



UNIVERSITE DE PARIS X - NANTERRE

TROPISMES

4

La répétition

1989

Différences et Répétition dans *Waterland* de Graham Swift

En préambule à ma communication, je me dois de signaler qu'à l'origine le projet s'en voulait plus vaste. Je souhaitais dépasser le cadre d'une oeuvre unique pour inscrire la répétition dans un ensemble plus large, organisé autour d'un tryptique constitué de *Waterland* bien sûr, mais aussi de *Midnight's Children* de Salman Rushdie et de *Setting the World on Fire* de Angus Wilson. Trois oeuvres que je voyais – et que je vois toujours du reste – reliées par une même préoccupation, celle de la répétition, dans la fiction comme dans l'histoire. Si le projet n'a pas abouti, la faute en incombe largement à la richesse de *Waterland* qui a retenu toute mon attention. Il en est pourtant demeuré quelques traces résiduelles, reliées par une cohérence que j'espère non aventureuse.

Ajouterai-je, pour finir d'introduire le sujet, que la division de mon travail en trois parties, reprenant d'ailleurs trois chapitres de l'ouvrage de Gilles Deleuze *Différence et Répétition*¹, "la répétition pour elle-même", "la différence en elle-même", "différence et répétition" veut, à défaut d'originalité, donner l'image de ce réceptacle vide en attente d'être rempli où Graham Swift voit un modèle de la réalité grosse de ses développements futurs². Puissiez vous seulement, dans cette attente, ne pas vous montrer trop impatients, car je n'ai jamais senti aussi fortement qu'aujourd'hui la justesse des propos de Pascal Quignard, lorsqu'il

évoque, au concert, à l'opéra, en classe, en réunion (et ce séminaire en est une) ces rites par lesquels de vieux restes sont suscités en nous, en vous à dire vrai, "petite meute suspendue aux lèvres du conteur, du chanteur" (ou du communicant), "petits groupes de chasseurs répétant la chasse éternelle", répétant "le terrible et incessant regard fixé sur la proie qui fait saliver"³.

I La répétition pour elle-même

Waterland s'ouvre sur une forme fréquentative, introduisant elle-même une antienne, celle du père : "And don't forget", où il est question du lait maternel que tout homme, qu'il soit bon ou mauvais, a tété. De cet incipit, qui n'en est pas un, mais plutôt la reprise, sous forme de rengaine, d'un discours toujours déjà entendu, on conclura à la place éminente prise par la répétition comme phénomène discursif. Comment d'ailleurs pourrait-il en être autrement dans un récit conduit par un narrateur professeur de son état, et donc marqué par le côté routinier du métier. Autre antienne, celle du fils : "Children, who will inherit the word". Elle semble toute de circonstance, puisqu'ouvrant le discours d'adieu prononcé à l'école où enseigne le narrateur, mais, en fait, elle vient de plus loin, rappelant les paroles du père encore s'adressant à ses enfants : "Children, yes, he called us that". Mais surtout elle se veut ironique, dans la bouche d'un narrateur qui, s'il croit à l'héritage, ne croit surtout pas à l'avenir ou au progrès. "We move in circles" est également l'objet d'une reprise, en relation avec l'obsédante pensée de la circularité qui est la sienne. D'abord donnée dans son intégralité, elle se voit progressivement amputée de sa fin, ne cessant pour autant de signifier la confondante répétition du même dans l'histoire ("How it goes in – How things go in" –). Le récit est également saturé de redites : "And by the Leem, in the year 1943, lived a lock-keeper. ... And by the Leem lived a lock-keeper. Who was my father."⁴. On le voit, elles ont surtout vocation à devenir monument érigé en souvenir du père et de la mère. On notera également la reprise des formules rituelles, au nombre de deux. "Once upon a time", répété 5 fois à l'intérieur du seul chapitre 12, inaugure le changement d'identité du professeur se muant en Schéhérazade pour conter les *Tales of the Fens* qui ne sauraient souffrir de la comparaison avec leur modèle

arabe. "Let me tell you" sera l'autre formule ; tout aussi consacrée, véritable Sésame ouvre-toi du récit, elle se veut grosse d'une promesse et s'inscrit dans le cadre d'une activité de relance du récit, ménagée en fonction de, et en réponse à, une attente, un besoin des narrataires que sont les élèves. Au nombre de 8, elles marquent à chaque fois un tournant, une inflexion dans le cours de l'histoire, et visent à tenir en haleine une curiosité tour à tour avide de sensationnel, de magie, d'apocalypse, voire d'obscénité.

A ces facteurs d'expansion, il faudra opposer, dans un premier temps, le bégaiement de Dick, qui achoppe sur les syllabes, bute sur les mots, même les plus simples : "Freddy Parr-Parr, Deddy Freddie". Son "baby language" de demeuré, incapable de "go beyond the repetition of a mere name" augure bien mal de la répétition discursive, la plaçant d'emblée sous les auspices d'un redoublement qui loin de signifier deux fois, ne signifie plus rien (tale of an idiot... signifying nothing), puis d'un blocage, lui-même facteur de régression. Mais s'il y a de l'impuissance à répéter, la répétition est tout aussi impuissante à empêcher qu'un mot innocent n'en cache un autre, qui l'est moins : "No repetition of that neat word 'accident' can stop that siren in his brain, or close the chasms of responsibility, of blame"⁵. Pourtant que de vertus sont prêtées à la répétition, pratiquée de façon mécanique et dont on attend le salut au milieu des périls qui menacent : c'est le sens de la prière égrenée par Mary avant son avortement : "HolyMaryMotherofGodHolyMaryMotherofGodHolyMaryMother of -"⁶. De même, l'enquête du "whywhywhy" – questionnement métaphysique autant que policier dans un récit se proclamant ouvertement détection fictive – ne saurait s'achever lors du dépôt des conclusions. Il est une autre forme de répétition, abondamment pratiquée, la variation, et sa variante, la permutation. Ainsi, Sarah, la Cassandre des Fens, prédit-elle, à qui veut l'entendre, "Smoke, Fire, Burning, in infinite variations of repetition and permutation". Moins directement discursif, mais tout aussi sonore, le recours à l'onomatopée, à l'allitération: "Flat, flat Fens. Rasping rushes... Weeping willows."⁷. Comment mieux évoquer le paysage sonore qui a bercé toute l'enfance du narrateur que par le "tump-tumping" des pompes ou le "slurp-slurp" de la drague : "the befouled and beclogged bucket-ladder with its befouled and beclogged winding apparatus"⁸. En bon disciple de Cratyle et en

continueur du cratylisme, Swift remonte à l'origine mimétique et expressive du langage :

"The great Ouse. Ouse. Say it. Ouse. Slowly. How else can you say it? A sound which exudes slowness. A sound which suggests the slow, sluggish, forever thing it is. A sound which invokes quiet flux, minimum tempo; cool, impassive, unmoved motion. A sound which will calm even the hot blood racing in your veins. Ouse, Ouse, Oooooose..."⁹

Ouse, ce mot qu'il faut se mettre en bouche, dire et redire, pour en extraire tout le sens ; ce mot qu'il faut mimer, lèvres tendues, en un long et interminable étirement et qui, lui-même, mime la longueur et la langueur, la paresse et la lenteur. Mot dont la répétition est seule à même de rendre justice à ses valeurs d'écoulement et de tempérance. Mot enfin, où il ne serait peut-être pas abusif de voir, et non plus d'entendre, un O six fois répété. Cette lettre, ou ce chiffre, je n'ai pas résisté au plaisir d'en faire l'archéologie, d'en indiquer les métamorphoses :

1) Le O dessiné par les lèvres du père, régulièrement ahuri par la récurrence de ce qui dépasse son entendement ("the old gaping zero")

2) Le O du méridien de Greenwich, dont il est beaucoup question, ainsi que son alterego, le degré 50 de longitude, qui marque l'endroit où les anguilles viennent pondre avant de mourir.

3) Le O du cercle. Figure à la fois fixe et mobile, matrice du texte et principe de sa structure, le cercle est omniprésent.

4) Le O de la cote. Les Fens, plat pays s'il en est, sont au niveau zéro. En vérité, leur niveau est inférieur au niveau même de la mer.

5) Le O dans l'eau. Le texte est une histoire d'eau à plus d'un titre, renvoyant à l'o plus ouvert, et à l'eau plus allante de la Floss, autrement dit de la Trent, qui coule plus au nord et qui traverse les pages de *The Mill on the Floss* de G. Eliot. Entre le o bref et le o traînant, le s sifflant et le z assoupi, il y a plus qu'une différence phonique. Certes, la Floss est plus meurtrière dans ses crues mais elle ne saurait incarner cet esprit d'indifférence et d'insoumission dont fait preuve la Ouse swiftienne. Swift, qui aurait pu intituler son livre *The Lock on the Leem*, mais qui même avec *Waterland* revendique la dimension intertextuelle de son ouvrage*.

6) Le O dans l'u. Le O de Love, mot difficile, inconnu, sur lequel butera Dick et qu'il modulera en un U davantage à sa portée : Lu-Love. Difficile en effet pour lui de comprendre comment le o pur de l'amour, sentiment abstrait, émotion forte comme le lui enseigne son père, peut/doit s'incarner dans le o d'un "hole".

