handgrip for pushing, big wheels and small wheels. [...] Isn't the whole idea a poem in itself, a mobile poem, a life poem, an action poem?" (128).

L'image de la roue est souvent présente chez MCGAHERN et *The Pornographer* ne fait pas exception. La mort imminente de sa tante renvoie le narrateur à sa propre mort et son refus de devenir père peut s'expliquer par l'angoisse de se trouver ainsi symboliquement rapproché de sa fin :

The taxi turned in the hospital gates, went past her window, the moonlight pale on the concrete framing the dark squares of glass. The wheel had many sections. She had reached that turn where she'd to lie beneath the window, stupefied by brandy and pain, dulling the sounds of the whole wheel of her life staggering to a stop. I was going past that same window in a taxi, a young woman by my side, my hand on her warm breast. I shivered as I thought how one day my wheel would turn into her section, and I would lie beneath that window while a man and woman as we were now went past into the young excitement of a life that might seem without end in this light of the moon. (172)

Les deux fils narratifs dont le narrateur est aussi le personnage principal sont donc complémentaires en ce qu'ils s'attachent à deux sections de la roue figurant le temps qui passe. Le personnage perçoit clairement cette proximité exprimée par le narrateur :

There is not much difference between seeing someone every evening who is to go to London in four weeks and going to hospital every evening to see someone who is dying, except that we can measure more accurately, and hence control it, a departure for London and imagine more easily what will happen when it's reached. And each evening I went to meet her I did not think there was much difference (except in the quality of the affection) from going in to see my aunt in the hospital and meeting at the ribboned almond tree, except my male body in its cloth covering replaced by the brandy bottle in its brown parcel. (135)

Les personnages du récit pornographique enchâssé sont eux épargnés par le passage du temps puisqu'ils ne sont que des êtres de papier. Leur présence dans le roman permet de rendre les autres personnages d'autant plus réels pour le lecteur. Dans la plus pure tradition réaliste, le roman se clôt sur un enterrement.

Le narrateur synthétise les différentes composantes du roman en les rapportant à une question existentielle sans réponse empreinte de nihilisme :

And the black-haired girl, and the woman with child in London, the dying woman I was standing beside, propped upright on the pillow, lapsed into light and worried sleep, what of them? The answer was in the vulgarity of the question. What of yourself? (203)

La linéarité des fils narratifs n'exclut donc pas les intersections, pas plus que les retours sur le passé des personnages ou les projections dans l'avenir.

2.4.3. Retours et projections : l'approfondissement des perspectives

Contrairement à Mavis et au Colonel, les autres personnages ont tous une épaisseur temporelle qui leur est essentiellement conférée par l'utilisation du procédé narratif de l'analepse.

Le narrateur est celui dont la psychologie la plus développée. Le premier retour sur le passé est provoqué par une question de l'oncle à propos d'une jeune femme naguère fréquentée par le narrateur :

"And that girl you used bring down in the summer, do you still see her?"
(17)

On comprend alors qu'il s'agit d'une histoire d'amour malheureuse pour le narrateur:

If my love had married me it might all by this time have dwindled to a similar dullness, but at least by now we would know the quality of that dullness, having tried to live in love. Now we would never know at all. (18)

Plusieurs allusions à cet échec sentimental ponctuent le texte et servent de contrepoint à la relation actuelle du narrateur puisque les rôles sont inversés.

Dans l'histoire ancienne, la femme refuse le mariage souhaité par le narrateur. Il résume la situation en en faisant part à sa compagne du moment :

"We met much like we met – like most Ireland meets—at a dance. We went casually out for a year. At first she did most of the running, and when she tired, I took up the pursuit. It's a usual enough pattern. The more I pushed myself on her the more tiresome I became to her, and that speeded up her withdrawal, which made her ten times as attractive. I felt I couldn't live without her. Which made me ten times as tiresome. I was ill, lovesick, mad. If she'd finished it then it might have been easier, but who knows. She kept the thing going, interested in my madness, which was after all about her, and we can all do with an awful lot of ourselves. I think it nearly turned into a farce at the end." (80)

Le narrateur insiste ici sur les étapes chronologiques de la relation. Le récit *a posteriori* est hautement formalisé et épuré. On retrouve la structure linéaire présente dans toutes les composantes du récit. Lors d'une de ses visites à la campagne, le narrateur constate non sans émotion que le dancing où il avait rencontré son premier amour a été rasé. Le passage du temps se trouve objectivé de manière irréversible dans l'espace.

Les autres retours sur le passé du narrateur concernent une période antérieure de sa vie, celle de l'enfance campagnarde. La seconde analepse évoque les cérémonies religieuses :

I washed and changed, combed my hair, and washed my hands again a last time before going over to the typewriter on the marble, and started to leaf through what I had written.

We used to robe in scarlet and white how many years before. Through the small window of the sacristy the sanded footpath lay empty and still between the laurels and back wall of the church, above the plain tongued boards of the ceiling. It seemed always hushed there, motors and voices and the scrapedrag of feet muffled by the church and tall graveyard trees. The wine and water and hand linen had been taken out onto the altar. The incessant coughing told that the church was full. The robed priest stood still in front of the covered chalice on the table and we formed into line at the door as the last bell began to ring. When it ceased the priest lifted the chalice and we bowed together to the cross, our hearts beating. And then the sacristy door opened on the side of the altar and all the faces grew out of a dark mass of cloth out beyond the rail. We began to walk, the priest with the covered chalice following behind.

Among what rank weeds are ceremonies remembered, are continued. I read what I had written, to take it up. (21)

Le souvenir d'enfance est encadré par l'activité de relecture du pornographe. Il y prend sa source et est ensuite interprété par le narrateur. « Used to » opère le décrochage temporel à l'intérieur du récit rétrospectif au prétérit. Le paragraphe consacré au souvenir est itératif, comme le souligne « always ». La description de la tenue des enfants de chœur et le déroulement de la cérémonie religieuse indiquent qu'il s'agit de la messe dominicale que l'enfant servait. La

juxtaposition des paragraphes pourrait être interprétée comme une sacralisation de l'écriture à laquelle on se prépare par des rites de purification mais il s'agit ici des aventures du Colonel et de Mavis. L'enfant de chœur est devenu pornographe, et pourtant il choisit d'exprimer la continuité entre l'enfance et l'âge adulte, au risque de commettre un sacrilège. L'ironie le dispute ici à la nostalgie, et c'est là toute la subtilité du texte.

La focalisation interne prime dans le déroulement linéaire du récit comme dans les analepses et fait du souvenir un thème majeur du roman. Les intrusions dans le passé permettent à l'auteur de construire les personnages sur plusieurs plans temporels. Le passé surgit parfois de manière inopinée, suite par exemple à l'évocation d'un nom :

"You should have known better than to bring in those two bottles with your uncle. You must know by now what he is like. He was never able to take anything up right. He'll have it rooted in his head that I'm well on the way to being another Sticks McCabe, when you know I only take it for the old pain."

The thirty-three bus is climbing Seltan Hill on the hot July day. As it passes the monument of the stone soldier with its stone rifle at the top of Seltan; Sticks McCabe, drunk, rises from his seat and shouts, "Respect the memory of the dead. Everybody stand to attention," before falling backwards, bringing down a suitcase from the rack as he falls. Jimmy the conductor does not smile as he returns Sticks to his seat and crutches, making sure he has not hurt himself, and puts the suitcase disdainfully back in the rack. A boy on a motorcycle looks back to see why the bus has stopped on Seltan as he whizzes past towards Molehill.

"He'll not think that, I said and she hadn't even noticed that I'd been away in a more permanent day than this the day of the ward. "I told him you only took the brandy for the pain, "God knows where she had been since, in what different permanent, impermanent day. (47)

Le décrochage temporel se fait ici par le passage du dialogue au récit. Le temps grammatical utilisé reste le présent, ce qui établit la continuité entre deux plans temporels. Ce passage construit la complicité entre le neveu et la tante. Ils appartiennent au même monde, ont des références communes, et se

comprennent avec peu de mots. Leur passé commun les rapproche. En se laissant emporter par ses souvenirs, le narrateur ne s'éloigne de sa tante qu'en apparence : il s'éloigne du lit d'hôpital pour retrouver des moments partagés. L'anecdote est typique d'une petite communauté meurtrie par une situation de guerre. Sticks McCabe, en partie à cause de son nom, apparaît comme un personnage comique et pitoyable.

La dernière incursion dans le passé du narrateur se situe vers la fin du roman et concerne sa mère. On ne peut parler d'analepse dans ce cas car il n'y a pas de décrochage temporel mais simplement l'évocation d'une époque ancienne où la mère du narrateur était encore en vie :

The train was set for Ireland. I started thinking of my mother to the carriage roll. There are women in whom the maternal instinct is so obdurate that they will break wrists and ankles in order to stay needed. My mother, too, may have been such if the old calendars were anything to go by: but then you could asert almost anything from those ranks of crossed out days, including, certainly, an impatience to get life over with.[...] They were very ordinary calendars, with scenic views such as shops give out at Christmas. Encrusted around many of the dates were faded notes in some private shorthand that I found impossible to decipher and every date was covered with the same large bold X. Seven years were crossed out this way. The X's stopped on the nineteenth of May, ten days before her death, around the time I'd been taken from the farmhouse to my aunt's place in the town. [...] Maybe I had been lucky in my mother's death. Before she could get those X's properly to work on me she'd been taken away. And was I now acting the same circle in reverse – leaving her in London with her growing burden?

I had been lucky in my aunt and uncle. They'd let me grow easy, and I'd escaped the misfortune of being the centre of anybody's "interest" till I crossed the dance floor, the cursed circle coming round again, that madness of passion that I had focused on "my love" now focused on me, her cry strengthened with the child's cry, the happy gods secured as ever in their laughter. (200-201)

Au même titre que la montre, le calendrier sert à mesurer le passage du temps. Les calendriers dont les jours sont barrés de la main de sa mère sont officiellement remis au narrateur lorsqu'il prend possession du domaine familial. Ils font partie de son héritage. En cherchant un lien entre la perte de sa

mère et son attitude vis-à-vis de la femme enceinte, il semble désireux d'assumer cet héritage ou de se trouver des excuses, les deux attitudes n'étant pas incompatibles.

Le personnage principal a une conscience aiguë du temps qui passe et du rôle de la mémoire qui est pour lui une manière d'atteindre l'éternité, d'être plus fort que la mort. Il nous livre ses réflexions à propos de la première visite que son oncle rend à sa tante :

Now that it was taking place it amounted to the nothing that was the rest of our life when it too was taking place. In both the apprehension and the memory it was doomed to live far more vividly than in the taking place.
(13)

Le passé des autres personnages est aussi évoqué dans le texte. On apprend que la femme qui s'éprend du narrateur a comme lui perdu ses parents et été élevée par un oncle et une tante. Comme dans *The Leavetaking*, il existe une symétrie dans les histoires familiales de l'homme et de la femme.

L'évocation du passé des personnages fait partie de leur construction et la caractérisation s'effectue au fil du texte, par touches successives faisant référence soit au présent soit au passé. Le lecteur peut ainsi identifier l'itinéraire propre à chaque individu, comme celui qui conduit Maloney de la poésie à la pornographie ou celui de l'oncle qui a vécu aux côtés de sa sœur même après le mariage de celle-ci avec Cyril.

Les projections dans l'avenir sont présentes dans le roman puisque la mort de la tante et la naissance d'un enfant sont annoncées et donnent au déroulement de l'intrigue un caractère inéluctable, voire tragique. Les deux protagonistes se projettent dans l'avenir et c'est à ce moment-là que les

divergences apparaissent. Dès qu'elle pense être enceinte, la future mère envisage son mariage avec le narrateur :

"We won't have white wedding", she said. "White is to signify virginity, and I'm hardly a virgin. One person who will be thrilled is Father Paul, The Augustinian I told you about who came in when I was down with my sister. [...] He'll marry us. You'll like him, and I know he'll like you. I won't need to get any clothes. The plain blue costume will do. And that grey suit of you will be fine, with the wine tie. We won't have more than a dozen people each, and we'll go to a good restaurant, Bernardoes or Quo Vadis, not an hotel. I suppose I'll have to have my sister and her husband, and poor Walter from the magazine, he'll be so surprised, and the two American girls, Betty and Janey. We won't have a Protestant family. I'm not so old that I can't have two or three more children yet." (99)

Le modal « will » renvoie ici à l'avenir proche et au désir profond de l'énonciatrice. Le souci de l'organisation matérielle et du détail ne laisse aucune place à l'incertitude. La future mère ne semble pas douter de l'imminence de la cérémonie. Elle exprime des choix fondés sur des refus et des exclusions comme en témoignent l'abondance des formes négatives. Cette détermination terrifie l'homme qui à son tour envisage la vie conjugale :

Sleepless as when I'd been in love, images came to plague me, and they wouldn't leave me. What were once the images of loss became the images that enmesh and fester round a life.

There was a semi-detached house at the head of one of the roads around the Green Goose, shrubbery just beginning to appear above the front garden walls, two iron gates, concrete to the garage door. [...] Upstairs two cupids kept blissful watch over the double bed and waiting carry cot. The curtains that hid the road were hung and frilled. Swelling by my side she'd yawned O boy before she'd kiss and drill. And proudly stretching towards the line and beaming benediction on the whole setup, she'd hang out her brand-washed flags as good as any.

When I had cried I cannot leave without you, I had cried against the loss of a dream, and believed it was worse than death, since it could not find oblivion. I had thought no suffering could be worse. I was wrong. I had gone in and suffered, when it was clear my love could not be returned, like the loss of my own life in the other. This now was the worse. The Other would now happily lose her life in me and I would live the nightmare. It would be worse than loss. It would be a lived loss, and many must have been caught this way and made to live it. (104)

L'hypothétique vie conjugale prend des allures de cauchemar et la maison devient prison. L'utilisation du comparatif comme superlatif – « the worse » – ainsi que la répétition de cette forme, expriment l'intensité du rejet. C'est l'anticipation du pire qui conduit le protagoniste à tout faire pour l'éviter, l'appréhension d'un itinéraire le pousse à en tracer un autre.

Conclusion

Avec *The Pornographer*, MCGAHERN franchit un pas supplémentaire dans la fluidité de la forme. *The Barracks* et *The Dark* sont divisés en chapitres et *The Leavetaking* compte deux parties apparemment consacrées à des époques différentes. Le quatrième roman adopte pour toute division des espaces blancs sur la page. Les différents plans temporels y sont mêlés aussi naturellement que dans la vraie vie où les gens se construisent par rapport à un passé et en fonction d'un avenir désirable pour eux à un moment donné. Le travail sur la forme consiste à établir des points de contact entre les différents fils narratifs qui tous se rapportent au narrateur, créant ainsi un personnage complexe qui devient l'origine du récit non seulement en tant qu'énonciateur mais aussi en tant que personnage originel.

L'image de la route associée à l'idée du temps domine le roman qui s'ouvre avec l'arrivée d'un train en gare de Dublin et se clôt sur le départ pour Dublin après l'enterrement de la tante. Le narrateur précise le caractère cyclique du roman dans l'avant dernier paragraphe :

I tried to say something back but couldn't. And in the silence a fragment of another day seemed to linger amid the sweeping wipers and grow: the small round figure of my uncle getting out of the train away down the platform, childishly looking around, the raincoat over his arm, at the beginning of the journey – if beginning it ever had – that had brought each to where we were, in the now and the forever.

"Yoo-hoo, Road. Yooo-hoo, Road. Yoo-hoo, Road. Yoo-hoo" (252)

Implicitement, l'auteur se rapproche ici du narrateur comme pour réaffirmer le lien entre l'écriture et la vie, la fiction et la réalité. Denis SAMPSON y lit les traces d'une rédemption ou, à tout le moins d'une renaissance:

Only at this moment does the reader learn that an involuntary recall of this scene has set the narrator to writing the whole story, in this way following Proust's Marcel, for what becomes clear is that the story he has to tell is the story of how he was reborn as a writer, transformed from *artiste manqué*, the pornographer into the the narrator of this novel. [...] "The journey" he once travelled in his life has now become the journey he will travel in imagination, this time with the double vision of recollection and symbolic shaping. (1993, 151).

2.5. Amongst Women

**HISTOIRE COLLECTIVE ET HISTOIRE
INDIVIDUELLE**

INCLUSION ET EXCLUSION

Introduction

The Pornographer se termine par l'évocation nostalgique de la vie à la campagne et esquisse la possibilité d'un retour pour le personnage narrateur à une vie familiale traditionnelle. Le thème de la construction familiale est particulièrement développé dans *Amongst Women*, que MCGAHERN avait initialement intitulé *The Family*. Entre les deux romans, on passe d'un titre délibérément provocateur à une citation du « Je vous salue Marie ».

Comment interpréter ce choix ? On ne peut parler d'ironie à propos du titre du cinquième roman, mais son rapport avec l'intrigue est double. Le récit est ponctué par la récitation du rosaire qui réunit régulièrement la famille de Moran. Le caractère fortement tronqué de la citation aboutit néanmoins à une désacralisation et conduit du divin à l'humain. L'accent ne porte pas sur le culte rendu à Marie mais sur la présence des femmes entourant le personnage de Moran et lui vouant une sorte de culte. Le pluriel du substantif « women », qui s'oppose dans la prière à l'unicité de la Vierge Marie, établit une différence irréductible entre la femme élue et les autres, le groupe dont elle est pourtant issue. On retrouve cette différence entre les personnages féminins de *The Barracks* et *Amongst Women*. A la singularité d'Elizabeth, s'oppose le groupe des filles Moran. Elizabeth Reegan a des points communs avec Rose Brady, mais la perspective est différente. La structure du premier roman peut s'apparenter à celle d'un hymne à la gloire du personnage principal alors que le narrateur de *Amongst Women* demeure neutre. Le titre aux résonances religieuses désigne de manière elliptique le centre autour duquel se rassemblent les femmes, le faisant

ainsi passer au second plan, comme pour accorder la primauté au cercle formé⁴¹.

La figure du cercle domine en effet le roman et permet de lier l'espace et le temps dans une vision distanciée, qui distingue *Amongst Women* des précédents romans de MCGAHERN.

⁴¹ On trouve dans le titre un procédé de « foregrounding » complexe qui met l'accent sur le cercle des femmes. Cependant le sémantisme de la préposition attire l'attention sur le centre qui reste du domaine du non-dit. Syntaxiquement, le titre ne propose que le « background » qui paradoxalement ne rend l'élément absent (« foreground ») que plus présent à l'esprit du lecteur. On reviendra sur l'effet de ce jeu de présupposition inversée en fin de chapitre. Sur ces questions voir LEVINSON (1983, 218-220).

2.5.1. Structure cyclique et ancrage historique

Le roman s'ouvre sur une prolepse qui ancre le personnage de Moran dans l'histoire irlandaise et insiste sur l'importance de la mémoire et des commémorations. Voyant leur père décliner, les filles décident de lui faire revivre un jour de fête annuel, qui était l'occasion d'une rencontre avec un ancien compagnon d'armes disparu depuis. Cette prolepse est donc un retour sur le passé à l'initiative de la jeune génération, qui institue un rapport au temps particulièrement original. Les filles de Moran créent l'événement destiné à faire resurgir le passé pour rendre à leur père sa jeunesse perdue. Elles font figure de démiurges mais leur entreprise est fondée sur une fiction qui n'entretient qu'un rapport lointain avec la réalité des événements passés :

Forgotten was the fearful nail-biting exercise Monaghan day had always been for the whole house, with distance it had become large, heroic, blood mystical, something from which the impossible could be snatched. (2)

La recreation de Monaghan Day aboutit à l'évocation de la guerre d'indépendance, point de départ des commémorations successives et point ultime des retours sur le passé dans ce roman. Dès les premières pages, trois plans temporels sont donc définis et mis en relation : la surprise réservée à Moran vieillissant par ses filles le jour de Monaghan Day, l'époque où McQuaid se rendait tous les ans à Great Meadow et celle de la guerre d'indépendance où Moran et McQuaid combattaient ensemble pour leur pays. L'effort des filles consiste à réinscrire le passé dans le présent pour nier la fuite du temps, objectivée par le déclin de leur père, et par la mort, celle de leur père qu'elles voient se profiler et celle de McQuaid qui a déjà eu lieu.

A l'enthousiasme des filles s'opposent les doutes de Rose et la vague hostilité de Moran :

Just as he resented gifts he resented any dredging up of the past. He demanded that the continuing present he felt his life to be should not be shadowed or challenged. (3)

Moran a adopté une attitude différente de celle de ses filles pour résister à la fuite du temps. Il s'est réfugié dans le présent, comme si l'évocation du passé ne constituait qu'une mesure du chemin parcouru, un rappel insoutenable de sa condition de mortel. Néanmoins, l'entreprise des filles n'est pas complètement vaine puisqu'elle provoque l'avènement d'une parole nouvelle sur la guerre, sur un passé dont le caractère héroïque se trouve ici nuancé :

As if he suddenly wanted to return the girls' favour on this Monaghan Day, he spoke to them openly about the war for the first time in their lives. [...]

'Don't let anybody fool you. It was a bad business. We did not shoot at women and children like the Tans but we were a bunch of killers. We got very good but there was hardly a week when some of us wasn't killed. Of the twenty-two men in the original column only seven were alive at the truce. We were never sure we'd be alive from one day to the next. Don't let them pull wool over your eyes. The war was the cold, the wet, standing to your neck in the drain for a whole night with blood hounds on your trail, not knowing how you could manage the next step toward the end of a long march. (5)

Anne GOARZIN (2002, 100) note à propos de ce passage :

On s'aperçoit rapidement qu'une fois débarrassé du regard de McQuaid, le monologue de Moran s'emploie à démystifier la guérilla des années 1920. Mais alors qu'aux yeux de ses filles, le combat demeure une activité ludique qui consiste notamment à se déguiser "en vendeur de journaux" ou à suivre les règles imposées par "le vrai cerveau de toute la colonne", Moran se trouve progressivement contraint par le devoir de mémoire et de justice. Dans une ultime confession, il fait l'aveu de sa culpabilité dans une guerre qui n'avait rien de romantique. [...] Son discours pose par conséquent le problème des responsabilités individuelles dans la lutte indépendantiste où s'affrontent les "Black and Tans" redoutés et les rebelles irlandais.

Cette parole nouvelle n'est pourtant pas considérée comme un événement marquant puisque le narrateur conclut l'épisode en termes négatifs à trois reprises :

Monaghan Day had revived nothing but a weak fanciful ghost of what had been. (7)

The attempt to revive Monaghan Day was a gesture as weak as a couple who marry in order to try to retrieve a lost relationship, the mind having changed the hard actual fact into what was comfortable to feel. (8)

At the end of the Rosary that wrapped up the day, he prayed for James McQuaid's soul; but the attempt to revive Moran with the day had been futile. (177)

Tout comme les filles choisissent de réitérer la commémoration de nombreuses années plus tard, le récit de l'événement est réitéré dans les dernières pages du roman, ce qui confère à l'épisode un rôle structurel majeur. Pourquoi le récit accorde-t-il une telle importance à un épisode que le narrateur juge peu signifiant sur le plan de l'intrigue ?

Il s'agit peut-être de choisir pour ce roman un centre qui se dérobe, à l'image du personnage principal que son humeur changeante rend imprévisible pour ses proches et insaisissable pour le lecteur. On peut aussi y voir une confirmation du rôle crucial des femmes annoncé par le titre. Quoi qu'il en soit, la mise en exergue de cette journée de fête confère à la majeure partie du récit un statut d'analepse, procédé que l'on retrouve dans *The Leavetaking*. Une fois encore, l'importance du passé est consacrée par la thématique comme par la forme, les deux aspects demeurant inséparables.

Le point de départ de l'analepse qui forme le corps du récit est la dernière visite de McQuaid à Great Meadow. Celle-ci est à la fois unique, narrée sur le mode singulier, et représentative d'une série :

On the last Monaghan day that McQuaid came to the house Moran was on edge as he had been on edge every Monaghan Day, the only day in the year that McQuaid came to Great Meadow. (8)

Cette visite se déroule selon une chronologie immuable qui tient du rituel jusqu'au départ inattendu de McQuaid qui opère une cassure.

Le lecteur comprend qu'il s'agit d'un tournant dans la vie de Moran. Il rompt ici malgré lui avec son passé, celui de combattant de la cause indépendantiste. A partir de ce moment-là Moran se replie sur lui-même et sur sa famille. Les liens avec le monde extérieur seront de moins en moins nombreux. Moran subit ce jour-là une défaite qui lui est infligée par son ancien compagnon d'armes parce que la rivalité entre les deux hommes s'est montrée plus importante que la fidélité et l'amitié :

McQuaid sat down but immediately rose again. As on all the other Monaghan days stretching far back he had come intending to stay the night. Tonight a growing irritation at Moran's compulsion to dominate, to have everything on his own terms or not at all, had hardened into a sudden decision to leave the house at once. As soon as he saw Moran on his feet again he knew the evening, all the evenings, were about to be broken up and he withdrew back into himself. He would neither plead with him to stay nor help him with his leaving. (21)

Le narrateur omniscient dont les pensées semblent ici se confondre avec celles de Moran tire les conclusions de ce départ brutal :

In a cold fury he sat about for a long time within, twice changing from chair to chair. After years he had lost his oldest and best friend but in a way he had always despised friendship; families were what mattered, more particularly that larger version of himself – his family, and while seated in the same scheming fury he saw each individual member gradually slipping away out of his reach. Yes they would all eventually go. He would be alone. That he could not stand. He saw with bitter lucidity that he would marry Rose Brady now. As with so many things, no sooner

had he taken the idea to himself than he began to resent it passionately.
(22)

Le personnage, comme le souligne le narrateur, se révèle extrêmement lucide sur son avenir et choisit de réagir pour échapper à une vieillesse solitaire. Il se projette dans l'avenir et décide d'épouser Rose Brady. Ce sont l'égoïsme et la peur de la vieillesse qui conduisent Moran à se remarier. L'annonce du mariage est faite au lecteur avant le récit de la rencontre. Il s'agit d'une étape décisive dans la vie du personnage comme dans le récit et le caractère définitif de cette résolution est matérialisé par un blanc sur la page. Le récit linéaire de la vie de la famille de Moran peut alors commencer. Le lecteur demeure cependant très conscient que cette linéarité s'inscrit dans un cycle puisque le point d'aboutissement du récit est déjà connu.

2.5.2. La famille au cœur de la linéarité

A partir de la page 22, le récit se déroule de manière linéaire. Les événements se succèdent, donnant au lecteur le sentiment que le temps passe, sans pour autant s'arrêter sur des dates ou sur un compte précis des mois ou des années. L'absence de découpage en chapitres ou en parties confère une grande fluidité à la forme narrative qui semble vouloir épouser le caractère insaisissable de l'écoulement du temps. Contrairement à *The Barracks* ou à *The Pornographer* où les personnages sont placés dans des situations qui évoluent de manière tangible – aggravation de la maladie ou avancée de la grossesse – *Amongst Women* dépeint un personnage qui vieillit de manière presque imperceptible pendant la majeure partie du roman. Les pensées de Moran s'expriment par la voix du narrateur :

It was like grasping water to think how quickly the years had passed here. They were nearly gone. It was in the nature of things and yet it brought a sense of betrayal and anger, of never having understood anything much.
(130)

Moran n'est atteint d'aucune maladie particulière. Néanmoins son vieillissement paraît brutal et pour ainsi dire inattendu. On peut mettre en évidence certains points de basculement, le premier étant celui où il décide d'épouser Rose après la défection de McQuaid.

