

***The Night Watch*¹ de Sarah Waters : l'hantologie de l'Histoire**

Georges Letissier
Université de Nantes
CRINI, Nantes, EA 1132

georges.letissier@univ-nantes.fr

Résumé : Sarah Waters est une romancière surtout connue pour ses romans néo-Victoriens. Son intérêt pour l'Histoire plus généralement a cependant été récemment confirmé par deux romans qui abordent une autre période : la Deuxième Guerre Mondiale et l'immédiat après-guerre. Cette article explore les modalités d'un retour à un passé abondamment traité dans la littérature anglaise chez une jeune romancière contemporaine à travers les notions d'hantologie et de spectralité.

Abstract : Sarah Waters is best known for her neo-Victorian novels. Her interest in history has been recently confirmed with the publication of two novels dealing with a different period: World War 2 and its aftermath. This essay investigates the diverse ways in which a young contemporary novelist revisits an epoch that has been abundantly covered in English fiction so far, through a renewed epistemological approach by drawing on notions such as hauntology or spectrality.

Mots-clés :

Sarah Waters, *The Night Watch*, roman historique, historiographie, Derrida, hantologie, spectralité

Keywords :

Sarah Waters, *The Night Watch*, historical novel, History writing, Derrida, hauntology, spectrality.

Plan:

Introduction : temporalité et spectralité
Ronde des personnages et temps en fuite
Anthropologie de l'Histoire et mémoire de l'oubli
La spectralité
Conclusion : la double hantise

Introduction : temporalité et spectralité

The Night Watch marque pour Waters une rupture avec le «faux Victorian novel», cette époque mythologisée, espace d'inscription d'une confrontation entre vérité historique et fantasme, que la romancière née en 1966, décrit ainsi :

The nineteenth century always felt to me to a certain extent like a stage set, already mythicised by its own extravagant fictions and a century's work of period novels and nostalgia; the era and its motifs seemed up for grabs, available for playful reinvention.²

¹ Sarah Waters, *The Night Watch*, London : Virago, 2006. Toutes les citations sont tirées de cette édition.

Tipping the Velvet, *Affinity* et *Fingersmith*, dont la critique a salué unanimement le panache et le brio, pourraient à cause de cette réinvention ludique du passé contribuer à cette perte du sens de l'Histoire que Jameson déplore, et impute au postmodernisme³. En effet la réussite de Waters sur le plan narratif dans ces trois romans néo-Victoriens tenait bien davantage à un art consommé de l'intrigue, redevable au roman à sensation victorien en particulier, qu'à une interrogation en profondeur sur les liens entre « fictionnalisation de l'Histoire et historicisation de la fiction », pour citer Ricœur (1985, 329-348). Au fond, le recours à un « je » narratorial unique, ou double dans *Fingersmith*, caractérisé à chaque fois par son orientation sexuelle revendiquée, servait à créer un espace fictif hybride, mi romanesque mi historique, mais toujours fortement intertextuel. Pour aller vite, l'intérêt indéniable de Waters pour l'Histoire, qui n'a cessé de s'affirmer depuis, était quelque peu sacrifié au bénéfice de sa passion pour le *muthos* : l'art de la composition de l'intrigue. Ce que Waters gagnait en virtuosité – les dithyrambes de la critique parlant à l'époque de « tour de force » romanesque sont demeurés dans les mémoires – elle le perdait en efficacité historiographique. Les fictions néo-Victoriennes de Waters ne se soucient guère du rapport à la mémoire et à l'aporétique de la temporalité (Ricœur 1985, 435-439).

The Night Watch marque un tournant, en introduisant un rapport plus compliqué au temps. De l'aveu même de la romancière, contrairement à ce qui se passait pour l'époque victorienne pour laquelle elle ne pouvait compter que sur des sources livresques, avec la deuxième guerre mondiale une première difficulté tient à la saturation des informations disponibles. Films, photographies, enregistrements sonores, dossiers de la défense civile, autrement dit « the physical ephemera of war » (*The Guardian* 2006), constituent une banque de données potentielles à laquelle vient encore s'ajouter la pléthore de tout ce que, à la suite des travaux de Philippe Lejeune on désigne de l'appellation d'écrits de l'intime : les carnets, journaux personnels, correspondance et autres témoignages. En outre, la romancière se trouve encore confrontée à une mémoire collective bien vivante, lorsqu'à l'occasion de ses rencontres avec ses lecteurs, elle est interpellée par les témoins directs des événements qu'elle recrée par la fiction dans *The Night Watch*. La deuxième guerre mondiale ne saurait donc constituer un ailleurs fictif à même enseigne que les fictions néo-Victoriennes. Ainsi le choix d'une narration à la première personne, endossée par une romancière née plus de deux décennies après les événements rapportés, eût-il été coupable d'un abus de mémoire, en spoliant les survivants de leur droit légitime au souvenir, par délit d'hyperomniscience romanesque en quelque sorte. En choisissant de se rapprocher du présent à travers sa fiction historique, Waters renonce au *je* et aux *jeux* que celui-ci permet : « playful reinvention » (*The Guardian* 2006) et lui préfère le décentrement de la troisième personne. Ce faisant elle s'approche au plus près de quelques personnages emblématiques, en s'invitant à l'occasion dans leur conscience par la psychonarration, mais sans jamais épuiser pour autant l'énigme de destinées individuelles qui par ailleurs suscitent l'illusion de déborder des marges du récit. Une même poétique de l'écart prévaut à travers la constellation des intertextes dont le roman ne semble que renvoyer un kaléidoscope de références fugitives : des fictions de Graham Greene, Elizabeth Bowen, Evelyn Waugh, mais aussi des textes moins connus à la postérité plus éphémère tels que *Requiem for a Wren* de Nevil Shute, *Saplings* de Noel Streatfeilds, ou encore *Caught* de Henry Green, sans omettre les possibles allusions aux journaux et mémoires

² Article de *The Guardian* 2006 : www.sarahwaters.com/.../An%20Article%20on%20The%20Night%20Watch.pdf. (Consulté le 1er août 2010).