Mais mot que Tom le narrateur répétera à la manière du frère disparu : "Love.Lu-Love. LU-lu-love". Love, le mot talisman qui réclame d'être répété pour ramener à l'O de l'origine. Mais si Dick bute sur le O de love, puis se tait, il sera en revanche donné à son frère de s'épancher, de libérer en un flot verbal les histoires d'amour dont il était porteur. Amour de sa mère, à nul autre pareil. Amour de Mary, la mère de Jésus. Amour de ses élèves, enfants substitutifs d'un couple stérile. Aiguillonné, relancé en fait par leur "keep-telling" récurrent, il va finalement accoucher d'une histoire, dont il va recomposer le sens, rejoignant par là la démarche commune du patient et de son analyste.

Faisant la transition avec ce qui va suivre, les deux dernières rubriques de mon classement relèvent plus essentiellement de l'art du romancier. Citons la litanie, au sens où l'entend Milan Kundera, plaidant pour l'art du chant et s'élevant contre les traducteurs qui se croient obligés de fournir des synonymes toutes les fois qu'il choisit de répéter. Il est quelques exemples réussis chez Swift de cette "parole devenue musique"¹⁰. Mais c'est plutôt avec l'anaphore que je souhaiterais conclure ce premier développement. Furieusement anaphorique, la langue de Swift l'est sans conteste. Les anaphores fusent par rafales, ou mieux par bonds rasants, tels les galets ronds qui ricochent à la surface de l'eau : "pity level-crossing keepers, pity lock-keepers, pity light-house keepers". L'ampleur des bonds varie bien sûr avec la respiration du conteur, retravaillée par le romancier, mais aussi en fonction de ses intentions. De courte portée lorsque la démarche se veut didactique ou exhortatoire, participant de trop près à l'exaltation du moment passé mais rendu présent par la narration¹¹, elle sera de plus longue portée, donc plus posée, plus construite, lorsqu'à l'intérieur du chapitre 'The Whole Story' par exemple, l'éloignement temporel permet au narrateur de substituer son discours à celui de son père muet et amnésique, de combler les blancs de sa vision par une organisation de sa perception lentement rendue, par le détour de la via negativa, à la conscience d'une perte. "He opens his eyes, and his eyes tell him

that he's not in the familiar room... He opens his eyes, and his eyes, or rather his limbs and the feel... He opens his eyes. It's not his bed... He remembers where he is"¹². Il restera à s'interroger, pour être tout à fait complet, sur la valeur de l'anaphore que l'on dit généralement emphatique, dans un contexte pourtant aussi déprimé que l'est celui des Fens. Mais de cela il sera question plus tard. Voyons plutôt la recomposition du sens que j'évoquais plus haut.

Commençons par poser la nature rétrospective du récit, qui procède par "Rückgriffe" successifs, par rétroceptions, traduira Genette. L'analepse, globalement définie comme rappel, mais aussi comme renvoi, y est largement opérante, tout comme d'ailleurs la prolepse. C'est que Swift prend un malin plaisir à privilégier la discontinuité, à postposer ce qui est premier, à antéposer ce qui est second, bref à organiser son récit sur le principe d'une savante anachronie narrative, où l'annonce peut être rétrospective et le rappel anticipatoire. La logique rétrospective, si elle se trouve contrariée ou empêchée, l'est pour une double raison : d'abord par la nécessité du "teasing", ce besoin de ménager le suspens narratif en retardant le moment où l'on connaîtra le fin mot de l'énigme. Car énigme il y a, pour la bonne raison qu'il y a meurtre. Ensuite par la difficulté qu'il y a pour le narrateur à faire aveu de sa culpabilité, de sa responsabilité, partagée, dans la mort de son frère, de son camarade Freddie, du foetus arraché au ventre de Mary, et peut-être aussi de sa mère, à qui il a transmis sa pneumonie. Une culpabilité longtemps refoulée mais qui remonte brusquement à la surface le jour où il est mis à la retraite anticipée. Revenant sur les circonstances de la découverte du cadavre de Freddie, il présente à sa classe, à sa dernière classe, les tenants et les aboutissants de l'affaire, mais il le fait d'une manière si lacunaire que la signification totale n'apparaîtra que bien plus tard. S'organisant par "omissions provisoires" et "réparations plus ou moins tardives" (j'emprunte les termes de l'analyse à Genette), le récit progresse et régresse tout à la fois, sur un mode proche de la "Nachträglichkeit" freudienne. Mais revenons à ces "Rückgriffe". Loin d'y voir une suite de dévoilements, au terme desquels on découvre/recouvre la vérité d'une vie enfin tenue sous un regard rétrospectif ou rétroflexe, il faut au contraire les tenir, littéralement, comme des prises en arrière – Swift dira "cast back over". Il dira encore et surtout

"retrieve". Retrieve au sens du pêcheur qui ramène dans ses filets une belle prise frétilante – Swift, on le sait, a collaboré à l'édition d'une anthologie de textes consacrés à la pêche . Retrieve essentiellement au sens du retriever, dressé à rapporter la proie ou la baton que lui lance son maître. Et à ce jeu, le narrateur se lassera le premier, préférant glisser sur le mode analogique et faisant de l'historien qu'il est un retriever inlassable. Swift dira, enfin, "reclaim", et la suite montrera la fortune du mot. Dira-t-il "repeat", au sens où l'atteste, dès 1690 le Oxford Dictionary : "to return to, to seek again, encounter or undergo again" ? Non, mais disons que je le lui fais dire. L'exploration du sémantisme trouve là en effet son point culminant. Bien sûr, la chose s'y prête tout à fait en anglais, mais ne faudrait-il pas revenir à l'étymologie latine et, sans la trahir avec l'élégance d'un Claudel s'emparant du mot connaissance, proposer pour la répétition, à condition de l'écrire bien sûr ré-pétition, la définition suivante : "effort pour ressaisir, regagner, pour ré-péter le passé dans son intégralité". Cette audace, qui n'en est pas vraiment une, Jean Onimus l'a eue, lors d'un colloque consacré à Péguy, auteur répétitif s'il en est¹³. Aussi, fort de cette caution, me suis-je cru autorisé à poursuivre dans cette voie. Quel est donc, sans jeu de mots cette fois, l'objet de la saisie ? En faisant de sa famille un de ses territoires d'élection, le narrateur-historien va donner à voir une biographie, la sienne, prise dans le réseau d'une structure répétitive, ou disons plus justement à répétitions. L'histoire familiale se répète. Freddie Parr, s'il a bu le contenu de la bouteille qui allait l'assommer, l'a fait parce que, selon les premières conclusions de l'enquête, "he took after his father". Mais les personnages féminins pèsent d'un poids de prédétermination tout aussi grand. Ainsi Sarah Atkinson, dont l'ombre portée ne finira pas de planer sur ses descendants, y compris sur celle qui ne relève pas directement de sa famille, Mary, elle aussi frappée de folie et internée, ironie du destin, dans un établissement psychiatrique en tous points semblable à celui que fonda la dynastie des Atkinson. Les personnages sont tous rattrapés par leur destin, ou plutôt sont rattrapés par un destin qui ne leur appartient pas en propre, et qui peut être celui d'une maison, d'une famille frappée de malédiction. Mary croit innover en enlevant l'enfant qui accomplira son vœu de maternité divine ; quelque 35 ans plus tôt Ernest Atkinson exprimait déjà un souhait similaire. Il est des invariants, génétiques ou généalogiques, dont

la migration, la dissémination pourrait-on dire, à travers les générations obéit à d'étranges lois qui dépassent le cadre strict de l'hérédité. A moins qu'a l'instar de ce qui se passe chez les Enfants de Minuit de Rushdie il ne faille parler d'une hérédité transversale, translatérale. L'effet produit sur les deux narrateurs est somme toute identique : "And already I see the repetitions beginning" écrit Saleem, dont tout le travail narratif consistera à soustraire ces répétitions à l'empire de l'arbitraire et de l'aléatoire, à les organiser en une loi qui saura calmer sa peur de l'absurde et de l'incohérent. Tom procédera de la même façon, faisant de la répétition la pièce maîtresse d'un dispositif textuel, d'un montage même dont la précision n'a d'égal que l'ingéniosité. Dans le détail voilà ce que donne le montage. Cela se tient, notamment, entre le chapitre 42 et le chapitre 44. Menant de front au moins deux histoires, le narrateur va en montrer les interférences et faire naître de leur juxtaposition, de leur rapprochement, une signification unique. Il est question dans l'histoire 1 de l'avortement de Mary auquel assiste Tom et dont il emporte le produit dans un seau ; dans l'histoire 2, de la restitution par Tom du bébé que Mary, des années plus tard, vient de dérober. Dans l'entre-deux il est rappelé qu'à la veille de la Révolution Louis XVI pleurait la mort de son puîné. L'histoire 1 s'interrompt et sans transition l'histoire 2 reprend – car tout n'est que reprise, "Begin Again", comme le dit le chapitre 35 – un peu à la manière du jeu de *cat's cradle*, selon un principe de symétrie croisée. *Cat's cradle*, qui figure plus loin dans le texte, où l'on se passe et se repasse les fils de la narration et où il est également permis de voir une figure matricielle inversée, un berceau vide, ou bien encore percé, qui laisserait échapper, comme c'est en définitive le cas, un premier, puis un deuxième, et enfin un troisième enfant.