Beaucoup plus tard dans le roman, les filles de Moran incitent leur frère Luke à rendre visite à leur père sous prétexte que celui-ci est maintenant un vieil homme. Ce dernier semble se complaire dans ce rôle en allant se coucher pendant la journée :

He never gave any explanation as to why he took to his bed at that time. No one dared question him either. It was as if it were quite normal to stay

in bed without illness for part of a late summer and normal again to rise and go about the house and fields as if he had never taken to his bed. (150)

Lors d'une visite à la banque, Moran est traité de manière impolie par le directeur d'agence mais il semble ne plus avoir la force de réagir. C'est Rose qui s'offusque :

Several times Rose looked anxiously at Moran. If this had happened when they first met he would have been up and out of office and bank long ago. Instead he continued sitting dejectedly and a little tiredly, not looking around him. He was still there when the manager put down the phone and apologized. Somehow he seemed to think that their business had been concluded and proceeded to show them out the door quite graciously. They left without a word. Once out on the pavement it was Rose who was beside herself with anger.

'I never saw such manners in all my life.'

'Who cares anyhow?' Moran said 'Nobody cares.' (175)

Moran se plaît à répéter ces mots qui expriment un certain nihilisme proche de l'état d'esprit de Halliday dans *The Barracks*. Il les écrit même à Luke dans un dernier effort témoignant qu'il cherche à être en paix avec lui-même parce qu'il sent sa dernière heure arriver :

Rose thinks that we are as good or bad as anyone in life and my life is now too short to keep a grudge, real or imaginary. (176)

La mort est appréhendée comme un parcours et les filles refusent de laisser leur père s'échapper :

The failure to change anything only strengthened their determination not to let him slip from them. (178)

Le même verbe « slip » est utilisé quelques lignes plus loin pour décrire les échappées de Moran dans les champs :

They found him leaning in exhaustion on a wooden post at the back of the house, staring into the emptiness of the meadow. They thought it was a wayward fit of delinquency to test their vigilance. They watched him more closely after that but there were times when he slipped out to the fields in spite of their care and always in the same direction. Past the white pear tree in brilliant white blossom against the wall, last year's nettles withered and tangled in the abandoned mowing machine beneath the tree, the

corrugated roof of the lean-to he had built as a workshop for wet days, and on the meadow. (178)

Moran, conscient qu'il est en train de mourir, ordonne à sa famille de se mettre en prière, puis meurt entouré de sa femme et de ses filles qui récitent le rosaire, Luke ayant refusé de revenir dans la maison paternelle et Michael s'étant échappé en ville. La fin de Moran constitue une explicitation du titre, et met en évidence le caractère cyclique du roman fortement centré sur le personnage principal.

Néanmoins, les autres personnages, et particulièrement les enfants, sont aussi affectés par le temps qui passe. Les grandes étapes de leur vie jalonnent le roman et doivent être interprétées comme autant de signes qui manifestent cette réalité. Le récit suit scrupuleusement la chronologie des événements familiaux. Cette volonté de faire coïncider temps de l'histoire et temps du récit peut être interprétée comme un souci de réalisme. De plus, le caractère ordinaire des destinées des enfants confère à l'histoire de la famille Moran une valeur emblématique. De nombreuses familles irlandaises peuvent s'y reconnaître, à quelques détails près. Les étapes décrites dans le roman sont celles de la vie familiale qui conduisent les personnages de l'enfance à l'âge adulte. Une des premières initiatives de Rose consiste à permettre à l'aînée, Maggie, de quitter la maison. La deuxième épouse de Moran apparaît ainsi comme un élément facilitateur, ou adjuvant⁴², dans les relations entre le père et les enfants. Elle œuvre à la progression « normale » du temps familial. C'est elle qui évite les

⁴² L'expression est empruntée à la théorie des schémas actanciels de GREIMAS, inspirée de PROPP (1965). Rose aide Maggie, le « sujet » à quitter le foyer pour aller travailler à Londres, « objet du désir ». Le rôle actanciel du père, Moran, est celui « d'opposant » sur l'axe du désir. Il n'est pas question ici de proposer une application systématique du cadre greimassien aux romans de MCGAHERN, même si les rapports

ruptures, absorbe les événements, perpétue les rites sociaux et familiaux, comme si faciliter le déroulement d'un temps sans soubresauts était un talent féminin. Elle conserve ce rôle tout au long du roman :

Because of the shortages of girls for nursing, many ads were appearing in the daily papers. Rose helped Maggie to write away for the forms and then to fill in the forms when they came. To Moran's surprise she was accepted for training by five hospitals. The whole house sat down after the Rosary one evening to pick the hospital she would go to. They chose the London Hospital because a few people from around were already working there. (50)

Le départ est un moment émouvant pour toute la famille et les embrassades sur le quai de la gare sont assorties de la promesse d'un retour possible :

'Remember the house you left will always be your house. While Rose and I are here you'll have one home that you can always come back to.' (63)

Les paroles de Moran, qui pourraient être celles de n'importe quel père de famille dans la même situation sont banales mais, dans le contexte du roman, elles prennent une résonance particulière. Il semble ici désireux de proclamer que la marche du temps, objectivée par cette étape franchie, n'a rien d'irréversible. Il assure à sa fille qu'il est toujours possible de revenir en arrière et le sens de ses propos dépasse largement la promesse que la porte de la maison paternelle sera toujours ouverte.

Contrairement à Maggie, Sheila et Mona ont des résultats scolaires leur permettant d'espérer des postes de fonctionnaire en Irlande. On les voit travailler dur puis attendre avec appréhension le résultat des examens.

The solid offer of a place in the department of Lands came for Mona and a similar job in the Department of Finance for Sheila. The offers came along a number of other lesser positions that the girls had applied for.
'To those that have shall be given too much. To those that have nothing shall be given a kick in the arse,' Moran responded to the luxury of the

interpersonnels dramatisés dans son œuvre s'y prêtent souvent. Il en est de même chez JOYCE. Voir par exemple, l'étude de « Evelynne » par TOOLAN (1988, 93-96).

choices. He assumed both girls would take the civil service jobs. Then a scholarship to university came in for Sheila. Suddenly the whole world was wide open to her. (87)

Comme leur aînée, les deux filles quittent la maison, laissant Michael seul avec

Rose et Moran à Great Meadow :

That evening after Sheila and Mona had left for Dublin, Michael said resentfully, 'they are all gone now.' After Luke and then Maggie had left for London, there were still enough people to dull the heartache and emptiness but now that all the girls had gone it was as if the whole house had been cleaned. 'It's not fair.' (90)

Michael quitte la maison de manière plus brutale que ses sœurs mais moins définitive que son frère Luke dont le principal trait de caractérisation est d'avoir tourné le dos à la maison paternelle. L'attitude du dernier enfant est ambiguë. Il semble appartenir à la fois au monde des hommes et au monde des femmes. Il ne manifeste pour la maison paternelle ni l'indifférence de son frère ni l'attachement de ses sœurs. Il se montre à la fois sentimental et distant, mais tout aussi susceptible de nostalgie que ses sœurs, même dans un moment de crise :

He dressed quickly and made a small bundle of the few clothes he wanted to take. In the living room with Rose he was careful and silent and a bit depressed. He would never repeat these small acts of morning in this room again. The youthful self-absorption was comic. He would never take the top off his boiled egg again while looking across the field to McCabe's wall. Sentimentally, through each small act he found himself taking leave of his youth. (121)

Michael quitte Great Meadow pour se rendre en Angleterre mais commence par aller retrouver Sheila et Mona à Dublin. Celles-ci préviennent Maggie qui viendra le chercher au train à Euston. Les deux jeunes sœurs l'emmènent au bateau et expriment leur tristesse devant ce départ pourtant prévisible :

The three of them watched the boat for a long time after it left the harbour. There were tears in the girls' eyes and Sean Flynn put his arms round Sheila's shoulders as they turned away from the sea and the granite wall with the small mica glints.

'We've all gone now,' Sheila said between low sobs.

'It had to happen some time or other though maybe it could have happened in a better way,' Mona said.
'Maybe there's no good way,' a scolding note had come into Sheila's voice.
(124)

Le récit juxtapose la scène du départ avec la description de ce qui se passe à Great Meadow pendant ce temps-là. La transition entre les deux passages explicite la simultanéité :

Around the same time that the boat was sailing for Holyhead Moran was kneeling to say the Rosary. (124)

La réaction de Moran est identique à celle de ses filles au mot près :

'He's gone,' he brooded. 'They're all gone now.' (125)

La cohésion du récit, établie à travers le jeu d'échos, exprime la cohérence de la structure familiale. L'accent est mis sur l'attitude des personnages qui tous semblent redouter la désintégration de l'entité familiale. Or leur communauté de sentiments montre que le départ de la maison paternelle n'est en rien une menace ou une rupture. Les liens sont au contraire resserrés par l'émotion partagée et le départ de Michael est pour les sœurs dublinoises l'occasion d'un énième retour à Great Meadow. Néanmoins, chaque étape franchie rappelle aux personnages que le temps passe et au lecteur que le moment de l'énonciation se déplace, comme le souligne le « now » utilisé par Moran et par Sheila.

L'ordre de départ des enfants, de l'aînée au benjamin, inscrit cette étape dans l'ordre naturel des choses. Les enfants quittent la maison aussi naturellement que les feuilles tombent en automne. La vie de la famille fait partie de l'ordre cosmique.

L'étape qui suit le départ des enfants est celle des alliances amoureuses. Dans ce domaine, la chronologie des départs n'est pas respectée. L'épisode du dancing aux vacances de Noël met en évidence la précocité de Michael. Ses

sœurs sont choquées par son comportement au point d'oublier le but de leur venue. Elles ont passé du temps à se faire belles dans l'espoir de séduire et même envisagé qu'on les ramène chez elles :

They would walk or get a lift home: there was the unspoken sexual excitement of meeting someone who would see them home. (100)

Il n'en sera rien, sauf pour Michael qui ne rentre pas avec ses sœurs :

Though each of the girls had many offers during the dances from men wanting to see them home, they left alone and together. (102)

Le récit s'attarde sur la première relation sexuelle de Michael avec Nell Morahan. Cette relation est jugée déplacée d'un point de vue temporel. Les filles Moran se plaisent à souligner la différence d'âge entre Michael et Nell à qui elles reprochent de prendre leur frère au berceau. De plus cette relation le conduit à abandonner sa scolarité créant ainsi un désordre majeur du point de vue du déroulement normal des choses dans la famille. Néanmoins, l'itinéraire de Michael semble n'avoir rien d'inhabituel si l'on en juge par les réflexions des collègues de Sheila lorsqu'elle recueille son frère :

Before long the whole building seemed to have called in on Sheila. A young man, polite and good-looking, was running away from home. To grey civil servants it brought back the glow of their own youth. If it were not for the obligatory procedures that had to be adhered to, he would probably have been offered a civil service position there and then. (116)

A l'occasion des fugues de Michael, le lecteur apprend que Sheila a un petit ami en même temps que Moran fait sa connaissance. Le mariage est d'emblée envisagé :

Sheila's boyfriend, Sean Flynn had driven them all down. He attracted most of Moran's attention who assumed she would not have drawn him into a family situation as delicate as the present one if she did not intend to marry him. (117)

Le futur mari de Maggie est introduit dans le récit exactement selon le même procédé quelques pages plus loin :

Maggie was more eager to talk about Mark O'Donoghue, a young man from Wexford who worked on the buildings in London. They were secretly engaged but it was a secret she told to everybody, including Rose who had of course told Moran. (133)

Les mariages et les enfants suivent naturellement ces présentations à la famille, mais le récit ne s'attarde pas sur la maternité des filles, à l'image de leur père qui s'en désintéresse. Les naissances ne sont mentionnées qu'au détour d'un paragraphe :

Maggie had her first child in London that summer and she and Mark took him to Great Meadow a month later. To Maggie's intense disappointment Moran evinced little interest in his grandson. Only with great pressing did he agree to be photographed with the baby in the front garden. (147)

Sheila came regularly to the house but her visits were the most circumspect. She came with Mona on weekends with Sean or when Maggie was home from London. She had three children in three years and the perfect excuse when Moran complained she came less often than the others. (169)

Tout comme le départ de Luke est exclu des bornes temporelles du récit et situé dans une période antérieure, le célibat de Mona semble se prolonger au delà de la fin du récit, prolongeant ainsi la perspective temporelle :

Weekends in the house there was excitement in the house, for Mona now came home from Dublin almost every one. The most beautiful of the girls never married. She had many admirers and kept company with a number of men, bringing several of them home for weekends – quiet, deferential, generally older men, content to move within the authority of her beauty without making any serious demands; and if they did they were let go at once. As none of the men posed any threat to Moran he was always amiable, sometimes charming, for he seldom had new company and he seemed to enjoy the casual companionship. (168-169)

Toute la chronologie du roman tourne donc autour de l'évolution de la structure familiale et il n'est pas surprenant que le récit linéaire commence par l'évocation de la relation entre Moran et Rose.

2.5.3. La question des générations : permanence ou évolution ?

Le roman met en scène quatre générations, la plus âgée étant représentée par les parents de Rose et la plus jeune par les enfants de Maggie et Sheila. Le récit se concentre néanmoins essentiellement sur les deux générations intermédiaires. Celles-ci sont donc situées dans une lignée, de manière à les inscrire dans une perspective plus large sans quitter le cadre intimiste du roman réaliste car il serait improbable que plus de quatre générations se côtoient.

Les relations parents-enfants sont un des thèmes dominants du roman et elles sont marquées par une certaine permanence. Rose se montre aussi attachée à sa famille que le sont par la suite les filles de Moran. Elle retourne dans la maison de ses parents aussi régulièrement que le font les trois filles, établissant ainsi par leurs déplacements un lien très fort entre générations. La volonté de rupture de Luke se manifeste notamment par son refus catégorique de revenir, ne serait-ce qu'une fois dans la maison paternelle.

Comme souvent chez MCGAHERN, les enfants empruntent les mêmes routes que leur parents : les escapades amoureuses de Michael l'entraînent en effet sur les chemins naguère parcourus par le couple parental. Strandhill semble être un passage obligé pour les couples et c'est aussi le lieu où Moran emmenait la famille en vacances avant le départ de Luke. Le souvenir des journées laborieuses où les enfants faisaient du porte à porte pour vendre la tourbe afin de financer le séjour à l'océan est évoqué d'abord par Moran qui en fait un récit à Rose puis par Michael qui donne sa version des faits à Nell.

Malgré les divergences de vue, le caractère commun du souvenir est ainsi mis en évidence et participe du système d'échos à l'œuvre dans le roman.

Le souvenir est en effet un des éléments capitaux de la cohésion familiale et narrative. Paradoxalement ce sont les filles de Moran qui semblent plus attachées que lui à son passé. Leur désir de faire revivre Monaghan Day témoigne de l'efficacité de la transmission de la mémoire dans la famille. Leur geste consiste à s'approprier la mémoire de leur père au point d'en devenir actrices.

Néanmoins, il est clair pour tous que la vie des enfants n'a et n'aura pas grand chose avoir avec celle de leurs parents. Le pays a changé depuis la guerre d'indépendance et Sheila est déterminée à offrir à ses enfants un avenir différent du sien :

They were clever and confident. She did not want that confidence damaged in the way she felt her own had been. She knew that her loyalty was probably ambiguous, that the deepest part of herself was bound to her sisters, this man and house. That could not be changed; but she wanted no part of it for her children: doors would be opened to them that had been locked to her, their lives would be different. (170)

Les filles de Moran sont dans la même position que la plupart des personnages principaux des romans de MCGAHERN, incapables de rompre avec un passé pourtant jugé en termes réprobateurs.

2.5.4. Temps et espace

Comme l'a montré Sylvie MIKOWSKI (1995, 239-250), la figure de Moran est indissociable de sa propriété Great Meadow. Tous les personnages gravitent autour de ce lieu chargé de souvenirs et d'émotions. Il s'agit pour les enfants de la maison natale et pour Moran de l'empire sur lequel il règne. Moran ne quitte jamais sa maison pour très longtemps, et Dublin est le point ultime de son éloignement.

Toute sortie est lourde de signification. Les personnages qui s'aventurent hors de ce territoire cherchent en général à échapper à un univers qui cause une sensation de claustrophobie. De manière presque ironique, Rose se retrouve prisonnière de Great Meadow parce qu'elle a cherché à échapper à l'enfermement de sa propre maison :

Sometimes in the evenings she had too strong a sense of being locked into the life of the farmhouse, even with the door continuously open on the summer yard, her brother away in the fields, her mother stumbling about the place with buckets, leaning on the table or the back of a chair whenever she stood to talk. One evening, as an excuse to get out of the house, she went with a letter to the post office. (22)

Dans le court dialogue entre Rose et Moran, ce dernier précise la raison de sa venue à la poste :

'I come nearly every evening for the post. It gets you out of the house.' (24)

Le parallélisme entre les deux personnages est donc établi à travers leur parcours commun, qui constitue le début de leur relation. L'étape suivante est le moment où Moran se rend enfin à l'invitation de Rose chez ses parents.

L'espace est minutieusement décrit :

Moran took the small blue Ford out of the shed after Mass on Sunday, tested the engine and tyres, then washed the car down, dried it and waxed

it till it shone. At three o'clock he drove the four miles to Rose Brady's house. The lane into the house was narrow and winding with too many gates so he parked the car on the wide grass margin before the platform for the creamery cans. The car could not be seen from the house because of the shelter of trees. He walked slowly down the lane, enjoying the feel of the pressed brown suit he so seldom wore, this new excitement midst the humdrum of his life. It was as if he were going to the edge again of something fresh and new. (28)

Rose ne va à Great Meadow que le lendemain de Noël. En guise de réconciliation après les premiers heurts de la vie conjugale, Moran propose une escapade à Rose :

'Do you know what I think, Rose? We get too cooped up here sometimes. Why don't we just go away for the day?' (56)

Anne GOARZIN (2002, 66-67) a mis en évidence le caractère répétitif du motif de la promenade à Strandhill. Elle y lit le caractère indissociable de l'espace et du temps :

[Les trois extraits] correspondent à des contextes temporels distincts, que ce soit les débuts de la vie conjugale de Rose et Moran ; ou les prémisses de la fin annoncée de l'idylle de Nell et Michael ; ou en dernier lieu la fin de la vie de Moran. L'échelle temporelle se confond donc ici avec l'échelle spatiale dans la mesure où les trois passages forment une boucle, de même que les microrécits sont enchâssés dans les passages – à l'image du parcours géographique circulaire des protagonistes.

Plus tard, Moran trouve à redire aux visites que Rose rend à sa famille, mais ne se remet pas de l'attitude de son fils aîné qui refuse obstinément de revenir dans la maison paternelle.

Tout le roman est ponctué par les allées et venues des filles et de Michael, au point que les enfants ne semblent avoir quitter la maison que pour avoir l'occasion d'y revenir. Sylvie MIKOWSKI (1995, 246) note :

Les filles de Moran ne sont jamais dépeintes dans le décor de leur foyer respectif. Le récit se déroule presque exclusivement dans le cadre de Great Meadow, les personnages ne sont que rarement placés dans un autre contexte. L'univers des Moran, fermé au reste du monde, occupe tout l'espace du roman, qui ne laisse de place à rien d'autre que ce cadre réduit. Même éloigné de sa maison natale, chacun des personnages est entièrement motivé par son désir ou son refus de retourner vers elle.

En effet la maison paternelle est l'élément principal de la construction de l'identité des personnages dans le roman et tout éloignement, même volontaire, de ce lieu est vécu comme un exil :

On the tides of Dublin or London they were hardly more than specks of froth but together they were the aristocratic Morans of Great Meadow, a completed world, Moran's daughters. (2)

Si Great Meadow représente incontestablement l'unité de lieu du roman, l'étranger⁴³ est évoqué à plusieurs reprises, qu'il s'agisse de Londres, de l'Ecosse ou de l'Amérique. Dublin est présenté comme un seuil. La ville est irlandaise mais c'est un milieu urbain qui de plus est le lieu de passage obligé des départs pour l'étranger. MCGAHERN dépeint ici une réalité historique et sociologique. L'Irlande a en effet connu un fort exode rural et une émigration vers la Grande-Bretagne et les Etats-Unis. On pourrait même envisager que la force d'attraction de Great Meadow dans le roman est une image évoquant l'attachement des émigrés, dont MCGAHERN a fait partie, à leur pays natal. *Amongst Women* peut être lu comme un développement sur le thème de la patrie. C'est l'idée de l'origine qui unit le temps et l'espace et dans ce roman, plus nettement encore que dans les autres, l'origine du parcours est aussi son point d'aboutissement, qu'il s'agisse de l'itinéraire des personnages ou de la forme narrative. Le roman se clôt sur un ultime retour à Great Meadow après l'enterrement de Moran, comme si les femmes étaient parvenues à triompher de la mort elle-même :

But as the small tight group of stricken women slowly left the graveyard they seemed with every step to be gaining in strength. It was as if their first love and allegiance had been pledged uncompromisingly to this one house and man and that they knew that he had always been at the very centre of their lives. Now not only had they never broken that pledge but they were renewing it for a second time with this other woman who had come in

⁴³ Pour une étude de l'étranger dans *The Leavetaking*, voir Vanina JOBERT-MARTINI (2001).

among them and married him. Their continual homecomings had been an affirmation of its unbroken presence, and now as they left him under the yew, it was as if each of them in their different ways had become daddy. (183)

Le rapprochement entre Rose et les filles de Moran est d'autant plus pertinent que lorsque Rose rencontre Moran au début du roman, elle vient d'enterrer son père. Son futur époux lui présente ses condoléances. La pérennité de la maison permet de continuer les rituels qui apparaissent alors comme une manière de lutter contre la fuite tragique du temps et de donner l'illusion de l'immortalité. On perçoit la dimension religieuse de l'attitude des personnages qui ont besoin pour exister de rendre un culte à la figure paternelle, seul lien biologique avec l'origine.

2.5.5. Absence et ellipses

Le seul personnage qui demeure insensible à la force d'attraction de Great Meadow est Luke qui a rompu avec son père avant le mariage de celui-ci avec Rose. Son absence de la maison est soulignée à plusieurs reprises, notamment par Moran, qui y voit une atteinte à l'ordre des choses. Le roman ne nous dit d'ailleurs presque rien de ce fils aîné. On ne lui connaît pas de famille et ses occupations professionnelles ne sont pas clairement définies. La rupture constitue une brèche dans l'édifice familial et Luke est en butte à la réprobation de son père mais aussi de ses sœurs. Le titre du roman évoque indirectement cette absence, et celle de Michael dans une moindre mesure. Pour autant, cette brèche ne semble pas affecter la solidité du construit. Luke garde des relations avec ses frères et sœurs et accepte même de revoir son père à l'occasion du mariage de Sheila. De plus, son entêtement conduit ses sœurs à le supplier de retourner à Great Meadow. En agissant ainsi, elles se comportent comme un groupe uni dont l'échec en la matière n'entame en rien la cohésion.

La rupture entre Luke et son père n'entraîne aucune perturbation d'ordre narratif. Le lecteur est informé dès la première page de l'attitude de Luke :

Michael, their younger brother, had promised to come from London at Easter but Luke, the eldest, *still would not* come. (1)

La juxtaposition de l'adverbe « still » et du modal à la forme négative⁴⁴ indique d'emblée l'obstination de l'aîné et le lecteur découvre le personnage (nommé ici

⁴⁴ La forme « will » est souvent utilisée pour présenter une caractéristique propre au sujet. La forme will-ed est employée pour exprimer un refus souvent présupposé par le

pour la première fois) à travers ce trait caractéristique. Great Meadow repousse Luke aussi fortement que la propriété paternelle attire ses sœurs. La force est centrifuge ou centripète mais intacte.

Les raisons qui ont conduit Luke à quitter la maison ne sont pas explicitées. Doit-on voir dans ce silence du texte un non-dit lourd de signification ou l'évitement d'un thème récurrent dans les autres romans ? Le silence sur les causes de la rupture équivaut à refuser un retour en arrière sur une scène dont le lecteur se sent privé à chaque mention de Luke. Les allusions à son obstination, en même temps qu'elles renforcent le soupçon d'un motif grave et la curiosité envers ce passé, rendent sensible la durée de cet éloignement, que la mort de Moran change, à l'égard du père, en perpétuité. Les scènes de violence domestique sont présentes dans ce cinquième roman. Michael se retrouve menacé par une arme et décide à son tour de quitter la maison, ce qui permet au lecteur d'imaginer ce qui a pu se passer entre Luke et son père, avant l'arrivée de Rose, l'adjuvant, comme on l'a déjà vu. De plus *Amongst Women* s'inscrit dans une œuvre déjà riche et le thème des relations père-fils a été développé dans toute sa noirceur dans *The Dark*. De même on peut juger que si, malgré le rôle essentiel qu'elle joue dans le roman, la psychologie de Rose reste embryonnaire, c'est parce qu'elle a de nombreux points communs avec celle de l'Elizabeth de *The Barracks*.

locuteur à propos d'une tierce personne. On trouve ici une superposition des deux valeurs. Luke est donc caractérisé, au sens propre, par son refus.

Conclusion

Dans ce cinquième roman, MCGAHERN s'intéresse à la perception du temps par les membres d'une famille. La figure centrale est celle du père vieillissant qui a développé des stratégies personnelles visant à occulter le passé. Bien décidées à ce qu'il en soit autrement, ses filles projettent une commémoration destinée à réinscrire leur père dans un temps dynamique, incluant à la fois linéarité et caractère cyclique.

Le récit retrace les parcours spatiaux et temporels des personnages, et met en scène des rituels journaliers ou saisonniers, créant pour le lecteur des effets de rythmes. Les femmes ont un rôle prédominant dans l'organisation du temps familial, ce qui leur confère une immense force, notamment celle de faire prédominer la continuité sur la rupture.

Paradoxalement, il place la figure paternelle au centre du roman pour mettre en évidence le rôle des femmes, à la fois plus soumises et plus fortes que les hommes. A la brutalité du patriarcat s'oppose et se substitue la puissance et la supériorité du matriarcat auquel le titre fait référence⁴⁵. Pour la première fois dans un roman de MCGAHERN, c'est un homme, et singulièrement le père, qui meurt.

⁴⁵ BROWN & YULE (1983, 139) parlent de la fonction de « thématisation » du titre et expliquent : « [...] the best way of describing the function of the title of a discourse is as a particularly powerful thematisation device. [...] When we found the name of an individual thematised in the title of the text, we expected that individual to be the topic entity. This expectation-creating aspect of thematisation, especially in the form of a title, means that the thematised elements provide not only a starting point around which what follows in the discourse is structured, but also a starting point which constrains our interpretation of what follows ».