³ Voir Fredric Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Capitalism*, London: Verso, 1991.

de l'époque faisant ressortir les noms de Frances Partridge, Denton Welsh, George Beardmore, Julian Maclaren-Ross.

Dans le traitement romanesque s'impose la logique du différé. Différé peut s'entendre au sens médiatique de retransmission en décalage ; à partir d'un *hic et nunc* non précisé de l'écriture⁴, Waters transcrit des tranches de vie, en apparence discrètes et isolées, qui sont aussi des îlots de temps : quelques semaines de septembre 1947 ; puis les mois de février et mars 1944 avec le Little Blitz, sorte de réplique du Blitzkrieg plus connu de 1941, enfin quelques jours tragiques en 1941. Différé peut encore se comprendre selon la notion de diffère/ance derridéenne, comme un passé qui s'échappe à lui-même parce qu'il ne se prête pas à une mise en intrigue (*emplotment*) qui en orienterait le devenir. L'agencement à rebours du récit, par inversement de la flèche du temps, n'a en soi rien d'original, et de Fitzgerald dans *The Strange Case of Benjamin Button* à Martin Amis dans *Time's Arrow*, les romanciers selon des modalités propres y ont eu volontiers recours. En revanche, ce que Waters privilégie ce sont les hiatus et béances entre trois blocs temporels orphelins, de sorte que le renversement temporel vient renforcer ce qu'un critique appelle « l'agnosticisme de la causalité » (Goh, 2008). Chaque bloc temporel est tout à la fois hanté par un passé que le lecteur ignore à la première lecture et désancré, comme à la dérive, en l'absence d'avenir.

Sarah Waters met en crise l'Histoire en sortant la roue du temps de son ornière. Les années de souffrance et de privations, immortalisées à travers le célèbre triptyque de Churchill *blood, sweat and tears*, ne laissent plus entrevoir, à la faveur d'une saisie rétrospective, la promesse de lendemains qui chantent. Waters ouvre en effet son récit par la fin de l'Histoire, en évoquant l'épuisement physique et moral de Londoniens sortis sonnés et déboussolés des années noires de la guerre : « that bleak, shabby, exhausted time of social change and moral readjustment » (Wakefield, 2006), puis sans transition précipite le lecteur au cœur de la tourmente, tout en suggérant que dans les pires moments, pouvaient surgir des bouffées insoupçonnées de liberté. *The Night Watch* serait ainsi l'envers du récit de la nation, qui après coup confère une forme et une orientation au chaos des événements en introduisant une causalité externe : le sens de l'Histoire, en vertu duquel une grande civilisation, comme l'Angleterre, ne pouvait que sortir grandie de sa confrontation avec la barbarie. A ce régime d'historicité « né de la révolution industrielle et de l'héritage des Lumières, [qui] se définit par la fascination pour l'avenir » (Hamel, 2006, 28), Waters préfère des temporalités hétérogènes polyrythmiques et souvent divergentes. L'objectif de cette analyse est donc de montrer en quoi *The Night Watch* participe de cette esthétique de la spectralité qui caractérise de nombreuses fictions contemporaines. Celles-ci se tournent vers le passé pour se confronter aux apories de la temporalité et mettre en tension mémoire individuelle et histoire collective, l'une et l'autre soumises à l'épreuve de la perte et de l'oubli, voire de l'altération.

Le terme spectral déploie tout un champ sémantique qui ouvre différentes pistes. Il désigne d'abord une écriture qui tout en empruntant à l'Histoire s'en tient au discours à visée esthétique, en l'absence de prétention de véridicité ou d'accréditation des incidents rapportés. C'est le sens que lui prête Hayden White dans *Figural Realism* : « constructions of language, spectral and unreal objects, poetically or rhetorically invented and having their existence only in books [...] stress[ing] the poetic (self-referring), conative (affective), and above all metalinguistic (codifying) functions of historical discourse at the expense of its referential

⁴ Seule cette précision de Waters ouvre une perspective extra-textuelle sur le temps de l'écriture : « But, as it happened, I started my first serious research into the Blitz on September 11, 2001, after that, bombs, or the threat of bombs seemed to be everywhere. » (*The Guardian* 2006)

(predicative), phatic (communicative), and expressive (authorial) functions» (White, 1999 15). Mais spectral peut encore renvoyer à l'hantologie, que par paronomase Derrida, dans *Spectres de Marx*, oppose à l'ontologie, pour traduire ce qui ne saurait se donner comme présence pleine, ce qui est pénétré par le vide et l'absence et donc dès lors contraire au principe d'identité comme coïncidence totale et absolue avec soi-même (Derrida 1993). Dans *L'Écriture de la différence* Derrida fait remarquer : « Sans doute la vie se protège-t-elle par la répétition, la trace » (1967, 302). Celle-ci n'est pas immédiate, originaire ou spontanée. Une autre poétique de l'Histoire se fait ainsi jour qui, au temps continu, homogène et labile, substitue l'intempestivité et le désajustement et qui, plutôt que de céder au fétichisme historien enclin à « ontologiser les restes de l'histoire en identifiant les cadavres du passé » (Hamel 230), propose le modèle fantômal d'un passé venant hanter un présent instable, ni passé, ni avenir, « semence ou débris », « moitié momie, moitié fœtus », ainsi que le présentait Musset dans *La Confession d'un enfant du siècle* (Musset, 24).

