

Textures

ISSN : 2971-4109

Éditeur : Université Lumière Lyon 2

24-25 | 2021

Le dépaysement

« It was all unknown country now » : Retour au pays de l'absence dans *Wish You Were Here*, de Graham Swift

Solène Camus

🔗 <https://publications-prairial.fr/textures/index.php?id=283>

DOI : 10.35562/textures.283

Référence électronique

Solène Camus, « « It was all unknown country now » : Retour au pays de l'absence dans *Wish You Were Here*, de Graham Swift », *Textures* [En ligne], 24-25 | 2021, mis en ligne le 28 février 2023, consulté le 05 mars 2024. URL : <https://publications-prairial.fr/textures/index.php?id=283>

Droits d'auteur

CC BY 4.0



Bertrand Westphal

Le dépaysement pris au mot

Pascale Tollance, Axel Nesme, Victoria Famin, Fabrice Malkani, Valérie Favre et
Natacha Lasorak

Introduction

Textures n°24

Pascale Tollance, Axel Nesme, Victoria Famin et Fabrice Malkani

Fabien Desset

Le récit de voyage des Shelley : entre émerveillement et familiarité

Hubert Malfray

Le dépaysement dans le roman *Newgate* (1830-1847) : le paysage par effraction

Amélie Ducroux

Écritures poétiques modernes et dépaysements dans la langue

Adriana Haben

Ailleurs en Amérique : *Let Us Now Praise Famous Men* (James Agee, Walker Evans)
et l'expérience du dépaysement

Émilie Georges

Un Américain en Italie : le dépaysement par la langue dans les écrits d'Ezra Pound
datant des années 1940

Marie Laniel

« It was land merely, no land in particular » : le dépaysement à l'œuvre dans
Between the Acts (1941) de Virginia Woolf

Ingeborg Rabenstein-Michel

Dépaysement et repaysement dans l'œuvre d'Ilse Aichinger

Béatrice Blanchet

« Leave thy home, O youth, and seek out alien shores » : dépaysement et nostalgie
dans *A Time of Gifts* de Patrick Leigh Fermor

Catherine Guillaume

La poésie de Guillermo Carnero, un dépaysement vers soi

Johanne Charest

Dé-paysés et dépaysement à l'œuvre dans *Un pays sans bon sens* (1970) et *La Bête
lumineuse* (1982) de Pierre Perrault

Anne-Sophie Letessier

Dépayser le dépaysement dans *Monkey Beach* d'Eden Robinson (2000)

Claire Omhovère

« Cet ailleurs qui est ici » : de l'usage du dépaysement dans *You Are Not Needed Now* d'Annette Lapointe

Pascale Guibert

Passages de frontières dans *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* (1987), de Gloria Anzaldúa

Humberto Fois-Braga

Le corps dépaycé : la migration transsexuelle et la prostitution dans le récit de voyage brésilien *A Princesa*

Philippe Wellnitz

Recréer un paysage littéraire après Fukushima – entre désespoir, ambiguïté et nécessité

Sara De Bansi

Une femme dépaycée. *Dove mi trovo* de Jhumpa Lahiri

Frédéric Montégu

Cy Twombly et le dépaysement de l'écriture

Jean-Philippe Heberlé

Dépaysements diégétiques, génériques et opératiques dans *The Exterminating Angel* (2016) de Thomas Adès

Textures n°25

Valérie Favre et Natacha Lasorak

Valérie Morisson

Plier, déplier le paysage : Réflexions autour des œuvres récentes d'Ailbhe Ní Bhriain

Ema Galifi

Situations d'arrachement géographique et existentiel chez Isabelle Eberhardt et Albert Camus

Solène Camus

« It was all unknown country now » : Retour au pays de l'absence dans *Wish You Were Here*, de Graham Swift

Natacha Lasorak

Paradoxes du dépaysement dans *The Shadow Lines* d'Amitav Ghosh (1988) : un processus de (dé)familiarisation ?

Virginie Buhl

Traduire le dépaysement : comment recréer le Riddleyspeak de Russell Hoban en français ?

« It was all unknown country now » : Retour au pays de l'absence dans *Wish You Were Here*, de Graham Swift

Solène Camus

RÉSUMÉ

Français

Cet article se concentrera sur le roman de Graham Swift, *Wish You Were Here* (2011) et envisagera le paradigme de l'absence comme déterminant dans l'expérience du dépaysement. L'analyse s'appuiera pour cela sur la définition que Jean-Luc Nancy fait du paysage dans *Au fond des images*, lorsqu'il écrit que le paysage est « l'ouverture du lieu de [l']absentement ». Swift quitte le décor londonien de son roman précédent pour le milieu rural et centre l'intrigue sur la lignée de fermiers des Luxton, confrontés à une crise sanitaire et familiale. L'installation de Jack et Ellie Luxton sur l'île de Wight pour y tenir un site de caravanes est une tentative de mettre à distance un passé traumatique marqué par la perte et l'absence. Or, il conviendra d'interroger l'efficacité de cet exil. Il semblerait que l'absence se rappelle constamment au couple et se manifeste d'abord dans le paysage insulaire qu'il habite. Nous envisagerons, par ailleurs, en quoi « Farmer Jack » est condamné à demeurer un être dé-paysé, littéralement sans pays. Il est incapable de s'enraciner sur l'île mais alors qu'il retourne dans son Devon natal pour y enterrer son frère, Jack constate que le pays tout entier lui est désormais étranger : « *It was all unknown country now.* » Swift semble tisser ici un lien d'appartenance problématique entre l'homme et la terre, et plus précisément entre le paysan et le pays. La remise en question de ce lien s'articule en priorité autour d'un lieu paradoxalement mortifère : Jebb Farm, la ferme des Luxtons. Autour de la ferme, Swift dépeint un paysage spectral habité par les absents et une vie agricole qui n'est plus. Il s'agira d'analyser les modalités de retour de ce passé. Nous aimerions également montrer que c'est, à plus large échelle, le retour du rural invisibilisé qui vient troubler les personnages. Il semble finalement que c'est parce qu'il héberge une absence qui travaille que le paysage dépayse. Les personnages sont alors affectés par un manque qui s'écrit dans le paysage et menace de déborder dans l'écriture.