A ce montage, l'organisation en série sert de principe de structuration interne. Il y a la série des escaliers. Il y a surtout la série des bouteilles de bière. La première dans l'ordre du récit, récupérée par Tom au tout début du livre, est en fait la dernière dans l'ordre de la chronologie : elle est l'arme du crime. La deuxième bouteille, rencontrée à la page 166 paraît innocente. D'ailleurs elle ne contient pas de bière mais du whisky. Mais elle ne l'est pas (innocente) car Dick connaît avec elle l'effet de l'alcool, ce que le lecteur ignore à ce stade du récit. Comment le saurait-il puisqu'il apprend seulement à la page 248, avec la troisième

bouteille, à connaître son double pouvoir : – pouvoir d'ensemencement : occurrence première, mais non soupçonnée, elle ouvre la série. Don de la mère, elle est jetée à l'eau par Dick – pouvoir d'intoxication dont Dick saura se souvenir. Quant à la dernière bouteille, dans l'ordre du récit, à la page 277, elle est bien la dernière, elles sont bien les dernières que boira Dick. La série est donc idéalement conçue pour exprimer l'idée qu'après la valeur paradigmatique de la première fois commence le règne de la répétition.

Ce montage, enfin, fonctionne sur le mode du redoublement. Redoublement connoté par l'abondance des doubles : deux veufs, donc deux enfants sans mère, deux verdicts concluant à l'accident, deux vents d'Est, deux frères, une motocyclette de seconde main, une drague baptisée Rosa II etc, mais aussi induit par la fatalité d'un destin qui toujours frappe deux fois dans les Fens : "A bruise upon a bruise", "marks upon marks", "trouble upon trouble", "a blow upon a blow". Fatalité dont s'empare le narrateur pour faire du réel un palimpseste, suscitant chez lui le désir de mener l'enquête, de remonter à l'origine du coup, de jouer les peeping Tom bien sûr, mais aussi les détectives en herbe. Fatalité dont profite, par voie de conséquence, le romancier, qui nous donne là une détection fictive, image de toute détection si l'on en croit J.C. Milner¹⁴. Tout comme il profite également de la richesse du sémantisme qui va lui permettre d'inscrire dans la chair même du texte le recouvrement, d'ailleurs réversible, du sens propre par le sens figuré. Parlant de la bouteille assassine qu'il a placée bien en évidence sur le bureau de son frère, Tom évoque ces péchés "that come home to roost"¹⁵ et trahissent par là leur auteur. Mais le choix de *roost* est loin d'être innocent : les bombardiers alliés, ces oiseaux d'acier qui partent détruire les villes allemandes et donc tuer des innocents, ont choisi de nicher (*roost*) comme leurs cousines les oies cendrées, dans ce sanctuaire que sont les Fens où une même culpabilité unit bourreaux et victimes. Autre exemple, la topographie des Fens qui reproduit très exactement celle du cerveau humain, à ceci près toutefois que l'"internal land" de Sarah "cannot be redeemed, cannot be reclaimed, once it is lost."¹⁶

A l'obsession de la répétition le narrateur répond, dernier point, par le souci répétitif qui lui fait creuser son récit, l'ouvrir, en chaque point ou presque, sur une chambre de résonances, où se répondent et se croisent des échos, des reprises. Ce creusement,

antinomique avec la platitude géographique des Fens, sera d'autant plus précieux qu'il sera générateur de mémoire. Le plus saisissant de ces échos, celui dont le retentissement sera le plus grand, se trouve à la fin du récit. On croit y voir une anadiplose simple : parlant de la disparition de Dick, Swift écrit : "And punctures the water, with scarcely a splash. And is gone. Gone."¹⁷. Il convient en fait d'y reconnaître une anadiplose différée renvoyant loin en arrière dans la diégèse comme dans l'histoire, à ce moment où, en 1937, Henry Crick avait dit à ses fils, parlant de leur mère, "she's gone", pour ne pas dire "she's dead". La boucle est bouclée. Mais grâce au caractère emphatique de la liaison, la mémoire est sauvée.

La répétition est enfin loi de fonctionnement d'un système. Loi inexorable, contre laquelle on ne peut rien et contre laquelle il est vain de s'élever puisque nul parapet, écluse ou digue ne pourront jamais faire que l'eau ne revienne un jour occuper la place qui fut la sienne : "how ever much you resist them, the waters will return... something in nature wants to go back"¹⁸. Cette fatalité appartient en propre à l'ordre naturel et aux généralités qui y font loi. Elle sera donc vécue sur le mode de la rengaine, telle que l'analyse Deleuze : "La rengaine c'est l'éternel retour comme cycle ou circulation, comme être semblable et comme être égal, bref comme certitude animale naturelle et comme loi sensible de la nature elle-même."¹⁹ Quels sont donc à l'intérieur de ce cadre les systèmes affectés par l'éternel retour, cette "pseudo-répétition" comme la surnomme encore Deleuze pour bien la différencier de la pensée nietschéenne de l'Eternel Retour qui se veut elle pensée de l'Avenir, découvrant dans la Physis même une puissance supérieure, voire contraire à la Loi ?

1 *Le système naturel*

a) le bassin – dans l'acception qu'en donne Michel Serres dans *Feux et Signaux de Brume*. C'est à dire le système hydrographique, type bassin aquitain ou bassin du Mississipi, le Mississipi de Faulkner par exemple, tel qu'il est brièvement évoqué au cours du deuxième prologue de *Requiem for a Nun*. Un bassin ici drainé par les eaux de l'Ouse, que le narrateur à la différence de ses riverains qui croient pourtant bien la connaître, voit comme régi par le

principe de l'éternel retour. Non pas, assurément, *The Bend in the river*, mais "the river which flows in an eternal circle".²⁰ Tournant délibérément le dos à l'enseignement héraclitéen, il n'a de cesse d'en faire le modèle même de la circularité dans la mesure où "like all rivers, it only flows back to itself, to its own source"²¹. Une circularité qui ne va d'ailleurs pas sans sa part de ratés et de crises, mais dont l'être profond n'en est cependant pas affecté, en apparence du moins. Ce qui demeure, par delà les catastrophes mêmes, c'est le mobile et ce qui bouge peu, c'est la circulation, comme l'écrit Michel Serres. Circulation à catastrophes donc, où les crues dont nul ne peut prévoir la survenue témoignent, à leur manière, c'est à dire paradoxalement, de la pérennité du système. Tout en privilégiant deux de ces crues, celles de 1874 et de 1947 qui tiennent entre leurs bornes le destin croisé des Crick et des Atkinson, le narrateur n'en néglige pas pour autant d'inscrire la crue dans la dimension résolument mythique qui est la sienne. "Ce n'est pas la première fois, ce n'est pas la deuxième, dit le prêtre égyptien du Timée", a-t-on effectivement envie de reprendre avec Michel Serres²². Ou bien, adaptant le modèle à une réalité plus judéo-chrétienne, Genèse bis, Genèse ter, etc. Si "la création est d'abord la décrue, la décroissance et l'émergence de la terre", alors oui, chaque crue, plus qu'une référence, se voudra une résurgence d'un temps primitif et donc symbolique. Ce temps malgré tout fondateur c'est aussi celui hérité du plus ancien des particularismes locaux et que perpétue la légende de Gunnhilde, la Sainte Patronne de Gildsey, qui en l'an de grâce 695 tint tête à la marée de démons qui assiégeaient la seule hauteur où elle avait pu trouver refuge. C'est cette même situation, non métaphorisée, que répéteront les grandes crues, "returning the town to its ancient island state"²³ et faisant en sorte, par un juste et non moins ironique retour des choses, que "Water Street, once again, is a street of water"²⁴. Plus efficace qu'une machine à remonter le temps, la crue dans les Fens a ceci de radical qu'elle renvoie inlassablement à ce temps d'avant l'arrivée de l'homme sur terre, ce temps précédant même la constitution de l'Angleterre en île. La crue, forcément anachronique, nous ramène à la période antérieure à la dérive des continents, lorsque l'Ouse n'était qu'un affluent du Rhin et que la plate-forme continentale unissait tout l'hémisphère nord.

La répétition (des crues) a ceci de pervers et de frustrant en même temps, qu'elle semble prendre un malin plaisir à contrecarrer le bon déroulement chronologique de l'histoire humaine. Procédant par ruptures autant que par boucles, elle s'ingénie à miner le soubassement autant idéologique que matériel de toute histoire, en exhibant ce "continued contempt for the efforts of men". La crue, parce qu'elle persiste et signe, en récidiviste impénitente qu'elle est, fait toujours planer la menace d'un retour aux données initiales, d'une redistribution des étendues (et des volumes) d'antan. Bref, la crue, en se perpétuant, restaure, à dates fixes, le chaos vivant des origines, à charge pour l'homme de relever le défi de cette différence certes abolie – lorsque Tom plonge dans les eaux de la Lode c'est pour s'y heurter à une eau limoneuse, lourde d'eaux et de terres mêlées – mais que l'on sent néanmoins sous-tendue par une volonté continûment polémique d'affrontement. D'où la coïncidence entre la ligne de front sur laquelle campent, depuis la nuit des temps, les sentinelles avancées que sont, qu'étaient les Crick, avec la toujours fluctuante et remise en question ligne de partage (on aurait envie d'écrire ligne de flottaison) entre mer et terre. D'où aussi, sous l'effet d'une vertigineuse duplication dans l'espace, la coïncidence entre les Fens et les Flandres, dont les Crick ont pris la route, lors de la grande guerre de 14-18, pour y tenir le rôle, effectif cette fois, de soldat, au milieu des anguilles grouillant dans la boue.