Ronde des personnages et temps en fuite

Avec Sarah Waters s'affirme le retour au récit sans les artifices de la métafiction. La narration est organisée autour des liens, perceptibles à des degrés divers dans un premier temps, entre les personnages. C'est leur réapparition à différents moments du récit et du temps historique qui suscite cet effet de ronde. Quelques individualités se détachent entraînant dans leur sillage des personnages de second rang, puis par un dégradé progressif, la foule des anonymes qui appartiennent à la mémoire collective des Londoniens. La troisième personne permet une position médiane entre distance et empathie, un mélange de proche et de lointain semblable à ce que l'on peut éprouver en contemplant une photo en noir et blanc de parents éloignés, aujourd'hui décédés. Waters d'ailleurs insère au passage la référence à un cliché photographique, procédant de la sorte à une mise en abyme, de l'effet produit par ses personnages sur le lecteur : « There were yellow, exhausted photographs : of Mr Mundy as a slim young man ; another of him as a boy, with his sister and mother, his mother in a stiff black dress, like queen Victoria. It was all dead, dead, dead » (25). Le bégaiement sur l'adjectif final « dead » traduit l'irruption de l'émotion, le surgissement du Réel au sens lacanien, mettant momentanément à mal le langage, et que Barthes désigne par le terme *punctum* (Barthes 1980). Précisément, chez Waters le personnage se présente dans l'oscillation entre la présentation logique raisonnée, à grand renfort de détails physiques, sociologiques et vestimentaires, et l'évocation de comportements relevant de formes de psychopathologie.

Pour Waters, en effet, tout commence avec le personnage et en ce sens elle est l'héritière d'une grande tradition allant de Dickens à Muriel Spark, du premier elle reprend les chaînes de coïncidences tissant des liens insoupçonnés entre des individualité n'ayant a priori rien en commun, de la seconde l'entrelacs des destins croisés, définissant une structure de mise en réseau que la langue anglaise traduit par l'expression « cat's cradle ». Quatre personnages se détachent dans *The Night Watch* entraînant chacun son cortège de satellites. Kay Langrich sur laquelle s'ouvre la fiction est une lesbienne à l'allure masculine qui aime se travestir ; elle vit désormais seule dans un meublé de Lavender Hill dans la nostalgie de ses actes héroïques comme ambulancière pour la WAAF. Langrich est une figure emblématique dans la fiction de Waters ; elle traduit le sens du déracinement dans l'immédiat après-guerre de celles et ceux qui s'étaient accommodés de l'incurie et de l'anarchie des années sombres du conflit. Ayant renoncé à accorder une place centrale exclusive à un personnage homosexuel, et amorçant là un mouvement qui se confirme dans son tout dernier roman *The Little Stranger*, Waters à

travers le personnage de Langrich, ne renonce par pour autant à introduire un angle de vue marginal, à la périphérie de la Grande Histoire, dont elle a d'ailleurs rendu compte dans un article sur sa fiction :

And yet the '40s was a fantastically exciting period for many lesbian and gay men [...] The uncertainties of the time, and the horrors of air-raids, gave many people "whose only problem was a slight deviation of the sex urge" – as Mary Renault rather snappishly put it – a new determination to enjoy themselves while they could. (*The Guardian* 2006)

C'est dans la période confuse du Little Blitz, en février-mars 1944 que Kay, en compagnie de Mickey Carmichael, alors ambulancières, sauvent d'une mort certaine Vivien Pearce, victime d'une hémorragie consécutive à un avortement qui tourne mal. Vivien est le deuxième personnage majeur du roman ; au moment d'être admise aux urgences, Kay Langrich lui passe au doigt un anneau pour lui éviter de graves ennuis avec la police. Cet anneau qui sera restitué des années plus tard en 1947 est symbolique de cette circulation spatio-temporelle cyclique des personnages dans l'économie du récit. Autour de Vivien gravitent les deux derniers personnages principaux de la fiction ; Duncan le frère et Helen Giniver la collègue de travail. Le destin de l'un et de l'autre est placé sous le sceau du secret et de la tragédie. Duncan a purgé une peine pour avoir tenté de mettre fin à ses jours en compagnie de son meilleur ami en 1941, afin d'échapper à la conscription. A la lâcheté de l'insoumission au moment où l'effort de guerre était total est venue s'ajouter l'incapacité du passage à l'acte et la trahison du pacte conclu entre deux adolescents désespérés : « Your boyfriend died, and you tried to kill yourself over it » explique un camarade de cellule avant d'ajouter : « I think the laws about suicide are bloody, if you want to know » (402). Duncan sort de prison et des années de guerre ostracisé et fait l'objet de quolibets : « Little Lord Fauntleroy [...] Mary Pickford » (86). Helen Giniver, quant à elle, fut la campagne de Kay Langrich pendant la guerre avant d'emménager avec Julia Standing, une auteure de romans policiers que Kay qui en avait été elle-même éprise, lui avait permis de rencontrer. Helen est un personnage blessé qui manque cruellement d'estime de soi au point de se mutiler physiquement pour trouver un exutoire passager à sa souffrance morale. Chez Waters ce sont les affinités électives, la circulation des affects et du désir, qui constituent la trame aléatoire du récit. Ce que la romancière désigne par le kismet s'articule avec le destin de la Grande d'Histoire pour définir une temporalité bien particulière mêlant l'intime et le collectif :

"Kay remembers very well. But then as I say, Kay's a sentimentalist. She remembers it as though there was a touch of fate to it, a touch of kismet."