PLAN

Un paysage peuplé d'absents

Dépaysement au pied du chêne

« Farmer Jack, milking his caravans » : une langue qui dépayse

Conclusion

TEXTE

I do have [...] a genuine affection for English landscape, [...] I think its [the country's] bone structure is good, the land itself is good, and I recognize in myself and in my work this rather bony, primitive instinct we call the love of the land¹.

- 1 Dans son essai « I Do Like to Be Beside the Seaside », Graham Swift reconnaît son attachement au paysage anglais et évoque l'ossature de ce dernier, invitant ainsi le lecteur à considérer l'élément structurel que constitue le paysage dans la fiction. C'est lors de l'écriture de *Waterland* que Swift prend conscience que le lieu de l'intrigue n'est pas un simple décor qui accueille la trame narrative, mais un élément déterminant de la fiction, donnant ainsi aux Fens de l'Est-Anglie la puissance d'un personnage principal. Des années plus tard, Swift place la campagne du sud de l'Angleterre au cœur de *Wish You Were Here*, au sujet duquel il déclare qu'il est un roman « about all the meanings the word "land" can have, including that of close, heart-breaking physical view². »
- 2 L'Angleterre rurale des comptines de *Waterland*, qui chantent ces « persons go[ing] up and down hills³ » a pris une teinte funèbre. Elle est désormais l'espace d'une crise sanitaire et économique, celle de la vache folle, d'une crise familiale et patrimoniale, celle de la perte des parents et de la vente d'un domaine, et enfin celle d'une crise mondiale qui se tient à distance, celle de la guerre en Irak. L'enjeu du rapport de l'homme à la terre s'articule autour du protagoniste Jack Luxton. Il est le dernier descendant d'une lignée d'agriculteurs, et a, dans les termes de Jean-Luc Nancy, pour occupation le pays⁴. Après le suicide de son père Michael, il se reconvertit en gérant d'un site de caravanes sur l'île de Wight avec sa femme Ellie. Le roman retrace le

voyage qui le ramène sur sa terre natale du Devon et à la ferme familiale Jebb Farm, pour les funérailles de son frère Tom, soldat mort en Irak. C'est donc à lui qu'il advient de traverser ce paysage rural britannique, mais alors qu'il s'apprête à rejoindre la côte il observe : « The Isle of Wight to Oxfordshire: it was unknown country to him. [...] It was all unknown country now⁵. » Il se retrouve alors dépaycé dans son propre pays. S'il est celui qui est troublé par l'irruption de l'étranger dans le familier, l'être dépaycé est aussi à envisager comme un être déraciné, littéralement sans pays. Il est celui qui erre dans un paysage désormais inconnu, qui s'exhibe selon une dynamique du déplacement et du décalage. Pour analyser les mécanismes de ce dépaysement, l'étude s'appuiera notamment sur la définition qu'en donne Jean-Luc Nancy. Il écrit : « [L]orsqu'on est transporté hors de son pays on est dépaycé : on ne s'y retrouve plus, on est sans repère et sans coutume⁶. » Il ajoute que le paysage est « l'ouverture du lieu de [l']absentement⁷ ». Alors que le titre du roman préfigure l'impossibilité de la présence de l'autre, il semble que ce soit l'absence du frère, et à plus large échelle de tout repère, qui détermine l'expérience du dépaysement dans le roman.

- 3 Nous montrerons donc en quoi, en ancrant son roman dans la modalité du « wish », Graham Swift développe un langage du dépaysement. En premier lieu, nous étudierons les modalités de retour d'une absence qui se fait présence dans le paysage britannique et nous envisagerons en quoi ce retour est favorisé par la nature côtière de l'arrière-plan diégétique. Nous considérerons ensuite la manière dont la ferme familiale problématise le lien d'appartenance de l'homme à la terre et en quoi le retour du rural réprimé dépayse. Enfin, l'étude s'intéressera à l'aliénation de Jack dans le langage pour enfin envisager le texte comme un espace propice au dépaysement du lecteur.

Un paysage peuplé d'absents

- 4 Dès le premier chapitre, Jack et Ellie semblent devoir répondre à une injonction à regarder ce qui les entoure, et ce en raison même de la nature du lieu qu'ils habitent. S'il surplombe le site de caravanes, leur cottage porte avant tout le nom de « Lookout ». Il importe donc, dans un premier temps, de considérer le paysage côtier qui se déploie devant le poste d'observation. Le présent de narration place Jack et

Ellie respectivement dans leur chambre à coucher et dans leur voiture, observant le panorama pluvieux qu'offre l'île de Wight. Dans son essai, Graham Swift s'interroge sur ses choix de lieux pour ses intrigues et il fait le constat suivant :

'Place' suggests land – solid geography – but when I look over my work I see that it features quite a lot this shifting, beguiling zone at the very edge of the land⁸.