Les adeptes de la lecture psychanalytique argueront que l'écriture de cinq romans aura été nécessaire pour que MCGAHERN parvienne à mettre à mort la figure paternelle source de tant de souffrances. Son œuvre n'est en rien hors du temps puisqu'elle révèle une évolution personnelle de l'écrivain. La dimension psychologique et la dimension littéraire sont ici indissociables. Le dernier roman en date est-il porteur d'un nouvel élan, libéré des vieux démons?

2.6. That They May Face the Rising Sun

**L'ACCEPTATION DE LA VIE
COMME ELLE VA**

Introduction

Le dernier roman en date de MCGAHERN poursuit le changement amorcé dans *Amongst Women*. La prise de distance du narrateur par rapport aux personnages se confirme et s'amplifie. De l'observation du groupe familial, on passe à l'intérêt pour la micro-société du bord du lac. Le temps demeure une des préoccupations majeures des personnages qui évoluent dans un univers à peine plus moderne que celui des romans précédents. Cependant si la continuité est évidente, les impressions suscitées par le texte sont tout à fait nouvelles. Les personnages dominés par leur passé, pleins de colère, de rancœur, ou d'amertume cèdent la place à des contemplatifs heureux d'habiter le présent sans pour autant souffrir d'amnésie. La perception du temps propre à chaque personnage est un élément essentiel de la caractérisation qui aboutit à la création de protagonistes crédibles et souvent attachants. Même lorsque ce n'est pas le cas, ils sont perçus avec une tolérance et une sympathie, évidemment liées à la valeur de référence des Ruttlidges, qui relèvent d'un art supérieur. Le jeu entre le temps de l'histoire et le temps du récit se fait plus subtil, se dégage de tout système et tend vers une fluidité de la forme que nous essaierons d'approcher sans jamais la dissocier du fond car c'est dans leur fusion parfaite que réside l'originalité du roman.

2.6.1. L'immersion dans le présent

Les premiers paragraphes du roman plantent un décor de théâtre – la salle de séjour des Ruttledge – où les personnages sont déjà présents. Les cloches de la messe laissent penser que l'action débute un dimanche. Le lecteur commence par être spectateur de la scène qui se déroule, à savoir l'irruption de Jamesie chez les Ruttledge, et dont la progression est d'emblée signalée comme attendue :

There would be a cry of surprise and reproach; he would counter by accusing them of not being watchful enough. (1)

2.6.1.1. *Théâtralité du récit*

L'arrivée de Jamesie rompt le caractère statique de la scène et introduit un aspect comique. Déçu de ne pas être remarqué, il prend la parole, ce qui est le point de départ de l'interaction entre les personnages. Le dialogue qui s'ensuit évoque de nombreux autres personnages, connus de tous les interlocuteurs mais pas du lecteur. On ne découvre d'eux à ce moment-là que leur nom, parfois réduit à leur prénom, et on est conduit à supposer une grande familiarité entre les différents personnages. Celle-ci est confirmée par l'arrivée d'un autre protagoniste Bill Evans qui ne s'embarrasse pas de politesse :

Bill Evans did not pause in the doorway but advanced boldly into the room to sit in the white rocking chair. (7)

Le récit s'attarde ensuite sur une description vestimentaire qui révèle la pauvreté et le caractère excentrique du personnage :

The huge Wellingtons, the blue serge trousers and torn jacket, a shirt of mattress ticking, the faded straw hat were all several sizes too large. The heavy blackthorn he carried he leaned against an arm of the chair. (7-8)

L'apparence de Bill Evans contraste nettement avec celle de Jamesie :

In his dark Sunday suit, white shirt, red tie, polished black shoes, the fine silver hair brushed back from the high forehead and sharp clean features, he was shining and handsome. (1-2)

La référence au théâtre, et plus particulièrement à une pièce comique, est explicite à propos de John Quinn. Jamesie raconte à Rutledge les dévotions du personnage et commente :

'[...] If John Quinn was ever an actor our Johnny and even Patrick Ryan would be only trotting after him. And the ladies lap it up – good o.'
'And that's the sort of church you are trying to get me to return to,' Rutledge said.
'The fellow doesn't go to church for religion,' Mary said dismissively. 'He only goes to see shows like John Quinn. It would be a poor lookout if people were to follow him to church.' (34)

Plusieurs personnages sont donc présentés comme des acteurs tenant un rôle dans une pièce qui n'est autre que le drame de leur propre vie. Sans y faire référence, MCGAHERN semble se rapprocher d'une vision shakesperienne exprimée dans la célèbre tirade de Jaques dans *As You Like It* :

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 life plays many parts,
His acts being seven ages. (II, vii).

Les personnages se croisent en effet dans la salle de séjour des Rutledge et le récit s'attarde autant sur leurs entrées que sur leurs sorties, les allées et venues faisant partie intégrante de l'action. Certains personnages (Johnny et Patrick Ryan) sont d'ailleurs définis par leur talent d'acteurs, notamment dans une pièce au titre métadramatique s'il en est :

He and Anna were the stars in the Playboy that got to the All Ireland Finals in Athlone the year before but neither of them was fit to hold a candle to Patrick Ryan. He had Donoghue the solicitor in town down to a T as – I forget rightly who it was ... Patrick had the whole hall in stitches every time he moved. (5)

Le texte semble épouser les hésitations des personnages en développant chaque étape du départ de Bill :

‘Not faulting the company but I’ll be beating away now,’ he said.
‘Good luck, Bill’ Jamesie called amiably, but Bill Evans made no answer.
Ruttledge accompanied him to the gate where he had left the two buckets in the hedge of fuchsia bushes.
‘See if there’s anybody watching in the lane,’ he demanded.
Ruttledge walked out into the lane and looked casually up and down. Between its high banks the narrow lane was a lighted tunnel under the tangled roof of green branches. ‘There’s not a soul in sight.’
‘There’s no one watching above the gate?’
‘Nobody. You were very hard on poor Jamesie’, Ruttledge said.
‘That’s the only way to give it to him,’ he grinned in triumph. He’s too newsy.’ He lifted the two buckets out of the fuchsias and, gripping the blackthorn against one of the handles, headed towards the lake. (8-9)

Les moindres gestes et expressions des personnages sont détaillés, comme s’il s’agissait d’indications scéniques. On note aussi la présence d’accessoires : les seaux et le bâton qui sont des objets récurrents toujours associés au même personnage. Ce passage donne une impression d’étrangeté. Le récit, par la forme théâtrale qu’il adopte ici, insiste sur un événement parfaitement banal : un personnage sort d’une maison où il est venu rendre visite. La méfiance de Bill Evans qui n’ose s’aventurer à l’extérieur de peur d’être vu révèle une attitude décalée (il n’y a aucune nécessité objective de confidentialité) et porte à sourire bien qu’on devine la fragilité psychologique du personnage, ses blocages et ses peurs. L’ironie de l’auteur est ici d’une grande subtilité.

Comme dans une pièce de théâtre aussi, le lecteur doit saisir au vol des informations et garder en mémoire des noms et des relations entre les personnages afin de passer rapidement du sentiment d'étrangeté à la familiarité avec le monde de fiction qui lui est proposé et qu'il doit déchiffrer pour se l'approprier. Le grand nombre de personnages évoqués – onze en dix pages – est un écueil majeur qui risque de rendre obscur le début du roman pour un lecteur peu attentif.

La théâtralité du récit se prolonge au delà des premières pages notamment pour le traitement de certains épisodes cruciaux. La parole rapportée donne à voir le viol public de la mariée, rendant l'épisode présent pour le lecteur en dépit de l'utilisation du prétérit. A l'instar des invités de la noce transformés en spectateurs par la mise en scène de John Quinn, le lecteur assiste à une scène tout à la fois révoltante et grotesque :

'They stood for a while in full view. Though the yard had turned quiet as a church what they were saying couldn't be heard. They were too far off. John Quinn put the blanket he had brought down on the rock. Margaret looked as if she was trying to break away but he could have held her with one hand. It was over before anybody rightly knew. He lifted the blue dress up over her head and put her down on the blanket. The screech she let out would put your heart crossways. John Quinn stood between her and the house while he was fixing his trousers and belt. He must have been afraid she'd try to break back on her own but she just lay there on the ground. In the end he had to lift her and straighten her dress and carry her in his arms. The mother and father stood there like a pair of ghosts. Not a word was spoken. (28)

Les effets sonores – le silence déchiré par le cri de la mariée – rendent la scène plus vraie que nature et le récit se poursuit par la réaction des invités qui, choisissant la fuite, quittent tous la noce.

L'épisode dans lequel Patrick Ryan est attaqué par des abeilles est moins tragique mais tout aussi marquant. Rutledge est directement témoin, et tout

aussi impuissant que les invités. Le récit décrit de manière très visuelle la panique qui saisit le personnage en racontant par le menu les mouvements désordonnés qu'elle suscite :

Patrick Ryan's re-emergence into his slow-mindedness was like the eruptions of air that occur in the wheaten light of mown meadows in a heatwave. [...] With one hand he held up his trousers as he tried to run. His free hand flung his hat in a wild and furious arc as he attempted to beat away his tormentors. Whirling round to face the attacking bees, he beat out to left and right, but it was to no avail: he swung the cap round his head in a smaller despairing arc as he turned again and ran. The barely manageable trousers were bunched awkwardly around his ankles and with every fighting step he threatened to fall over. At the foot of the ladders he turned and stood. With his cap he beat away the single bees that zoomed in like dive bombers. (71)

Les gesticulations du personnage sont une fois de plus presque grotesques et la situation potentiellement tragique est traitée de manière cocasse, le combat contre les abeilles devenant une suite de chutes évitées.

Le récit utilise donc les techniques propres au théâtre pour impliquer le lecteur dans un processus qui transforme le monde étranger de la fiction en un monde familier et pour mettre en relief certains épisodes, qui semblent se détacher de la trame narrative, en ayant recours à des effets sonores et visuels. La théâtralité du récit ralentit son déroulement tout en lui conférant une dynamique particulière. L'auteur franchit une étape supplémentaire en composant de véritables tableaux narratifs.

2.6.1.2. De l'image à la contemplation : le temps immobile

On connaît l'importance que MCGAHERN accorde aux images⁴⁶ et il fait dire à Kate à propos de la scène des abeilles :

⁴⁶ Voir le texte *The Image* auquel on a déjà fait allusion.

“The past and the present are all the same in the mind, [...] They are just pictures”. (73)

Dans ce dernier roman, la prose est plus visuelle que jamais auparavant et certains passages invitent à une lecture iconographique. La description de la maison dont les Ruttledge vont faire l’acquisition est extrêmement précise et parlante. Elle frappe l’imagination du lecteur en procurant une image mentale très claire. La scène d’intérieur suit une peinture de l’extérieur :

A kettle hung from the blackened bar above the ashes in the fireplace. There was a small table with unwashed mugs and a heavy glass sugar bowl and a big aluminium teapot. A dishevelled bed stood against the wall in the tiny lower room, a stripped iron bed and a plywood wardrobe in the upper room. Beside the fireplace was a wall cupboard filled with large rounded stones. When the cupboard was opened the stones rolled out in all directions around the floor. (17)

L’agencement du passage et l’évocation des deux niveaux donne l’impression que les murs sont transparents et que l’on peut embrasser tout l’espace d’un seul regard. L’image s’anime brusquement avec la dernière phrase.

Les images construites par le récit sont indissociables des émotions qu’elles suscitent chez les personnages comme chez le lecteur. Kate part à la recherche d’une brebis égarée et est largement récompensée de ses efforts :

She searched along the drains and hedges in growing anxiety at each empty field. She was about to turn back to the house for help when she came on the young ewe high on a bank in a small clearing between briar and whitehorn. She was chewing away in contentment and watchfulness, the perfectly formed black lamb by her side. The ewe put her face momentarily down to check the lamb’s scent and then looked possessively back at Kate. The place the ewe had found on the bank was both a sun trap and sheltered lawn. They were a picture of happiness. (249-250)

L’espace dégagé de la clairière forme une petite scène et peut aussi être assimilé au pan de mur, doté d’un éclairage spécifique sur lequel un tableau se détache. Le passage est construit autour d’un jeu de regards : la brebis regarde son agneau puis Kate qui interprète les attitudes de l’animal, faisant ainsi partager

au lecteur sa vision attendrie. Le lecteur est donc incité à adopter une attitude contemplative. Ce passage revêt aussi une importance diégétique puisque l'agneau meurt accidentellement, ce qui provoque le bref désespoir de la brebis et celui des propriétaires. Au pragmatisme de Jamesie, l'homme de la terre, s'opposent les réflexions esthétiques de Ruttledge qui composent une image épiphanique douée d'un pouvoir de catharsis :

As he spoke, the black lamb became an instant of beauty, safe by the side of the young ewe on the bank in the sun, and was gone. The beauty of that instant in the sun could only be kept now in the mind. (251)

On retrouve ici une conception romantique de la contemplation de la nature qui offre au poète une source d'inspiration grâce aux images gardées en mémoire et transformées par l'imagination :

In spite of the knowledge that it was indulgent and wasteful, they were not able to ward off a lowering cloud. It was as if the black lamb reached to other feelings of loss and disappointment and gathered them into an ache that was out of all proportion with the small loss. (250-251)

Le couple Ruttledge, central dans le roman, est emblématique de l'attitude contemplative et devient indissociable des descriptions des bords du lac à différentes saisons. Les Ruttledge ne sont en effet astreints à aucune activité professionnelle prenante. Ils vivent d'un peu d'agriculture et d'élevage ainsi que de quelques travaux d'écriture mal définis. Ils ont choisi un mode de vie simple et proche de la nature et Kate refuse, malgré une proposition alléchante de retourner à Londres. Contrairement à beaucoup d'autres femmes dans les romans de MCGAHERN, elle n'est pas esclave des tâches domestiques et sa qualité d'étrangère à la région la place d'emblée dans un rôle d'observateur. Son mari quant à lui semble redécouvrir ses racines. Même s'ils sont impliqués dans la vie du bord du lac, tous deux conservent la distance

nécessaire à une vision qui n'est jamais myope mais au contraire large et englobante. Dès le début, on apprend qu'ils ne médissent jamais. Ils acceptent tout ce qui peut paraître inacceptable, sans renoncer jamais à leur liberté et à leur propre force de caractère (lui n'aime pas les terroristes, et c'est lui qu'on choisit pour tenir compagnie à Jimmy Joe McKiernan). Ils sont la référence constante, comme si l'auteur entraînait dans son récit.

Le lac, auquel le titre de l'édition américaine⁴⁷ fait référence est l'objet de multiples descriptions, souvent filtrées par le regard des personnages. Le Shah ne se lasse pas de contempler un paysage familier :

On dry Sundays he loved to walk the fields, and to look at the cattle and sheep and the small wooded island out in the back lake where the herons nested, and to look across the lake to the acres of pale sedge of Gloria Bog, which ran like an inland sea until it met the blue of the lower slopes of the mountains where his life began, the stunted birch trees like small green flowers in the wilderness of bog. (36)

L'eau et la terre sont étroitement associées dans un retour aux sources proche de celui que décrit BACHELARD (1942,15) :

Je suis né dans un pays de ruisseaux et de rivières, dans un coin de la Champagne vallonnée, dans le Vallage, ainsi nommé à cause du grand nombre de ses vallons. La plus belle des demeures serait pour moi au creux d'un vallon, au bord d'une eau vive, dans l'ombre courte des saules et des osières. [...] Mon plaisir est encore d'accompagner le ruisseau, de marcher le long des berges, dans le bon sens, dans le sens de l'eau qui coule, de l'eau qui mène la vie ailleurs, au village voisin. [...] Mais le pays natal est moins une étendue qu'une matière ; c'est un granit ou une terre, un vent ou une sécheresse, une eau ou une lumière. C'est en lui que nous matérialisons nos rêveries, c'est par lui que notre rêve prend sa juste substance ; c'est à lui que nous demandons notre couleur fondamentale. En rêvant près de la rivière, j'ai voué mon imagination à l'eau verte et claire, à l'eau qui verdit les prés. Je ne puis m'asseoir près d'un ruisseau sans tomber dans une rêverie profonde, sans revoir mon bonheur. (15)

Tout au long du roman, le lac est essentiellement un objet de contemplation. Bill Evans y puise de l'eau et certains y pêchent mais il offre

⁴⁷ *By the Lake*, Vintage, 2003

surtout à l'œil des parcours multiples et changeants comme en témoignent plusieurs passages qui ponctuent le texte :

They continued looking for a long time at the evening sparkle on the lake until a dark figure appeared in a pale space, walking slowly, disappearing behind the trees. (43)

The spaces between the branches of the trees along the shore filled with leaves and were now a great broken wall of green. In the clear spaces through which the water showed it looked like sky, until the eye travelled to the farther shore. (249)

At the porch, before entering the house, they both turned to look back across the lake, even though they knew that Jamesie and Mary had long since disappeared from the sky. (298)

L'eau et le ciel se mêlent aussi par temps de pluie et l'arc en ciel figure une précaire alliance entre le ciel et la terre :

There were many days of wind and rain. Uneasy gusts ruffled the surface of the lake sensing it running this way and that. Occasionally, a rainbow arched all the way across the lake. More often, the rainbows were as broken as the weather, appearing here and there in streaks and brilliant patches of colour in the unsettled sky. (146)

L'aspect itératif de la description indique un regard fréquent, peut-être quotidien, dans l'amplitude mal définie d'une période de l'année.

BACHELARD (1942, 176) écrit :

La nuée, les nuages, le brouillard seront donc des concepts primitifs de la psychologie neptunienne. Or ce sont précisément des objets sans cesse contemplés par la rêverie hydrique qui pressent l'eau cachée dans le ciel. Les signes précurseurs de la pluie éveillent une rêverie spéciale, une rêverie très végétale, qui vit vraiment le désir de la prairie vers la pluie bienfaisante. A certaines heures, l'être humain est une plante qui désire l'eau du ciel.

Les réflexions de Jamesie semblent venir illustrer le propos du philosophe :

The surfaces of the lake between the trees were now pocked with rain. Water was splashing heavily down from the big sycamore leaves on the roof of the shed.

'I'm going to enjoy this rain. I'm going to sit with a glass in my hand at the window and watch it pour down,' Jamesie said as they prepared to run towards the house.

The ground softened quickly and the drains were loud with rushing water. When the rain stopped it was followed by broken weather, wind and light showers racing over the face of the lake. (130)

La dimension contemplative inscrit les personnages dans le présent et la surface changeante du lac devient un corrélat objectif de l'éphémère.

2.6.1.3. Au rythme de la parole

Le bruit de l'eau est rapproché de la voix humaine dès le début du roman où le rire rivalisant de violence avec l'orage prend une dimension cosmique :

'I remember the storm,' Kate said. 'We were in the Shah's car, following Jimmy Joe McKiernan's battered little Ford. The waves were washing across the lake wall, pouring down the windscreen, blinding the windows. The wildness could only be heard. The road was spattered with foam; the Shah shaking with laughter behind the wheel as the car rolled down from rut to rut. 'If it's away from it all you're trying to get, this royal avenue is as good as any moat. When he laughs like that you can hardly hear a sound. (16)

Le rythme qui prédomine dans le roman est celui de la parole. Les dialogues occupent une large part du texte et concourent, comme les pauses descriptives, à une certaine lenteur du développement narratif. La fonction phatique de la parole apparaît à plusieurs reprises et notamment dans le rituel cher à Jamesie. Les mêmes paroles sont accompagnées des mêmes gestes et le récit opère sur le mode itératif, créant un rythme particulier :

'Kate'. He held out an enormous hand. She pretended to be afraid to trust her hand to such strength. It was a game he played regularly. For him all forms of social intercourse were merely different kinds of play. 'God hates a coward, Kate,' he demanded and she took his hand. Not until she cried, 'Easy there, Jamesie,' did he release his gently tightening grip with a low caw of triumph. 'You are one of God's troopers, Kate.' (2)

Les événements importants pour la petite communauté sont souvent annoncés de vive voix. Malgré ses dénégations, Johnny dévoile le contenu de la lettre de son frère :

‘What’s the news?’

‘No news. Came looking for news, he cried ritually and then could contain his news no longer: ‘Johnny’s coming home from England. He’s coming home this Tuesday. Mary got the letter.’

On retrouve la même hésitation et la même hâte chez le Shah :

Kate’s intuition was right that there was something on the Shah’s mind. He praised the clean meadows and the stacked bales when he rolled up to the house in the big car at his usual time on Sunday, but his mind was elsewhere. He could hardly wait to unburden himself.

Clearing his throat loudly he announced, ‘I’m thinking of retiring,’ as if he couldn’t quite bring himself to believe his own words. (117)

L’annonce la plus tragique est celle de la mort de Johnny. La panique de Jamesie se lit dans la réitération du syntagme minimal :

‘Johnny’s dead. Johnny’s dead. Johnny’s dead, he was calling out Johnny’s dead,’ he continued calling out when Ruttledge opened the door. (268)

La scène à la banque est elle aussi marquée par la répétition puisqu’elle est préparée puis montrée au lecteur dans son intégralité. Ruttledge commence par rencontrer un employé de banque qu’il connaît et celui-ci lui explique ce que Frank Dolan devra dire à son collègue pour obtenir le prêt. Les conseils sont au style direct :

‘He’ll have to say he intends to expand the business and employ more people. That’s bank policy: It looks better for the bank when they have to face the politicians and the bank likes nothing more than lending money to a thriving business. He’ll have to say all that so that it goes in the report. Once he gets the loan he can do whatever he wants as long as he makes his monthly payments.’ (159)

Les paroles de Ruttledge lors de l’entrevue à Longford sont rapportées au style indirect et correspondent aux attentes de la banque :

Ruttledge explained the background of the application, adding that while the business was profitable it had ceased to expand in recent years. Frank Dolan was a much younger man than the present owner and was anxious to expand the business and employ some young people. As the business thrived and expanded he would certainly require further loans.

Comme pour faire prendre conscience au lecteur de leur importance, les paroles contradictoires et catastrophiques de Frank Dolan sont au style direct :

'Oh no. Oh no,' Frank Dolan spoke. I'd not want sight of those fellas round the place. They are dear bought. They'd annoy your head. You'd have to show them everything. It'd be far easier to do the thing yourself.' (160)

La détermination de Frank Dolan est manifeste dans la réitération des formes négatives. De plus, ses quatre dernières phrases martèlent la même idée et contredisent mot pour mot les affirmations diplomatiques de Ruttledge. Selon une logique cumulative, la scène est ensuite rapportée à Kate (162 et 163) puis évoquée au téléphone avec l'employé qui avait prodigué ses conseils (164). La parole est ici étroitement liée à l'action puisque toute négociation est fondée sur des actes de parole.

La conversation a une place prépondérante dans le roman. Elle ralentit considérablement le rythme du récit qui montre plus qu'il ne dit ou n'explique. Ce choix de faire entendre la voix des personnages les rend plus vivants et traduit un intérêt porté au langage oral, qu'il soit hésitant ou trop éloquent comme le remarque Ruttledge à propos de Frank Dolan :

All he had to do was keep his mouth shut but he talked as if speech had just been invented. (162)

Les paroles échangées sont un lien entre les différents personnages de la petite communauté qui ne cessent de se rendre visite. On a parfois le sentiment que les événements ne sont vécus que pour être racontés, comme par exemple le séjour à Dublin de Mary et Jamesie qui en font le récit aux Ruttledge à leur

retour. L'acte narratif est ainsi mis en abyme et l'unité de lieu est préservée. Toujours avides de nouvelles et se le reprochant parfois les uns aux autres, les personnages boivent les paroles de leurs informateurs. Les paroles constituent par leur flot une affirmation de la vie, dans son caractère changeant et éphémère. Lorsque la distance empêche de les prononcer, elles sont écrites et permettent de garder le contact avec les expatriés. La parole n'est jamais vide de sens dans le roman, puisqu'elle parle des gens et de leur vie, que celle-ci soit ordinaire ou étonnante, heureuse ou tragique.

Plus que dans aucun autre roman, les personnages sont inscrits dans le présent comme en témoigne l'importance de la situation d'énonciation. Le récit se rapproche souvent de la scène de théâtre ou du tableau conférant à l'instant une plénitude à laquelle MCGAHERN ne nous avait pas habitué.

2.6.2. La rétrospection comme impératif narratif

L'évocation du passé accentue le caractère réaliste du récit et joue un rôle essentiel dans la caractérisation comme dans la perspective générale offerte par le texte.

2.6.2.1 *Les analepses instruments de la caractérisation*

La présentation de l'information rend les analepses nécessaires pour comprendre comment les personnages en sont arrivés au point où le récit les met en scène. La première concerne Johnny et fournit une explication sur son retour au pays :

Every summer his brother Johnny came home on holidays from the Ford factory at Dagenham. He had left for England twenty years before and had never missed a summer coming home. (3)

Cette indication est attribuée au narrateur, puis complétée par Jamesie qui raconte la vie de son frère aux Rutledge, en répondant de manière prolixue aux questions de Kate. Il insiste sur les circonstances et les raisons du départ de Johnny. L'analepse prend tout naturellement sa place dans la conversation et institue une continuité entre présent et passé.

La biographie de Bill Evans est introduite de la même manière par le récit :

His kind was almost as extinct as the corncrake. He had fled to his present house from the farm he first worked on. When he was fourteen years old he had been sent out from the religious institutions to that first farm. Nobody knew now, least of all Bill Evans, how long ago that was. (9)

En quelques lignes, le narrateur omniscient définit trois périodes de la vie du personnage : l'enfance dans des institutions religieuses, ce qui laisse entrevoir une carence parentale, l'adolescence et probablement une partie de l'âge adulte passés à travailler dans une ferme, et une vie contemporaine de la situation d'énonciation. La dernière phrase du paragraphe introduit du flou dans la temporalité et donne l'impression que le compte des années n'a guère d'importance. Le narrateur choisit néanmoins de relater une journée particulière, celle où Bill Evans est arrivé chez les Ruttledge :

One cold day, several years earlier, they had gone away, locking him outside, warning him to watch the place and not to wander. They were an unusually long time away. Towards evening he could stand the hunger no longer and came to Ruttledge. 'Get me something to eat. I'm starving.' (9)

La conversation reprend le pas sur le récit mais il s'agit d'une scène ancienne rapportée au style direct par un narrateur qui semble actualiser ses souvenirs et qui se rapproche donc ici de Ruttledge, seul témoin de l'arrivée de Bill Evans affamé et du repas de pommes de terre :

So deep was his pleasure that watching was also a dismaying pleasure. For once he was in no anxiety or rush to leave, and Ruttledge began to ask him about his life, though he knew any enquiry was unlikely to be welcomed. Already he knew the outlines of such a life. (10)

La fin de l'analepse dans laquelle les souvenirs d'étudiant de Ruttledge se mêlent aux réponses lacunaires de Bill Evans sur son propre passé coïncide avec la fin du repas :

'The spuds were topping, Joe. They have me packed,' he said rising stiffly from the chair, leaning on the rough handle of the blackthorn. 'They left me in charge and could be home any minute now. I'd want to be above when they get back.' (12)

La continuité entre passé et présent est soulignée par le récit dont Ruttledge est le réflecteur :

‘Now, several years later, Ruttledge watched him toil slowly down to the lake with the two buckets. Every day since he and Kate had come to the house, Bill Evans had drawn water from the lake with the buckets. In the house, Kate and Jamesie were talking about him still. (12)

Le motif du souvenir est successivement développé par les différents personnages qui revivent et font revivre des épisodes du passé :

Bill Evans was the one person we met the first time we came in round the shore,’Ruttledge said.
‘I remember the storm,’ Kate said. (16)

Les liens s’établissent entre les personnages et l’histoire commence à faire sens pour le lecteur qui rapproche différents épisodes et reconstruit des portraits et des biographies.