"There *was* a touch of kismet to it!" said Helen. "But don't you see, how dreadfully tangled the whole thing is? If I'd never met Kay, I should never have met *you*, Julia. But Kay would never have loved me at all, if you had let her love you – (344).

Si l'épistémologie de l'Histoire, avec notamment Michel de Certeau, Hayden White ou Jacques Rancière, a souligné ce que fiction et historiographie ont en commun, en particulier à travers la poétique de l'écriture qui leur est commune, force est bien de constater que Waters abdique toute prétention de contrôle d'un devenir historique à travers le roman. Le récit à la troisième personne de *The Night Watch* ne suscite pas l'illusion d'une histoire produite de nulle part, dans une sorte d'apesanteur socio-culturelle qui ne serait que l'alibi d'une conscience animée par un désir de maîtrise s'érigeant en arbitre du sens. Chez Waters l'art consommé de l'intrigue, en s'abandonnant au « kismet », éclipse toute approche positiviste de l'Histoire s'appuyant sur la causalité chronologique et tendu vers un télos.

Le choix d'introduire un temps romanesque, décomposé en trois strates isolées, et agencées sur le mode de la rétrogression, déstabilise le rapport à l'Histoire. Le début du roman qui correspond à la fin de la diégèse souligne la sensation de vide et d'inaccomplissement prévalant au sortir des années de guerre. Ce qui aurait pu être le triomphe de la civilisation sur les forces de la barbarie apparaît comme une période de stase et d'irrésolution, ce qu'un critique décrit comme « the discombulating lull after the second world war » (Wakefield, 2006). Tout concourt en effet à susciter cette impression dans le roman de Waters. L'action se déroule durant quelques semaines d'automne en 1947, dans une sorte d'entre deux : « It was September – the end of September and not summer » (67). La métaphore d'un temps qui s'est soudain figé est marquée par des échos et des écarts avec le roman victorien. Dès l'incipit les pensées de Kay, reproduites en italiques sur la page, reprennent en le modulant à peine le paradigme de Miss Havisham et de l'horloge arrêtée : « *So this, said Kay to herself, is the sort of person you've become: a person whose clocks and wrist-watches have stopped* » (3). Waters, habituée à pasticher les procédés dickensiens, détourne la technique du *cliffhanger* qui fit les beaux jours du roman à sensation. Les fins de chapitre dans la section consacrée à 1947 s'illustrent par leur renoncement à toute forme de suspens narratif. Le chapitre deux en particulier se clôt sur quelques vers de « Dover Beach » de Matthew Arnold, poème d'une infinie mélancolie qui déplore sur le mode élégiaque la perte de la foi et de la force vitale dans les sociétés modernes, en évoquant les guerres d'antan notamment à travers des échos avec *L'Histoire de la guerre du Péloponnèse* de Thucydide. Loin de faire montre de triomphalisme les personnages ne semblent pouvoir envisager l'avenir que sur le mode apocalyptique. Vivien, faisant allusion à un article de l'*Evening Standard*, parle d'hivers qui seront de plus en plus froids et de plus en plus longs : « He said it was something to do with the angle of the earth – that we'd knocked it off-balance with all those bombs » (105) et Helen ne voit dans le futur que l'aggravation inéluctable des horreurs dont elle a été témoin trois ans plus tôt : « London will get flattened, won't it, when the next war comes? But then, everywhere will get flattened ; it won't be like last time » (107). Le renversement de la flèche du temps neutralise tout effet d'anticipation faisant de la longue section initiale une sorte d'appendice superfétatoire à ce qui serait le cœur de l'affaire ; la deuxième partie consacrée au Little Blitz. Même si le personnage de Kay Langrich justifie l'intérêt dramatique que présente le renversement du temps, en expliquant qu'elle préfère voir un film à partir du milieu pour en deviner la première partie : « Sometimes I sit through the films twice over. Sometimes I go in half-way through, and watch the second half first. I almost prefer them that way – people's pasts, you know, being so much more interesting than their futures » (99), les protagonistes de *The Night Watch* n'en paraissent pas moins en fin de parcours dans cette première section. Si Viv continue à voir son amant rencontré lors des années de guerre, celui-ci, démobilisé depuis, accuse déjà les marques du vieillissement, de sorte que leur échappée bucolique est placée sous le signe de la stérilité, en un saisissant contraste avec cette période du baby boom (67-68). La deuxième section décrit l'horreur des bombardements de février- mars 1944, de manière, polyrythmique, en jouant sur l'alternance entre les longs moments d'attente quand les sauveteurs se tiennent prêts à intervenir et le paroxysme de l'action quand les gestes s'enchaînent mécaniquement dans un hors temps halluciné. Waters reprend l'allégorie Benjamienne du train de l'histoire roulant vers l'abîme, et non plus vers un avenir radieux avec pour destination la gare « Utopie »⁵, pour dire l'impuissance des acteurs désemparés d'un drame dont la finalité, s'il doit y en avoir une, leur échappe : « It was like the passing through her of a ghost express-train ; there was nothing to be done, she knew, but let the train rattle on, through all its boxes and cars... » (201). Au cours de ces semaines décisives, le