- 5 Il évoque ici un phénomène de mouvance qu'il identifie comme étant propre au bord de mer. Le caractère instable de la côte a d'abord à voir avec une temporalité qui détermine quand elle est habitée ou désertée. L'annonce de la mort de Tom parvient en effet au couple en hiver, c'est à dire « off season ». L'adjectif « off » indique ici l'arrêt de l'activité pour la période hivernale mais il suggère également la mise en mouvement de ceux qui habitent les caravanes et dont l'absence se remarque dans le paysage. Le site se retrouve vidé de sa population saisonnière : « this shifting temporary population—migrants, vagrants, escapers in their own country⁹. » La nature même des caravanes illustre l'instabilité côtière qui ne permet pas l'ancrage qu'assure la campagne anglaise. Jack constate cette différence et s'étonne d'être devenu : « the proprietor of the very opposite thing to that deep-rooted farmhouse. Holiday homes, on wheels¹⁰. » Il semblerait ici que le décor sur lequel se délie la narration dépayse car il est de nature côtière et donc peu propice à l'enracinement.
- 6 C'est sur ce paysage de bord de mer que se construit l'intrigue et que viennent défiler les souvenirs du trajet de Jack entrepris trois jours auparavant ainsi que les souvenirs plus lointains d'une vie agricole dans le Devon. Nancy parle des dépayés comme « [d]es égarés et [d]es contemplateurs de l'infini ». Il rappelle également que le dépaysement et le paysage relèvent toujours du passage. Il écrit :

Un paysage est toujours du temps, et il l'est doublement : il est un temps de l'année, une saison, un temps du jour, matin, midi ou soir, et un temps qu'il fait [...] [L]e présent de la représentation n'est fait que pour rendre infiniment sensible le passage du temps, l'instabilité, la fugitivité¹¹.

- 7 La vue sur la mer se prête au passage des images qui viennent percuter le panorama côtier. De sa fenêtre, Jack observe : « a grey sea, at a sky full of wind-driven rain, but sees for a moment only smoke and fire¹². » La fumée et les flammes qui s'affichent dans le ciel sont celles d'un souvenir de jeunesse, du brasier des bêtes suspectées d'avoir été contaminées par la vache folle. L'image en appelle une autre et c'est bientôt le souvenir des troupeaux victimes de fièvre aphteuse qui surgit. C'est enfin l'image de la fumée s'échappant du World Trade Center qui se glisse dans le paysage et vient remplacer celle du bétail calciné. Le paysage dépayse sous l'effet de ce que Pascale Tollance a appelé « une forme de décadrage¹³ », quand s'y glissent des images extérieures venues d'un autre lieu et d'un autre temps.
- 8 La fumée que Jack perçoit vient s'ajouter à la grisaille ambiante de l'île qu'observe Ellie à travers le parebrise de sa voiture : « Today there is no view. Even Holn Head is just a vague, jutting mass of darker grey-ness amid the general greyness¹⁴ [...]. » Swift fait usage du gris à de multiples reprises et c'est en suivant la chronologie disloquée du roman que le lecteur retrace le chemin qui mène à cette apothéose du gris. Ses traces en sont nombreuses, du gris des matins de novembre au gris de la coque des bateaux dans le port de Portsmouth. George Didi-Hubermann le décrit comme « une couleur pathologique¹⁵ », elle est poussière « [d]éjà tombée en cendre, et encore devant nous [...] dans ce chromatisme paradoxal que nous appelons grisaille¹⁶. ». Il ajoute :

La survivance des cendres et celle des images : tel est le terreau, le sol de nos hantises présentes. Comprendre cela, c'est comprendre l'absence en son pouvoir psychique. C'est aussi toucher quelque chose comme une *matière de l'absence*¹⁷.

- 9 La grisaille devient, dans *Wish You Were Here*, cette « matière de l'absence » qui s'affiche d'abord dans le paysage marin que Swift décrit ainsi : « the great place which is no place, where no one lives. The sea is destiny, eternity, oblivion, death¹⁸. » Alors que divers décès ponctuent la trame narrative, l'absence des défunts semble s'inscrire dans la grisaille dès le début du roman dans un paysage propice au surgissement de ce qui n'est plus, dans un effet d'anticipation de la mort à venir rendu possible par une structure en analepses¹⁹.

- 10 La grisaille et le pastel s'étendent au reste du territoire spectral qui anonymise les personnes qui l'habitent en « random sample[s] of the nation²⁰. » Reste alors aux quelques personnages qui se détachent de ces groupements d'inconnus à observer un paysage qui fait jouer le clair-obscur. Jack observe les bâtiments à l'approche du port de Portsmouth (« [i]ndividual blocks of buildings flash[ing] and glint[ing]²¹ ») ; les croques-morts, Derek et Dave, remarquent des nuages au-dessus des collines (« breaking over the hills to let through beams of sunshine²² ») ; alors que l'horizon se couvre de points blancs éparses (« [w]hite dots of sheep, brown and black-and-white dots of cattle²³ », « frost-speckled hills²⁴ »).
- 11 Ce paysage dépeuplé est marqué par des éléments de lumière et des traces blanches qui rendent perceptible l'absence de l'homme. Pierre Fedida évoque le paradoxe des effets de blanc lorsqu'il parle de la peinture de Cézanne. Il ne s'agit pas ici de comparer le paysage du roman à un tableau de Cézanne, mais nous noterons tout de même l'intérêt commun du peintre et de l'écrivain pour le paysage rural, et pour la place que l'homme y occupe. Fedida explique que si le blanc marque l'absence, il fait également de cette absence une présence. Il écrit :
- Le blanc du papier est la matière des vibrations. On pense, en effet, à Cézanne [...] – pour évoquer la puissance radiante du vide – comme *plein de lumière* [...]. Ce vide énergétise les tensions jusqu'à leur limite tectonique qui est le *moment de décision* de l'œuvre, son événement. [...] [L'] *absence* que veut peindre Cézanne, c'est *cette absence de l'homme* qui défie, dans le paysage, l'homme représenté, l'image motivée de sa projection. Alors l'absence de l'homme est présence de l'homme [...] dans ce mouvement de la « montée de la terre vers le soleil »²⁵.
- 12 Dans le texte de Swift, les éléments de lumière et de blanc sont autant de tâches qui viennent « énergétise[r] les tensions ». À la manière de l'artiste qui veut peindre « cette absence de l'homme », Swift semble faire du blanc une « puissance radiante » dans laquelle l'absence se fait présence pour mieux dépayser. L'absence qui se fait sentir est ici celle de Tom Luxton, mais elle est également celle du père suicidé et, à plus large échelle, celle du paysan britannique. Le paysage de collines vient hanter les croque-morts alors qu'ils

rejoignent le village de la ferme fantôme, point source du dépaysement de Jack. Il s'agit à présent d'interroger le rapport du fermier à la ferme, du paysan au pays, dans l'expérience du dépaysement.