Tous les personnages ne sont pas construits de la même façon, ce qui introduit une grande variété dans le récit. A la fragmentation de certains portraits s’oppose la structuration chronologique des pages relatant la vie du Shah d’un seul tenant ou l’histoire familiale de Mary. Dans ces deux cas, le récit est utilisé pour résumer et synthétiser de longues périodes et permettre de comprendre les personnages. Les analepses sont en effet toujours rattachées à des individus particuliers. Elles constituent une part importante de la caractérisation et on peut lire l’ensemble du roman comme une série de portraits reliés entre eux par une trame narrative.

2.6.2.2. L’approfondissement de la perspective temporelle

Cependant l'intérêt de la rétrospection ne se limite pas à la caractérisation et les analepses élargissent la perspective temporelle, donnant au roman une autre dimension. Les multiples incursions dans le passé font de la mémoire un thème central. L'exploitation de cette thématique conduit à articuler systématiquement le passé et le présent. Le processus mémoriel est le plus souvent conscient chez les personnages qui établissent des comparaisons entre présent et passé. Les Rutledge rapprochent la maison où Mary a grandi de celle où elle vit avec son mari :

The Rutledges felt that the spirit of that roofless house by the water's edge had never died but simply moved to the other house across the lake they were walking towards. (91)

Kate se souvient des Noëls de son enfance :

'I find it hard to believe it is Christmas day and there are just the two of us,' Kate said when they rose in the morning. 'When I was little all my aunts and uncles and their families used to gather at my dear grandfather's house.' (199)

Parallèlement Rutledge évoque la cérémonie du mercredi des Cendres :

On his way through the town he discovered it was Ash Wednesday. To his surprise not many were wearing ash. He remembered when everybody in this town would have worn the mark of earth on their foreheads, and if they had failed to attend church would have thumbed their own foreheads in secret with the wetted ash of burned newspapers. (232)

Passé et présent sont tantôt rapprochés et tantôt distingués mais dans le roman, on accède pour la première fois dans l'œuvre de MCGAHERN à une vision lissée de la chronologie. Le passé n'est plus un poids insupportable dont on doit se débarrasser (cf. *The Dark*) et le présent n'est plus une somme de frustrations qui conduirait à se réfugier dans le passé (cf. *The Barracks*). L'oubli n'est pas de mise et Rutledge se charge de raviver les souvenirs de Patrick Ryan qui déclare :

'I disremember, lad. I've done many things in my time that are best forgot but I've never taken money from my neighbours.' (66)

C'est ensuite Patrick qui encourage Ruttledge à poursuivre l'évocation d'un épisode passé, comme s'il y prenait goût :

'It's beginning to come back. Go on, lad.' (66)

La mémoire commune est un lien très fort entre les personnages et la parole permet d'actualiser les souvenirs et de renforcer la complicité. La réticence joue parfois le même rôle, comme lorsque le silence s'installe pour éviter de blesser :

Patrick Ryan laughed carefully, lowly, maliciously, as if testing the air, but he did not continue. The rest of the car was silent. The hair stood up on the back of Ruttledge's neck. The cry cut through the years to the evening he was questioning Bill Evans after he came starving to the house: 'Stop torturing me.' It was the same unmistakable cry that had to be bowed to then as the silence in the car respected it now. Bill Evans could no more look forward than he could look back. He existed in the small closed circle of the present. Remembrance of things past and dreams of things to come were instruments of torture. (167)

Ce passage est construit sur plusieurs niveaux de références temporelles. Le présent correspond au moment où les personnages se dirigent en voiture vers l'hôtel où va se tenir la réception en l'honneur du mariage de John Quinn. La visite de Bill Evans affamé à Ruttledge est un souvenir de ce dernier, précédemment évoqué au style direct, et qui constitue donc aussi un souvenir pour le lecteur se trouvant par là même intégré à la communauté du bord du lac puisqu'il en partage la mémoire, ce qui n'était pas le cas au début du roman. Le lien entre passé et présent est le malaise de Bill Evans, symptomatique d'un passé douloureux, auquel les personnages se montrent sensibles. Ruttledge analyse la psychologie de Bill Evans en termes de relation au temps, rapprochant le souvenir de l'anticipation.

Les analepses ne sont pas uniquement un élément de caractérisation individuelle. L'évocation de souvenirs communs définit la communauté en tant

que telle, même si tous les personnages n'ont pas le même rapport au temps. Les phénomènes d'écho dans le roman permettent de faire sentir au lecteur la continuité entre présent et passé, le forçant à se constituer une mémoire du texte.

2.6.3. Entre itératif et singulatif, la construction d'une histoire unique

Comme dans tous les textes de MCGAHERN, le motif de la répétition est prédominant mais il coexiste ici avec un sens de l'événement, voire de l'irréversible, qui en modifie l'interprétation.

2.6.3.1 *Le motif de la répétition*

Comme tous les autres romans de MCGAHERN, *That They May Face the Rising Sun* est marqué par la répétition. On a déjà évoqué les descriptions du même paysage à des moments différents et la réitération du rituel de salutation propre à Jamesie. Le motif principal du roman est celui des visites que se rendent les personnages. Celles-ci sont des occasions d'interaction. Elles sont presque toujours à la fois singulières et inscrites dans une série. Le Shah est un des visiteurs réguliers des Ruttledge :

The Shah rolled round the lake with the sheepdog in the front seat of the car every Sunday and stayed until he was given his tea at six. (35)

L'habitude est soulignée pour mieux révéler les changements et leur importance :

So regular were his habits – turning each day into the same day , making every Sunday into all the other Sundays – that when any small change occurred it was very noticeable. Only a few months before he had asked diffidently if he could have his meal early. He always ate silently, with such absorption that to be in the same room was in itself a silent, pleasurable participation in a single ceremony. Unusually that evening he ate hurriedly, without enjoyment and rose early from the table. (41)

La première phrase est mimétique de la répétition décrite puisqu'elle réitère la même idée sur un mode ternaire. Le changement d'attitude est expliqué dans la phrase suivante par l'annonce de l'enterrement d'une femme dont le Shah avait été amoureux. Le récit procède exactement de la même manière pour annoncer le départ à la retraite de ce personnage, qui constitue un événement majeur de la diégèse :

Kate's intuition was right that there was something on the Shah's mind. He praised the cleaned meadows and the stacked bales when he rolled up to the house in the big car at his usual time on Sunday, but his mind was elsewhere. He could hardly wait to unburden himself. (117)

L'habitude est la toile de fond sur laquelle se détachent les particularités d'un moment donné.

Patrick Ryan est aussi un des visiteurs des Ruttledge. Il a commencé à leur construire un appentis mais n'a jamais terminé le travail. La construction progresse lentement car Patrick a peu de temps à y consacrer. L'inachèvement s'inscrit donc dans le paysage au point que Kate finit par aller à l'encontre de l'empressement de Patrick à la fin du roman :

'There's no great need or rush with the shed, Patrick,' Kate said uncertainly, surprised by her own forwardness. 'Maybe it could be left there for another Summer in deference to Johnny?' (297)

L'argument semble fallacieux et n'est en fait qu'un procédé dilatoire, interprétable comme un refus de conclure.

Le rythme du travail de Patrick s'oppose en tous points à celui de Johnny et les personnages en parlent comme d'une différence majeure entre l'Irlande nonchalante et imprévisible et l'Angleterre méthodique et rationnelle. Cependant, il s'agit peut-être moins d'une quelconque spécificité britannique que de la solitude et de la médiocrité de l'existence de l'émigré qui organise le

vide de manière dérisoire. Même les soirées de Johnny sont minutées en Angleterre :

'I sometimes take a light kip. Once I get up and shave and change into new clothes. [...] If the darts team is playing away I go down to the Prince early. There's always plenty of transport. If we are playing at home I go down around eight-thirty and if there's no game I dawnder down at nine. They all know me in The Prince. Saturdays and Sundays I lie in late. I always have a few bets on Saturday after going through the Post. Sundays I never miss evening Mass at Saint Ann's. Father Wrynn is the priest there. He's from Drumshambo. I wait behind after Mass and if he's not busy we have a long chat about home. We always have the joke how there's no getting away from the Drumshambo wind no matter how far you travel. (82)

La nostalgie du pays natal est intégrée à la semaine de travail à l'étranger. C'est une des activités de loisir.

Les activités saisonnières sont décrites à intervalles réguliers. Elles remplissent les journées des personnages et permettent au lecteur de mesurer la progression temporelle du récit. Comme dans la majorité des récits de MCGAHERN, les rythmes naturels sont très présents. On apprend au début du roman que les vaches viennent de vêler puis l'été arrive :

The warm weather came with its own ills. The maggot fly had struck, each stricken sheep or lamb standing comically still as if in scholarly thought. Then suddenly they would try to bite back at the dark, moistened patch of wool tantalisingly out of reach. They were run into the shed. A bath was prepared. The infected sheep and lamb were picked out and the parts dipped in poison. The fat white maggots writhed underneath the wool and on the ground around the bath. The sheep and lambs bounded free, rid of their deadly guests. (57)

Le même épisode est réitéré plus avant dans l'été et le récit respecte la chronologie des événements :

The fly struck the lamb a second time. An old sheep was found on her back, two small lambs by her side: if she had remained as she was their life was gone. When righted she staggered around in a circle and fell a number of times. Once she regained her balance she checked that the lambs were hers before allowing them the joyous frenzy of their suck. Weeds had to be pulled in the garden; carrots, lettuce, onions, beets, parsnips were thinned; the beanstalks supported, the peas stacked, the potato stalks and the fruit trees sprayed. (87-88)

Le récit s'attarde cette fois sur le travail du jardin. L'énumération suggère le caractère répétitif et la multiplicité des tâches accomplies.

La saison des foins est un motif récurrent dans l'œuvre de MCGAHERN et ce roman ne fait pas exception :

The next morning **a white mist obscured even the big trees along the shore**. Gossamer hung **over the pear and plum and apple trees in the orchard** and a pale spiderwebbing lay across the grass in the fields. **A robin was trapped in the glasshouse** and set free before it became prey for the black cat. The heavy mower was uncoupled from the tractor and replaced by the tedder. **The very quiet and coolness of the morning** was delicious with every hour promising later heat. **When the sun had burned away the mist** and dried the dew on the swards, the tedding began. **The tedder was new and working perfectly**, turning the flat neat swads into a green stream of grass and **when it was done** the spread grass lay like a raised green floor to the sun. Then the tractor and tedder went slowly round the lake to Jamesie. (112)

La description poétique, digne de D.H. LAWRENCE⁴⁸, célèbre le travail agricole comme une valeur ajoutée à la nature. De même que l'homme sauve la brebis, il rend le champ plus beau et crée une harmonie entre le ciel et la terre. La mécanisation ne constitue en rien un obstacle à cette épiphanie bucolique. La dernière phrase implique une réitération.

⁴⁸ I was born in September, and love it best of all the months. **There is no heat, no hurry, no thirst and weariness in corn harvest as there is in the hay**. If the season is late, as is usual with us, then mid-September sees the corn still standing in stook. The mornings come slowly. The earth is like a woman married and fading; she does not leap up with a laugh for the first fresh kiss of dawn, but slowly, quietly, unexpectantly lies watching the waking of each new day. **The blue mist, like memory in the eyes of a neglected wife, never goes from the wooded hill, and only at noon creeps from the near hedges. There is no bird to put a song in the throat of morning;** only the crow's voice speaks during the day. Perhaps there is the regular breathing hush of the scythe – even the fretful jar of **the mowing machine**. But next day, in the morning, all is still again. The lying corn is wet, and **when you have bound it**, and lift the heavy sheaf to make the stook, the tresses of oats wreath round each other and droop mournfully. (*The White Peacock*, 1911).

Tout laisse à penser que l'année décrite en détail par le roman n'est pas fondamentalement différente des autres. Qu'elle soit implicite ou explicite, la notion de répétition est omniprésente :

The time came when the lambs had to be sold. Every year without fail Jamesie accompanied Ruttledge on the drive to the factory. Early on the arranged morning he entered the house rubbing his hands together. He knew it wasn't a day they welcomed. (134)

Le fait que le roman s'étende sur plus d'une année rend le cycle naturel palpable pour le lecteur à travers un système d'échos :

The cycle of lambing had started. (232)
The cows calved safely and were out on the grass with their calves. (247)

Ces deux phrases situées vers la fin du roman renvoient le lecteur à la période du début du roman, et permettent de mesurer le chemin parcouru par le récit. La chronologie est discrète, comme dans *Amongst Women*, mais elle est indéniablement présente.

La répétition est donc un motif dominant du roman mais contrairement à ce qui se passe dans de nombreux autres récits de l'auteur, elle n'est ici ni obsédante ni enfermante.

2.6.3.2. Un sens de l'événement

Par ailleurs, le récit est marqué par un sens de l'événement, voire de l'irréversible, ce qui introduit une tension dans l'univers des personnages et par là même ravive l'intérêt du lecteur qui se découvre aussi avide de nouvelles que Jamesie. L'intrigue est polyphonique et plusieurs destins y sont examinés simultanément, c'est-à-dire en pratique tour à tour, avec des effacements et des

reprises. En effet, régulièrement des « time bombs » sont posées et laissées en place pendant qu'on parle d'autre chose, ce qui crée du suspense et provoque des interrogations sur l'avenir sans cesse renouvelées. On peut citer à titre d'exemple : Bill Evans et son bus, plus tard Bill Evans et sa maison de retraite ; John Quinn et son troisième mariage. Le lecteur se demande s'il a une chance de revoir sa femme. Sont aussi placés en attente le prêt de Frank Dolan, la réponse de Kate à son employeur, la réaction de Johnny à la lettre de Ruttledge.

Plusieurs épisodes constituent des étapes marquantes dans la vie des personnages, qu'ils soient contemporains de l'actualité de l'année en cours ou plus anciens. Le départ de Johnny est décrit *a posteriori* comme improbable :

The whole country was leaving for England at the time and if any of them had a hope of Johnny's job there'd be a stampede worse than for a gold rush back from England. If anybody had told us what was going to happen we wouldn't have believed them. We'd have laughed. (5)

L'utilisation de HAD+-EN et de WOULD + -EN situe l'événement dans un contexte passé et le présente comme singulier au point d'être frappé d'irréalité.

Le départ à la retraite du Shah est présenté comme tout aussi incroyable :

Clearing his throat loudly he announced, 'I'm thinking of retiring,' as if he couldn't quite bring himself to believe his own words.
There's nothing wrong with you, is there?' Ruttledge was equally surprised.
'No,' he laughed defensively.
'Why do you want to retire?'
'There comes a time. There are some old cunts going around who think they'll never disappear. I wouldn't want to be one of those.'
The silence in the room was strange. To think of the Shah as retired was as difficult for the Ruttledges as it was for himself but Ruttledge knew that it would have been carefully considered and thought through. (117)

La décision du Shah est irréversible, tout comme celle de Kate qui décide de ne pas retourner travailler à Londres malgré une proposition alléchante. Les personnages acceptent de vieillir, même s'ils sont parfois décontenancés par le changement. Ils ne cherchent pas à nier la fuite du temps :

‘It’s extraordinary how different it is to be young,’ Kate said quietly. ‘Dressing up for a party, the excitement of who you might meet, your whole life possibly changed by a single meeting.’
‘You were going into your life then,’ Rutledge said. ‘Now you are in the middle of that life.’

Kate wrote to Robert Booth, closing the door, and it wasn’t a pleasant sound even though she herself was doing the closing. (177)

Le titre de l’édition anglaise fait référence aux décès qui jalonnent le récit. Le Shah est ému par la mort d’une de ses anciennes conquêtes ; Edmund, le frère de Patrick Ryan est enterré avant que Rutledge n’apprenne sa mort. L’annonce de la mort de la seconde femme de John Quinn est faite lors de la même visite de Rutledge à Jamesie et Mary. Les dernières pages du roman sont essentiellement consacrées au décès de Johnny. Tout ce qui se passe entre l’annonce de la mort et l’enterrement est raconté avec un luxe de détails qui fait de cette mort un événement de premier plan. Johnny meurt alors qu’il séjournait chez son frère Jamesie comme chaque été. Les Rutledge sont donc parmi les premiers informés et en l’absence de Patrick Ryan qui est d’habitude préposé à ce genre de besogne, Rutledge accepte de préparer le mort. Il exprime son sentiment à la demande de Kate :

‘What was it like, preparing the body?’ Kate asked finally as they were climbing towards their own house.
‘I’m not sure except I’m very glad to have done it. It made death and the fear of death more natural, more ordinary’ (279)

Pour Rutledge, il s’agit d’une première expérience concrète de la mort qui se trouve ainsi apprivoisée. Le décès de Johnny n’apparaît pas comme un scandale mais plutôt comme une fatalité à laquelle les personnages se résolvent sans trop de difficultés ainsi que l’attestent les murmures lors de la veillée funèbre :

As they shook hands and took their place among the mourners, the muted voices all around them were agreeing: ‘I know it’s sad but when you think about it maybe it was all for the better. He wasn’t old. No family. What had he to head back to? Nobody related next or near. Sad as it is when you think about it, it could not have happened any better if it had been

planned. Of course it would have been better if it had never happened – but sooner or later none of us can escape that – God help us all, and there was a palpable sense of satisfaction that they stood safely and solidly outside all that their words agreed. (270)

Ces paroles anonymes sont à la fois banales et lourdes de sens. Elles expriment le besoin de tenir la mort à distance et de se consoler autant que faire se peut. Les considérations sur l'absence de famille étonnent dans la mesure où elles sont prononcées dans la maison de Mary et Jamesie c'est-à-dire du propre frère de Johnny. Elles renvoient en fait à la condition de célibataire expatrié de Johnny, qui a quitté son pays pour suivre une femme et ne s'est jamais marié. De plus elles font écho à l'échange de lettres entre Johnny et Jamesie. Ayant perdu son emploi chez Ford, Johnny a envisagé de rentrer au pays vivre chez son frère mais en a été dissuadé. Les personnes présentes à la veillée funèbre ne sont pas au courant de ces développements et néanmoins elles semblent en avoir l'intuition. En quittant l'Irlande, Johnny s'est exclu du cercle familial. Sa mort transforme son séjour annuel en retour définitif. Cet épisode placé à la fin du roman donne au texte une forme cyclique puisqu'il rappelle l'annonce de l'arrivée de Johnny dans les premières pages. C'est à cette occasion que le lecteur trouve l'explication du titre du roman. Après avoir creusé la tombe, Patrick Ryan répond à une question de Ruttledge :

'He sleeps with his head in the west so that when he wakes he may face the rising sun.' Looking from face to face and drawing himself to his full height, Patrick Ryan stretched his arm dramatically towards the east. 'We look to the resurrection of the dead.' (282)

Le décès de Johnny et tout ce qui l'accompagne est raconté comme un événement singulier et néanmoins, à travers les réflexions des différents personnages, le lecteur ne perd jamais de vue la dimension universelle de cet

épisode qui dépeint une communauté constituée d'individus confrontés à la mort.

2.6.4. Une réflexion existentielle sur le temps qui passe

Comme dans les autres romans, le temps qui passe est au centre des préoccupations des personnages et du narrateur. Les personnages ne subissent pas seulement la fuite du temps, ils y réfléchissent en des termes propres à l'auteur.

2.6.4.1. L'affleurement de la perspective historique

Certains indices discrets permettent de dater la diégèse à condition d'avoir quelques notions d'histoire et de sociologie irlandaises. La communauté est en effet placée au centre du roman en tant que telle. On s'intéresse ici plus à son fonctionnement qu'à celui de l'individu, comme dans les premiers romans, ou à celui de la famille (cf. *Amongst Women*). Le présent des personnages est d'emblée envisagé comme un stade de transition entre passé et futur :

'There's been a big clear-out since young Reagan came round the lake with its pony and cart. The country was walking with people then. After us there will be nothing but the water hen and the swan.' (45)

Ces considérations pessimistes s'appuient sur la réalité de l'exode rural qui vide les campagnes irlandaises mais d'autres indications permettent de situer l'action du roman plus précisément dans les années 80. L'actualité du conflit armé et l'opposition entre le Nord et le Sud font l'objet d'un dialogue entre Rutledge et Robert Booth lorsqu'ils traversent la frontière :

'Two soldiers were killed here. A bomb was put in a car and pushed downhill. The soldiers saw too late there was no one behind the wheel.'
'Will it ever end?'
'You should know that better than I do. You come from the place.'

'If it came to an all-out conflict our people would render a very a very bloody account of themselves but they would probably lose,' Robert Booth said, making it clear he wanted the subject pursued no further. (154)

La question du conflit n'est pas abordée de manière théorique ou politique. On ne s'y intéresse que lorsqu'elle a une incidence sur les personnages, et ici notamment sur leurs allées et venues à travers le pays.

D'autres indications permettent de dater la diégèse par recoupement d'informations, comme le fait que Johnny porte une montre digitale ou que Jamesie regarde *Blind Date*⁴⁹ à la télévision.

Enfin le roman se clôt par l'évocation des poteaux téléphoniques qui changent le paysage du bord du lac et suscitent l'étonnement des Rutledge :

At the corner of the lake they stopped the car in amazement. A telephone pole had been set down in the middle of the white cherries and a line of poles stretched all the way out towards the main road. Some months previously the telephone company had offered to connect each house in the country for the same fee, no matter how remote it was, and nearly everybody around the lake had agreed to the offer. After all the talk and final agreement it was still a shock to see the substantial creosoted poles in place. (288)

Grâce au téléphone, le bord du lac est sur le point d'être désenclavé et le couple central assiste incrédule au changement.

Toutes ces datations indirectes sont regroupées vers la fin du roman et donnent l'impression d'une soudaine accélération. Le contenu du roman semble déjà appartenir au passé puisqu'une page de l'histoire de la communauté est tournée. La fin du roman coïncide avec la fin d'une époque.

D'autres indications historiques concernent des époques antérieures qui font maintenant partie de la mémoire des personnages. La biographie de Bill Evans fait allusion au traitement spécifique des orphelins et à l'exploitation de

⁴⁹ Célèbre émission programmée par ITV de 1985 à 2003 et présentée par Cilla BLACK.

leur travail à des fins économiques. Le récit indique clairement qu'il s'agit d'une période révolue⁵⁰ :

His kind was almost as extinct as the corncrake.'(9)

La guerre est évoquée de manière indirecte à travers son influence sur les affaires du Shah :

At the outbreak of the war he switched into tillage contracting and made serious money.

Seeing compulsory tillage disappear with the ending of the war, he sold out early, preserving and increasing the money he had made. (37)

La communauté du bord du lac est donc clairement marquée par son passé, mais tout autant tournée vers le futur même si celui-ci demeure incertain. C'est cet équilibre enfin atteint qui permet au récit de rester fortement ancré dans un présent serein qui n'abolit en rien la perspective historique. La coexistence du passé et du présent est objectivée par la coexistence des différentes générations de personnages.

2.6.4.2. La question des générations

Bill Evans, qui est progressivement dirigé vers une maison de retraite, est le personnage le plus âgé et Margaret, la petite fille de Jamesie et Mary représente la jeune génération. Les deux couples voisins et amis, les Rutledge et les grands-parents de Margaret sont d'âge mûr et portent un regard à la fois sage et ému sur les évolutions qu'ils constatent. La différence majeure réside en

⁵⁰ Sylvie MIKOWSKI (à paraître) précise : « Bill Evans était probablement un de ces enfants abandonnés à la naissance par une mère célibataire ou victime d'un viol, contrainte d'accoucher clandestinement, et parfois enfermée dans un couvent pour le reste de ses jours. C'est l'effrayant visage de l'Irlande réactionnaire et ultra-répressive, soumise aux diktats d'une Eglise catholique toute puissante, qui est ainsi évoquée ».

ce que les Ruttledge n'ont pas eu d'enfants. Les questions de Patrick Ryan touchent manifestement une corde sensible :

'Do you miss not having children? Patrick Ryan asked aggressively as if sensing the evasion.

'No you can't miss what you never had. It's not as if there aren't enough people in the world.'

'Was she too old when you started?'

'No, Patrick. She wasn't too old,' Ruttledge said quietly but with an edge of steel. (52)

Dans le récit, toutes les images émouvantes de maternité sont transférées au monde animal et Jamesie exprime sa surprise et sa réprobation devant l'attendrissement des Ruttledge. Sa famille à lui est plus conforme au modèle familial irlandais traditionnel. Le récit explique comment Mary est parvenue à surmonter la douleur causée par la disparition de son père grâce à sa grossesse :

By morning she was too busy to dwell on it any further. She was pregnant and had the house and three men to care for. The birth was difficult but she was strong and recovered quickly. The boy was christened James after his father and grandfather though Jamesie offered to name the child after Mary's own father. (91)

Par certains aspects, cependant, les relations de Jamesie et Mary avec leur fils unique vivant à Dublin semblent distendues, comme si leur véritable famille était sur les bords du lac. Mary est perplexe devant la fuite du temps:

Completely alone though a part of the crowd, Mary stood mutely gazing on her son and his wife as if in wonderment how so much time had disappeared and emerged again in such strange and substantial forms that were and were not her own. Across her face there seemed to pass many feelings and reflections: it was as if she ached to touch and gather in and make whole those scattered years of change. (125)

Le roman insiste sur le changement de mode de vie qui s'est opéré en une génération. Sylvie MIKOWSKI (2005) note :

Jamesie n'envie pas non plus le sort de son fils Jim qui vit à Dublin et passe ses vacances en Italie. Jim incarne la modernisation et l'enrichissement de l'Irlande, qui imposent un nouveau rythme de vie, caractérisé par la vitesse, la mobilité, la réduction des distances, la multiculturalité, l'éclatement des identités.

C'est peut-être pour cette raison que ce sixième roman prend le contre pied du précédent : le réseau de relations prédominant est horizontal au lieu d'être vertical. On n'apprend rien des parents des Ruttledge. La communauté est celle des voisins et non celle de la famille. L'unité de lieu du roman en est renforcée et on comprend le choix du titre de l'édition américaine.