⁵ Agnès, Heller, « Der Bahnhof als Metapher. Eine Betrachtung über die beschleunigte Zeit und die Endstationen der Utopie », *Frankfurter Rundschau*, 26 octobre 1991.

temps perd toutes ses assises, tiraillé entre le retour au mythe d'origines antédiluvienne et d'improbables lendemains de science fiction : « It's like the Dark ages. It's worse than that. It's prehistoric. [...] from some other, medieval, war – or else, from some war of the future, as imagined by H.G. Wells or a fanciful writer like that... » (334). Dans l'ultime section, de loin la plus brève, la fusion entre le temps de l'Histoire, le Blitz de 1941, et le temps de la fiction, les premières rencontres entre les personnages qui feront le récit à venir, est parfaitement maîtrisée. Waters illustre la rencontre entre le kismet, le destin imprévisible des affinités électives, et l'emballement incontrôlé du cours de la Grande Histoire. L'absurde en cette fin de roman qui se trouve être le début de la diégèse, est marqué par la concomitance entre une sortie quasi irréelle ; le suicide d'un adolescent qui croit à peine qu'il va mourir et la parodie grotesque d'une scène de nativité, quand une famille est extraite des ruines d'une maison soufflée : « The boy came out first – head-first, as he must have come out of the womb ; but rigid, dry, dusty, his hair as on old man's. He and his mother stood quite stunned » (469). Le temps se fuit lui-même dans le brouillage du début et de la fin et il en va des repères chronologiques comme des indications de lieu « all painted over or removed » (428).

Anthropologie de l'Histoire et mémoire de l'oubli

Le roman de Waters entend échapper à une démarche de commémoration qui servirait de fondation à des temps nouveaux. À l'opposé du souvenir, qui viserait à redonner une seconde vie aux morts, aux anonymes et aux sans voix demeurés sans sépulture livresque, il s'agit bien davantage de traduire par la narration une conscience qui à chaque instant prend la mesure de la perte qui frappe irrémédiablement, et de manière irréparable, l'expérience du temps et de l'Histoire. Pour citer Giorgio Agamben : « Ce que le perdu exige, c'est non pas d'être rappelé et commémoré, mais de rester en nous et parmi nous en tant qu'oublié, en tant que perdu – et seulement dans cette mesure en tant qu'inoubliable » (Agamben, 69). L'approche de Waters rappelle celle de Pierre Michon dans ses vies minuscules. Ces récits biographiques d'épisodes de destins anonymes n'ébauchent pas le tracé d'événements précisément identifiables dans le cours de l'histoire. Ils se fondent et se confondent dans l'atonie de leur anonymat pour participer à la lente extinction d'un monde et à l'évanouissement d'une généalogie. C'est ainsi qu'il faut sans doute comprendre la longue première section de *The Night Watch* qui ne s'ouvre sur une aucune postérité. Si le passé ne saurait être utilisé comme vérité fondatrice du présent, s'il s'agit pour reprendre les mots d'Alain Corbin « [d'] écrire les engloutis, les effacés, sans pour autant prétendre porter témoignage » (Corbin, 8), sans se préoccuper de valider un savoir historique, alors ce que la fiction exprime avant tout c'est l'événement même de l'oubli. Elle traduit cette conscience aiguë que sans cesse la vie échappe à la capacité que la mémoire aurait de la fixer, ou pour reprendre les propos d'Agamben : « la mesure de l'oubli et de la ruine, le gaspillage ontologique que nous portons en nous excèdent largement la piété de nos souvenirs et de notre conscience » (Agamben, 68). Cette exigence de l'inoubliable portée par la fiction ne porte pas tant sur un contenu mémoriel que sur l'événement même de l'oubli, de sorte que cette exigence de l'inoubliable est érigée en valeur éthique et trouve son expression poétique dans la conscience exacerbée de l'oubli. L'hypothèse mise en avant ici est que l'anthropologie historique dans *The Night Watch* traduit la conscience aiguë de cet événement de la perte. L'anthropologie historique constitue un glissement par rapport à l'anthropologie structurale qui s'appuyait sur les statistiques et autres données quantitatives. Il s'agit en effet avec l'anthropologie historique de mettre en avant le qualitatif par l'étude des comportements et par une ethnologie du quotidien en montrant notamment le rapport de l'homme à son environnement matériel, familial et professionnel, sa relation aux objets. Une telle approche retrace la trame de la vie biologique, elle traque le

refoulé, le non-conscient, les systèmes ensevelis. En toute logique elle privilégie donc le répétitif, le réactivé aux dépens du changeant et du spectaculaire, en portant une attention toute particulière aux phénomènes de pétrification sociale.