Dépaysement au pied du chêne

- 13 Swift déclare au sujet de *Wish You Were Here* : « This is a novel about farming as much as anything²⁶ », soulignant ainsi l'enjeu central que représente le rapport du fermier à la ferme. Ce lien d'attache est manifeste entre Jack et Jebb Farm. Jack est décrit comme un « land-smán » à l'allure « bovine ». Nancy écrit : « le pays, c'est le coin de terre auquel on tient, par lequel on est tenu²⁷. » Plus que tenu, Jack est retenu par cette ferme dont il est l'esclave. Le motif de l'enfermement met en lumière le rapport conflictuel entre le milieu agricole et la nouvelle génération que forment Jack, Tom et Ellie. Tous trois finiront par quitter les fermes familiales, l'un pour l'armée, les autres pour les caravanes. Jebb Farm sera quant à elle divisée, entre maison et domaine, et vendue aux Robinson, un couple de Londoniens à la recherche d'une maison de campagne.
- 14 La force de cloisonnement qui émane de la ferme suppose l'agentivité du lieu et invite à s'interroger sur la manière dont il structure l'identité de ceux qui l'habitent. W.J.T. Mitchell définit le paysage comme « a dynamic medium²⁸ » et propose de l'envisager ainsi : « a process by which social and subjective identities are formed.²⁹ » Si, tel que l'évoque Catherine Bernard, le paysage « cristallis[e] la fabrique d'identité³⁰ », il semble alors que son attachement à un lieu mortifère fasse de Jack un être éternellement dépaycé.
- 15 Le paradoxe de cette ferme est en effet de cultiver la perte : celle du troupeau calciné pendant l'épidémie de la vache folle, de la mère morte du cancer, du frère enrôlé ou de Luke, le chien de famille. La mort de Luke semble venir catalyser les disparitions qui frappent Jebb Farm. Elle creuse un trou dans l'espace, « a more than dog-sized gap³¹ », dans lequel se fait sentir l'absence de la mère.
- 16 Les absences qui se dessinent anticipent la faille qui s'ouvre au cœur du roman lors du suicide du père de famille. Michael choisit de passer à l'acte au pied du chêne de Barton Field, cet arbre massif, emblématique du paysage britannique. Il s'impose comme le seul élément qui

est parvenu à s'enraciner profondément dans la terre. Présent sur le domaine depuis plus de cinq cents ans, il incarne l'héritage du paysage rural britannique, trace de l'histoire agricole du Devon.

- 17 Alors qu'il est sur le point de se tirer une balle dans la tête, Michael prend soin de s'installer contre le chêne, « [s]pine against spine³² ». La balle qui traverse Michael vient percuter l'arbre pour y laisser un trou entouré d'une cicatrice, révélant le lien entre Michael et la terre. Calvin Duggan et Esther Peeren reprennent le concept de « intra-action »³³ de Karen Barad et l'appliquent au champ des Rural Studies afin de souligner la relation intrinsèque entre le paysan et la terre. La notion de « intra-action », en opposition à « interaction », suggère que la matière est le produit non plus de l'interaction de deux entités, mais d'un entremêlement au sein même de cette matière. Le fermier (« farmer »), la ferme (« farm »), et l'activité de la ferme (« farming ») ne peuvent donc exister que dans une dynamique relationnelle. Le concept de Barad nous invite alors à envisager l'impact de la balle sur le chêne non pas comme la simple trace d'un passage, mais comme une blessure partagée. La campagne semble être meurtrie dans un moment de communion avec le fermier, et c'est tout le désespoir de ce que Catherine Bernard a appelé « une communauté imaginaire³⁴ » d'éleveurs qui s'écrit dans le paysage.

- 18 Le chêne apparaît plusieurs fois dans le champ de vision des personnages comme cette figure tutélaire inébranlable et inquiétante. Il est décrit ainsi :

[I]t was a magnificent tree. [...] And no mere idle visitor—especially if they came from a city and saw that tree on a summer's day—could have avoided the simpler thought that it was a perfect spot for a picnic³⁵.

- 19 Un pique-nique sera finalement organisé au pied de l'arbre, des années après le suicide de Michael, par les nouveaux propriétaires du domaine. Cependant l'arbre mutilé est désormais investi d'une force magnétique qui inquiète et trouble la perception de Clare Robinson. Alors qu'elle le regarde, elle constate : « [...] something was very wrong³⁶ ». C'est en qualité de témoin de l'Histoire que le chêne vient troubler la famille londonienne en mettant en lumière une réalité sociale et économique rurale réprimée par ce qu'Esther

Peeren désigne comme « le récit de l'idylle ». Elle insiste sur la façon dont l'idylle et la pastorale tendent à invisibiliser la réalité du rural, ses travailleurs, ses animaux et les conséquences de ses crises sanitaires³⁷. Dans le roman, la réalité de la campagne anglaise a été occultée par la vision stéréotypée et l'ambition capitaliste des Robinson à posséder leur terre : « their 'very own little piece of England'³⁸. »

- 20 Après le suicide de Michael, une force motrice émane de l'arbre dans lequel une béance provoque ce que Christian Gutleben désigne comme « le vertige de l'abîme³⁹ ». Le trou dans l'arbre devient un gouffre qui menace d'engloutir celui qui l'approche. Il est décrit comme étant « a puzzle, if not a very detaining one.⁴⁰ » Cette énigme est celle de l'absence des invisibilisés de la campagne et c'est le paradoxe d'un vide actif qui vient dépayser les personnes alentour.