2.6.4.3 La concentration finale

De même que le rythme de vie de la jeune génération est différent de celui des parents, le rythme du récit subit une accélération vers la fin du roman. On découvre effectivement un enchaînement, très plein de sens, d'épisodes qui conduisent à la fin, une sorte d'épilogue centré sur le temps et sur ce qui pourrait le transcender. On peut situer le début de la fin au moment où Johnny revient :

The Ruttledges saw Johnny resting in the shade of the alder tree at the gate, leaning heavily on the girl's bicycle, looking exhausted after the steep climb from the lake. (258)

La fatigue qui se lit sur le visage de Johnny est explicable, et expliquée par la raideur de la côte mais elle annonce aussi la suite. Il confesse ensuite son essoufflement à Ruttledge, qui l'emmène en ville et il ne proteste que faiblement lorsque celui-ci décharge sa bicyclette à sa place. Lorsque Ruttledge lui demande s'il regrette d'avoir quitté le pays, il répond :

You don't get reruns in life like you do in a play. There's no turning back now anyhow. (263)

Le récit de ce qui se passe en ville confirme l'essoufflement anormal. De plus Johnny s'inquiète d'être abandonné par Ruttledge au pub, ce qui trahit une

grande fragilité. L'annonce de sa mort fait directement suite à cet épisode et les dernières paroles de Johnny se chargent d'un sens nouveau comme si la conclusion de la vie humaine était aussi peu mystérieuse que celle de l'alphabet :

Everything now is completely alphabetical. (267)

Toute la fin du roman tourne autour de la mort de Johnny et décrit les différentes étapes de manière strictement chronologique, en s'attardant sur tous les détails de la toilette mortuaire, épisode saisissant de réalisme, mais aussi chargé d'images et de symboles :

For a moment, as he held the still warm flesh in his hand, he thought of themselves in the busy evening street of a few hours ago, all the darts flying true from this now lifeless hand. It did not take an ambush to bring about such quick and irrecoverable change. (272)

Le récit suit scrupuleusement l'enchaînement nécessaire des événements, conduisant Johnny à son ultime demeure. Il s'attarde aussi sur les réflexions que la situation inspire aux personnages. Ruttledge est surpris par la question de Jamesie :

'Do you think is there an afterlife?' (294)

Un dialogue métaphysique s'engage alors entre les deux hommes qui se révèlent aussi sceptiques l'un que l'autre. Ruttledge exprime de manière moins naïve que Jamesie un point de vue rationaliste :

'I suspect hell and heaven and purgatory – even eternity – all come from our experience of life and may have nothing to do with anything else once we cross to the other side.' (294)

2.6.4.3. Des cloches aux horloges

Les cloches de la messe dominicale sonnent à la première page et toute la fin du roman est dominée par la question des horloges de Jamesie et Mary. Conformément à la tradition, toutes les pendules de la maison sont arrêtées à la mort de Johnny et Rutledge éprouve même le besoin de retourner la montre digitale qu'il vient d'enlever au mort pour ne plus voir le décompte des secondes. Tiphaine SAMOYAUULT (2004, 14) réfléchit sur l'analogie entre l'horloge et l'organisme :

[...] l'horloge constitue un modèle ambigu car son mécanisme est à ce point imité de l'organisme qu'il ne propose plus un modèle d'opposition acceptable pour distinguer radicalement le mécanique et l'organique. De toutes les machines inventées par l'homme, l'horloge est en effet la plus organique sans doute : elle exprime ainsi l'organique en tant qu'il fonctionne et, de l'insuffisance de l'analogie peut naître une réflexion sur l'organique en tant qu'il diffère de la machine. Mais ce qui est vrai lorsque la montre fonctionne – un corps en vie est bien autre chose qu'une machine – se complique lorsqu'elle ne fonctionne plus : un corps qui ne fonctionne plus est-il autre chose qu'une machine qui ne fonctionne plus ?

Arrêter les horloges quand quelqu'un meurt consiste donc à créer une harmonie artificielle entre l'organique et le mécanique. C'est un des aspects du travail de deuil accompli par les vivants qui savent quand remettre les pendules en route.

On note que le temps était déjà très dérégulé avant le décès de Johnny :

From within the house one of the clocks began to strike an earlier hour.
(125)

Cette remarque justifie pleinement le souci de Jamesie et Mary de faire réparer toutes leurs horloges. Leur attachement aux objets qui marquent les heures rappelle « The Gold Watch » et en fait des gens ordinaires. Tiphaine SAMOYAUULT (2004, 9) remarque :

Faute d'influer sur le cours du temps ou de corriger le passé, on répare régulièrement les outils qui l'indiquent, on les conserve quand décidément ils ne marchent plus, on les garde comme témoins du temps qu'ils ont marqué. [...] Plus le temps manque, moins nous manquons aux objets du temps qui sont là pour témoigner que le temps a passé et que, passant, il a changé.

La volonté de rétablir l'ordre du temps après le décès de Johnny est manifeste à la fin du roman. Le choix de la place de cet épisode est significatif. Le temps du dire est dissocié du temps du monde puisque le premier s'arrête quand le second reprend son cours. On peut interpréter cette fin comme un épilogue *in medias res* favorisant l'illusion réaliste selon laquelle les personnages poursuivent leur vie en dehors des bornes de la fiction. On peut également y lire une affirmation d'optimisme, une volonté que la clôture soit aussi une ouverture.

Conclusion

That They May Face The Rising Sun poursuit la réflexion sur le temps élaborée au fil de l'œuvre et révèle des évolutions. La biographie de Rutledge divulguée au fil des pages présente des analogies avec celle de l'auteur et les personnages vivent dans un univers rural dont le lecteur de MCGAHERN est familier. Son histoire et sa géographie nous ont déjà été contées dans les œuvres précédentes. La grande nouveauté du roman est la vision apaisée de la vie qu'il nous transmet. Les conflits familiaux ou conjugaux ont pratiquement disparu pour laisser place à un compagnonnage serein. Les Rutledge sont à la fois impliqués dans la vie de la communauté et capables d'une vision distanciée qui n'est sans doute pas si éloignée de la sagesse. De peur qu'il ne s'enfuie, Rutledge ose à peine penser au bonheur :

As he listened to the two voices he was so attached to and thought back to the afternoon, the striking of the clocks, the easy, pleasant company, the walk round the shore, with a rush of feelings he felt that this must be happiness. As soon as the thought came to him, he fought back, blaming the whiskey. The very idea was as dangerous as presumptive speech: happiness could not be sought or worried into being, or even fully grasped; it should be allowed its own slow pace so that it passes unnoticed, if it ever comes at all. (183)

La colère a cédé le pas à la contemplation au point que la diégèse peut être décryptée comme un arrêt sur image. La construction de l'apprentis évoquée au début du roman ne reprendra (peut-être) qu'une fois la dernière page tournée. Le temps de l'écriture rejoint ici le temps de la lecture qui n'est jamais qu'une parenthèse, un moment volé au temps qui passe.

CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE

Près de quarante années se sont écoulées entre la publication de *The Barracks* et celle de *That They May Face the Rising Sun* et cette étude sur le temps doit tenir compte du temps de l'écriture, qui est aussi celui de l'auteur. MCGAHERN a trente et un ans en 1965. Il est encore enseignant en Irlande et fortement marqué par le décès de sa mère. C'est à ce traumatisme initial qu'il consacre son premier roman, sans toutefois choisir la forme de l'autobiographie. *The Dark* retrace les hésitations d'un adolescent qui cherche sa voie et la publication de ce deuxième roman a une incidence directe sur la vie de l'auteur puisqu'il se trouve contraint d'abandonner son poste d'enseignant et de quitter son pays natal. *The Leavetaking* et *The Pornographer* peuvent être lus comme des réactions à cet exil, événement créé par la censure. Le texte des romans suit le cheminement de l'auteur et les dernières pages du quatrième roman nous ramènent dans la campagne irlandaise qui sert de cadre presque exclusif à *Amongst Women* et *That They May Face the Rising Sun*. Le lieu de vie de l'auteur est identique à celui de ses personnages. Contrairement à JOYCE et à BECKETT, il a choisi de retourner dans son pays natal. Dans *Amongst Women*, La figure paternelle est placée au centre du roman. Le point de vue adopté est plus distancié que précédemment. Le père n'est plus redouté par un enfant dominé et terrorisé mais imperceptiblement conduit de vie à trépas par un narrateur discret. *That they May Face the Rising Sun* met en scène un intellectuel qui a choisi de se retirer sur ses terres natales avec sa compagne américaine. Il n'est pas difficile de reconnaître en lui une figure de l'auteur d'âge mûr qui est

parvenu à la sérénité et semble pleinement capable de profiter du présent, contrairement aux protagonistes des romans précédents. La mémoire des événements passés reste un thème central mais elle n'est plus associée à la souffrance et les parents de Ruttledge ne sont même pas évoqués. Si l'on admet que l'écriture reflète les états d'âme de l'auteur, celle-ci semble avoir des vertus thérapeutiques.

Le style de MCGAHERN a évolué dans le sens de la fluidité. L'auteur a progressivement abandonné la division en chapitres ou en parties pour la remplacer par des blancs sur la page qui jouent le même rôle structurant mais donnent l'impression d'une plus grande continuité. Le lecteur, de plus en plus familier du monde décrit, est ainsi incité à aller de l'avant dans les deux derniers romans, à lire chacun d'eux dans un même souffle.

Parcourir les romans de MCGAHERN dans l'ordre chronologique de leur publication fait découvrir une continuité de l'un à l'autre et invite à en lire la suite comme une œuvre unique, composée, pour le moment, de six chapitres. L'univers décrit ne change guère d'un roman à l'autre. On retrouve les mêmes noms, les mêmes lieux, les mêmes données sociales, historiques, religieuses, les mêmes relations entre les personnages. La familiarité de l'auteur avec ce dont il parle est communiquée au lecteur quel qu'il soit de manière très efficace. Le narrateur de *That They May Face the Rising Sun* fait un portrait psychologique du Shah qui pourrait s'appliquer à MCGAHERN :

Where he blossomed was in the familiar and habitual, which he never left willingly. (36)

Il est pertinent que ce personnage puissant et énigmatique soit l'oncle de Ruttledge. Les personnages de MCGAHERN sont fortement enracinés dans un

lieu, l'Irlande, et dans une époque, la deuxième moitié du vingtième siècle. Cet ancrage est aussi celui de l'auteur mais son œuvre ne se réduit pas à une visite guidée maintes fois réitérée de ses lieux de vie.

L'intérêt porté à la temporalité, manifeste du premier au dernier roman, donne à l'œuvre une dimension universelle. Les personnages ont une perception aigüe de la fuite du temps et mettent en œuvre des stratégies psychologiques personnelles, plus ou moins efficaces pour y faire face. Le désarroi humain devant cette question est rendu avec un tel réalisme que les personnages prennent vie sur la page, permettant au lecteur de s'identifier à tel ou tel ou d'y reconnaître des proches. Chaque roman a une structure propre, largement fondée sur les jeux entre temps de l'histoire et temps du récit. On peut donc les lire comme des étapes d'une réflexion sur la temporalité, qui se construit pas à pas, au rythme de l'écriture. Celle-ci est l'instrument privilégié de l'exploration psychologique et existentielle. Elle est à la fois le moyen et le but de la recherche qui occupe toute la vie de l'auteur.

TROISIEME PARTIE

LE TEMPS DE L'EXPERIENCE A TRAVERS LES NOUVELLES

Ne faut-il pas dire alors que ce que la narratologie tient pour le pseudo temps du récit consiste dans l'ensemble des stratégies temporelles mises au service d'une conception du temps qui, articulée d'abord dans la fiction, peut en outre constituer un paradigme pour redécrire le temps vécu et perdu ?
RICOEUR (1984, 125).

INTRODUCTION A LA TROISIEME PARTIE

L'étude des romans dans l'ordre chronologique de publication nous a permis de les appréhender comme des entités séparées, qui ne sont certes pas sans lien entre elles mais qui sont structurellement distinctes. Ce parti pris d'analyse sur le mode de la succession a conduit à la mise en évidence d'une évolution du style et de la thématique. En effet, si nous nous sommes principalement attachée à l'étude de la structure des récits, celle-ci a naturellement débouché sur des considérations thématiques. Nous voudrions maintenant montrer qu'au fil de son œuvre, MCGAHERN développe une réflexion sur la temporalité, et en dégager les constantes dans une vision synthétique. Le moment est donc venu de rompre avec la linéarité des récits pour s'attarder sur les récurrences afin de déterminer quelle vision se dégage de l'œuvre complète.

A cet effet, et pour éviter trop de redondances avec les analyses de la deuxième partie, nous privilégierons l'étude des *Collected Stories*. Sans nier que chaque nouvelle est un récit unique (voir I.2), nous tenons que le recueil peut aussi être considéré comme un tout. Denis SAMPSON (2000, 25) développe ce point de vue :

While the reading of one story repays our attention with so much, to read one story after another in each collection and then in the *Collected Stories* is to become aware of more than simply the « repetition of a life ». The recurring instinct to remember or retell, to give meaning to random events through finding an appropriate narrative form, is clearly an instinctive as well as a social impulse. [...] McGahern has said that « any single story in a collection of stories can lean on the variety and difference of the others, receiving as well as casting light » (L5), and regarding *Dubliners*, the first

model for his storytelling, he commented « I do not see Dubliners as a book of separate stories. The whole work has more the unity and completeness of a novel. (« Dubliners »³⁶) And so each story is both complete and incomplete at the same time.

Par ailleurs les liens entre les nouvelles et les romans sont nombreux et étroits notamment d'un point de vue thématique. La réflexion développée par l'auteur dans les nouvelles est donc souvent très proche de certains aspects des romans.

Comme dans la partie précédente, le texte est le point de départ de l'étude qui se divise en quatre chapitres correspondant à des notions qui, après l'étude des romans, nous ont paru essentielles et fondatrices d'un questionnement philosophique à savoir : l'histoire et le mythe, le temps de l'individu, la mort et l'éternité et le temps de l'écriture. La spécificité historique et sociologique de l'Irlande de la seconde moitié du vingtième siècle est si présente qu'Anne GOARZIN a intitulé un livre consacré à l'œuvre de MCGAHERN, *Reflets d'Irlande*, mais comme on l'a déjà souligné, les évolutions historiques sont retracées à travers la subjectivité des personnages et dans la mesure où elles affectent les individus. Les personnages sont souvent confrontés à la mort dans les récits et bouleversés par le caractère éphémère des choses humaines. A la recherche d'une stabilité du monde, ils se tournent vers la religion ou vers l'écriture pour apaiser leurs angoisses existentielles et inscrire le passé dans une actualité intemporelle.

3.1. L'histoire et le mythe

Au cours de l'étude des romans, nous avons évoqué à plusieurs reprises le contexte historique auquel MCGAHERN fait allusion. Cet ancrage dans le temps historique, entre autres choses, nous a conduit à le présenter comme un auteur réaliste. Nous nous fonderons ici, parfois pour les discuter, sur certaines des analyses de James WHITE (2002) qui, en s'appuyant sur des travaux d'historiens et de sociologues, resitue l'œuvre de MCGAHERN dans son contexte irlandais.

MCGAHERN est né en 1934 dans une société agricole traditionnelle dont la structure remonte au dix-neuvième siècle. La révolution politique qui amena l'indépendance en 1922 ne fut accompagnée d'aucune révolution sociale. L'idéologie dominante du nouvel Etat qui fut au sommet de sa gloire dans les années trente renforça les valeurs de cette société, en assimilant notamment l'identité nationale et la religion catholique. Les valeurs et les structures de cette société étaient fondées sur les nécessités économiques des paysans propriétaires de petites et de moyennes exploitations qui formaient la majorité de la population. Il s'agissait de la classe qui avait survécu à la famine et était parvenue à devenir propriétaire de ses terres après la guerre de la terre. La révolution sociale s'arrêta là et les paysans consolidèrent leur position sociale et économique. Le nouvel état leur apporta une reconnaissance idéologique. La famille constituait l'unité fondamentale de la société émergente tant du point de vue social qu'économique. Au sein de la famille, la division du travail était

clairement définie : les hommes travaillaient à l'extérieur dans les champs tandis que les femmes s'occupaient de l'économie domestique, des enfants, de la basse cour et de la crèmerie. Le père avait un rôle dominant et prenait toutes les décisions. Le pays bénéficiait d'une extraordinaire stabilité sociale. Deux phénomènes y étaient essentiels : les mariages étaient tardifs et peu nombreux et l'émigration était largement répandue et continue. Après la famine, l'ancienne coutume consistant à subdiviser la terre entre les enfants fut remplacée par le principe selon lequel le plus âgé des fils héritait de la ferme. Les pères s'accrochaient à leurs terres aussi longtemps qu'ils le pouvaient et on dissuadait les fils de se marier avant qu'ils aient hérité et jouissent de la sécurité économique. Les autres fils, s'ils ne parvenaient pas à trouver du travail en ville ou ne souhaitaient pas rester célibataires et vivre à la ferme étaient forcés d'émigrer. Les filles, quant à elles, apprenaient les tâches ménagères en les effectuant avec leur mère jusqu'à ce qu'elles soient mariées ou forcées de partir travailler ailleurs. Le rôle des femmes à la maison était inscrit non seulement dans l'idéologie dominante mais aussi dans la constitution. Les valeurs sociales de la paysannerie étaient transportées dans les villes par les fils et les filles des agriculteurs. Elles étaient aussi reflétées et renforcées par une conception particulièrement puritaine du catholicisme : les prêtres étaient souvent fils d'agriculteurs et les enseignements de l'église insistaient sur le caractère sacré de la famille, assimilant la morale à l'orthodoxie de la conduite sexuelle.

MCGAHERN s'est attaché à dépeindre la société irlandaise sous ses aspects les plus sombres. On retrouve dans son œuvre nombre de victimes de l'ordre social. Le célibataire qui a été déçu en amour et mène une existence

solitaire et désespérée apparaît sous le nom de James Sharkey dans *The Leavetaking*, « All Sorts of Impossible Things » et « Faith, Hope and Charity », sous celui de Lavin dans la nouvelle éponyme, et également sous les traits du sergent dans « Swallows ». On retrouve la femme qui se marie tardivement, dans un dernier élan destiné à concrétiser son rêve de bonheur conjugal, et s'aperçoit qu'elle a épousé un tyran, en Elisabeth, héroïne de *The Barracks*, et en Rose qui apparaît dans *Amongst Women* ainsi que dans de nombreuses nouvelles.

Bien que la religion catholique fût effectivement un instrument d'oppression après l'indépendance, elle était aussi porteuse de cohésion sociale, l'émigration massive ayant fortement affaibli le potentiel de rébellion. Le nationalisme joua un rôle très proche de celui de la religion, permettant de faire taire les dissensions internes au nom d'un bien supérieur pour la collectivité. WHYTE (2002, 28) met en évidence la divergence entre les analyses sociales de MCGAHERN et celle des historiens de la même période :

He fails to acknowledge the depth of the roots of Nationalist-Catholic ideology in the minds of individuals, seeing the power relations mainly in terms of oppressor and oppressed, with the ruling middle class attempting to impose its ideology on an indifferent farming population. In this he is also ignoring the possibility that the peculiarly restrictive ideology of the young new state grew out of and served the economic needs of the very farming people whom, he claims, were immune to it.

A l'inexactitude de la vision historique s'ajoute, toujours selon WHYTE (2002, 29) la création d'un mythe :

Perhaps we can see this best of all in McGahern's romantic and idealistic portrait of what he calls 'the ordinary farming people'. He ascribes this group an authentic, earthy existence which he contrasts with the bleak and deadening life of the emerging middle class in the Ireland of his youth. [...] McGahern here is creating his own myth of a 'Hidden Ireland', a tradition

of sturdy independant farming people, stretching back to pre-christian times.

On retrouve dans *High Ground* le même idéalisme romantique dans la peinture d'un autre mode de vie en voie de disparition, celui de l'ascendance anglo-irlandaise. Aussi différents que soient les deux mondes, l'attitude de MCGAHERN à leur égard est identique : ils représentent pour lui des mondes structurés par les coutumes et les mœurs, bien différents de l'univers dans lequel se meuvent les protagonistes désorientés appartenant à la classe moyenne. WHYTE (2002, 31), trouve l'explication de la création de ce mythe dans le contexte socio-historique de l'écrivain :

The social situation was, therefore, ripe for the fostering of a myth of a lost social harmony which offered wholeness of identity and the unproblematic union of the individual with environment and community. McGahern, repelled by the hypocrisy and selfishness of the emerging middle class, finds this social harmony in the world of 'the ordinary farming people', a traditional agricultural society in which the individual is subsumed within the community which, in turn, is at one with the rhythms of nature; or in the ordered, mannered world of the Anglo-Irish ascendancy.

L'histoire irlandaise de la seconde moitié du vingtième siècle ne fait que renforcer la tendance nostalgique que MCGAHERN exprime à travers ses personnages.

MCGAHERN est devenu un écrivain connu à une époque de profonds changements sociaux et économiques. En 1963, année de publication de son premier roman, Le Second Programme pour le Développement Economique était mis en place par le gouvernement LEMASS. Les décisions économiques de ce gouvernement représentaient une véritable révolution économique et sonnaient le glas de l'Irlande traditionnelle. La République irlandaise décida à ce moment-là d'encourager les investissements étrangers et le développement

du tourisme. Les changements rapides aboutirent à un sentiment d'insécurité sociale et psychologique. Les œuvres de MCGAHERN qui ont pour cadre historique la période comprise entre les années 30 et les années 70 mettent en scène le déclin de l'idéologie traditionnelle et ses effets sur la psychologie des personnages à savoir essentiellement une crise de la subjectivité. Les personnages de MCGAHERN qui évoluent dans le monde d'avant les années soixante sont conscients de l'écart entre leurs désirs et la possibilité de les satisfaire sans porter atteinte à l'ordre social. Les protagonistes qui sont situés par le récit dans une période postérieure se sont libérés des contraintes imposées par la famille, la communauté, l'église et leur nationalité mais ils découvrent qu'ils ont par là même perdu une identité et un sentiment d'appartenance. Il n'est donc pas surprenant que les récits les plus récents de MCGAHERN s'intéressent à la possibilité d'une réconciliation avec une communauté partageant les mêmes valeurs, les mêmes coutumes et les mêmes mœurs. Dans « Peaches », le protagoniste ressent de manière aiguë l'isolement culturel. Le jour de son mariage, le rituel catholique lui manque alors même qu'il s'est détourné de la religion :

In less than three hours they'd be married. A man is born and marries and dies, it'd be the toll of the second bell, one more to come, and there'd be no ceremonies to cover it over, no ring, no gold or silver, no friends, no common culture or tongue. (82)

Dans « Oldfashioned », le narrateur évoque la vague d'émigration dans les années d'après guerre :

After weeks in England, once easy gentle manners, set free from the narrow rule of church and custom, grew loud, uncertain, coarse.'

WHYTE (51) commente :

The tone of this line is ambivalent but, overall, the Irish community left behind by the emigrants is presented in a positive light. While 'narrow rule' suggests restriction and repression, the 'easy gentle manners' of the Irish countryside seem preferable to the 'loud, uncertain, coarse' manners of the emigrants.

Tout au long de son œuvre, MCGAHERN décrit la vie de l'émigré irlandais comme une expérience qui rend brutal. Dans « Hearts of Oak and Bellies of Brass », l'existence bestiale des terrassiers est résumée dans les paroles de Murphy :

Pork chops, pints of bitter and a good old ride before you sleep, that's fukken ambition'. (32)

Dans « Faith, Hope and Charity », on retrouve la même brutalité chez les ouvriers du bâtiment, obsédés par le sexe, et amers envers leur pays d'origine. Cette nouvelle est construite autour de l'opposition entre l'avarice, la grossièreté des émigrés, et le stoïcisme vertueux de la communauté d'origine, résumé dans le titre de la nouvelle. On ne peut néanmoins accuser MCGAHERN d'un tel manichéisme et les contre-exemples ne manquent pas. Les coureurs de jupons peu scrupuleux qui apparaissent dans ses récits n'ont souvent jamais quitté le sol irlandais. C'est notamment le cas d'Eddie Mac qui, laissant une jeune femme enceinte, décide de s'enfuir en Angleterre après lui avoir promis de tout arranger. Lorsqu'il s'était précédemment retrouvé dans ce genre de situation, c'était les femmes qui avaient quitté le pays.

Selon WHYTE, la représentation de l'ordre social proposée par MCGAHERN est à la fois romantique et nostalgique. Son inadéquation avec la réalité le conduit à créer un mythe, celui d'un monde idéal où règne l'harmonie sociale. Le pessimisme des premiers écrits naît du gouffre qui sépare les idéaux

des personnages, impossibles à atteindre, de la réalité si décevante. L'humeur plus légère des récits les plus récents est largement due à l'intérêt grandissant de l'auteur pour le monde des mœurs policées dans lequel il fait évoluer ses protagonistes.

Pourtant, MCGAHERN, à part dans son dernier roman, représente rarement l'harmonie sociale, même en la situant dans le passé. La nostalgie des personnages et de l'auteur concerne moins un ordre social antérieur -- et peut-être mythique -- qu'une période de la vie, celle de l'enfance et de la jeunesse. Dans cette perspective, la mémoire joue un rôle crucial et les récits de MCGAHERN s'avèrent particulièrement justiciables des analyses de RICOEUR (1985, 279) qui mettent en relation l'histoire et la fiction et s'attachent à montrer qu'elles s'entrecroisent :

L'entrecroisement entre l'histoire et la fiction repose en dernière analyse, sur cet empiètement réciproque, le moment quasi historique de la fiction changeant de place avec le moment quasi fictif de l'histoire. De cet entrecroisement, de cet empiètement réciproque, de cet échange de places, procède ce qu'il est convenu d'appeler le temps humain, où se conjuguent la représentation du passé par l'histoire et les variations imaginatives de la fiction, sur l'arrière plan des apories phénoménologiques du temps.

MCGAHERN inscrit donc ses personnages dans un contexte historique spécifique et montre en quoi le cours des événements influence leur perception individuelle du temps.

3.2. Le temps de l'individu

La dimension nostalgique, précédemment interprétée en termes sociaux, peut aussi être analysée en termes ontologiques ou existentiels. Les personnages de MCGAHERN cessent alors d'être des irlandais typiques, produits d'une histoire spécifique, pour devenir acteurs d'une quête existentielle dans laquelle tout individu peut se reconnaître. La nostalgie est en effet celle d'une unité perdue qui voue les protagonistes à errer. Les figures du chemin, de la roue ou de la route sont des images dominantes de l'œuvre visant à objectiver les parcours de vie des personnages en quête d'absolu. Pour MCGAHERN, la nostalgie semble constitutive de l'être humain et son idéalisme, auquel WHYTE fait référence, fait songer à celui de PLATON, pour qui la nostalgie de l'unité perdue est une conséquence directe de la séparation originelle. Dans *Le Banquet*, Aristophane explique que la forme humaine était celle d'une sphère avec quatre mains, quatre jambes et deux visages, une tête unique et quatre oreilles, deux sexes, etc. Le mâle était un enfant du soleil, la femelle de la terre, et l'androgyné de la lune. Leur force et leur orgueil étaient immenses et ils vinrent à s'en prendre aux dieux. Zeus trouva un moyen de les affaiblir sans les tuer : il les coupa en deux. Apollon retourna leur visage et cousit le ventre et le nombril du côté de la coupure. Mais chaque morceau, qui regrettait sa moitié, tentait néanmoins de s'unir à elle : ils s'enlaçaient avec l'espoir de se fondre en un seul être et mouraient de faim et d'inaction. Zeus décida donc de déplacer les organes sexuels vers l'avant du corps. Ainsi, alors qu'auparavant, les humains naissaient de la terre, ils purent se reproduire par l'accouplement d'un homme

et d'une femme. L'espèce était sauvée et le désir étant calmé, les hommes purent s'engager dans l'action et s'occuper d'autres choses dans la vie.