Mais la crue catastrophique, dont on appréhende le retour, peut aussi se montrer un jour éminemment désirable. C'est même tout le sens du geste d'Ernest Atkinson, le dernier de la lignée des brasseurs, qui, de rage, provoque la grande inondation de 1911, une inondation de bière, dont il attend la destruction d'un monde resté sourd à ses objurgations. Plus généralement, la destruction attendue correspond chez l'homme à ce besoin, périodique, de prendre un nouveau départ. Et y a-t-il (re)commencement plus radical que celui résultant d'une inondation ? "L'origine, écrit Serres, c'est l'effacement de toute origine par la crue même. Et l'abolition, par ennoyement du système, des référentiels antérieurs."²⁵ Ce souci de la tabula rasa se comprend à la lumière, de celui, poignant, de revenir au temps de l'innocence première, du paradis perdu, à la terre natale, à la douceur maternelle ("How we pine for mother's milk"). Ce désir, cette nostalgie plutôt, on les qualifiera, après Jankélévitch, de "mal du retour". Mal incurable,

pour lequel le seul remède serait la rétrogradation vers le passé dans le temps : "this other form of retrogression : if only we could have it back. A new Beginning. If only we could return..."²⁶ La crue est donc attendue, comme on attend le Messie, "the saviour of the world", pour sauver le monde du temps irréversible. Mais c'est oublier une des lois, naturelle encore, qui régissent le système, comme la suite le montrera.

L'eau revient donc, et elle a toujours le dernier mot. Sauvé des eaux, Henry Crick, le père du narrateur, meurt noyé par le phlegme, cette humeur des Fens : "it flowed back into him once more. Reclaimed him."²⁷ Il n'est pas d'échappatoire au déterminisme naturel, tout comme il ne saurait y avoir de recours possible face au rétrécissement des terres gagnées sur la mer : "They are still shrinking - and sinking"²⁸. Mais l'eau n'est pas seule à revenir.

b) Les règles. Selon une loi autant naturelle que physiologique, le sang menstruel fait lui aussi retour dans le corps des femmes. Et c'est selon la même loi que l'écoulement vient à s'interrompre, une première fois lors de la grossesse non souhaitée de Mary, une deuxième fois lors de sa ménopause. La nature qui fait bien les choses, dit-on, n'avait pas prévu les deux catastrophes que cette aménorrhée provoque.

c) Autre acteur du système naturel, l'anguille à laquelle Swift consacre de longs développements. Un acteur assurément plus "acted upon" qu'agissant, et dont l'obéissance à l'instinct est sans faille. Depuis que le monde est monde, elle décrit ces "vast atavistic circles", répétant sans fin "this old epic story". Sans fin, mais surtout sans drame, faisant montre de cette tranquille continuité dans l'ordre des choses dont parle Schiller, à propos de la narration épique précisément.

2 *Le système historique*

Il y règne le même déterminisme implacable, puisque, les mêmes causes produisant les mêmes effets, les enfants répètent nécessairement les erreurs de leurs parents. "India, disait Russhdie citant Marx, is a country where History repeats itself as farce." Chez Swift, c'est le monde qui est ce théâtre où ne se donnent que des reprises. C'est par exemple Hitler brûlant de marcher dans les pas de Napoléon et échouant lui aussi à envahir l'Angleterre, ou

bien ce sont les Révolutionnaires français s'inspirant du modèle romain. La preuve est ainsi faite, lors des cours d'histoire que dispense non sans complaisance le narrateur, que "History repeats itself ; how it goes back on itself, no matter how we try to straighten it out. How it twists, turns. How it goes in circles and brings us back to the same place." 29 Le modèle analogique – puisqu'à l'évidence Tom semble saisi du démon de l'analogie – pour ce cours sinueux et circulaire est double : il trouve à s'incarner dans un cours d'eau, l'Ouse, référence locale, qui s'est toujours jouée des efforts des hommes, mais aussi dans le concept, à la fortune historiographique immense, de révolution. La Révolution de 89, bien sûr ; et l'on n'est pas vraiment surpris de voir le narrateur relever que ces héros des temps modernes – "good classicists all" – ont spontanément répété un rôle ancien – "yearned, too, to go back".30 Plus surprenant, peut-être, sera la place prise par la réflexion sur 89, réflexion nourrie autant par la lecture de *The History of the French Revolution* de Thomas Carlyle, qui fait naître la vocation d'historien de Tom, que par l'air du temps, un air du temps où l'on croit reconnaître le François Furet de *Penser la Révolution* qui tire à boulets rouges sur l'historiographie républicaine, lui reprochant d'avoir fait de 89 une date sacrée, "une ligne de partage des eaux à partir de laquelle l'histoire de France remonte vers son passé, ou plonge vers son avenir. "Le narrateur refuse, lui aussi de prendre pour argent comptant ce mythe fondateur de l'histoire contemporaine, tout comme il ne se prive pas de proposer sa propre grille de lecture, en revenant sur l'étymologie du mot : "A turning round, a completion of a cycle... almost every revolution contains within itself an opposite if less obvious tendency : the idea of a return. A redemption ; a restoration."31.

Autre grand mythe, dont chaque occurrence assure la relance, l'apocalypse. L'histoire humaine, on le sait, est ponctuée d'apocalypses dont la portée ne cesse de croître, et avec elle la montée en puissance des périls :

*«In 1793 the Apocalypse came to Paris (just a few thousands heads) ; in 1917 it came to the swamps of Flandres. But in August, 1943, it came in the form of detonating goose eggs to Hamburg.»*32

Manque ici un terme à cette escalade, l'apocalypse nucléaire dont l'imminence est redoutée par les élèves de Tom, et qui semble bien annoncer le terme, là encore, d'une histoire répétitive, en raison de cette différence désormais qualitative et non plus simplement quantitative. A moins bien sûr que le sentiment de "déjà vu" ("We've seen all this before") ne se porte garant, dans le futur, d'une relativisation égale à celle dont le passé a déjà témoigné. Donc l'histoire se répète, l'affaire est entendue. Mais il y a répétition et répétition. Histoire(universelle) et histoire(locale). Les Fens, parce qu'ils vivent en marge des bouleversements historiques intervenant à la périphérie, réussissent le tour de force de les marginaliser. Ces accidents et autres cassures de l'histoire, qu'on dit majeurs et décisifs, ne parviennent que considérablement filtrés aux oreilles des Fen-people. Ils glissent sur eux comme de la pluie sur une toile cirée, passent, éphémères et contingents, ne servant, en définitive, qu'à laisser substituer dans son être profond cette "Matière d'Angleterre"³³ dont le caractère atemporel et déhistoricisé n'est pas le moindre des particularismes.

II La différence en elle-même

Autant le dire d'emblée : je ne serai pas exhaustif. Autant par volonté de centrer le sujet sur la répétition que par souci de ne pas allonger inutilement l'exposé, je m'en suis tenu à deux différences, choisies parmi les plus irréductibles. C'est ainsi que je ne reprendrai pas le questionnement du narrateur quant à la différence entre l'anguille de l'Ancien et du Nouveau monde. Je ne m'attarderai pas non plus sur la différence sexuelle entre les "holes" et les "things" découverte par les protagonistes du drame, à la faveur d'explorations, de jeux et surtout de rituels initiatiques de moins en moins innocents. A l'origine de la tragédie, elle met en branle la curiosité, que le narrateur n'est pas loin de considérer comme le véritable moteur de l'histoire humaine. Infiniment plus subversive que toute révolution, passée ou future, la curiosité, proche de l'animalité de par son "snif-sniffing" répété, cautionne et la sortie hors de l'histoire officielle et la préférence accordée aux histoires. Détournant de la croyance en la linéarité, elle privilégie – "when there's no way forward, the only way is" – le "tarrying" et autre flânerie en chemin : "Let's stop awhile, let's

take a look-see, let's retrace – let's take a different turn"³⁴. Je glisserai aussi, faute de temps, sur la notion d'écart – un écart maximal – entre la platitude de la réalité, telle qu'elle se vit sur les Fens, mais également ailleurs, partout où triomphent l'"uneventfulness", la "vacancy", la "flatness" – "Reality is that nothing happens"³⁵ – et la relève de et par l'imaginaire, qui se veut à la fois échappée dans le monde merveilleux des légendes et rehaussement. Rehaussement auquel contribuera, à sa manière, l'absorption d'alcool.

Sur la première des grandes différences, celle entre les Crick et les Atkinson, il est possible de jeter un triple éclairage.