« Farmer Jack, milking his caravans » : une langue qui dépayse

- 21 Le roman tient à distance le paysage urbain alors que les villes s'affichent en liste sur les panneaux routiers que Jack voit défiler sur l'autoroute. Sa région natale apparaît au détour d'un mot : « Jack [...] had found himself saying the word Devon⁴¹. » Il ne semble pas faire de lien entre ces noms et les paysages qu'ils convoquent. Jack n'est pas de ce pays que les appellations délimitent. Il vient d'un monde rural indistinct qu'il redécouvre à son approche de la ferme. Les noms des villes deviennent de simples signes vidés de leur substance. Ils font ainsi poindre un rapport problématique au langage, ici géographique, qui trouve son origine la nuit de la mort de Michael. Quand il découvre le corps de son père, Jack ne peut s'empêcher de répéter le mot « bastard⁴² ». Le mot est répété quatorze fois entre la découverte du corps et la fin du chapitre. La première fois que Jack le prononce, il constate : « it's a word that's going in the other direction⁴³. » Le moment charnière du suicide de Michael vient faire dérailler le langage par la répétition, et la trace laissée sur le chêne ouvrent une brèche à la surface du texte qui entraîne une mise en mouvement de la parole. Des échos résonnent ainsi dans le roman et font du langage le lieu propice au dépaysement des personnages et du lecteur.

- 22 Jack semble avant tout être troublé par le vocabulaire particulier du langage administratif. Derrière l'inconfort qu'il ressent se cache une méfiance de la communauté rurale envers la machine administrative et gouvernementale britannique. L'incipit met déjà à distance ces spécialistes (« those experts ») qui ont ordonné la mise à mort de troupeaux sains, lors de la crise de la vache folle. L'aliénation de Jack vis-à-vis de ce système passe par un langage qui lui est étranger. Nous pouvons ainsi lire :

The word 'city' itself was foreign to him, as was the word 'citizen'⁴⁴ [...].

Around him was the random sample of the nation (another word, like 'citizen', that had come in recent days to nag him)⁴⁵ [...].

- 23 Jean-Luc Nancy rappelle que « ce qui fait un pays échappe à une détermination géographique, juridique ou politique⁴⁶. » Ces termes convoquent des concepts administratifs et idéologiques inconnus de Jack. Enfant, sa mère lui explique que son nom est son droit de naissance (« birthright ») et que c'est d'être né dans une ferme qui lui donne ce droit. Ce n'est que des années plus tard, alors délocalisé sur l'île de Wight, que Jack découvre que son droit de naissance (« birthright » à nouveau) est sa nationalité britannique, et que c'est sa naissance sur le sol britannique qui la lui assure. La répétition du terme « birthright » indique l'entre-deux identitaire de Jack et son impossibilité à appartenir entièrement à un pays. Le vocabulaire de la nation dépayse alors car il remet en question la relation de Jack à la terre. En effet, avant d'être citoyen, Jack est lui-même habité par son pays, troué comme l'est Jebb Farm par l'absence (« the gap that corresponded to the part of Jack that still belonged to Tom⁴⁷ ») et fait d'endroits que seule Ellie connaît (« She knew places in him⁴⁸. »)

- 24 Le mot étranger qui vient déstabiliser le quotidien du couple est le mot « repatriation », à propos duquel Graham Swift écrit :

The worlds of farmers and soldiers and the two meanings of land [are] combine[d] in the harrowing realities of that paradoxically estranging word 'repatriation'⁴⁹.

- 25 Le mot « repatriation » dessine une ligne le long de laquelle viennent se heurter la guerre contre l'épidémie et la guerre contre le terro-

risme. La guerre en Irak fait retour dans le paysage anglais dans lequel Ellie distingue « a whizzing missile of a windhurled seagull⁵⁰ ». La guerre contre la vache folle est quant à elle menée par Michael Luxton qui, la nuit de son suicide, porte la médaille de ses ancêtres obtenue « For Distinguished Conduct in the Field⁵¹ ». Notons ici la polysémie du mot « field » qui fusionne les guerres nationales et agricoles. Le texte a recours à différents jeux de polysémie et de métaphores qui permettent à l'étranger et au passé de déborder dans la narration. Catherine Bernard étudie l'usage que Swift fait de la métaphore et elle écrit :

Conforme à la définition que Thomas Pynchon donne de la métaphore, l'écriture se fait « trembling unfurrowing of the mind's ploughshare ». Elle débauche le lexique, désoriente le sens, que les nœuds sémantiques cristallisent, pour mieux le disséminer, le déplacer⁵².

- 26 Jack se présente comme « Farmer Jack, milking his caravans⁵³ » et « tending a herd of caravans⁵⁴ ». Le passé fermier de Jack opère un retour dans le langage à mesure que le vocabulaire agricole se disperse dans la narration par la métaphore filée. Le retour du rural est perçu par Ellie pour qui ce n'est pas seulement le corps de Tom, et ce qu'il dit de la guerre, qui revient. C'est aussi « their old, left-behind life⁵⁵ » qui est rapatriée. Il s'agit pour le lecteur de prêter attention aux modalités de retour d'une vie à Jebb Farm qui ne cesse de résonner dans le roman.
- 27 Des moments clefs du passé semblent s'être cristallisés dans des mots qui se répandent dans le texte selon des phénomènes d'homophonie et viennent troubler la lecture. Le souvenir de Jack qui berçait Tom dans son enfance (« Jack rocked Tom in his cradle⁵⁶ », le verbe est répété plusieurs fois) ressurgit ainsi lors d'une dispute entre Jack et Ellie (« 'You're off your rocker, Jack'⁵⁷ »). De manière similaire, les nombreuses bouilloires (« kettles ») préparées par Ellie ponctuent les souvenirs de Jack et raisonnent avec le troupeau (« cattle »). Le mot « kettle » semble être investi d'une double fonction. La paronomase kettle/cattle fait entendre la présence spectrale du troupeau, mais le mot vient également combler un vide plus grand, absolu. Après la mort de Michael, et lorsqu'Ellie propose à Jack d'investir dans des caravanes, le texte décrit Jack silencieux réfléchissant à toutes les

bouilloires qu'Ellie a pu remplir ces dernières années. Le mot « kettle » est alors répété dix fois⁵⁸. Dans son étude du rien chez Swift, Gutleben envisage le rien comme générateur de parole, « le vide suscite le besoin du plein⁵⁹ ». Il ne s'agit pas ici de la pulsion créative que Gutleben décrit mais d'un engrenage du langage qui perd son sens dans la répétition.