Pour écrire *The Night Watch*, Waters aime à rappeler qu'elle s'est livrée à une immersion totale dans une époque. La liste, probablement non exhaustive des remerciements dans le paratexte, souligne l'ampleur de ce travail d'archives et de terrain : « Only as I began to make choices about my characters' wartime lives could I begin to pick a more meaningful way through the mass of information » (*The Guardian* 2006). Dans cet engagement total de la romancière historienne ce qui retient tout particulièrement l'attention du lecteur c'est l'éphémérité de l'objet. Le récit est en effet truffé de petits détails d'époque, de notations quasi insignifiantes, qui seraient comme autant de précipités de temps. Ces petits clins d'œil brefs, et presque superfétatoires à l'aune de l'intérêt dramatique du roman, ont cependant toutes les chances de raviver ponctuellement un souvenir dans l'esprit de la génération qui a connu la guerre, et à la rencontre de laquelle Waters est allée pour la promotion de son livre. Ces réminiscences d'objets, de menus détails plus vrais que nature sont cependant voués à retomber presque aussitôt dans l'oubli, car ils sont inessentiels et contingents. Que Waters fasse de ces petits riens d'un quotidien désormais révolu matière à une poétique du récit est toutefois symptomatique de fictions opérant un retour à l'Histoire dans un esprit foncièrement différent de ce que Linda Hutcheon à la fin des années quatre-vingts présentait comme métafiction historiographique (Hutcheon, 1988). Waters, à travers son anthropologie historique, confère une inflexion de sens à l'effet de réel barthésien qui depuis 1968 aura fait couler tant d'encre. Barthes évoquait alors tous ces détails inutiles qui seraient comme des remplissages (des catalyses) affectés d'une valeur fonctionnelle indirecte. Il faudrait pour le récit d'anthropologie historique, dont *The Night Watch* offrirait au fond un prototype, envisager tous ces détails à travers leur fonction d'accréditation fugitive et à l'effet de réel barthésien substituer un effet de véridiction contingente. Il serait fastidieux de se livrer à un inventaire des objets qui signent une époque précise dans *The Night Watch*. Une typologie sommaire permettrait toutefois d'établir des références au piètre savon qui ne lave pas vraiment : « the soap had fine grey seams in it » (167), à l'odeur de toile de jute en train de sécher qui provient des sacs de sable à l'entrée des bâtiments officiels : « The bags had just the sun on them ; they smelt, not unpleasantly, of drying jute » (209), ou encore aux biscuits Garibaldi. La nature en mutation modifie le regard que les Londoniens portent sur ce qu'ils croyaient leur être familier : « the new variety of wild flower they had spotted on the bomb-sites, the new species of bird, all of that » (209); Bien sûr la publicité, par définition éphémère, scelle l'esprit trop vite oubliée d'une saison : « the little boy in the Bubbles' advert for Pears soap » (148-9), il en va de même de la propagande avec ses icônes d'un jour : « Potatoe Pete » (229) implorant que l'on fasse bouillir la pomme de terre avant de la consommer, ou encore tous ces slogans à mi chemin entre injonction administrative et précepte religieux : « *PLANT NOW! SPRING and SUMMER will come as usual —even in WARTIME* » (229, Italiques dans le texte). L'évocation des cartes postales éditées en temps de guerre se prête à des incrustations de micro-récits en contrepoint à l'intrigue principale. Ainsi la romance entre Vivien Pearce et Reggie Nigri est-elle transposée en un scénario naïf et grivois qui ne peut manquer de raviver quelques souvenirs dans l'esprit des générations passées :

The card, this time, was a picture postcard with a daft illustration on it, a soldier and a pretty girl in the black-out, the soldier winking and the caption underneath saying, *keeping it dark*. Next to this Reggie had written, *Lucky ****ers!!!* And on the back he'd put: *GG.— that meant Glamour Girl. Looked for brunette, but could only find blondes. Wish I was him and she was you!xxx.* » (228, italiques dans le texte).

La spectralité

L'influence de la pensée derridienne, notamment d'un texte : *Spectres de Marx*, est déterminante pour comprendre le rapport au temps et à l'Histoire mis en place dans de nombreuses fictions contemporaines (Ian MCEwan ; Graham Swift ou encore A.S. Byatt). Pour citer les dernières lignes de l'essai Jean-François Hamel *Revenances de l'Histoire* :

Ce n'est certainement pas le moindre des paradoxes de la narrativité moderne et contemporaine que de tenir comme condition de possibilité d'une mémoire culturelle vivace la nécessité de se refuser à tout espoir d'une réconciliation apaisée avec la mort. D'où justement un imaginaire de l'histoire pour lequel le sentiment de la perte et l'angoisse de la filiation rompue sont les derniers garants d'une transmission authentique de l'expérience et d'une véritable politique du présent. (Hamel, 2006, 231)

L'hantologie, par opposition avec l'ontologie, telle que l'expose Derrida dans *Spectres de Marx*, recouvre deux aspects essentiels, d'une part l'effacement de la ligne de partage nette et tranchée entre le spectral (l'absence, la non-présence, l'ineffectivité, l'inactualité) et une réalité effectivement présente : *Wirklichkeit*, et de l'autre un désajustement du temps. Ce que cela implique c'est l'idée de la vie comme trace, saisie dans un mouvement et dont la présence est toujours déjà entamée par une absence ; celle de la mort à venir. Dans l'écriture, la vie représentée est toujours en décalage et le sujet est posthume. Waters ne cherche pas à susciter l'illusion d'une pleine présence dont elle investirait ses personnages. Le temps au moment même où ceux-ci agissent les éloigne déjà et les déréalise quelque peu. Le second apport du concept de spectralité concerne l'effacement d'un rapport rassurant à un temps chronologique, segmenté entre passé présent et futur. « The time is out of joint », Derrida dans *Spectres de Marx* reprend la célèbre formule de Hamlet après sa rencontre avec le fantôme de son père, pour marquer l'impossibilité d'un présent plein, en parfaite coïncidence et contemporanéité avec lui-même. Le spectre convoqué par Derrida, en sus de celui du père de Hamlet, n'est autre que celui par lequel s'ouvre *Le Manifeste du Parti Communiste* en 1847 : « Un spectre hante l'Europe : le spectre du communisme ». Ce que suggère Derrida c'est que le spectre sort le temps de ses gonds ; en 1847 il est à venir, il est une perspective qui fait la hantise de la vieille Europe dont il ébranlerait les fondements. Il n'a cependant aucune réalité en dehors de son signifiant qui sème l'épouvante. En revanche, quand en 1993 Derrida rédige son essai, le spectre du communisme est présenté par beaucoup comme une menace qui ressortit au passé, et que certains considèrent même comme dépassée. Le spectre ne nécessiterait plus de vigilance que de la part de ceux qui insistent pour en conjurer un très hypothétique retour par tous les moyens possibles. Est-il possible de déterminer l'être-là d'un spectre, d'en distinguer le passé, de l'à-venir, pour ne rien dire du revenir. Ce court détour par Derrida inscrit l'Histoire dans le spectral, et c'est là une caractéristique que *The Night Watch* partage avec d'autres fictions qui lui sont contemporaines.