1) L'éclairage du romancier qui, par souci du romanesque, a imaginé de représenter côte à côte ces deux races d'hommes des Fens que tout divise, et de nous narrer par le menu leur saga familiale, dans la grande tradition du roman dynastique à l'anglaise. Entre le monde des marais et des collines, il y a d'abord une différence sociale, celle des esclaves et des maîtres, matérialisée, si l'on s'en réfère à Serres, par la notion d'écart entre la cote la plus haute et la cote la plus basse à l'intérieur d'un bassin, et accentuée, pour ne pas dire suscitée, si l'on en croit cette fois Lévi-Strauss, par la pratique de l'historien, inventeur de mythes mais aussi partie prenante dans la "constitution de sociétés hiérarchisées, de sociétés utilisant une certaine partie de leur population pour travailler au profit de l'autre partie."³⁶ Les Crick, éclusiers de père en fils, travailleront donc au service des Atkinson, brasseurs de leur état. La deuxième différence est d'ordre biologique, ou encore génétique. Les premiers sont des êtres d'humeur, les seconds des êtres d'Idée. Produit du croisement de ces deux familles, Tom leur doit tout ce qu'il est. Quant à Dick, on l'apprendra, il en va tout autrement.

2) Le deuxième éclairage, c'est celui de l'historien. Bien qu'il s'en défende et qu'il revendique comme unique patrie et unique territoire ce coin perdu de l'East Anglia, il y a chez notre narrateur un côté Gibbon qui n'ose s'afficher, un Gibbon qui aurait écrit là une *History of the Decline and Fall of the British Empire* en donnant à voir le spectacle d'une incompatibilité de fait entre les Fens (autrement dit le marais) et l'Empire. Incompatibilité que les Atkinson, hommes de progrès, ont cru lever – ou ont choisi d'ignorer – en faisant de leur bière exportée à partir de la base avancée que constituent les Fens un instrument de propagande et

de promotion au service d'un Empire britannique dont on sait à présent qu'il est mortel. Idéologues dans l'âme, à moins qu'il ne faille voir en eux des tenants de l'Idée au sens hégélien du terme, ils croyaient au progrès, cette invention du siècle des Lumières, comme d'autres croyaient au ciel. Les Crick eux n'y croyaient pas, n'y ont jamais cru. Jamais ils n'auraient confondu "the reclamation of land for the building of empires"³⁷ : comment bâtir d'ailleurs sur la vase (*silt*) ? Leur "praxis" à eux, leur "techne" même sont infiniment moins ambitieuses : ne se donnant pas pour tâche de transformer le monde – et laissant ce soin à d'autres qui s'y briseront les ailes/*ale* – ils se bornent, en toute humilité, à reproduire un modèle, certes prestigieux, celui de la Genèse, mais qu'ils ne font que réitérer, selon un processus non initié par eux – "what silt began, man continued". La genèse à l'anglaise, continuée par d'autres acteurs, par d'autres moyens, et sans l'hubris, tels est le cadre de travail dans lequel évoluent les Crick, ces tâcherons du limon, ces besogneux du vaseux qui, tous les jours, vivent l'histoire comme répétition et perpétuation d'un geste jadis inaugural mais voué depuis à une duplication dégradée et sécularisée. Leur saga, aussi obstinée qu'instinctive, sous l'effet d'un atavisme en tous points comparable à celui qui dicte à l'anguille ces obscures migrations, n'est pas loin de devenir emblématique d'une condition, l'humaine, et d'une philosophie, l'absurde. Absurde en effet est leur destin, leur *Work in Progress*, à l'image de leur répétition que l'on pourrait qualifier d'*unincremental*, tant il est vrai que leur creusement ne creuse rien et que leur reclaiming ne saurait éviter l'annulation du maigre gain.³⁸ Cela est d'autant plus vrai si l'on songe à la figure de Sisyphe se profilant, façon de parler, à l'horizon de cette terre désespérément plate – Sisyphe dont on connaît le supplice, sans fin, et le mythe, vecteur de l'absurde, et qui n'est pas sans rappeler le sort de ces dragueurs de fond confrontés à la fatalité du "shrinkage" et au retour perpétuel du même. On comprend mieux ainsi pourquoi le narrateur, et à travers lui Swift, voient en ces Fens beaucoup plus qu'un *Sleepy Hollow* mis à plat, même s'il bruit, comme l'autre, de légendes et qu'il a été définitivement "bypassed" par le courant du progrès. Les Fens sont la forme la plus approchée du néant. Le néant c'est à dire l'être et le devenir. Mais un devenir aboli, où manquerait la dimension du futur – les hommes y sont condamnés à répéter un avenir sans lendemain, ou

plutôt un "tomorrow, and tomorrow, and tomorrow" pour seul avenir ; mais un être nié, empêché, que le ressassement au sens où l'entendait Péguy a laminé en temps. Un temps humain, trop humain, vidé par la répétition de toute durée créatrice, et où l'action ne peut être que simulacre d'action.

3 Le troisième éclairage pourrait être celui du chercheur en sciences humaines, celui de Serge Moscovici, dans son *Essai sur l'histoire humaine de la nature* par exemple. Ce dernier pose la question du rapport entre nature et histoire en des termes qui se rapprochent effectivement de ceux évoqués par *Waterland*. Son analyse présente notamment l'avantage d'aborder les deux mutations technologiques intervenues dans les Fens, à partir du seul concept de répétition. A deux reprises, avec le passage à l'agriculture puis au commerce de la bière, la matière naturelle s'est vue transformée en valeur d'usage. Laissant derrière eux une entité close et abandonnée à son instinct de répétition, simple réceptacle de forces et de matériaux, les Atkison, "ivres de leur propre puissance", se sont "crus enivrés hors du domaine naturel"³⁹. Leur intervention, parce qu'elle représentait un progrès par rapport à la pêche des Crick, a permis la perpétuation de la collectivité sous une autre forme. L'histoire, par leur intermédiaire, venait de prendre la place de la nature, allant même jusqu'à représenter l'anti-nature. Mais, les affaires périliculant, à partir de 1874 notamment, date à laquelle l'eau se met dans la bière, le processus de reproduction se met à piétiner, et avec lui c'est toute l'histoire qui s'essoufle. L'appel à la soumission du monde extérieur – l'Empire – véhiculé par des discours creux n'est qu'illusion ; il ne saurait se substituer en tout cas à cette nouvelle mutation qu'évoque Moscovici, et qui serait la conception d'un sujet créateur de ses états de nature. Et c'est précisément l'impuissance à se vouloir l'agent d'une nouvelle transformation de la nature qui explique l'inéxorable déclin dans lequel s'enfoncent les Fens. Comme l'explique encore Moscovici, l'eau a toujours exigé des hommes le recours à une connaissance différente, à un autre mode d'action, à une nouvelle image du monde, sous peine "de se confondre avec le néant primordial". Or, les Atkinson pas plus que les Crick n'ont su évoluer en ce domaine : ils en sont restés à l'eau du 18ème siècle, celle des moulins et des pompes, de l'ingénieur et de la mécanique quantitative d'un Galilée. Le renouvellement est bien ce qui leur fait le plus largement défaut, si largement même

qu'il appartient de s'interroger sur leur appartenance à la race humaine. Si l'ordonnateur du cosmos grec est bien un démiurge, et l'univers de Newton bien régi par un horloger que dire de ces éclusiers et autres dragueurs ? Leur concédera-t-on seulement le titre d'artisan ? Ou bien faudra-t-il se résoudre à ne plus voir en eux que des êtres n'ayant d'humain que l'apparence extérieure ?

La faillite de l'histoire humaine ne laisse au narrateur d'autre alternative que celle d'un recours à l'histoire naturelle. "Natural history which doesn't go anywhere. Which cleaves to itself. Which perpetually travels back to where it came from."⁴⁰. En choisissant – c'est la deuxième différence – d'opposer nature et histoire, en revendiquant le manichéisme des couples nature/artifice, vie/mort, Swift clôt le débat sur la différence. Les intentions du narrateur sont désormais clairement affichées. Bien décidé, tel Ishamal; à pratiquer ce que Jaworski parlant de Melville appelle "l'autre chasse", en l'occurrence l'autre pêche, ou bien encore l'autre histoire, il va se lancer à corps perdu, tout au long de ces chapitres documentaires et documentés, à la recherche, non de la baleine blanche assurément, mais de l'anguille, ou du moins de ses mystérieuses origines. Et là encore, il lui faudra cent fois sur le métier remettre son ouvrage ; cheminer sans relâche vers un commencement, lui même introuvable, comme l'écrit Jaworski, puisqu'à l'origine de toute origine. Et c'est le fameux chapitre 32 de *Moby Dick*, Cetology, que Swift n'est pas loin de reprendre à son compte – son narrateur ne rêvant-il pas, lui aussi, de mettre la main sur "the unspeakable foundations, ribs, and very pelvis of the world" ?⁴¹.

Tom se fera donc rapporteur, ou mieux, débusqueur, de genèses, et ce, en connaissance de cause. Il sait qu'il lui faudra emboîter le pas de ceux qui, avant lui, sont remontés à l'origine des répétitions cachées depuis la fondation du monde. La pérennité d'un être, mais aussi et surtout d'un comportement, répétitif, voilà ce qui va retenir son attention dans le règne naturel. S'il fallait risquer, après la baleine, une seconde analogie animale, je la trouverais dans le poème "The Horses" de Ted Hughes. A sa manière, qui est celle d'un poète, donc d'un "rêveur de genèses" selon le mot de Jean Onimus, se saisissant des énergies en gésine et les rendant matériellement visibles, Hughes s'empare d'une naissance explosive, celle du soleil, renouvelée chaque matin, et,

pour mieux la célébrer en somme, il l'encadre de part et d'autre d'une vision de chevaux immobiles et comme pétrifiés. Grâce à la magie opératoire de la répétition strophique :

«Megalith still. They breathed, making no move,

*With draped manes and tilted hind-hooves,
Making no sound.*

I passed : not one snorted or jerked its head.