- 28 Voici donc tant de mots qui font du texte une chambre « parcouru[e] par des échos⁶⁰ » au centre de laquelle raisonne le son qui fait basculer le lien d'appartenance de Jack à la ferme : celui du tir qui tue son père. Ce son se répercute dans le texte à travers les nombreuses références faites aux tirs (« shot »), mais il surgit avec d'autant plus de force quand il apparaît dépourvu de son sens premier. On lit⁶¹ :

Because at least now she was shot of Tom⁶².

Corporal Luxton, Tom Luxton [...] had seen those shots of burning cattle⁶³.

His passport showed a mugshot face not unlike that face [...] in the newspaper photo⁶⁴.

- 29 L'antanaclase vient ici troubler la lecture en faisant entendre dans le soulagement d'Ellie, les clichés du bétail et la photo d'identité de Jack, le coup de feu qui a retenti au pied du chêne.
- 30 À la manière du mot « shot » qui est investi d'un souffle qui fait trembler le texte, des voix désincarnées surgissent ponctuellement et font vaciller la narration à la troisième personne. Graham Swift utilise un procédé qui lui est familier, celui de la prosopopée, grâce auquel il peut faire intervenir Tom et sa mère. Mais c'est également une autre voix désincarnée qui se fait entendre lorsqu'elle déclare au détour d'un paragraphe « Good luck, Tom⁶⁵ ». Elle est la phrase que Jack a écrite sur la carte d'anniversaire de Tom la nuit de son départ et elle ressurgit régulièrement sans marque de ponctuation qui signalerait sa verbalisation. Dans son ouvrage *Graham Swift. La Scène de la voix*, Pascale Tollance étudie ces phénomènes de circulation chez Swift et renvoie à Jacques Rancière. Ce dernier explique au sujet de la parole écrite qu'elle est « un régime d'énonciation orpheline, d'une parole qui parle toute seule, oublieuse de son origine, insouciant à l'égard de son destinataire⁶⁶. » Une fois déposés sur le papier de la carte, les mots de Jack peuvent donc « s'en [aller] rouler au hasard, de droite

à gauche.⁶⁷ » Tollance constate également que la voix se fait le mieux entendre quand elle entre par effraction⁶⁸. Cette voix, qui souhaite bonne chance à Tom, est bien sans ancrage et vient hanter le récit. En interrompant la narration à la troisième personne, elle trouble la lecture et c'est le lecteur qui est alors dépaycé par un texte qui ne prétend plus « se raconter tout seul⁶⁹ » et dont l'artificialité est mise au jour.

Conclusion

- 31 Lorsqu'il est interrogé sur les effets de saturation et de répétition dans ses textes, Graham Swift déclare : « One purpose of repetition in any novel is to create a kind of language which is specific to that novel⁷⁰. » Dans *Wish You Were Here*, ce sont les effets de décalage et de déplacement qui construisent une langue du dépaysement. Le roman devient une chambre d'échos dans laquelle résonnent les voix du passé, alors que l'absence des Luxton et du paysan s'inscrivent dans le paysage anglais et viennent troubler le voyage de Jack. C'est finalement son attachement à un lieu mortifère qui condamne Jack à l'errance. Après la mort de son père, il est l'unique héritier de ce que Catherine Bernard appelle « une machine morte⁷¹ », qu'il accepte de vendre à condition que la lignée des Luxton s'arrête à lui. Jack devient alors un être divisé :

The truth was that he was that common enough creature, a landsman, by experience and disposition. [...] But the truth also was that Jack had become an islander⁷².

- 32 Habité par le paradoxe d'être divisé entre deux vérités, Jack est voué à demeurer un être dé-paysé. Il habite un lieu instable, aussi mouvant que l'espace textuel dans lequel l'intrusion de l'étranger trouble la lecture.

BIBLIOGRAPHIE

BARAD Karen, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of matter and Meaning*, Durham, Duke University Press, 2007.

BERNARD Catherine, *Graham Swift. La Parole chronique*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1991.

BERNARD Catherine, « Introduction », *Études Britanniques Contemporaines* [en ligne], vol. 55, 2018, consulté le 26 février 2021 sur <<https://journals.openedition.org/ebc/4449>>, DOI : <https://doi.org/10.4000/ebc.4449>

BERNARD Catherine, *Matière à réflexion, Du corps politique dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2018.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Génie du non-lieu*, Paris, Les éditions de minuit, 2001.

DUGGAN Calvin, PEEREN Esther, « Making up the British countryside: A posthuman critique of Country Life's narratives of rural resilience and conversation », *Journal of Rural Studies* [en ligne], vol. 80, 2020, consulté le 26 février 2021 sur <<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0743016720304654>>, DOI : <https://doi.org/10.1016/j.jrurstud.2020.10.011>

FEDIDA Pierre, *L'Absence*, Paris, Gallimard, 1978.

GUIGNERY Vanessa, « My Favorite Sort of Rain: Drizzle and Downpour in the Fiction of Julian Barnes, Jonathan Coe and Graham Swift », dans *Le Temps qu'il fait dans la littérature et les arts du monde anglophone*, Jean-Pierre NAUGRETTE & Catherine LANONE (dir.), Paris, Honoré Champion, 2020, p. 85-97.