C'est l'amour de deux êtres qui tentent de n'en faire qu'un pour guérir la nature humaine : nous sommes la moitié d'un être humain, et nous cherchons sans cesse notre moitié.

Nombreux sont chez MCGAHERN les personnages solitaires qui ont perdu quelque chose d'essentiel, qui se sentent dépossédés d'une part d'eux-mêmes, notamment après des échecs amoureux. Les protagonistes semblent aussi tout à la fois particulièrement conscients de leur individualité, irréductible à leur rôle social, et par moments, tentés de retrouver une communauté perdue.

WHYTE (2002, 84) commente :

The world at hand in the present is often alien or even hostile to these characters, whereas they retain a close attachment to a rural world, distant in time and space and revisited through memory. In the breach between the individual and his or her environment, memory and desire come into being.

Après un déboire amoureux le narrateur de « Parachutes » a des velléités de retourner vers la communauté catholique mais, incapable de le faire, il se retrouve confronté à la matérialité immanente du monde qui l'entoure :

Church bells started to beat the air. It was Sunday – seven o'clock. I got up and let myself out of the house. Everywhere people were going to Mass. I drifted with them as far as the church door, turning back into the empty streets once mass had started, walking fast until I came to a quiet side street where I sat on the steps of one of the houses. There were five steps to each house. The stone was granite. Many of the iron railings were painted blue. Across the street was a dishevelled lilac bush. They'd taught us to notice such things when young. They said it was the world. A lilac bush, railings, three milk bottles with silver caps, granite steps. I'd have to learn the world all over again. (232)

L'utilisation du pronom « they » s'opposant à la première personne donne la mesure du sentiment d'aliénation du narrateur qui a perdu la foi, sa jeunesse, et son amour.

L'errance est un des thèmes majeurs de l'œuvre de McGAHERN, notamment en ce qui concerne les personnages masculins. Le narrateur de « Like All Other Men » se trouve dans la même situation que celui de « Parachutes » :

The river out beyond the Custom House, the straight quays, seemed to stretch out in the emptiness after she had gone. In my end is my beginning, he recalled. In my beginning is my end, his and hers, mine and thine. It seemed to stretch out, complete as the emptiness, endless as a wedding ring. He knew it like his own breathing. There might be nothing but she was still prepared to live by that one thing, to will it true. Thinking of her, he found himself walking eagerly towards the Busarus... but almost as quickly, his walking slowed. His steps grew hesitant, as if he was thinking of turning back. He knew that no matter how eagerly he found himself walking in any direction it could only take him to the next day and the next. (280)

Le temps et l'espace sont explicitement associés dans ces lignes qui sont les dernières de la nouvelle. La progression spatiale du narrateur est le corrélat objectif de sa vie sur terre. Le jeune homme a abandonné son projet de devenir prêtre et perdu la foi alors que la jeune femme avec qui il a passé la nuit lui annonce en le quittant qu'elle va entrer dans un ordre. Pour les personnages religieux de McGAHERN, perdre la foi équivaut à perdre du sens, d'où le sentiment d'un vide¹. L'évocation de l'anneau nuptial renvoie à l'image de la roue, omniprésente dans les romans et les nouvelles².

La roue est utilisée comme un symbole du temps qui passe et revient et de la vie. Elle figure une conception cyclique du temps. On estime généralement que celle-ci domine dans les sociétés agraires traditionnelles. Le narrateur de « Wheels » semble tout d'abord heureux d'avoir échappé à l'enfermement de la roue :

¹ Cf Bertrand CARDIN, Les nouvelles de McGAHERN, une œuvre autour de la thématique du vide.

² Pour une étude de « Wheels », voir 1.2.1.

I knew the wheel: fathers become children to their sons who repay the care they got when they were young and on the edge of dying the fathers become young again, but the luck of a death and of a second dying had released me from the last breaking on this usual wheel. (8)

Le sentiment de liberté éprouvé par le personnage-narrateur est semblable à celui que ressent le protagoniste de « Bank Holiday », une des nouvelles les plus optimistes de MCGAHERN qui présente de nombreux points communs avec *The Leavetaking* :

He, Patrick McDonough, had no plans for the holiday other than to walk about the city, or maybe to go out into the mountains later. He felt a certain elation of being loose in the morning as if in space. The solid sound of his walking shoes on the pavement seemed to belong to someone else, to be going elsewhere.

A year ago he had spent his holiday in the country, among the rooms and fields and stone walls he had grown up with, as he had spent it every year, going back many years. His mother was still living, his father had died the previous February. (350)

L'errance apparaît ici comme le lot de ceux qui ont échappé au mode de vie traditionnel qui inscrit l'individu dans la succession des générations. Dans les deux exemples cités, l'origine de la libération est la mort, celle de la mère dans « Wheels » et celle des deux parents dans « Bank Holiday ».

Le sentiment de liberté n'exclut cependant pas la nostalgie du monde de l'enfance, dominé par les certitudes apportées par la conception cyclique du temps. En effet, comme l'indique Claudine VERLEY (1996,145) :

La roue poursuit indéfiniment un mouvement qui n'a ni début ni fin, qui nie les ruptures et la fragmentation.

Rompre avec le mouvement de la roue signifie donc renoncer à une totalité, accepter la fragmentation et l'absence de direction. Le narrateur de « Wheels » n'a pas encore atteint ce stade de maturité, qui n'apparaît que dans une nouvelle postérieure « Gold Watch ». Claudine VERLEY (1996,147) commente :

Si on compare « Wheels » à « Gold Watch », on perçoit mieux ce qui caractérise un narrateur devenu adulte dont la perspective temporelle tient

du train et de la roue mais sans nostalgie carcérale. Finie en effet l'illusion d'une quelconque vérité qui donnerait son sens à la vie, le monde est bien vide. [...] La circularité, comme synonyme de cyclicité, si elle n'a rien perdu de son pouvoir nostalgique, n'offre plus de recours névrotique : « I grew amused at that part of myself that still expected something, standing like a fool there in all the moonlit silence ». Ce qui est suggéré en revanche, c'est l'écoulement d'un temps en perpétuelle transformation, le présent devenant passé alors même qu'il s'efface devant l'avenir : « what was increased or diminished as it changed, became only what is, becoming again what was ... ». La circularité dans la linéarité, un recyclage perpétuel qui ne doit rien à la cyclicité archaïque mais qui revendique en quelque sorte une éternité historique, le flux temporel comme le mouvement de la vie.

MCGAHERN ne se contente donc pas d'opposer une conception cyclique – typiquement ancienne – du temps à une conception linéaire – typiquement moderne. Il intègre les deux visions comme des modes d'appréhension de la temporalité qui coexistent nécessairement chez l'individu épris de liberté et néanmoins conscient de s'inscrire dans une succession. Son dernier roman est incontestablement le terme d'une évolution qui aboutit à une harmonie entre individu et société, une restauration shakespearienne de l'ordre qui fait suite au chaos et à la tension. Pour autant, Ruttledge, et à travers lui le lecteur demeure conscient de l'extrême fragilité de cette harmonie.

La perception individuelle du temps est un des éléments servant à la caractérisation des personnages et ceux-ci n'appréhendent pas tous la temporalité de la même manière. Les jeunes se sentent souvent prisonniers, ont le sentiment que les adultes font des choix à leur place. Dans « The Key », le père indique très précisément à son fils ce qu'il devra faire après sa mort :

'I have discussed it all with Lynch, he'll help you with the purchase of a small farm, for after the death you'll have to get out of the Barracks if you don't all want to be carted off to the orphanage, and if you dither the saved money'll go like snow off a rope. Paddey Mullaney wants to sell and Lynch and I agreed it's ideal if it comes at the right price. After the farm, the first thing is to get a cow. You'll have to work from light to dark on that farm to keep these children but it will be worth it and you'll have my confidence,' he said with great authority.

He locked the box and handed me one of the keys.
'You have a key and I have a key. When news of the death comes you'll go first thing and open the box with your key. Is that clear ?' he demanded.
(50)

A la fin de la nouvelle, alors que le père ne montre aucun signe de faiblesse, le fils jette la clé en direction de la rivière, comme pour se libérer d'un héritage insupportable. Dans « Korea », le père est monstrueux, puisqu'il incite son fils à partir pour la guerre de Corée, espérant qu'il se fera tuer pour percevoir une importante somme d'argent. Le narrateur de « The Recruiting Officer », reproche bien des années plus tard à sa mère de l'avoir livré aux Frères Chrétiens et par là-même éloigné d'elle :

It was finished then, my mother's face had lighted when he drove me home. 'It'd be an honour to have a Christian Brother in the family.' 'He'll get a free education too, the best there is'; and that August I was in the train with the single ticket, fear of the unknown rooms and people. My brother inherited the bare acres in my place, and married, and with the same strength as she had driven me away he put her in a backroom with the old furniture of her marriage while his new wife reigned amid the new furniture of the best rooms. (109)

Même lorsqu'ils ont fait des choix personnels, les protagonistes les remettent souvent en cause. L'enseignement apparaît toujours comme un pis aller, jamais comme une source d'épanouissement. L'instituteur est un scruteur de pendule, prisonnier de la routine. Les réflexions du narrateur de « The Recruiting Officer » témoignent d'une grande insatisfaction :

Now I am growing old in the school where I began. I have not married. I lodge in a pub in Carrick on Shannon. I travel in and out the seven miles on a bike to escape the pupils and their parents once the school is shut, to escape from always having to play an expected role. It is rumored that I drink too much. (100)

Les angoisses des personnages ne concernent pas uniquement le métier mais aussi la relation de couple, et notamment l'éventualité du mariage qui terrorise par exemple le narrateur de « My Love, My Umbrella ». Il le perçoit

comme une forme d'emprisonnement. A la question de la femme qui lui demande quel sens aurait pour lui le mariage, il est tenté de répondre :

Fear of a housing estate in Clontarf, escape to the yacht Sunday mornings to read the papers in peace over pints, come home dazed in the midday light of the sea front to the Sunday roast with a peace offering of sweets. Afterwards in the drowse of food and drink to be woken by, 'You promised to take us out for the day Daddy,' until you backed the hire-purchased Volkswagen out of the gateway and drove to Howth and stared out at the sea through the gathering condensation on the semicircles the wipers made on the windshield, and quelled quarrels and cries of the bored children in the back seat. (70)

Les personnages plus âgés sont justement ceux qui abreuvent les jeunes de leurs conseils et les incitent à se conformer à un modèle social qu'ils ont eux-mêmes suivi. « Crossing the line » se termine par l'indication de la voie à suivre :

'If I was in your place, I'd go for her,' he said wistfully. 'She has no steady boyfriend. I do the surveying for her office and we always have a joke or an old flirt. When I brought up your name, a few days back she blushed beetroot. I can tell she's interested in you. In two years, Oliver will be qualified and I'll have no more need of the surveying. I could hand it over to you. You'd not be rich, but with the fees on top of the teaching you'd be very comfortable for a young man. You could well afford to marry. (305)

Le narrateur ne fait aucun commentaire sur le paternalisme du vieil instituteur mais le lecteur comprend que cette prise en main est de nature à inquiéter le nouveau venu. Les personnages sont donc le plus souvent à la recherche d'un espace de liberté qui leur permette de vivre dans le présent tout en construisant l'avenir. A cet égard, « Bank Holiday » est incontestablement la nouvelle la plus optimiste puisque les protagonistes ont la même perception subjective du temps, celle d'une heureuse éternité :

They were so tired and happy that it was as if they were already in possession of endless quantities of time and money. (365)

Lorsqu'ils ne sont pas construits sur le modèle du père, les personnages plus âgés semblent parfois avoir atteint une forme de tolérance et de sagesse qui

force l'admiration du narrateur et du lecteur. L'attention aux autres est la qualité première de William Kirkwood dans « The conversion of William Kirkwood » qui est une suite de « Eddie Mac ». Les deux personnages se retrouvent opposés dans leur attitude envers Annie May. Alors qu'Eddie Mac l'abandonne lâchement à l'annonce de sa grossesse, William Kirkwood cherche à la protéger bien des années plus tard lorsque sa propre épouse lui demande de la licencier :

He had many things to think about, and not least among them was this: whether there was any way his marriage could take place without bringing suffering on two people who had been a great part of his life, who had done nothing themselves to deserve being driven out into a world they were hardly prepared for. (349)

On retrouve le même genre de préoccupations chez le crémier, emprisonné pour d'obscures raisons financières, et que le lecteur surprend dans un demi-sommeil propice aux réflexions philosophiques :

There were things he was grateful for ... that his parents were dead ... that he did not have to face his mother's uncomprehending distress. He felt little guilt. The shareholders would write him off as a loss against other profits. The old creamery would not cry out with the hurt. People he had always been afraid of hurting, and even when he disliked them he felt that he partly understood them, could put himself in their place, and that was almost the end of dislike. Sure, he had seen evil, and around it a heartless laughing that echoed darkness; and yet, he had wanted love. He felt that more than ever now, even looking at where he was, to what he had come. (370)

MCGAHERN utilise ici une forme de courant de conscience, de pensée indirecte libre, pour exprimer le bilan d'une vie tournée vers les autres. Les pensées du crémier, qui semble être parvenu à une grande sérénité avec les années, rappellent celles d'Elizabeth Reegan ou de Ruttledge, personnages dotés d'une conscience supérieure et enclins à la célébration du monde qui les entoure.

Hantés par la nostalgie d'une unité perdue, en butte à des pères bornés et égoïstes, désespérés par des échecs amoureux, les jeunes gens sont en quête

d'absolu, le plus souvent insatisfaits, sauf quand ils parviennent à trouver un sens à leur errance, à envisager le bonheur, même de manière fugitive. Certains personnages parviennent à sortir de l'emprisonnement existentiel en refusant le repli sur soi et en s'ouvrant aux autres. Ils semblent nous dire que seule la voie de l'humanisme peut apaiser nos angoisses et nous offrir une autre perspective sur la temporalité qui cesse alors d'être enfermante et ouvre même parfois sur l'éternité.

3.3. La mort et l'éternité

La mort est omniprésente dans tous les récits de MCGAHERN, qu'il s'agisse des romans ou des nouvelles. La saturation des textes par les images, les descriptions, les évocations relatives à la mort, ont conduit de nombreux critiques à évoquer la « manière noire »³ de l'auteur. Outre de nombreux enterrements – « Korea », « Faith, Hope and Charity », « The Country Funeral » – on trouve des descriptions réalistes de cadavres en décomposition – celui de TCHEKHOV dans « The beginning of an Idea » ou celui du requin qui dégage une puanteur infâme dans « Peaches »⁴ – et l'évocation de plusieurs décès – « All Sorts of Impossible things », « Sierra Leone ». Comme pour souligner leur importance à la fois fonctionnelle et thématique, l'auteur choisit souvent de placer ces lugubres considérations en début ou en fin de récit. Bertrand CARDIN (1993, 376) note à propos du deuxième recueil de nouvelles :

Getting Through est donc baigné par la mort, puisque la première nouvelle débute avec la mort de Tchekhov et la dernière se clôt avec celle de Rose, un peu comme *Dubliners*, recueil débutant avec la mort d'un prêtre (« Sisters ») et se terminant avec « The Dead ».

La mort provoquée apparaît comme une manifestation du mal, de la noirceur de l'âme humaine, dans « Creatures of the Earth »⁵ où le chat bien-

³ Voir LOUVEL (1995,1) in « John McGahern : La manière noire ». « La violence. Pure et sans artifice. Ordinaire et banale. Celle qui est faite aux hommes et aux choses, au pays et aux animaux. Un monde noir de damnés contrôlés par une religion qui veille au grain. Un monde perdu de toutes façons car nous sommes tous condamnés à mort. C'est ce que nous rappelle la fiction de John McGahern, le même livre sans cesse réécrit, les mêmes traumatismes exorcisés par une écriture toute de retenue et de non-dit, une « manière noire » comme celle des graveurs qui travaillent la plaque de cuivre en partant des zones les plus noires pour finir par les blancs ».

⁴ Pour une analyse du thème de la mort dans cette nouvelle, voir CARDIN (1993, 372) et suivantes.

⁵ Nouvelle inédite publiée in BRIHAULT et LOUVEL (1995).

aimé des Waldron finit noyé avec une pierre attachée au cou et où le chien, d'abord adoré, de Tommy McHugh, est finalement précipité du haut d'une falaise par son maître qui avoue avec une candeur désarmante :

'It got so bad he'd do nothing I'd tell him. He was driving those sheep mad. So I took him ... I took him and threw him – and threw him over the cliff, and I have peace ever since. (232)

Le meurtre n'est pas perpétré dans « Korea », mais envisagé par le fils comme une réponse au projet létal du père. La nouvelle se termine sur les pensées du fils qui observe son père :

Each move he made I watched as closely as if I too had to prepare for murder. (58)

Le plus souvent cependant, la mort n'est pas provoquée, et apparaît comme une violence inacceptable. Le thème de la mort de la mère est bien plus développé dans les romans que dans les nouvelles. Dans « The Wine Breath », on en trouve néanmoins une douloureuse évocation. La perte d'un être cher est vécu comme un traumatisme et évoquée avec beaucoup de retenue dans « Creatures of the Earth » :

Secretly she was glad of the hour long drive from Achill to Castlebar : it might help shake off the listlessness and sense of emptiness she had begun to feel once her initial anger at the death had passed. (221)

La sobriété du récit est mimétique de la bonne éducation reçue par les enfants Waldron dont le caractère civilisé contraste avec la brutalité des personnages de meurtriers extérieurs à la famille.

Le décès des proches renvoie aussi les personnages à l'angoisse de leur propre mort comme le souligne LEVINAS (1991, 15) :

La mort d'autrui m'affecte dans mon identité même de moi responsable – identité non substantielle, non pas simple cohérence des divers actes d'identification, mais faite d'indicible responsabilité. C'est cela, mon affectation par la mort d'autrui, ma relation avec la mort. Elle est, dans ma

relation, ma déférence à quelqu'un qui ne répond plus, déjà une culpabilité
– une culpabilité de survivant.

Dans « The Country Funeral », un personnage établit effectivement ce lien entre
la mort du parent qu'il est venu enterrer et la sienne propre :

He thought of Peter sitting alone here at night making the shapes of
animals out of matchsticks, of those same hands now in a coffin before the
high altar of Cootehall church. Tomorrow he'd lie in the earth on the top of
Killeelan Hill. A man is born. He dies. Where he himself stood now on the
path between those two points could not be known. [...]He must be already
well out past halfway. (396)

De même, dans « All Sorts of Impossible Things », le narrateur nous fait part de
l'étonnement de James Sharkey à la mort de son ami :

When he went to the Bawn a last time he felt no terror of the stillness of the
brown habit, the folded hands, but only a certain amazement that it was the
agricultural inspector who was lying there and not he. (144)

Eminemment conscients de leur condition de mortels, les personnages
développent des stratégies d'évitement plus ou moins efficaces. Dans « All
Sorts of Impossible Things », James Sharkey crée un scandale en gardant son
chapeau à l'église pour cacher sa calvitie, signe selon lui, d'un vieillissement
annonciateur de mort. Il déclare au prêtre qui lui en fait le reproche :

It had the effect of *timor mortis* so I decided to cover it up. (139)

Devant l'incompréhension de celui-ci, il poursuit :

'I'm deadly serious. I'll wear my hat in the same way as you wear your
collar, Father.' [...] 'Your collar is the sublimation of *timor mortis*. What else is it, in Jesus
Christ ?'

Sharkey considère donc que la fonction de la religion est de rendre supportable
la condition de l'homme mortel et exprime un point de vue récurrent dans
l'œuvre.

Toute l'œuvre de MCGAHERN témoigne d'une forte imprégnation religieuse et plus précisément catholique. MCGAHERN s'est exprimé dans divers entretiens sur l'éducation catholique qu'il a reçue, sur son appréciation de la collusion entre l'église et la république irlandaise, sur sa perception du conflit entre catholiques et protestants, et sur son émotion esthétique devant les cérémonies, notamment celles de la Semaine Sainte. Nous tenterons ici de rattacher à la thématique temporelle la vision de la religion qui émerge des nouvelles, sachant qu'il n'y a pas dans ce domaine de différences majeures entre elles et les romans.

Une des figures récurrentes du héros mcgahernien est celle du jeune homme qui a promis à sa mère mourante de devenir prêtre et n'y parvient pas. La relation avec la religion est donc intimement liée avec la relation à la mère et à la mort, ce qui la charge affectivement. Les arguments utilisés par les prêtres pour susciter des vocations sont présentés dans « The Recruiting Officer » :

'In this schoolroom two thousand years later I bring you the same message. Follow me and catch men. Follow me into the Irish Christian Brothers, where as teacher you will lead the little children He so loved to Christ. 'For death comes as a thief in the night, the longest life is but a day, and when you go before the Judgement Seat can you without trembling say to Jesus I refused the call even the tired fishermen answered, and what if He refuses you as you refused Him?' (109)

Le prêtre joue sur la peur de la mort et de l'au-delà. Il présente l'entrée dans son ordre comme une manière de s'assurer la vie éternelle après la mort, ce qui implique que son discours s'adresse à de fervents croyants pour qui l'existence de l'au delà ne fait aucun doute. Tel était le cas pour le jeune MCGAHERN qui déclare dans un entretien avec Hemione LEE (2004) :

And Heaven and Hell and Purgatory, in my childhood was much closer than Australia or America.

Un tel choix de vie ne laisse aucune place au doute. C'est en cela qu'il peut rassurer et donc attirer.

Cependant, même pour ceux qui choisissent d'embrasser la carrière religieuse, rien n'est finalement jamais sûr. Michael Duggan dans « Like All Other Men », se détourne de cette voie qui semblait pourtant toute tracée. Il quitte le séminaire deux mois avant son ordination parce qu'il a perdu la foi :

'Because I no longer believed. I could hardly lead others to a life that I didn't believe in myself. When I entered Maynooth at eighteen I thought the whole course of my life was settled. It wasn't.' (276)

La religion n'offre donc pas un rempart solide au doute existentiel, d'autant moins qu'en échange de la vie éternelle, elle impose une mort à la vie⁶ comme l'explique le narrateur au début de « Doorways » :

I used to panic when I saw life that way, it brought the blind and overmastering desire to escape, and religious life had seemed for long the one way out: to resign this life, to take on the habit of unchanging death-like days, the sweet passion, and when death came it could hold no terror. I had already died in life. (158)

Michael Duggan exprime presque grossièrement la même idée sous le coup de la colère lorsque la jeune femme avec qui il vient de passer la nuit lui annonce qu'elle va entrer dans un ordre :

'To mouth Hail Marys and Our Fathers all your life.' (278)

L'homme qui a perdu la foi n'a donc pas d'autre solution que d'affronter sa condition de mortel en toute lucidité mais même pour un agnostique, il n'est pas facile de renoncer à l'éternité, présentée chez MCGAHERN comme un « objet de désir » en termes greimasien, une aspiration de tout être humain. RICOEUR (1983, 46) explique :

L'éternité est « toujours stable » (*semper stans*) par contraste avec les choses qui ne sont « jamais stables ». Cette stabilité consiste en ceci que « dans

⁶ Voir aussi 1.2.2.

l'éternel ... rien ne passe, mais tout est tout entier présent (*totum esse praesens*), tandis qu'aucun temps tout entier n'est présent ».

On a déjà évoqué la fin heureuse de « Bank Holiday » qui confère à un moment de bonheur une dimension d'éternité. Le sentiment d'éternité est associé à une impression de plénitude et peut être assimilé à une épiphanie. Les épiphanies sont vécues par les personnages et ressenties d'autant plus fortement par le lecteur qu'elles sont souvent situées en conclusion des récits, comme pour en nier la clôture.

Cependant, les personnages comme le lecteur ont conscience de la fugacité de ces moments et de l'extrême fragilité du bonheur, toujours menacé d'extinction. Seule la mémoire de ces instants permet de les revivre et de les faire revivre pour le lecteur. C'est ce qui se passe à la fin de « The Wine Breath » où Michael Bruen se souvient de sa jeunesse comme d'une époque présente appartenant à quelqu'un d'autre :

Somewhere outside this room that was an end, he knew that a young man, not unlike he had once been, stood on a granite step and listened to the doorbell ring, smiled as he heard a woman's footsteps come down the hallway, ran his fingers through his hair, and turned the bottle of white wine he held in his hands completely around as he prepared to enter a pleasant and uncomplicated evening, feeling himself immersed in time without end. (187)

3.4. Le temps de l'écriture

La mémoire est le seul moyen d'inverser le cours du temps, de rendre au passé un caractère présent. RICOEUR (1983, 28) cite à ce propos Saint Augustin :

Le présent du passé c'est la mémoire, le présent du présent, c'est la vision, le présent du futur, c'est l'attente.

Les trois termes « mémoire », « vision », « attente » sont au cœur du questionnement sur le temps que MCGAHERN élabore à travers ses récits.

Dans les romans, comme dans les nouvelles, les personnages sont enclins au souvenir. Dans « High Ground », le directeur et ses élèves, devenus compagnons de boisson, évoquent le passé et se souviennent de ceux qui ont, depuis, quitté le pays. Dans « The Country Funeral », les frères qui se rendent à l'enterrement d'un parent se remémorent le mauvais accueil que leur réservait le défunt dans leur enfance. La mémoire et l'acte narratif s'avèrent intimement liés. RICOEUR (1983, 27) reprend la théorie de Saint Augustin :

Narration, dirons-nous, implique mémoire, et prévision implique attente. Or qu'est-ce que se souvenir ? C'est avoir une image du passé. Comment est-ce possible ? Parce que cette image est une empreinte laissée par les événements et qui reste fixée dans l'esprit.

A la fin de « Oldfashioned » le fils du sergent revient avec une équipe de télévision pour filmer les lieux de son enfance et devient narrateur a posteriori de l'histoire qu'on vient de lire. Le lieu d'énonciation est défini par sa mémoire :

They set up the cameras and microphones under the beech trees on the avenue where once he had happily burned leaves for the Sinclairs. (271)

La mémoire est ici à la fois le déclencheur de l'acte narratif et le sujet du récit qui conduit le lecteur de l'enfance du narrateur au moment où celui-ci décide

de raconter son histoire bien des années plus tard. Le processus décrit dans la nouvelle rappelle la théorie de RICOEUR (1983,105) :

Finally, the reprise of the story told, governed in tant que totalité par sa manière de finir, constitue une alternative à la représentation du temps comme s'écoulant du passé vers le futur, selon la métaphore bien connue de « la flèche du temps ». C'est comme si la récollection inversait l'ordre dit « naturel » du temps. En lisant la fin dans le commencement et le commencement dans la fin, nous apprenons aussi à lire le temps lui-même à rebours, comme la récapitulation des conditions initiales d'un cours d'actions dans ses conséquences terminales.