(...)

*But still they made no sound.
Not one snorted or stamped*

Their hung heads patient as the horizons,»

se trouve signifiée deux fois l'assurance que sur le flanc de cette colline les chevaux perpétueront, en y participant, cette forme d'endurance cosmique ("Hearing the horizons endure.") qui échappe à l'ordre du temps humain. Au romantisme de Hughes – un romantisme explicitement intertextuel, puisque reprenant un vers de "Tintern Abbey" de Wordsworth – il faudrait opposer le naturalisme, également intertextuel, de Swift. Après tout, le recours par l'anguille vaut bien le recours par le cheval...

III Différence et répétition

C'est peu dire que d'affirmer des habitants des Fens qu'ils *contractent* des habitudes. A croire que leur aptitude à le faire est directement liée à la contraction des terres sur lesquelles ils vivent. Leur existence incarne on ne peut plus clairement la "synthèse passive" dont parle Deleuze et qui, par ses tropismes, modifications et petites propriétés est elle même constitutive de notre habitude de vivre, "c'est à dire notre attente que cela continue".⁴² Par son insistance de tous les instants sur ces comportements répétitifs, Swift élève la catégorie moderne de l'habitus au rang de thème littéraire à part entière. Cela étant dit, il ne serait le romancier qu'il est s'il ne faisait pas en sorte de montrer en quoi les répétitions les plus brutes et les plus mécaniques de l'habitude "se laissent arracher de petites modifications qui animent à leur tour des répétitions de la mémoire, pour une répétition plus ultime où la vie et la mort sont

en jeu."⁴³ La répétition apparaît ainsi sous son double visage : facteur d'asservissement et terrain favorable à l'éclosion, symbolique, de la différence. Beckett dit de l'habitude qu'elle est une chaîne "that ties a dog to his vomit" – il dit aussi qu'elle est "a great deadener". Pour le père du narrateur, elle est une chaîne qui le tient rivé à son écluse, cloué à son chemin de halage, qu'il arpente nuit et jour, en proie à un mal mystérieux qui le ronge : "On that old fretful, yet therapeutic tow-path, on that old agitating-placatory tow-path. Up, down. Up, down."⁴⁴ L'image animale, celle du chien tenu en laisse ("like a tethered dog") est grosse, cependant, d'une inquiétude presque métaphysique et/ou existentielle – c'est la question du pourquoi, redoublée. Ainsi, la coexistence d'une vie réglée par un rituel immuable et d'une insécurité de tous les instants confère-t-elle à ces êtres pourtant frustes toute leur épaisseur romanesque. Dick, assurément le plus fruste de tous les personnages du roman, ne semble pas échapper à cette fatalité ; sa mobylette, qu'il entoure d'un soin tout particulier, renvoie, si besoin était, à ce que son train-train quotidien a de mécanique. Pourtant, c'est de son côté que viendra, ô surprise, la *différence* la plus significative. Le soir de la découverte du corps de Freddie Parr il semble rentrer de son travail à la drague comme si de rien n'était. L'irruption de l'imprévu dans cet univers autant réglé que régulier, routinier que sécurisant, l'intrusion du petit grain de sable dans la mécanique bien huilée – mais l'était-elle ? – ne semblent pas l'avoir affecté. Se peut-il qu'il ne réagisse pas à ce qui va déclencher, en chaîne, une cascade d'écarts par rapport à des habitudes établies, à la répétition des travaux et des jours ? Selon toute apparence, oui. Pour l'amnésique qu'il est, ce jour extraordinaire n'est qu'un jour comme les autres : "No Before. No After. Just another day. Another day on the dredger."⁴⁵ Pour cet idiot, a-t-on envie de dire, citant Faulkner parlant de Benjy "le temps n'était pas une durée, c'était un instant, il n'y avait ni hier ni demain, pour lui tout se réduit à ce moment, à maintenant."⁴⁶ Tout ? C'est beaucoup, et sans doute trop, dire. Dick qui, obscurément, sent bien qu'il est différent des autres en sait également plus long qu'on ne croit : "he knows something we don't"⁴⁷. La découverte de l'amour, en liaison avec son interrogation sur l'absence de sa mère, ont peu à peu ouvert une faille en lui. A sa manière, éminemment pathétique – mais écrit Deleuze la répétition c'est le pathos – il deviendra ce "sujet

larvaire", cette machine à contracter, capable, un moment, de soutirer une différence à la répétition."⁴⁸ Porteur d'une différence génétique – on le prend, d'après son comportement, pour un Crick et c'est pourtant un Atkinson pure souche, né d'une union incestueuse – il aura l'occasion, pour la première et la dernière fois de sa vie, d'instaurer quelque chose qui pourrait ressembler à une différence créatrice. Rompant avec la répétition mécanique qui semblait le cerner de part en part, sa fuite finale lui permet d'échapper à l'*unchangingness*, à la fatalité de l'immuable. Sous les yeux de son frère qui, pour parler familièrement, l'attendait au tournant, il file tout droit au carrefour avant de déjouer une seconde fois le pronostic de son frère en choisissant de s'écarter de la route qui lui était, de toute éternité, tracée :

«I see him now, I see him still, on the arrow-straight road, under an opaque sky, between the sombre beet fields. My – Riding, his birthright on his back, the legacy of the Atkinsons on his back... For a moment it seems that he's riding into – that he's already in – some oblivious nevernever composed for always and only of straight road, flat fields, of monotony, unchangingness and the annihilating throb of a motor-bike engine. Then I say to Dad – whose head has sunk onto the windowsill : «I think he's going to the dredger.»»⁴⁹

Sa course, désormais, aura l'allure d'un destin orienté. Non pas l'orientation de la flèche – "arrow-straight road" – chère à Zénon qui dans son mouvement se révèle stationnaire, flèche par ailleurs emblématique, si l'on en croit Jean Claude Milner de l'*adunaton* – celui d'Homère, celui de Zénon –, autrement dit de "la répétition incessante d'un geste instantané, voué à se défaire en tant qu'il s'accomplit, s'accomplissant pourtant sans se défaire", autrement dit encore, de la représentation de l'éternité des peines telle que se l'imagine le Catalogue des Damnés.⁵⁰ Mais l'orientation vers un destin sinon choisi, du moins qui aura cessé d'être subi. Un destin tragique mais qui présentera l'avantage de pulvériser d'un geste l'absurdité de sa vie routinière. Revendiquant aux yeux et au su de tous sa différence, mais préférant l'emporter avec lui dans la mort, il plongera dans les eaux de l'Ouse – l'Ouse, est-il besoin de le rappeler "is not like our little old Leem. It's like a sea. It has a salty, unparochial tang", différence là encore qui fournit toute la clef de son comportement. Il plongera, lesté de tout un héritage

familial, mais délesté, si je puis dire, du pesant fardeau que constituait la certitude de vivre un avenir en tous points semblable au présent, mais aussi au passé. En mettant un terme à son existence, en abandonnant sa motocyclette, il congédie ce que son être produisait de plus répétitif. Dira-t-on pour autant qu'il brise le cercle, par cette ultime sortie ? Qu'il ouvre là une brèche décisive dans l'obsédante circularité ? Les signes, par leur ambivalence même, ne permettent pas de trancher. C'est ainsi que le dernier mot du roman, "a motor-cycle", peut se lire aussi bien comme la victoire du cycle sur l'individu – conclusion pessimiste, nourrie par l'atavisme de Dick s'identifiant à la faveur de ce "coup arrière" à sa lointaine aïeule, la vieille Sarah Atkinson, la folle du marais que l'on vit un soir se glisser dans l'eau et ne plus jamais réapparaître – que comme la promesse que l'impératif de vigilance cher aux Crick sera maintenu, par le truchement de sa monture fidèle et bien dressée. Une chose est sûre en tout cas : le geste de Dick, pour inouï qu'il soit, ne saurait toutefois relever de la catégorie du "jamais vu". De la même façon, on dira de ce suicide qui ne saurait se répéter qu'il fut pourtant *répété* au sens théâtral du terme. Effectivement, son frère s'en souvient à présent, il l'avait déjà vu nager loin sous l'eau. Et si, cette fois, Dick choisit de ne pas brécher, pour parler comme la baleine de *Moby Dick*, c'est parce qu'il a clairement souhaité, lui l'être hybride, mi-homme, mi-poisson, rétrograder vers le type naturel, l'anguille, l'anguille dont on sait les retours irrésistibles vers la mer/mère. Admiratif du littéralisme primaire de Dick, et peut-être au fond secrètement jaloux de s'être vu ainsi précédé dans la course à la mer, Tom se consolera en pensant qu'il dispose des ressources de la mémoire – et de l'écriture – pour répéter cet événement pourtant unique que fut la mort de sa mère.