Tout commence par un préambule sous forme de préterition. Dans un article qu'elle publie en 2006 dans *The Guardian*, Waters emprunte à Lawrence G Green une anecdote troublante qu'elle tire de son *Authors' Post War Guide*. Au lendemain de la guerre, un homme sandwich déambulait dans les rues de Londres portant un écriteau sur lequel on pouvait lire : « Tell me Your Bomb Story ». Le brave homme se faisait payer six pence pour feindre de l'intérêt pour le récit qu'on lui livrait, et Waters d'ajouter : « [...] certainly, people in the 1940s had become heartily sick of bomb stories even before the war had ended » (*The Guardian* 2006). L'Histoire, à travers la répétition quotidienne de ses tragédies, était devenue un sujet tabou, tant et si bien que pour se délester du fardeau du souvenir il fallait faire appel aux services d'un confesseur autoproclamé, exigeant salaire. Le roman de Waters s'ouvre sur cette même

revendication d'un non-dit présenté comme une nécessité pour la survie : « Isn't it odd, how everyone talks about the war as if it were a thing — oh, from years ago. It feels almost quaint. It's as though we all got together in private and said to each other, "Now, don't for God's sake, let's mention *that!*" When did that happen? » (106). Ce que Helen Giniver résume n'est ni plus ni moins qu'une conjuration du silence. Cette omerta qui n'est pas tant du révisionnisme historique qu'un fantôme de forclusion déréalise cependant les événements auxquels il sera fait amplement allusion dans la suite du roman. Le personnage apporte une forme de déni : « When did that happen? », à ce que la fiction se prépare à faire remonter dans le présent de la narration dans les sections suivantes. Et même si le passé ressurgit comme par effraction dans les sections qui suivent, apportant un démenti au soupçon d'irréalité jeté de prime abord, il n'en demeure pas moins que l'Histoire se déploie dans cet entre-deux entre l'exutoire de la confession imposée au lecteur et l'occultation du passé.

Le titre *The Night Watch*, dont la traduction en français *Ronde de Nuit*, ne rend pas le sens, inscrit l'action du roman à un certain niveau de virtualité. Il renvoie en effet aux veilles auxquelles se consacre le personnage de Mr Leonard, disciple de la Christian Science, fondée par Mrs Mary Baker Eddy pour soigner à distance des patients éloignés : « Mr Leonard [...] had been sitting up alone in his treatment-room, making his night watch, sending out prayers [...] he had put on the indigo-coloured lamp he used when healing at night and the blue of it lit the landing strangely » (158). Ce lieu clos, poste de recueillement et de prière dans *The Night Watch*, n'est pas sans évoquer la tour d'observation du témoin privilégié dans *Lord Jim*, éclairée elle aussi par une leur tamisée : « The light of his shaded reading-lamp slept like a sheltered pool » (201). Il s'agit dans l'un et l'autre cas d'un foyer de focalisation, d'une fenêtre discrètement ouverte sur le récit. Que Waters introduise ce guérisseur nocturne comme perspective, au point d'ailleurs d'en faire le titre de son roman, en dit long sur ce halo intangible flottant autour de la Grande Histoire, prenant la forme de rêves et hallucinations, mais aussi de pathologies. Les souffrances que soigne Mr Leonard et qu'il désigne pudiquement par l'expression « the idea of pains » (9) sont aussi le spectre qui hante le récit. Sémiotiquement, « the idea of pains » serait identifiable aux symptômes qui, selon Barthes dans « Sémiologie et Médecine » constituent un stade antérieur au signe : « le symptôme est quelque chose qui est à déchiffrer [...] il ne serait au fond que le fait brut offert à un travail de déchiffrement, avant que ce travail ait commencé » (Barthes 1985, 275). Les personnages de *The Night Watch*, en particulier Mr Mundy, Duncan Pearce et Helen Giniver, souffrent de pathologies morbides qui ne sont encore que les symptômes – un stade antérieur au signe, non explicité par le langage – de dérèglements plus profonds causés par la rencontre entre des tragédies personnelles et le drame collectif de la guerre. Les crises de panique de Duncan, les douleurs de Mr Mundy – réelles apparentes ou apparentes réelles – et les pulsions automutilatrices d'Helen sont autant de messages cryptiques attendant d'être reçus, interprétés et déchiffrés. Leur énigme hante la version plus réaliste de l'histoire que Waters livre à d'autres moments. Cet envers non élucidé livré dans l'opacité de son mystère serait à la vérité une mantique.