Cependant le narrateur est conscient que ce retour sur le passé ne peut être entièrement satisfaisant :

It would be a dull film. There would be no people in it. The people that interested him were all dead. (271)

L'acte de narration est souvent mis en scène dans les récits, que ce soit par l'intermédiaire des dialogues, lorsque les personnages racontent des histoires à d'autres, ou lorsqu'un personnage est défini par sa fonction de narrateur, voire d'écrivain. Le personnage principal de « The Beginning of an Idea » part chercher l'inspiration en Espagne, mais ne rentre qu'avec une ébauche d'histoire :

She had an end, the coffin of the famous writer coming to Moscow for burial that hot July day; and a beginning, the boy crunching on the oyster shells in the restaurant while the man starved in his summer coat in the rain outside. What she had to do was to imagine the life in between. (123)

La nouvelle s'intéresse donc non seulement à la personne du narrateur en tant que tel mais aussi à la structure de l'ébauche de récit. Les bornes sont fixées, comme celles de la vie, et le narrateur choisit de nous livrer la fin avant le début.

Dans « The Image », MCGAHERN établit le lien qui unit l'écriture et la vie :

Image after image flows involuntarily now, yet we are not at peace – rejecting, altering, shaping, straining towards the one image that will never come, the image on which our whole life took its most complete expression once, that would completely express it again in this bewilderment between our beginning and our end.

L'écriture est l'expression du monde intérieur de l'auteur quel que soit le genre choisi. La limite entre fiction et autobiographie est floue et probablement peu pertinente en ce qui concerne MCGAHERN qui intitule un morceau d'autobiographie publié par *The Independent* (IND 95 Aug 26) « A Summer Story : Honeyed words A short story ». Interrogé par Hermione LEE (7 avril 2004) sur l'autobiographie qu'il était en train d'écrire, il répondit en établissant une distinction originale entre fiction et autobiographie :

I mean, one of the reasons is that fiction always has to be believable. Life has never to be believable and a great deal of it isn't. So this time a lot of the stuff that I'm writing hasn't to be believable.

Le temps de l'écriture remplit la vie de l'écrivain en un retour sur soi qui n'en est pas moins communication avec le lecteur. Denis SAMPSON (2000, 26) précise ce qu'il entend par « autobiographie » à propos des nouvelles :

When I speak then of « autobiography, » I mean that John McGahern's work consciously includes within it, in the manner of Proust's *A la Recherche*, or indeed of Joyce or Yeats, versions of the artist's earlier selves, and that there is a movement forward towards a more inclusive and more mature sense of how the truth of perception may be embodied.

De même que tout écrivain est un lecteur, tout lecteur est potentiellement écrivain comme le souligne MCGAHERN dans l'entretien avec Eamon MAHER (2003, 152) :

Each person has a private world – and I've said this several times – that others cannot see. The only difference between the writer and the reader is that the writer has a certain gift or talent that enables him to dramatise that private world.

MCGAHERN évoque souvent sa propre expérience de lecteur où le temps se trouve suspendu, comme il l'est dans le sommeil :

I remember being shaken out of a book in the middle of the large living room in the barracks to find myself surrounded. My sisters had unlaced and removed one of my shoes and placed a straw hat on my head. Only when they began to move the wooden chair on which I sat away from the window did I wake out of the book – to their great merriment.

Comme l’auteur le rappelle souvent, les textes ne parviennent à un stade d’achèvement que lorsqu’ils sont lus et donc, pour employer la terminologie de RICOEUR, « refigurés ».

L’écriture est indéniablement un moyen d’opposer l’action à la fugacité des choses humaines en leur donnant une dignité qui les éternise.

CONCLUSION DE LA TROISIEME PARTIE

A travers les nouvelles, MCGAHERN fait part d'une expérience à la fois spécifique et universalisable. MAHER (2003,96) commente :

This is the type of literary goal McGahern gives himself also, that of recreating through style a vision of existence with which his readers can commune. *The Collected Stories* provide us with snapshots of existence, sketches of intense moments in the lives of ordinary human beings raised to the stature of universal figures who are readily identifiable as real people.

La vision du temps de MCGAHERN est influencée par une histoire individuelle et collective sur laquelle il réfléchit selon des modalités propres à chaque histoire. Le thème de la temporalité est tellement présent que chaque nouvelle semble en être une exploration. Les termes de la réflexion sont parfois semblables, créant un système d'échos dans le recueil des *Collected Stories*, parfois discordants, permettant ainsi de développer des points de vue différents. Le lecteur est ainsi incité à méditer sur sa propre expérience du temps, faisant siennes certaines conclusions, en rejetant d'autres en fonction de son histoire et de sa sensibilité.

Mise à l'épreuve des analyses de RICOEUR, la vision exprimée par MCGAHERN peut être qualifiée de classique dans la mesure où elle s'inscrit dans la tradition littéraire et philosophique occidentale allant de PLATON à JOYCE. On peut y lire les traces d'un certain idéalisme associées à une exigence de rationalité, ce qui peut expliquer bien des ambivalences. Celles-ci font toute la richesse et la subtilité d'une œuvre qui n'est jamais manichéenne et véhicule une forte charge émotionnelle parce qu'elle ne se lasse pas d'explorer les

paradoxes de l'humanité ordinaire. De nombreux personnages sont construits à l'image de l'auteur, élevé dans les certitudes apportées par la religion catholique qui promet à ses serviteurs une éternité heureuse. La promesse faite à la mère de devenir prêtre appartient au temps de l'enfance et ne résiste pas forcément à la culture et à la réflexion personnelle du jeune adulte qui lorsqu'il perd la foi trouve dans la mémoire et l'écriture le moyen de pérenniser une histoire personnelle. Ayant lui-même fait ce chemin, l'auteur ne proclame aucune faillite de la religion – ni du langage – mais affirme un idéal de générosité qui consiste à inclure dans notre vie le temps de l'autre, qu'il soit vivant ou mort. La seule totalité est celle qui abolit la rupture entre présent et passé et laisse ouvert le monde de l'hypothétique. C'est la démarche de l'auteur dans *Memoir* (2005, 272) :

Without the promise that one day I'd say Mass for her I doubt if I would have been able to resist my father when he wanted to take me out of school. I did, in the end, answer to a different call than the one she wished for me, and followed it the whole of my life. When I reflect on those rare moments when I stumble without warning into that extraordinary sense of security, that deep peace, I know that consciously or unconsciously she has been with me all my life.

If we could walk together through those summer lanes, with these banks of wild flowers that 'cast a spell', we probably would not be able to speak, though I would want to tell her all the local news. [...]

I would want no shadow to fall on her joy and deep trust in God. She would face no false reproaches. As we retraced our steps, I would pick for her the wild orchid and the windflower.

CONCLUSION GENERALE

L'étude des marques linguistiques de la temporalité nous a conduit de la phrase au texte à travers les micro-analyses de trois nouvelles qui révèlent que MCGAHERN fait le plus souvent le choix du récit rétrospectif, que le narrateur soit homodiégétique ou hétérodiégétique. Narrateurs et personnages se montrent enclins à la rétrospection comme en témoignent les formes HAD-EN indiquant un décrochage temporel par rapport au récit au prétérit. Les plans temporels sont soit clairement distingués, de manière à définir des sphères temporelles différenciées, soit superposés pour révéler la confusion dont les personnages peuvent être victimes. La rétrospection est souvent associée à un parcours spatial qui objective l'itinéraire, parfois cyclique, d'un protagoniste. L'étude de la temporalité dans les trois nouvelles nous a amené à définir un style intimiste qui donne de la profondeur à la psychologie des personnages et joue sur la proximité entre personnage et lecteur.

Les outils de la narratologie sont ensuite utilisés conjointement à la linguistique pour aborder l'étude des romans dans l'ordre de la succession.

The Barracks allie la fermeté d'une structure chronologique qui précipite le personnage d'Elizabeth vers sa fin à la fluidité du courant de conscience. Elizabeth tente par des retours dans le passé de trouver un sens à sa vie. Si cette tentative de structuration *a posteriori* est un échec, il n'en est pas de même de l'œuvre de fiction qui vient bouleverser le temps du lecteur.

Le protagoniste de *The Dark* est un jeune homme qui paie un lourd tribut à son passé et se révèle incapable de se construire un avenir. La distance temporelle qui sépare le narrateur du personnage reste incertaine, tout comme la formalisation de l'expérience décrite.

The Leavetaking introduit la confusion des plans temporels, au niveau diégétique comme au niveau narratif. Le personnage narrateur échappe à un présent ennuyeux en se réfugiant dans le souvenir de sa mère, qui est souvenir d'une rupture imposée par la mort et la brutalité du père. Le roman se compose de deux parties qui donnent l'impression d'une succession chronologique alors qu'elles sont en fait dans un rapport de simultanéité, ce qui change complètement la perception du temps de la diégèse. Contrairement à ce que la forme superficielle pourrait laisser croire, le poids du passé n'est pas contrebalancé par une perspective d'avenir heureux.

The Pornographer développe trois fils narratifs se rapportant au personnage narrateur qui a une triple vie. Les sphères temporelles apparemment distinctes entrent néanmoins en contact et la fin du roman amorce un retournement de situation. Le narrateur citadin et amoral envisage de retourner s'installer dans sa campagne natale et de changer de vie.

Dans *Amongst Women*, la maîtrise du temps devient un enjeu de pouvoir dans la famille. Le père vieillissant refuse toute évocation du passé et toute évolution. Les filles devenues adultes s'emploient à faire revivre artificiellement le passé dans un élan ambigu de générosité envers leur ancien tyran. Le récit est ponctué par les allers et retours des filles à la propriété familiale, qui symbolise la stabilité des choses dans un monde en pleine évolution où les gens ont besoin de repères forts. Le récit prend lui même une forme cyclique pour la dépasser.

Le temps de *That they May Face the Rising Sun* est incontestablement celui de la maturité. Les Rutledge sont revenus s'installer sur les terres natales de l'homme et vivent au rythme de la petite communauté rurale du bord du lac. Ils se montrent accueillants pour les voisins marqués par des histoires singulières, plus ou moins emblématiques d'une société en pleine mutation. Le récit allie le rythme lent de la parole et des pauses descriptives au caractère soudain de certains événements qui changent irrémédiablement la vie des individus ou de la communauté.

Au terme de ce parcours, on constate que la relation au temps demeure une préoccupation majeure des personnages. La palette des émotions et des expériences s'élargit avec chacun des romans. Les récurrences, notamment la promesse de devenir prêtre faite par l'enfant à la mère mourante et la volonté de s'affranchir de la domination paternelle ne doivent pas masquer une évolution du style et du traitement de la thématique temporelle. Le statut et la perception du présent, du passé et de l'avenir changent grandement entre le premier et le dernier roman. A la netteté tragique de *The Barracks*, s'oppose la superposition des plans temporels dans *The Leavetaking* et la pluralité des fils

narratifs développés dans *The Pornographer. That They May Face the Rising Sun* utilise la technique du contrepoint pour décrire la multiplicité des destins individuels qui s'entrecroisent. Au fil de l'oeuvre le lecteur perçoit une ouverture grandissante au temps de l'autre. Les protagonistes des deux premiers romans sont enfermés dans un temps unique qui les emprisonne alors que la deuxième partie de *The Leavetaking* s'efforce de décrire un autre type de temps sans échapper au traitement en miroir. *The Pornographer* rompt avec la pesanteur du passé et pose indirectement le problème de la moralité qui semble se résoudre par un changement de mode de vie envisagé en fin de roman, à savoir, une installation en couple stable à la campagne, une sorte de retour aux origines qui permettrait de se ressourcer. *Amongst Women* est le premier portrait de groupe. Toute la temporalité du roman est organisée autour de l'individu en tant que membre de la famille, qu'il la rejette ou éprouve le besoin de s'y rattacher pour exister. L'opposition entre temps masculin et temps féminin est particulièrement développée dans ce roman qui montre l'efficacité des petits arrangements féminins avec le temps. *That They May face the Rising Sun* offre une vision apaisée de la temporalité qui restitue toute son importance au présent et à la multiplicité non conflictuelle des destins. Les romans témoignent d'une évolution que MCGAHERN retrace dans *Memoir* :

We grow into an understanding of the world gradually. Much of what we come to know is far from comforting, that each day brings us closer to the inevitable hour when all will be darkness again, but even that knowledge is power and all understanding is joy, even in the face of the dread, and cannot be taken from us until everything is. We grow into a love of the world, a love that is all the more precious and poignant because the great glory of which we are all but a particle is lost almost as soon as it is gathered. (36)

La réflexion sur la temporalité est donc toujours ancrée dans la psychologie des personnages qui sont eux-mêmes influencés par les ensembles auxquels ils appartiennent, famille, communauté, région, pays. Si l'on considère l'œuvre dans son ensemble, on peut esquisser les grandes lignes de la vision du temps qui s'en dégage. Le recours aux nouvelles vient confirmer l'interprétation des récurrences temporelles qui apparaissent dans les romans. En nous éloignant des considérations narratives, nous avons voulu rapprocher l'expérience des personnages de celle des êtres humains auxquels ils font inévitablement penser. Si la temporalité du texte de fiction trouve un écho chez le lecteur, c'est qu'elle n'est pas entièrement coupée de la sienne. Les portraits des personnages sont aussi des portraits d'individus. Ceux-ci sont inscrits dans un contexte historique spécifique qui est celui de l'Irlande de la seconde moitié du vingtième siècle. C'est une période de fortes turbulences pour un pays qui ne s'engage que tardivement dans la voie de la modernité. Une telle situation est naturellement propice à la rétrospection nostalgique.

Cependant la nostalgie, conséquence d'un sentiment de perte, peut aussi être analysée en termes existentiels. L'individu confronté à des deuils ou des échecs amoureux éprouve le besoin de retrouver une unité perdue, a le sentiment de ne pouvoir se suffire à lui-même, ce qui le pousse à rechercher le temps perdu de la sécurité et des certitudes enfantines.

Le deuil est un rappel du caractère temporaire des choses humaines et dans une société profondément catholique, la religion promet la gloire éternelle à ceux qui servent Dieu. L'entrée dans un ordre qui semblerait alors être la voie

de la sagesse implique cependant un renoncement à la vie sur terre qui n'a rien de séduisant.

Restent la lecture, qui permet d'abolir momentanément le temps pour habiter un autre monde, et l'écriture qui a en plus le pouvoir de refigurer le temps, et d'arracher définitivement à l'oubli ce que l'on couche sur le papier.

MCGAHERN décrit certaines expériences de lecture et d'écriture comme épiphaniques, des moments de bonheur pur où le temps se trouve aboli, ce qui confère à ces moments une plénitude pouvant être un substitut d'éternité. En d'autres situations, le bonheur est associé à une perception particulière du temps, sans qu'on sache ce qui est cause de quoi, comme dans *Memoir* :

In another week Mother came home. She was well and happy and went straight back to school. With her each morning we went up the cinder footpath to the little iron gate, past brady's house and pool and the house where the old Mahon brothers lived, past the deep, dark quarry and across the railway bridge and up the hill by Mahon's shop to the school, and returned the same way in the evening. I am sure it is from those days that I take the belief that the best of life is lived quietly, where nothing happens but our calm journey through the day, where change is imperceptible and the precious life is everything. (80)

INDEX DES NOMS PROPRES

ARNOLD

175-6

BACHELARD

243-4

BECKETT

273

BENVENISTE

9, 12-3

BOOTH

17

BOUSCAREN

24, 27

BRIHAULT

96, 101, 115, 144, 150

BROWN & YULE

39

BURTON

41

CARDIN

288, 295

CHATMAN

38

CHUQUET

18- 20

COLERIDGE

174-5

CREPIN

28

CULIOLI

15

DUBOIS

14, 21

ELIOT

175-6

FIÉROBE

63, 83, 88, 117

GALLIX

87-8, 102

GENETTE

9, 38-42, 75, 77, 80, 82, 90, 102

GOARZIN

181, 196, 212, 227, 278

GREIMAS

218

GRICE

21, 41

GUILLAUME

9, 13

HOPKINS

175-6

HUDDLESTON

24-5

JOBERT-MARTINI

228

JOLY & O'KELLY

12-3

JOUSNI

56

JOYCE

46, 55-6, 63, 219, 273, 303, 305

LAPAIRE & ROTGE

21, 23, 31- 33

LAVEDRINE

21

LAWRENCE

258

LEE

298, 303

LEJEUNE

50

LEVINAS

296

LEVINSON

9, 39

LOUVEL

94-6, 101, 115, 144, 150, 295

LYONS

15

MAHER

303, 305

MIKOWSKI

91, 122, 127, 182, 226-7, 266-7

OLLIER

85, 115-6

PALMER

24, 33

PELLETIER

115, 117

PLATON

286, 305

POUILLON

112

PROPP

218

PROUST

5, 40, 55, 58, 82, 121, 174, 207, 303

RICOEUR

81-2, 276, 285, 299, 301-2, 304-5

RIVARA

8, 14, 38

SAMOYAUULT

270

SAMPSON

72, 82-3, 85, 121, 123, 179, 206, 277, 303

SHAKESPEARE

237

TOOLAN

39, 219

TRUDGILL

37

VERLEY

53, 73, 289

VUILLAUME

45

WELCH

118

WHYTE

173-4, 281-4, 286-7

YEATS

117

YULE

39, 41

INDEX DES NOTIONS

Avertissement : afin de conserver à cet index un caractère pratique et utile, des notions récurrentes comme le présent, le passé, le futur, l'enfance, la mort etc. ont délibérément été exclues.

Adolescence

4, 121-123, 126- 128, 154, 250, 273

Analepse

5, 36, 38, 40, 46, 50, 68

Antériorité

24-5, 32, 157

Attente

41, 45-6, 48, 57, 122, 136, 138-141, 156, 166-8, 186, 190, 246, 260, 301

Continuité

34, 46, 83, 89, 107, 136, 154, 179, 201, 212, 232, 235, 249, 251, 254, 274

Courant de conscience

46, 59, 64, 110, 119, 153, 293, 309

Durée

32, 36, 39- 42, 69, 89, 90, 138, 175, 231

Ecriture

4, 75, 76, 162, 173, 181, 186-189, 195, 201, 206, 233, 242, 272- 275, 278, **301-4**, 306, 313

Ellipse

36, 41, 51, 90, 93, 127, 230

Epiphanie

53, 58, 258, 300

Enterrement

56-7, 60, 89, 183, 186, 197, 206, 228, 256, 261, 295, 301

Eternité

52, 60, 63, 144, 155, 203, 278, 290, 292, 294, **295-300**, 306, 313

Génération

47, 50, 60, 64, 67, 115, 211, 224, 266, 267-8, 289

Hypothétique

21-2, 124, 158, 184, 205, 306

Itération / itératif

30, 42, 57, 60, 66, 70, 90-3, 97, 123-5, 200, 244-7, 255, 258

Lecture

2, 4, 43, 70, 76-7, 82, 102, 153-4, 163, 175, 187, 200, 233, 241, 272

Origine

45, 53, 55, 64, 70, 107, 109, 110, 137, 141, 148, 159, 169, 183, 206, 228, 229, 284, 286, 289, 311

Pause

40, 90, 195, 245, 310

Perte

3, 19, 60, 93, 125, 133, 149, 202, 296, 312

Prolepse

5, 36, 40, 46, 87, 102, 111, 127, 129, 156, 166-7, 171, 211

Rétrospection

4, 249, 252, 308, 312

Rêve

124, 134, 143, 146-7, 149, 150, 158, 243-4, 281

Rythme

40-1, 71, 90-1, 95-6, 148, 176, 187, 232, 245, 247, 256-7, 267-68, 275, 310

Sommaire

41, 50, 68, 90-3, 130, 188

INDEX DES NOUVELLES CITEES

Les nouvelles sont classées par ordre alphabétique

« All Sorts of Impossible things »

281, 295, 297

« Bank Holliday »

289, 292, 300

« Creatures of the Earth »

295, 296

« Crossing the Line »

292

« Doorways »

299

« Eddie Mac »

284, 293

« Faith, Hope and Charity »

281, 284, 295

« Gold Watch »

10, 30, 32, 37, 43, 64-74, 75-80, 270, 290

« Hearts of Oak and Bellies of Brass »

284

« High Ground »

301

« Korea »

291, 295, 296

« Lavin »

281

« Like All Other Men »

288, 299

« My Love, My Umbrella »

291

« Oldfashioned »

283, 301

« Parachutes »

287, 288

« Peaches »

44, 283, 295

« Sierra Leone »

44, 295

« Swallows »

281

« The Beginning of an Idea »

295, 302

« The Conversion of William
Kirkwood »

293

« The Country Funeral »

44, 295, 297, 301

« The Creamery Manager »

44

« The Key »

290

« The Recruiting Officer »

291, 298

« The Wine Breath »

10, 22, 26, 36, 43, 54-63, 66, 72, 74-80,
297, 301

« Wheels »

10, 15, 16, 18, 22, 24-26, 29, 32, 34, 43,
44, 45-53, 55, 58, 63, 65, 67, 74-80, 289,
290

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

1. Œuvres de John McGahern

1.1. Romans

- *The Barracks*. 1963. London : Faber & Faber.
- *The Dark*. 1965. London : Faber & Faber.
- *The Leavetaking*. 1974. London : Faber & Faber.
- *The Pornographer*. 1979. London : Faber & Faber.
- *Amongst Women*. 1990. London : Faber & Faber.
- *That They May Face the Rising Sun*. 2002. London : Faber & Faber. Pour l'édition américaine, roman publié sous le titre *By the Lake*. New York : Alfred A. Knopf.

1.2. Recueils de nouvelles et nouvelles

- *Nightlines*. 1970. London : Faber & Faber.
- *Getting Through*. 1978. London : Faber & Faber.
- *High Ground*. 1985. London : Faber & Faber.
- *The Collected Stories*. 1992. London : Faber & Faber.
- « Creatures of the Earth ». 1995. in BRIHAULT & LOUVEL éd. (1995).

1.3. Théâtre

- *The Power of Darkness*. 1991. London : Faber & Faber.

1.4. Autobiographie

- *Memoir*. 2005. London : Faber & Faber.

1.5. Textes critiques

- « The Image ». 1991. in *Canadian Journal of Irish Studies*, 17 n° 1, 12.

- « La Création romanesque » traduit par M. DEBELLE in *Le processus de la création chez les écrivains irlandais contemporains*, actes du colloque de Caen (juin 1992). Caen : Presses Universitaires de Caen (1994), 141-148.

1.6. Entretiens

- « John McGahern – 17 november 1993 » in BRIHAULT & LOUVEL éd. (1995), 19-31.
- « John McGahern » in *JSSE*, n° 41, 123-141.
- « Readings & Conversations ; John McGahern with Hermione Lee – 7 April 2004 » <http://www.lannan.org/lf/rc/event/john-mcgahern/>

2. Linguistique et grammaire

- BENVENISTE, E. 1966. *Problèmes de linguistique générale*, 1. Paris : Gallimard.
- BENVENISTE, E. 1974. *Problèmes de linguistique générale*, 2. Paris : Gallimard.
- BOUCHER, P. 1993. « Deixis revisited : Connective and pragmatic functions of *now*, *then*, *here* and *there* » in DANON-BOILEAU & DUCHET éd. (1993), 7-25.
- BOUSCAREN, J. et al. 1982. *Cahiers de recherche T. 1, grammaire anglaise*. Gap : Ophrys.
- _____. 1984. *Cahiers de recherche T. 2, grammaire anglaise*. Gap : Ophrys.
- _____. 1992. *Introduction to a Linguistic Grammar of English, an Utterer-centered Approach*. Gap : Ophrys.
- _____. 1993. *Cahiers de recherche T. 6, types de procès et repères temporels*. Gap : Ophrys.
- BOUSCAREN, J. 1993. « Eléments pour une typologie du procès » in BOUSCAREN et al. (1993), 7-36.
- BOUSCAREN, J. & J. CHUQUET. 1987. *Grammaire et textes anglais – Guide pour l'analyse linguistique*. Gap : Ophrys.
- CHUQUET, J. 1993. « Perfect anglais et opérations de validation : quelques repères » in DANON-BOILEAU & DUCHET éd. (1993), 27-45.
- COTTE, P. et al. 1993. *Les Théories de la grammaire anglaise en France*. Paris : Hachette.

- CREPIN, A. 1994. *Deux mille ans de langue anglaise*. Paris : Nathan.
- CULIOLI, A. 1990. *Pour une linguistique de l'énonciation. Opérations et représentations*. (tome 1). Gap : Ophrys.
- _____. 1999. *Pour une linguistique de l'énonciation. Formalisation et opérations de repérage*. (tome 2). Gap : Ophrys.
- _____. 1999. *Pour une linguistique de l'énonciation. Domaine notionnel*. (tome 3). Gap : Ophrys.
- DANON-BOILEAU, L. et J.-L. DUCHET éd. 1993. *Opérations énonciatives et interprétation de l'énoncé*. Gap : Ophrys.
- DANON-BOILEAU, L. 1993. « *Telos, aspect, actance, et plan d'énonciation* » in DANON-BOILEAU & DUCHET éd. (1993), 47-59.
- DECLERCK, R. 1991. *Tense in English Its Structure and Use in Discourse*. London : Routledge.
- DUBOIS, J. et al. 1994. *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*. Paris : Larousse.
- FRANCKEL, J.-J. 1993. « Depuis » in BOUSCAREN et al. (1993), 141-154.
- FRYD, M. 1993. « A propos de la périphrase *after -ing* en anglo-irlandais » in DANON-BOILEAU & DUCHET éd. (1993), 77-99.
- GREENBAUM, S. et R. QUIRK. 1990. *A Student's Grammar of The English Language*. London : Longman
- GUILLEMIN-FLESCHER, J. [1981] (1993). *Syntaxe comparée du français et de l'anglais, problèmes de traduction*. Gap : Ophrys.
- GUILLEMIN-FLESCHER, J. 1993. « Etude contrastive de la déixis en anglais et en français » in DANON-BOILEAU & DUCHET éd. (1993), 181-208.
- HALLIDAY, M.A.K & R. HASAN. [1976] (1990). *Cohesion in English*. London : Longman.
- HUDDLESTON, R. [1984] (1989). *Introduction to the Grammar of English*. Cambridge : Cambridge U. P.
- JOLY, A. & D. O'KELLY. 1989. *L'analyse linguistique des textes anglais*. Paris : Nathan.
- _____. 1990. *Grammaire systématique de l'anglais*. Paris : Nathan.