Avec la mort de Dick s'achève le roman. Mais il nous faut revenir, une dernière fois, sur la fin de l'Histoire. Et c'est encore Michel Serres, mais le Serres de le "Chine lise" qui va me permettre de dégager la spécificité de ce concept chez Swift. Dans la "Chine lise", Serres, petit-fils d'éclusier, et qui dédie son livre "aux gens de plaine et d'inondation, gens de barrage et de gabarres, gens de digues et d'alluvions, agriculteurs de plat humide, comme notre famille, depuis si longtemps"⁵¹, nous dit sa terreur devant un pays, la Chine, qui, depuis des millénaires peut-être, fait voir ce qu'il en est de la fin de l'histoire et de la fin des temps. "Prenez,

propose-t-il, un objet historique, disons un système énorme (la révolution), qui chez nous a produit de gigantesques changements, transportez le en Orient,... voici qu'il ralentit, qu'il se décante doucement, il s'arrête, se stabilise, bientôt il est immobile, invariable, il amène à zéro ses angles..."⁵² N'est-il pas tentant, dans un premier temps du moins, de rapprocher cette liquidation chinoise de l'idéologie de celle à l'oeuvre dans nos Fens ? Une longue marche ne s'y éteint-elle pas également, balayée, "washed out" a-t-on envie de dire, dans ce Wash, dans ce "marsh-Land" – "Ours was the marsh country" lit-on en exergue à *Waterland* – Transporté dans cet orient de l'Angleterre, dans les lises et les loess des plaines de l'Extrême East – le vent n'y souffle-t-il pas de l'Est ? Ouse n'est il pas un mot sanskrit ? N'a-t-on pas vu un système énorme, à savoir la Révolution Française, cesser tout bonnement d'être opérant ? L'étincelle de l'invention n'y a-t-elle pas définitivement sombré devant ce que Serres appelle "la marée de la recopie" ? Les Fens, malgré leurs chemins, ne sont-ils pas un lieu où l'on reste ? Certes, mais à la différence de la Chine, Les Fen-Men sont loins d'être parvenus, par leur travail, à ce parachèvement qui fait que tout, là-bas, dans cet Empire du Milieu, est sous "l'empire de la culture".⁵³ L'optimisation du système, ils ne sauraient s'en approcher, tant ils sont tributaires de l'écart – "cet écart qui en nous déséquilibrant, en nous déstabilisant, fait le temps humain" – soumis qu'ils sont aux aléas imprévisibles d'une circulation à catastrophes. Que les catastrophes se répètent ne change rien à l'affaire. En l'absence de toute gestion rationnelle de la crise – car même les éclusiers échouent dans leur tâche régulatrice, sans parler des éclusiers qui désertent et des dragueurs qui renoncent – ils se montrent impuissants à faire qu'il n'y ait "pas de faute, pas de manque, pas de reste, pas de perte."⁵⁴ Pourtant, c'est quand même une fin de l'histoire qui les guette, non par saturation, comme en Chine, mais par vieillissement. Un vieillissement inhérent aux règles de fonctionnement de leur système. Le bassin des Fens est un système ouvert ; il circule et il coule. Il tourne aussi, d'une inondation sur l'autre, et pourtant il perd. Il tourne assez fort pour perdurer, mais il perd, comme l'écrit Serres à propos du système Zola – cf la débacle de Sedan, de Mulhouse – "A la décrue, la terre n'est pas neuve. La décrue n'est pas la reprise à zéro, ou la relance à l'échelon suivant ; l'embouchure est gorgée de lise. Oui, ça repart, mais sur un temps

irréversible."⁵⁵ Laissant le concept d'entropie à d'autres, plus modernes que lui, Swift se fait en quelque sorte le romancier de l'ensablement inexorable, de l'envasement inéluctable. Avec la mort du père, dernier éclusier encore en activité, c'est le déclin, irréversible, des Fens qui se trouve prononcé : "The River Leem, in future years, will become a weed-strangled, sludge-choked stream"⁵⁶. Il n'est plus de retour en arrière possible. Les Fens ne sont plus dans les Fens. La répétition (des crues) a fait la différence. La construction, à l'Est de Londres, dans les "former marshes" des grandes "flood-barriers" fera le reste.

Mais cette différence, elle s'était déjà vue signifiée par la reprise, travestie, d'une figure ou d'un texte nobles. Le père n'est pas seulement cette sentinelle inutile, obsolète et de ce fait dérisoire dont parle Alain Bony*, il est aussi "an impromptu Noah" réfugié sur un ersatz d'Arche, le toit de sa maison. C'est dire toute la mesure dégradée, plus que parodique, de cet écart par rapport à un temps symbolique, celui du Déluge, auquel les Crick remontent, pour ainsi dire. La répétition est génératrice d'usure, d'érosion. Le symbolique lui-même n'y résiste pas. Et ce n'est pas là occurrence unique. La première bouteille de bière lancée par Dick est dite "mock Excalibur"⁵⁷ ; son frère, en la récupérant, joue le rôle de la "Lady of the Lake". Que Dick traverse à la nage le Stot's Drain pour offrir une anguille à Mary, et voilà la légende de Héro et Léandre qui fait retour, mais naturalisée. Il faudrait citer encore, mais la place manque, Mary racontant comment elle a trouvé son Moïse dans un caddy de supermarché – "a babe in the bulrushes"⁵⁸ – ou le narrateur contraint de se faire l'acteur d'une grotesque Nativité, où, tour à tour, il sera le berger venu pour l'adoration, Hérode l'impitoyable, avant de se muer, toujours à contre-emploi et à rebours du scénario classique, en jeune-vieux père courant rapporter un bébé à sa maman légitime. Le tout se déroulant dans un univers d'artifice, de toc, d'imitation servile : "Mockred velvet. Mock Tudor oak, framing mock Georgian coach-lamps."⁵⁹ Quand on aura dit de ce travestissement que, loin d'être à rire, il est à pleurer, on aura compris le pessimisme du narrateur, dont la référence semble être Spengler et son *Déclin de l'Occident* : "History, dit-il, is the record of decline"⁶⁰.

Existe-t-il une parade à ce retour du même, mais travesti, dégradé, ensablé ? Est-il quelque chose qui guérisse de la

répétition, celle qui fait de la retombée en enfance, mais une enfance sénile avant la lettre, la seule perspective d'avenir ? En se donnant pour seul objectif de "prevent things slipping" le narrateur semble circonscrire ses ambitions. En supposant même, ce qui est loin d'être acquis, que le maintien de la répétition à un niveau constant prévienne les plus gros dérapages, et que l'hypothèse d'une répétition basse qui serait comme la basse continue de l'histoire résiste à l'épreuve des faits, il ne fait que reprendre à son compte le vieux devoir de vigilance et d'endurance cher aux stoïciens. Mais Swift va plus loin, me semble-t-il. Et c'est ce que je voudrais montrer à la faveur d'une confrontation vraiment générale et rapide entre les trois ouvrages évoqués en introduction.

Commençons par l'opposition entre l'historien naturaliste (Swift) et le *pickler* (Rushdie). On retrouve chez les deux auteurs le même souci de lutter contre l'amnésie qui gagne du terrain. En définitive, pour Swift, le travail de l'historien ne diffère pas vraiment de celui du dragueur tel que le pratique Dick : n'est-il pas engagé lui aussi dans cette tâche sans fin consistant à "scooping, scooping up from the depths this remorseless stuff that time leaves behind ?"⁶¹ Chez Rushdie le mode apparaît plutôt proustien. Du chutney fabriqué des mains de Saleem sortira tout Bombay, comme tout Combray sortait d'une madeleine, parce qu'il sera le chutney de la mémoire préservée. Une mémoire préservée (*preserve*) par les femmes, par Mary notamment, la seconde mère, ce qui fait de la confection des pickles une image de la mise en mémoire, de l'écriture aussi, qui passent toutes deux par le lien à la mère, objet du premier amour, et que tout amour ultérieur répète si l'on en croit les psychanalystes. A la fertilité, et en définitive à l'optimisme relatif de Rushdie, il faudra opposer le pessimisme lucide de Swift, qui ne choisit d'inclure au chapitre de la confection culinaire que le ratage lamentable du jeune Tom échouant à reproduire la recette des gâteaux de sa mère, échouant donc à la resusciter. C'est que, chez Swift comme chez Faulkner, le temps n'est pas à "remettre sous la tutelle de quelque éternité."⁶²