Conclusion : la double hantise

Le spectral dans *The Night Watch* se décline pour finir sur le mode plus attendu de l'urbain dévasté, participant ainsi du mythe du Londres palimpseste abondamment décliné par Peter Ackroyd à travers la fiction et l'essai (Ackroyd, 2000). La guerre reconfigure la ville qui ne correspond plus aux souvenirs que ces habitants en avaient gardés. Des espaces de vide et de béances découpent soudain des perspectives inédites sur des monuments connus, comme la

cathédrale Saint Paul. La ville prête une forme tangible aux pires cauchemars éveillés dès l'enfance par la lecture des contes. Ainsi la maison du dernier des petits cochons censés être la plus résistante n'offre-t-elle plus de protection (182). Les bâtisses les plus imposantes sont comme atomisées sous la pression de la botte du géant : « one of the houses had been almost demolished – its front compressed, reduced to rubble and beams, as if under the carelessly placed boot of a roving giant » (181). La ville hantée : « Pimlico had an odd sort of haunted feel » (180) est précipitée loin en arrière jusqu'à la nuit de temps antédiluviens : « as if the war had stripped London back, made a series of villages of it, each of them defending itself against unknown forces, darkly and alone » (180). Soumise aux puissances maléfiques de l'ennemi du dehors la ville est aussi renvoyée à sa propre barbarie primitive. Ce que le roman de Waters traduit *in fine* c'est la double hantise ; le texte contemporain étant lui-même hanté par les fictions de la Seconde Guerre — celles d'Elizabeth Bowen notamment. Comment ne pas relire la nouvelle « The Demon Lover » à travers ces visites que Julia Standing et son père architecte effectuent pour le compte du gouvernement dans les maisons désertées ? Quand les bâtisses sont inaccessibles leur intimité peut néanmoins être forcée en s'infiltrant par une imposte comme dans *Oliver Twist* (209). Dans la nouvelle de Bowen un personnage revient dans la demeure londonienne qu'elle a abandonnée pour se réfugier à l'abri dans la campagne, à distance des sites névralgiques. Revenue en des lieux bien connus pour y récupérer quelques affaires, elle est frappée par l'atmosphère insolite qui règne désormais jusqu'à ce qu'une lettre, celle d'un fiancé mort lors de la Première Guerre, attire son attention. Cette missive d'outre tombe lui fixe un rendez-vous ; pour ce jour-là précisément ! Les pièces hantées de la nouvelle de Bowen prolongent celles du roman de Waters, dans une structure d'emboîtements à la Piranèse.

Bibliographie

- ACROYD, Peter, *London, The Biography*, London, Chatto & Windus, 2000.
- AGAMBEN, Giorgio, *Le Temps qui reste. Un Commentaire de l'Épître aux Romains*. Trad. de J. Revel, Paris : Rivages, 2000.
- BEARDMORE, George, *Civilians at War: Journals 1938-1946*, London: John Murray, 1985.
- BENJAMIN, Walter. « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres III*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2000.
- AMIS, Martin, *Time's Arrow*, London, Vintage, 1992.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Paris : Seuil, 1980.
« L'Effet de réel », dans *Littérature et réalité*, R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
« Sémiologie et médecine », in *L'Aventure sémiologique*, Paris : Éditions du Seuil, 1985.
- BOWEN, Elizabeth, « The Demon Lover », *Collected Stories* (Angus Wilson, int.), London: Vintage Classics, 1999, 661-666.
- CERTEAU, Michel (de), *L'Écriture de l'histoire*, Paris : Gallimard, 1975.
- CORBIN, Alain, *Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot. Sur les traces d'un inconnu*, Paris : Flammarion, 2002 [1998].
- DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris : Seuil, 1967.
- DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.
- DICKENS, Charles. *Oliver Twist*, London : Penguin Classics, 2003, [1837-8]
- FITZGERALD, Francis (Scott), *The Strange Case of Benjamin Button*, New York, Scribner, 2007 [1922]
- GOH, Robbie. B.H., « Myths of Reversal, Backwards Narrative, Normative Schizophrenia and the Culture of Causal Agnosticism », *Social Semiotics*, 1470-1279, Volume 18, Issue 1, 2008, 61-77.
- GREEN, Henry, *Caught (London Writing)*, London, Harvill Press, 2001 [1943]
- GREENE, Graham, *The End of the Affair*, London: Vintage, 2003 [1951]
- HAMEL, Jean-François, *Revenances de l'Histoire, Répétition, Narrativité, Modernité*, Paris : Éditions de Minuit, 2006.
- HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988.
- JAMESON, Fredric, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Capitalism*, London, Verso, 1991.
- MACLAREN-ROSS, Julian, *Memoirs of the Forties*, London, Abacus, 1991 [1965]
- MUSSET, Alfred (de), *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2002 [1836].
- PARTRIDGE, Frances, *A Pacifist War*, London, A Phoenix Paperback, 1999 [1978]
- RANCIÈRE, Jacques, *Les Noms de l'histoire, Essai de poétique du savoir*, Paris : Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1992.
- RICŒUR, Paul. *Temps et récit, 3. Le Temps raconté*, Paris, Points Seuil, 1985.
- SHUTE, Nevil, *Requiem for a Wren*, London, William Heinemann Ltd., 1955.
- STREATFEILDS, Noel, *Saplins*, London, Persephone Books, 2009 [1945]
- WAKEFIELD, Mary, « Tell me a Story », *The Daily Telegraph*, 5th February, 2006.
- WAUGH, Evelyn, *Put Out More Flags*, London: Back Bay Books, 2002 [1942]
- WELSH, Denton, *The Denton Welsh Journals*, Jocelyn Brooke (ed.), London, Hamish Hamilton, 1973.
- WHITE, Hayden, *Figural Realism, Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University, 1999.