GUTLEBEN Christian, « Entre vanité et art poétique : l'esthétique du rien chez Graham Swift », *Études britanniques contemporaines* [en ligne], vol. 42, 2012, consulté le 26 février 2021 sur <<https://journals.openedition.org/ebc/1541>>, DOI : <https://doi.org/10.4000/ebc.1541>

KACZVINSKY Donald P. (dir.), *Conversations with Graham Swift*, Jackson, University Press of Mississippi, 2020.

MITCHELL W. J. T., *Landscape and Power* [1994], Chicago, The University of Chicago Press, 2002.

NANCY Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.

RANCIÈRE Jacques, *La Parole muette*, Paris, Hachette, 1998.

SWIFT Graham, *Making an Elephant. Writing from Within* [2009], Londres, Scribner, 2017.

SWIFT Graham, *Wish You Were Here* [2011], Londres, Scribner, 2018

SWIFT Graham, *J'aimerais tellement que tu sois là* [2011], Robert Davreu (trad.), Malesherbes, Folio, 2017

TOLLANCE Pascale, *Graham Swift. La Scène de la voix*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011.

TOLLANCE Pascale, « Lieu et non-lieu dans *Wish You Were Here* de Graham Swift », *Études britanniques contemporaines* [en ligne], vol. 47, 2014, consulté le 26 février

2021 sur <<https://journals.openedition.org/ebc/1772?lang=en>>, DOI : <https://doi.org/10.4000/ebc.1772>

NOTES

- 1 Graham Swift, *Making an Elephant. Writing from Within* [2009], Londres, Scribner, 2017, p. 302. « J'éprouve en effet [...] un véritable attachement pour le paysage anglais, [...] je pense que son ossature est solide, que la terre elle-même est solide, et je retrouve en moi-même et dans mon travail cet instinct quelque peu sauvage et ancré dans l'os que l'on appelle l'amour de la terre. » Je traduis.
- 2 Don McLeese, « Kirkus Q&A with Graham Swift » [2012], dans *Conversations with Graham Swift*, Donald P. Kaczvinsky (dir.), Jackson, University Press of Mississippi, 2020, p. 144. Un roman « sur tous les sens que le mot "terre" peut avoir, notamment celui de la vue immédiate qui brise le cœur. » Je traduis.
- 3 Graham Swift, *Waterland* [1983], Londres, Picador, 2015, p. 21. Je traduis : ces « hommes qui grimpent et redescendent des collines ».
- 4 Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 107. Nancy écrit notamment : « Le paysan est celui dont l'occupation est le pays. Il l'occupe et il s'en occupe, et il est occupé par lui : c'est-à-dire qu'il le prend et qu'il en est pris. »
- 5 Graham Swift, *Wish You Were Here* [2011], Londres, Scribner, 2018, p. 161. « De l'île de Wight à l'Oxfordshire : c'était pour lui un pays inconnu. [...] Tout était à présent un pays étranger. », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là* [2011], Robert Davreu (trad.), Malesherbes, Folio, 2017, p. 168.
- 6 Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, *op. cit.*, p. 105.
- 7 *Ibid.*, p. 116.
- 8 Graham Swift, *Making an Elephant. Writing from Within*, *op. cit.*, p. 299. « Le terme de 'lieu' renvoie à la terre, une géographie solide, mais quand je parcours mon œuvre, je remarque qu'elle évoque souvent cette zone changeante et envoutante qu'est la côte. » Je traduis.
- 9 Graham Swift, *Wish You Were Here*, *op. cit.*, « [C]ette population temporairement en mouvement – migrants, vagabonds, en cavale dans leur propre pays. », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, *op. cit.*, p. 49.

- 10 *Ibid.*, p. 36. « Devenir le propriétaire de l'exact opposé de cette ferme profondément enracinée. Des maisons de vacances, montées sur roues. », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, op.cit., p. 48.
- 11 Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, op. cit., p. 117.
- 12 Graham Swift, *Wish You Were Here*, op. cit., p. 2. « Et Jack [...] regarde à présent [...] la mer grise, le ciel chargé de pluie fouettée par le vent, mais ne voit pendant un temps que de la fumée et du feu. », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, op.cit., p. 16.
- 13 Pascale Tollance, « Lieu et non-lieu dans *Wish You Were Here* de Graham Swift », *Études britanniques contemporaines* [en ligne], vol. 47, 2014, dernière consultation le 26/02/21, DOI : <<https://doi.org/10.4000/ebc.1772>>.
- 14 Graham Swift, *Wish You Were Here*, op. cit., p. 39. « De vue, aujourd'hui, il n'y a point. Même Holn Head n'est qu'une vague masse en saillie d'un gris plus foncé dans la grisaille générale », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, op.cit., p. 50-51.
- 15 Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, Paris, Les éditions de minuit, 2001, p. 95. Il se réfère ici à J. W. Goethe, *Traité des couleurs* [1810], H. Bideau (trad.), Paris, Triades, 1973, p. 88.
- 16 *Ibid.*, p. 74.
- 17 *Ibid.*, p. 55.
- 18 Graham Swift, *Making an Elephant. Writing from Within*, op. cit., p. 304. « Ce formidable endroit qui est un non-lieu, où personne ne vit. La mer est le destin, l'éternité, l'oubli, la mort. » Je traduis.
- 19 Pour une étude du gris chez Swift voir également : Vanessa Guignery, « "My Favorite Sort of Rain": Drizzle and Downpour in the Fiction of Julian Barnes, Jonathan Coe and Graham Swift », dans *Le Temps qu'il fait dans la littérature et les arts du monde anglophone*, Jean-Pierre Naugrette & Catherine Lanone (dir.), Paris, Honoré Champion, 2020, p. 85-97.
- 20 Graham Swift, *Wish You Were Here*, op. cit., p. 181. « l'échantillon pris au hasard de la nation », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, op.cit., p. 187.
- 21 *Ibid.*, p. 165. « Des bâtiments individuels renvoyaient des éclairs scintillants de lumière. », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, op.cit., p. 172.