Autre couple, le *reclaimer* que Swift donne en modèle : "My humble model for progress is the reclamation of land. Which is repeatedly neverendingly retrieving what is lost." – un modèle élu autant par affinité que par haine du théâtre, de l'*histrionics* comme il l'appelle – et le metteur en scène dans *Setting the World on Fire*. Ce dernier, du nom de Piers, décide à la mort de son frère... Tom, de

monter à l'assaut du ciel, une fois de plus, en montant, précisément, la pièce qu'il répétait au moment du drame qui coûta la vie à son frère. Il sera ce Master Builder, investi du "power to ascend the towers of imagination"⁶³, après avoir été ce mégalomane brûlant les planches, brûlant de produire le *Phaeton* de Lulli, cette figure de la transgression, de l'exception. A la répétition des crises et autres turbulences révolutionnaires qui jalonnent le destin de l'Angleterre de l'après-guerre et dont la montée en puissance est spectaculaire, il offrira, ultime riposte, la puissance de son art au service d'une ambition qui n'est plus seulement personnelle, car il y va cette fois du destin de la civilisation humaine. Par delà les affinités, on appréciera l'opposition des deux modèles, *humble* et *sublime*, dans le sens que donne Auerbach à ces termes. Veillons toutefois à ce qu'elle ne soit pas trop parlante et qu'elle n'occulte la réalité des enjeux communs. C'est qu'en dépit des apparences, et donc de son humilité affichée, il y a de l'emphase chez le professeur de Swift. La grandiloquence aussi trouve chez lui à s'investir, notamment donc la rhétorique et le choix du mode anaphorique dont j'avais dit qu'elle pouvait détonner de par ses connotations sinon triomphalistes du moins dynamiques. De plus, à une exception près, mais elle est de taille j'en conviens ⁶⁴, il n'y a pas trace d'épiphores dans son discours. L'épiphore dont on dit qu'elle convient aux formes obsessionnelles des sentiments, en revêtant un aspect duratif et comme plaintif. C'est donc que la répétition s'affirme comme un irremplaçable vecteur. En contradiction avec l'espace de non-progrès que fait souffler l'Histoire, la répétition, rhétorique, qui joue le rôle de courroie de transmission, a un effet d'entraînement. Elle est, quand même, l'allant d'un récit qui a l'écoulement pour raison d'être. Mais sa puissance est aussi commémorative. Il est urgent de répéter, pour ne pas oublier. Au raconteur de reprendre les récits là où ceux-ci se sont interrompus, de manière à ce que la filiation des histoires ne s'interrompe jamais. Le professeur renouera donc avec un héritage, celui de son père, certes, mais aussi et surtout celui de sa mère qui sut pratiquer, en son temps, la répétition comme thérapie d'une part, comme maïeutique d'autre part. Raconter, se raconter, a valeur curative, sans doute parce que, comme l'écrit Deleuze, "toute la cure est un voyage au fond de la répétition."⁶⁵ Et si l'épouse du narrateur s'enferme dans le mutisme le plus total, c'est par le refus de l'invitation à raconter ses souvenirs que lui tend, comme on tend

une perche à quelqu'un qui se noie, son mari. Elle ne veut pas guérir, assurément, de la répétition qu'enchaîne : "Enclosed within the circle of a crucifix."⁶⁶ Surtout, elle ne veut pas entendre parler de *transfert* et, en cela, elle veut sa mort. Car qu'est-ce que la psychanalyse, écrit Julia Kristeva, "sinon une quête infinie de renaissances, à travers l'expérience d'amour recommencée pour être déplacée, renouvelée, et sinon abrégée, du moins recueillie et installée au coeur de la vie ultérieure de l'analysant comme condition propice à son nouveau perpétuel, à sa non-mort."⁶⁷

Repoussant la tentation du silence, comme il conjure celle de l'amnésie, dont il sent pourtant croître l'attrait ("perhaps amnesia is the cure for all"⁶⁸), Tom découvrira la valeur d'exorcisme du récit, des histoires qu'on répète, sans fin, la nuit, pour endormir les enfants et calmer leurs angoisses. En pédagogue appliqué, il pratiquera sur sa classe, sur lui-même aussi, l'art du récit : "To comfort himself he tells himself stories. He repeats the stories he's told the class."⁶⁹ A défaut de pouvoir sauver le monde, il tentera de guérir de la peur que l'on se fait de sa fin.

Mais que faire quand les "tribunes" pour le faire vous sont retirées ainsi que l'écrit excellemment Alain Bony ? Se faire romancier, peut-être, en doublant le réel par le fictif. Un romancier qui aurait compris en puisant à la source faulknerienne toute la nécessité d'un récit se voulant aussi bien "dépôt d'une expérience à partager"⁷⁰ – mais un dépôt qui loin d'ensabler, donc de stagner, se transmet, circule – qu'obstination têtue à faire que tournent les histoires, sans fin.

Le moment semble venu de découvrir, par une ultime rétroception, ce que le dépôt accumulé de limon et de vase avait recouvert. Remonter à l'origine, à l'étymologie de deux mots/noms clef dans l'univers de *Waterland*, c'est se pénétrer un peu plus encore de sa dimension polémique et somme toute héroïque. Le verbe *to fend* dont sont peut-être dérivés les Fens, signifie : to defend, to work hard to exist, to struggle to live. Quant au nom de la patronne de Gildsey, Gunnhilde, on se souvient que l'origine en est germanique : Kampf mit Schild, soit combat avec bouclier, le *combat*, contre les puissances du temps, est sûrement perdu d'avance, mais il est rassurant de penser que le raconteur, le romancier, mourront une histoire aux lèvres, l'arme au poing en quelque sorte. On n'échappe pas aux Fens, pas plus qu'on ne guérit de son passé, objectera-t-on. On ne construit pas davantage de

barrage contre l'Atlantique, Certes, mais qu'à cela ne tienne :
raconter, répète-t-il...

Marc Porée

Notes

- 1) *Différence et Répétition*, Paris, Minuit, 1968.
- 2) "And there's no saying what heady potions we won't concoct, what meanings, myths, manias we won't imbibe in order to convince ourselves that reality is not an empty vessel." Graham Swift, *Waterland*, Picador, 1984, p. 35.
- 3) Pascal Quignard, *Le salon du Wurtemberg*, Gallimard 1986, p. 28.
- 4) *Waterland*, désormais abrégé en *W*, p. 127, 129.
- 5) *W* p. 97.
- 6) *W* p. 266.
- 7) *W* p. 164.
- 8) *W* p. 299.
- 9) *W* p. 124.
- * J'ai choisi de ne pas développer cet aspect, pourtant essentiel, de la répétition textuelle. Il va sans dire que de T.S. Eliot à Dickens, en passant par Melville et George Eliot, les rappels ne manquent pas.
- 10) Milan Kundera, *L'art du roman*, Gallimard, 1987.
- 11) On pourrait citer la page 260 de *W*.
- 12) *W* pp. 292, 293.
- 13) Intervention de Jean Onimus lors du Colloque du centenaire de la naissance de Péguy, tenu à Orléans, en septembre 1973, et dont les actes furent publiés par les éditions Klincksieck en 1977.
- 14) *Détections fictives*, Seuil, 1985.
- 15) *W* p. 277.
- 16) *W* p. 69.
- 17) *W* p. 309.
- 18) *W* p. 15.
- 19) Op cité, p. 14.

- 20) W p. 127.
- 21) W p. 127.
- 22) *Feux et Signaux de brume*, Grasset, 1975, p. 361.
- 23) W p. 87.
- 24) W p. 293.
- 25) Op cité, p. 361.
- 26) W p. 92.
- 27) W p. 296.
- 28) W p. 212.
- 29) W p. 123.
- 30) W p. 120.
- 31) W p. 119.
- 32) W p. 259.
- 33) J'emprunte la formule au titre de l'Anthologie bilingue de la Nouvelle Poésie Anglaise, *Matières d'Angleterre*, Trois Cailloux/In'hui, 1984. On y trouve en exergue au chapitre "Location" une citation de Deleuze qui conviendrait parfaitement à *Waterland* : "L'analyse de l'inconscient devrait être une géographie plutôt qu'une histoire."
- 34) W p. 169.
- 35) W p. 34.
- 36) Cité par André Bleikasten dans "Temps, Mythe et Histoire chez Faulkner", in *Age d'or et Apocalypse*, Etudes réunies par Robert Ellrodt et Bernard Brugière, Publications de la Sorbonne, 1986, p. 190.
- 37) W p. 291.
- 38) N'en déplaise à Northrop Frye, qui analyse en ces termes le comique de répétition – "unincremental repetition, the literary heritage of ritual bondage, is funny" – leur répétition n'a rien de drôle. *The Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, 1957, p. 168.
- 39) Op cité, p. 16.
- 40) W p. 177.
- 41) *Moby Dick*, Penguin Books, p. 230.
- 42) Op cité, p. 101.
- 43) Op cité, p. 376.
- 44) W p. 237.
- 45) W p. 117.
- 46) Cité par Bleikasten, article cité.
- 47) W p. 32.

- 48) Op cité, p. 107.
- 49) *W* p. 283.
- 50) *Détections fictives*, p. 59.
- 51) *Détachement*, Flammarion, 1983, p. 8.
- 52) Ibid. p. 40.
- 53) Ibid. p. 20.
- 54) Ibid. p. 13.
- 55) *Feux et signaux de brume*, p. 366.
- 56) *W* p. 293.
- * Alain Bony, dont le bel article sur *W* a inspiré ces pages. "La charge mythique d'un pays imaginaire", *Critique*, 457-458, Juin-Juillet 1985.
- 57) *W* p. 250.
- 58) *W* p. 269.
- 59) *W* p. 223.
- 60) *W* p. 122.
- 61) *W* p. 299.
- 62) Bleikasten article cité.
- 63) *Setting the World on Fire*, Granada, 1981, p. 336.
- 64) A la page 164.
- 65) Ouvrage cité, p. 30.
- 66) *W* p. 285.
- 67) *Histoires d'amour*.
- 68) *W* p. 234.
- 69) *W* p. 287.
- 70) Bleikasten, article cité, p. 176.