- KERBRAT-ORECCHIONI, C. [1980] (1997). *L'Enonciation*. Paris : Armand Colin.
- LAPAIRE, J.-R. & W. ROTGE. 1991. *Linguistique et grammaire de l'anglais*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail.
- _____. 1993. *Séminaire pratique de linguistique anglaise*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail.
- LARREYA, P. 1984. *Le Possible et le nécessaire – Modalité et auxiliaires modaux en anglais britannique*. Paris : Nathan.
- LARREYA, P. & C. RIVIERE. 1991. *Grammaire explicative de l'anglais*. Paris : Longman.
- LAVEDRINE, J. 1975. *Les Coordonnées morphémiques élémentaires en anglais contemporain*. Service de reproduction des thèses de Lille III. Thèse de doctorat d'Etat dirigée par A.R. TELLIER. Université Paris X – Nanterre.
- LEECH, G. [1974] (1990). *Semantics*. London : Penguin.
- LYONS, J. 1977. *Semantics*. 2 vol. Cambridge : Cambridge U. P.
- _____. 1981. *Language and Linguistics*. Cambridge : Cambridge U. P.
- PALMER, F. R. [1965] (1974). *The English Verb*. London : Longman.
- RIVIERE, C. 1993. « Illusions de la durée » in BOUSCAREN et al. (1993), 113-140.
- RIVIERE, N. 1993. « Un repère temporel méconnu : Il y a (dix ans) » in BOUSCAREN et al. (1993), 155-192.
- WYLD, H. 1993. « Since et les types de procès » in BOUSCAREN et al. (1993), 37-86.
- ZEITOUN, E. 1993. « When et la temporalité » in BOUSCAREN et al. (1993), 87-112.

3. Stylistique, analyse du discours, théorie littéraire

- ABRAMS, M. H. 1988. *A Glossary of Literary Terms*. Orlando : Holt, Rinehart and Winston.
- AUERBACH, E. [1946] (1968). *Mimesis – La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris : Gallimard.

- BACHELARD, G. [1942] (1993). *L'Eau et les rêves*. Paris : Le Livre de Poche.
- BADONNEL, P. & C. MAISONNAT. 1998. *La Nouvelle anglo-saxonne - Initiation à une lecture psychanalytique*. Paris : Hachette.
- BAKHTINE, M. [1975] (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
- BOISSON, C. 1989-1990. *Cours de Stylistique*. Disponible à <ftp://nte.univ-lyon2.fr/Users/cboisson/Public/Articles/JollyCorner.rtf/>
- BOOTH, W. 1961. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago : University of Chicago Press.
- BONHEIM, H. 1982. *The Narrative Modes - Techniques of the Short Story*. Cambridge : D. S. Brewer.
- BROWN, G. & G. YULE. 1983. *Discourse Analysis*. Cambridge : Cambridge U. P.
- BURTON, D. 1980. « What is Browning Implying ? » in J-P. PETIT (ed). *Discourse and Style II*. Lyon : L'Hermès. 93-104.
- CHATMAN, S. [1978] (1980). *Story and Discourse - Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca & London : Cornell University Press.
- FILLMORE, J. 1971. *Santa Cruz Lectures on Deixis*. Bloomington : Indiana University Linguistics Club.
- GEFEN, A. 2002. *La Mimésis*. Paris : Flammarion.
- GENETTE, G. 1972. *Figure III*. Paris : Ed. du Seuil.
- _____. 1983. *Nouveau discours du récit*. Paris : Ed. du Seuil.
- LEECH, G. & M. SHORT. 1981. *Style in Fiction*. London : Longman.
- LEJEUNE, P. [1975] (1996). *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- LEVINSON, S. C. [1983] (1989). *Pragmatics*. Cambridge : Cambridge U. P.
- PROPP, V. [1965] (1970). *Morphologie du conte*. Paris: Seuil.
- RIVARA, R. 2000. *La Langue du récit – Introduction à la narratologie énonciative*. Paris : L'Harmattan.
- SUHAMY, H. 1994. *Stylistique anglaise*. Paris : P.U.F.
- TODOROV, T. [1971] (1978). *Poétique de la prose*. Paris : Ed. du Seuil.

TOOLAN, M. [1988] (2001). *Narrative - A Critical Linguistic Introduction*. Second edition. London : Routledge.

TRAUGOTT, E. C. & M. L. PRATT. 1980. *Linguistics for Students of Literature*. New York : Harcourt Brace Jovanovich.

VUILLAUME, M. 1990. *Grammaire temporelle des récits*. Paris : Ed. de Minuit.

WIDDOWSON, H. G. [1975] (1979). *Stylistics and the Teaching of Literature*. London : Longman.

YULE, G. 1996. *Pragmatics*. Oxford : Oxford. U. P.

4. Ouvrages sur le temps

ATTALI, J. 1982. *Histoires du temps*. Paris : Le Livre de Poche.

LEVINAS, E. 1991. *La Mort et le temps*. Paris : Le Livre de Poche.

POUILLON, J. [1946] (1993). *Temps et roman*. Paris : Gallimard.

POULET, G. 1949. *Etudes sur le temps humain*. Paris : Plon.

RICOEUR, P. 1983-1985. *Temps et récit*. 3 vol. Paris : Ed. du Seuil.

ROUX, L. éd. 2003. *Le Char ailé du temps*. Saint-Etienne : Publication de l'Université de Saint-Etienne.

SAMOYAUULT, T. 2004. *La Montre cassée*. Lagrasse : Verdier.

VIEILLARD-BARON, J.-L. 1995. *Le Problème du temps – Sept études*. Paris : Vrin.

WEINRICH, H. [1964] (1973). *Le Temps*. Paris : Ed. du Seuil.

5. Ouvrages de référence sur la littérature irlandaise

ARCHIE, J.-P. éd. 1989. *Les Ecrivains irlandais*. Paris : L'Oeil de la lettre / Les belles étrangères.

CAHALAN, J. 1988. *The Irish Novel*. Dublin : Gill & Macmillan.

CORCORAN, N. 1997. *After Yeats and Joyce – Reading Modern Irish Literature*. Oxford : Oxford U.P.

GENET, J. éd. 1996. *La Nouvelle irlandaise de langue anglaise*. Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.

GENET, J. & C. FIEROBE. 1997. *La Littérature irlandaise*. Paris : Masson / Armand Colin.

HYLAND, P. & N. SAMMELLS éd. 1991. *Irish Writing*. Houndmills : Macmillan.

MIKOWSKI, S. 2004. *Le Roman irlandais contemporain*. Caen : Presses Universitaire de Caen.

WELCH, R. 1993. *Changing States – Transformations in Modern Irish Writing*. London : Routledge.

_____. 1996. *The Oxford Companion to Irish Literature*. Oxford : Oxford U.P.

6. Ouvrages et articles critiques sur l'œuvre de John McGahern

6.1. Ouvrages et articles sur l'œuvre en général

BRIHAULT, J. & L. LOUVEL éd. 1995. « John McGahern », numéro spécial de *La Licorne*, n° 32. Poitiers : UFR Langues et littératures.

BRIHAULT, J. 1995. « John McGahern - Introduction générale » in BRIHAULT & LOUVEL éd. (1995), 11-18.

BRIHAULT, J. 1995. « L'oeuvre de John McGahern : de l'écriture du rituel au rituel de l'écriture » in BRIHAULT & LOUVEL éd. (1995), 107-118.

CARDIN, B. 1993. *Les Nouvelles de John McGahern, une œuvre autour de la thématique du vide*. Thèse de doctorat dirigée par J. GENET. Université de Caen.

CHUQUET, H. 1995. « Etude de quelques marqueurs linguistiques de la distanciation chez John McGahern » in BRIHAULT & LOUVEL éd. (1995), 33-54.

COAD, D. 1994. « One God, one disciple : the case of John McGahern » in *EBC*, 57-62.

CRONIN, J. « John McGahern, une image nouvelle ? » traduit par E. Hellegouarc'h in *Le processus de la création chez les écrivains irlandais contemporains*, actes du colloque de Caen (juin 1992). Caen : Presses Universitaires de Caen (1994).

CROWLEY, C. 1994. « Leavetaking and Homecoming in the writing of John McGahern » in *EBC* 1994, 63-76.

GOARZIN, A. 1996. *Représentations du même dans les romans de John McGahern*. Thèse de doctorat dirigée par J. BRIHAULT. Université de Rennes 2 – Haute Bretagne.

_____. 1998. « 'The Same but different': les romans de John McGahern » <http://www.uhb.fr/langues/cei/anne98.htm>

_____. 1998. « Lire en état d'ivresse : les romans de John McGahern : du vide absurde aux horizons de la répétition » <http://www.uhb.fr/langues/cei/anne98b.htm>

_____. 1998. « En quête du père : la difficile filiation dans les romans de John McGahern » <http://www.uhb.fr/langues/cei/anne98c.htm>

_____. 2002. *John McGahern – Reflets d'Irlande*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

KAMM, J. 1990. « John McGahern » in *Contemporary Irish Novelists*, 175-191.

MAHER, E. 2003. *John McGahern : From the Local to the Universal*. Dublin : The Liffey Press.

MIKOWSKI, S. 1995. *La Mémoire et l'imagination dans les romans de John McGahern*. Thèse de doctorat dirigée par J. GENET. Université de Caen.

ROGERS, L. 1998. *Feminine Nation : Performance, Gender and Resistance in the Works of John MacGahern and Neil Jordan*. New York : University Press of America.

SAMPSON, D. 1993. *Outstaring Nature's Eye*. Dublin : The Lilliput Press.

SCHWARTZ, K. 1984. « John McGahern's Point of View » in *Eire Ireland*, 92-110.

WHYTE, J. 2002. *History, Myth, and Ritual in the Fiction of John McGahern*. Lewiston : The Edwin Mellen Press.

6.2. Ouvrages et articles sur les romans

6.2.1. Etudes sur *The Barracks*

AMIOT, P. 1994. « L'enfermement dans *The Barracks* » in FIEROBE éd. (1994), 45-64.

BATAILLARD, P. 1994. « John McGahern's subdued modernity » in *EBC*, 85-100.

- BLAYAC, A. 1994. « 'Eveline' de James Joyce, Elisabeth Reegan de John McGahern : un aspect de l'intertextualité de *The Barracks* » in *EBC* 1994, 77-84.
- CARDIN, B. 1994. « The Implicit in *The Barracks* » in *Q/W/E/R/T/Y* 1994, 275-278.
- CARDIN, B. 1994. « L'incommunicabilité dans *The Barracks* » in FIEROBE éd. (1994), 65-74.
- CHEVALIER, J.-L. 1996. « Childhood in *The Barracks* » in *Etudes irlandaises*, n° 21-2, 171-181.
- COAD, D. 1994. « Religious references in *The Barracks* » in FIEROBE éd. (1994), 131-138.
- CRONIN, J. 1994. « 'The Frightful Mill of Love' : John McGahern's *The Barracks* » in FIEROBE éd. (1994), 107-118.
- CROWLEY, C. 1994. « Resentment, Repetition, Grace : Time in John McGahern's *The Barracks* » in *Q/W/E/R/T/Y* 1994, 279-290.
- DUPERRAY, M. 1994. « La pesanteur et la grâce ou la passion d'Elisabeth dans *The Barracks* » in FIEROBE éd. (1994), 139-146.
- Etudes britanniques contemporaines (EBC)*, numéro spécial John McGahern ; Actes du colloque de la SEAC, Mons novembre 1994. Montpellier : Université Paul Valéry – Service des publications.
- FIEROBE, C. 1994. « Loin de Dieu, près des hommes : *The Barracks* de John McGahern » in *Etudes anglaises* XLVII° année n°4 - octobre-décembre 1994, 445-455.
- FIEROBE, C. éd. 1994. *Etudes irlandaises*, numéro spécial, octobre 1994 ; *Etudes sur The Barracks* de John McGahern. Villeneuve-d'Ascq : Presses de l'Université Charles-de-Gaulle - Lille III.
- FIEROBE, C. 1994. *Directions de travail du C.N.E.D. sur The Barracks*. Centre de Vanves.
- GALLIX, F. 1994. « Les petits éclairs de l'anachronie dans *The Barracks* de John McGahern » in *EBC* 1994, 41-56.
- GANTEAU, J.-M. 1994. « John McGahern's *The Barracks* : an interpenetrative Catholic novel » in *EBC* 1994, 25-40.
- KUCH, P. 1994. « Elisabeth Reegan as A Subaltern Wife : Irish Writing as The 'Cracked Looking-Glass of A Servant' » in *Q/W/E/R/T/Y* 1994, 291-298.

- LOUVEL, L. 1995. « John McGahern : la manière noire » in BRIHAULT & LOUVEL éd. (1995), 5-10.
- LOUVEL, L. 1995. « John McGahern : *The Barracks*, requiem d'un jour ordinaire » in BRIHAULT & LOUVEL éd. (1995), 87-106.
- MARTIN, F. 1994. « 'Both Different and the Same' : la femme, l'artiste et la mort dans *The Barracks* » in *Q/W/E/R/T/Y* 1994, 299-304.
- MIKOWSKI, S. 1994. « L'expérience fictive du temps dans *The Barracks* » in FIEROBE éd. (1994), 27-44.
- MOLLOY, F.C. 1977. « The Novels of John McGahern » in *Critique*, 19 n° 1, 5-27.
- O'BRIEN, V. 1996. « *The Barracks* ; What to put next » in *Etudes irlandaises*, n° 21-2, 163-170.
- O'CONNELL, S. 1984. « Door Into the Light : John McGahern's Ireland » in *Massachusetts Review*, 25 n° 2, 255-268.
- O'DWYER, R. 1994. « Gender Roles in *The Barracks* » in FIEROBE éd. (1994), 147-164.
- OLLIER, N. 1994. « L'évitement du sens dans *The Barracks* » in FIEROBE éd. (1994), 75-94.
- OLLIER, N. 1994. « Rétention, oppression et répression dans *The Barracks* » in *Q/W/E/R/T/Y* 1994, 305-314.
- OLLIER, N. 1994. « Les Mystères du Rosaire et la roseraie secrète de John McGahern » in *EBC* 1994, 1-24.
- PACCAUD-HUGUET, J. 1994. « A Strangely Polished Looking-Glass : John McGahern's Peculiar Realism » in *Q/W/E/R/T/Y* 1994, 315-325.
- PACCAUD-HUGUET, J. 1994. « John McGahern's poetics of excess in *The Barracks* » in *EBC* 1994, 111-128.
- PARATTE, H.D. 1976. « Conflicts in a Changing World » in RAFROIDI éd. (1976). *The Irish Novel in Our Time*. Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires de Lille.
- PELLETIER, M. 1994. « Aliénation individuelle et crise identitaire collective dans *The Barracks* » in FIEROBE éd. (1994), 15-26.
- ROSS, C. 1994. « Some Painful Thoughts About *The Barracks* » in FIEROBE éd. (1994), 119-130.

ROSS, C. 1994. « Containing and Being Contained (A Violet Sense of Otherness in *The Barracks*) » in *Q/W/E/R/T/Y* 1994, 325-332.

TOSSER, Y. 1994. « L'invention du quotidien dans *The Barracks* » in FIEROBE éd. (1994), 95-106.

WALSH, M. 1994. « The Barracks by John McGahern : annotation » in *EBC* 1994, 129-145.

ZEENDER, M.-N. 1994. « Michael Halliday : 'L'insoutenable absurdité de l'être' » in *Q/W/E/R/T/Y* 1994, 333-338.

6.2.2. Etudes sur *The Dark*

CRONIN, J. 1969. « *The Dark* is Not Light Enough - The Fiction of John McGahern » in *Studies*, 58, 427-432.

DEVINE, P. 1979. « Style and Structure in John McGahern's *The Dark* » in *Critique*, 21 n° 1, 49-58.

JOBERT-MARTINI, V. 2000. « *The Dark* : le temps du départ ; fuite impossible et rêve d'évasion » in MAJOLA-LEBLOND éd. (2000). *Le Départ - Variations sur un thème*. Lyon : Publication de l'Université Jean Moulin – Lyon 3, 263-283.

6.2.3. Etudes sur *The Leavetaking*

GOARZIN, A. 1995. « Figures de l'insularité dans *The Leavetaking* et *Amongst Women* » in BRIHAULT & LOUVEL éd. (1995), 119-136.

JOBERT-MARTINI, V. 2003. « L'Exil salvateur dans *The Leavetaking* » in GAY éd. (2003). *L'Etranger*. Lyon : Publication de l'Université Jean Moulin – Lyon 3, 127-140.

KILLEEN, T. 1991. « Versions of Exile – John McGahern's *The Leavetaking* » in *Canadian Journal of Irish Studies*, 17 n° 7, 69-78.

6.2.4. Etudes sur *The Pornographer*

FOURNIER, S. J. 1987. « Structure and Theme in John McGahern's *The Pornographer* » in *Eire Ireland*, 22 n° 1, 139-151.

6.2.5. Etudes sur *Amongst Women*

- BONAFOUS-MURAT, C. 1995. « Le rivage et la terre : l'espace féminin dans *Amongst Women* » in BRIHAULT & LOUVEL éd. (1995), 137-150.
- CRONIN, J. 1992. « John McGahern's *Amongst Women*. Retrenchment and Renewal » in *Irish University Review*, 22 n° 1.
- DUKES, G. 1995. « Les transformations du récit dans *Entre toutes les femmes* » in BRIHAULT & LOUVEL éd. (1995), 151-158.
- GOARZIN, A. 1995. « Figures de l'insularité dans *The Leavetaking* et *Amongst Women* » in BRIHAULT & LOUVEL éd. (1995), 119-136.
- QUINN, A. 1991. « A Prayer for my Daughters in *Amongst Women* » in *Canadian Journal of Irish Studies*, 17 n° 1, 19-90.

6.2.6. Etudes sur *That They May Face the Rising Sun*

- MIKOWSKI, S. Communication sur le roman dans le colloque de Reims (mars 2004) sur « Le Rythme ». A paraître.

6.3. Ouvrages et articles sur les nouvelles

- CARDIN, B. 1993. *Les Nouvelles de John McGahern, une œuvre autour de la thématique du vide*. Thèse de doctorat dirigée par J. GENET. Université de Caen.
- _____. 1995. « Un aspect du temps ; le cycle dans les nouvelles de John McGahern » in BRIHAULT & LOUVEL éd. (1995), 179-186.
- _____. 2003. « Figures of silence : ellipses and eclipses in John McGahern's *Collected Stories* » in *JSSE*, n° 40, 57-68.
- DUBOIS, D. 2000. « Incommunicability and Alienation in John McGahern's 'My love, My Umbrella' : an analysis of the discursive strategies » in *JSSE*, n° 34, 53-63.
- GUEGUEN, P. 1995. « 'Like all Other Men' Hantise et nostalgie de l'ordre » in BRIHAULT & LOUVEL éd. (1995), 187-194.
- JOUSNI, S. 1997. « Aube ou linceul ? Les chemins de neige chez McGahern et Joyce » in *Etudes irlandaises*, n° 1.
- _____. 1997. « James Joyce, John McGahern : châtiments corporels et principe de répétition » in *Bulletin de la Société de Stylistique anglaise*, n° 18, 143-157.

- LOUVEL, L. 1996. « John McGahern : 'Like All Other Men' ou la vanité et la poursuite du vent » in *Etudes irlandaises*, n° 21-2, 151-162.
- _____. 2000. « 'The Writers field : patrols of the imagination' John McGahern's short-stories » in *JSSE*, n° 34, 65-85.
- MAISONNAT, C. 1994. « Problematic creation in 'The Beginning of an Idea' by John McGahern » in *EBC* 1994, 101-110.
- _____. 1995. « Jeux d'écriture et création problématique dans 'The Beginning of an Idea' » in BRIHAULT & LOUVEL éd. (1995), 195-206.
- _____. 1998. « Flux et désir dans 'A Slip-Up' de John McGahern : incontinence et écriture » in *JSSE*, n° 30, 45-56. Voir aussi BADONNEL & MAISONNAT (1998).
- PERNOT-DESCHAMPS, M. 2000. « Loss and Failure in *High Ground* » in *JSSE*, n° 34, 31-39.
- SAMPSON, D. 2000. « The 'Rich Whole' : John McGahern's *Collected Stories* as Autobiography » in *JSSE*, n° 34, 21-30.
- SOHIER, J. 2000. « Desire as slip-up in the short-story 'Peaches' by John McGahern » in *JSSE*, n° 34, 41-52.
- THEIL, A. 1996. « Flux et statisme du récit dans 'Christmas' de John McGahern » in SUBERCHICOT éd. (1996). *Dynamique du Temps*. Clermont-Ferrand : Publication de l'Université Blaise-Pascal Clermont-Ferrand-2, 169-178.
- VERLEY, C. 1995. « 'It's about time you gave where you're going some thought' : 'The country Funeral' de John McGahern » in BRIHAULT & LOUVEL éd. (1995), 207-220.
- _____. 1996. « Variations sur un incipit : le train et la roue ou 'la forme de l'histoire' dans 'Wheels' de John McGahern » in *Etudes irlandaises*, n° 21-2, 137-150.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION GENERALE	1
1. PREMIERE PARTIE : L'UTILISATION DES MARQUEURS TEMPORELS PAR JOHN MCGAHERN	8
Introduction à la première partie	9
1.1. Rappels théoriques	11
Introduction	11
1.1.1. <i>Formes verbales et temps chronologique</i>	14
1.1.1.1. L'opposition présent (- ø /-s) prétérit (-ED)	14
1.1.1.2. La forme HAD + -EN	23
1.1.1.3. L'ajustement syntaxique	25
1.1.2. <i>La modalité</i>	27
1.1.2.1. Définition	27
1.1.2.2. La question du renvoi à l'avenir	28
1.1.2.3. Le renvoi au passé	29
1.1.3. <i>L'aspect</i>	31
1.1.3.1. BE + -ING	31
1.1.3.2. HAVE + EN	33
1.1.4. <i>Les marqueurs non verbaux</i>	36
1.1.5. <i>De l'énoncé au récit</i>	38
Conclusion	42
1.2. Micro-analyses de la temporalité dans trois nouvelles	43
Introduction	43
1.2.1. « <i>Wheels</i> » ou la superposition des plans temporels comme principe narratif	45
1.2.2. « <i>The Wine Breath</i> » : « <i>The Dead</i> », du temps retrouvé à la conscience du temps perdu	54

1.2.3. « <i>Gold Watch</i> » ou la conquête d'un temps personnel	64
1.2.4. Conclusion : émergence d'une thématique et d'un style intimistes	75
2. DEUXIÈME PARTIE : DE <i>THE BARRACKS</i> À <i>THAT THEY MAY FACE THE RISING SUN</i> OU LE TEMPS DES ROMANS	81
Introduction à la deuxième partie	82
2.1. <i>The Barracks</i>: la fiction en quête du temps humain	84
Introduction	85
2.1.1. Une progression diégétique linéaire conduisant au néant	87
2.1.1.1. La division en chapitres	87
2.1.1.2. L'apparition progressive du sommaire et du récit itératif	90
2.1.2. De la ligne au cercle : l'intégration du temps cyclique à la progression linéaire	94
2.1.2.1. Des unités narratives définies par la circularité...	94
2.1.2.2. Temps de l'horloge, temps domestique et temps professionnel	95
2.1.2.3. Temps agricole et temps religieux : des cycles immuables qui rythment la vie	96
2.1.2.4. L'évaluation incertaine des habitudes ou comment échapper à l'enfermement	99
2.1.3. L'anachronie comme espace de liberté et recherche du sens	102
2.1.3.1. Les analepses focalisées sur ou par Elisabeth	104
2.1.3.2. Les anachronies focalisées par les autres personnages ou en focalisation zéro	111
2.1.4. Histoire collective et histoire individuelle ; histoire, mythe et récit fictionnel	114
Conclusion	119

2.2. <i>The Dark</i> : choisir un avenir ou le présent comme lieu de l'anticipation	120
Introduction	121
2.2.1. <i>Une progression narrative qui suit les années d'adolescence du héros</i>	123
2.2.2. <i>L'attente angoissée comme mode d'existence</i>	138
2.2.3. <i>L'onanisme comme schéma temporel structurant</i>	141
2.2.4. <i>« One day, one day » ... L'exploration imaginaire des champs du futur et du conditionnel</i>	143
Conclusion	151
 2.3. <i>The Leavetaking</i> : le passage comme dépassement de soi et ouverture d'une nouvelle époque	152
Introduction	153
2.3.1. <i>L'enchevêtrement du passé, du présent et du futur</i>	156
2.3.2. <i>Résonances temporelles</i>	161
2.3.3. <i>Le temps humain</i>	163
2.3.4. <i>L'altérité comme libération du passé</i>	168
2.3.5. <i>Ecriture et identité : à la recherche du temps de l'autre</i>	172
Conclusion	178
 2.4. <i>The Pornographer</i> : errance et nostalgie ; « The road away becomes the road back »	180
Introduction	181
2.4.1. <i>Trois fils narratifs</i>	183
2.4.2. <i>Les points de contact entre les trois fils narratifs</i>	195
2.4.3. <i>Retours et projections : l'approfondissement des perspectives</i>	199

Conclusion	206
2.5. <i>Amongst Women</i> : histoire collective et histoire individuelle – inclusion et exclusion	208
Introduction	209
2.5.1. <i>Structure cyclique et ancrage historique</i>	211
2.5.2. <i>La famille au cœur de la linéarité</i>	216
2.5.3. <i>La question des générations : permanence ou évolution ?</i>	224
2.5.4. <i>Temps et espace</i>	226
2.5.5. <i>Absences et ellipses</i>	230
Conclusion	232
2.6. <i>That They May Face the Rising Sun</i> : l'acceptation de la vie comme elle va	234
Introduction	235
2.6.1. <i>L'immersion dans le présent</i>	236
2.6.1.1. Théâtralité du récit	236
2.6.1.2. De l'image à la contemplation : le temps immobile	240
2.6.1.3. Au rythme de la parole	245
2.6.2. <i>La rétrospection comme impératif narratif</i>	249
2.6.2.1. Les analepses instruments de la caractérisation	249
2.6.2.2. L'approfondissement de la perspective temporelle	251
2.6.3. <i>Entre itératif et singulatif : la construction d'une histoire unique</i>	255
2.6.3.1. Le motif de la répétition	255
2.6.3.2. Un sens de l'événement	259
2.6.4. <i>Une réflexion existentielle sur le temps qui passe</i>	264
2.6.4.1. L'affleurement de la perspective historique	264
2.6.4.2. La question des générations	266

2.6.4.3. La concentration finale	268
2.6.4.4. Des cloches aux horloges	270
Conclusion	272
Conclusion de la deuxième partie	273
3. TROISIEME PARTIE : LE TEMPS DE L'EXPERIENCE A TRAVERS LES NOUVELLES	276
Introduction à la troisième partie	277
3.1. L'Histoire et le mythe	279
3.2. Le temps de l'individu	286
3.3. La mort et l'éternité	295
3.4. Le temps de l'écriture	301
Conclusion de la troisième partie	305
CONCLUSION GENERALE	307
INDEX DES NOMS PROPRES	314
INDEX DES NOTIONS	316
INDEX DES NOUVELLES CITEES	317
BIBLIOGRAPHIE	318
TABLE DES MATIERES	332