22 *Ibid.*, p. 238. « les nuages se rompant au-dessus des collines pour laisser filtrer les rayons du soleil », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, *op.cit.*, p. 241.

23 *Ibid.*, p. 91. « Les points blancs des moutons, marron et noir et blanc du bétail. », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, *op.cit.*, p. 101.

24 *Ibid.*, p. 321. « Du gel – un saupoudrage blanc sur les collines », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, *op.cit.*, p. 279.

25 Pierre Fedida, *L'Absence*, Paris, Gallimard, 1978, p. 229. Les italiques sont présentes dans le texte d'origine.

26 Don McLeese, « Kirkus Q&A with Graham Swift » [2012], *op. cit.*, p. 144. « Ceci est avant tout un roman sur l'agriculture ». Je traduis.

27 Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, *op. cit.*, p. 105.

28 W. J. T. Mitchell, *Landscape and Power* [1994], Chicago, The University of Chicago Press, 2002, p. 2.

29 *Ibid.*, p.1. « un processus selon lequel les identités sociales et subjectives sont créées. » Je traduis.

30 Catherine Bernard, « Introduction », *Études britanniques contemporaines* [en ligne], vol. 55, 2018, dernière consultation le 26/02/21, DOI : <<https://doi.org/10.4000/ebc.4449>>.

31 Graham Swift, *Wish You Were Here*, *op. cit.*, p. 185. « un vide plus grand qu'un chien », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, *op.cit.*, p. 191.

32 *Ibid.*, p. 301. « colonne vertébrale contre colonne vertébrale », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, *op.cit.*, p. 302.

33 Calvin Duggan & Esther Peeren, « Making up the British countryside: A posthuman critique of Country Life's narratives of rural resilience and conversation », *Journal of Rural Studies* [en ligne], vol. 80, 2020, dernière consultation le 26/02/21, DOI : <<https://doi.org/10.1016/j.jrurstud.2020.10.011>>.

Duggan et Peeren se réfèrent à Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of matter and Meaning*, Durham, Duke University Press, 2007, p. 139. Barad écrit : « phenomena are the ontological inseparability/entanglement of intra-acting “agencies.” That is, phenomena are ontologically primitive relations – relations without preexisting relata. »

34 Catherine Bernard, *Matière à réflexion, Du corps politique dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2018, p. 200.

35 Graham Swift, *Wish You Were Here*, op. cit., p. 297. « [C]’était un arbre magnifique. [...] Et aucun promeneur – surtout s’il venait d’une ville et voyait cet arbre par un jour d’été – n’aurait pu s’empêcher de penser que c’était un endroit idéal pour pique-niquer. », Graham Swift, *J’aimerais tellement que tu sois là*, op.cit., p. 298.

36 Ibid., p. 396. « que quelque chose n’allait pas », Graham Swift, *J’aimerais tellement que tu sois là*, op.cit., p. 391.

37 Réflexion menée lors de sa conférence « Invisible Lives of the British Countryside », lors du colloque international *Invisible Lives Silent Voices in the British Arts, Literature and Culture of the 20th and 21st Centuries*, le 16/10/20.

38 Graham Swift, *Wish You Were Here*, op. cit., p. 401. « leur “vrai petit bout d’Angleterre” », Graham Swift, *J’aimerais tellement que tu sois là*, op.cit., p. 397.

39 Christian Gutleben, « Entre vanité et art poétique : l’esthétique du rien chez Graham Swift », *Études britanniques contemporaines* [en ligne], vol. 42, 2012, dernière consultation le 26/02/21, DOI : <<https://doi.org/10.4000/ebc.1541>>.

40 Graham Swift, *Wish You Were Here*, op. cit., p. 337. « un trou qui [...] suppliait qu’on y mit un doigt », Graham Swift, *J’aimerais tellement que tu sois là*, op.cit., p. 336.

41 Ibid., p. 148. « Jack (après un silence) s’était retrouvé à dire le mot Devon. », Graham Swift, *J’aimerais tellement que tu sois là*, op.cit., p. 155.

42 Ibid., p. 303.

43 Ibid. « [C]e n’est pas un mot qu’on emploie pour son père [...] tout au contraire », Graham Swift, *J’aimerais tellement que tu sois là*, op.cit., p. 305.

44 Ibid., p. 178. « Le mot ‘cité’ lui-même lui était étranger, comme l’était celui de ‘citoyen’ », Graham Swift, *J’aimerais tellement que tu sois là*, op.cit., p. 184.

45 Ibid., p. 181. « Autour de lui se trouvait l’échantillon pris au hasard de la nation (un autre mot, comme ‘citoyen’, qui était venu le harceler ces

derniers jours », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, op.cit., p. 187.

46 Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, op. cit., p. 103.

47 Graham Swift, *Wish You Were Here*, op. cit., p. 140. « [U]n manque [...] qui correspondait à cette part de Jack qui appartenait encore à Tom », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, op.cit., p. 148.

48 Ibid., p. 89. « Elle le connaissait intimement », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, op.cit., p. 98.

49 Graham Swift, *Making an Elephant. Writing from Within*, op. cit., p. 384. « L'univers des fermiers et des soldats, ainsi que les deux sens du mot "terre", se conjuguent dans la réalité déchirante de ce mot paradoxalement aliénant de "rapatriement". » Je traduis.

50 Graham Swift, *Wish You Were Here*, op. cit., p. 257. « une mouette propulsée par le vent », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, op.cit., p. 260.

51 Ibid., p. 306-307. « Pour conduite distinguée sur le terrain », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, op. cit., p. 307.

52 Catherine Bernard, *Graham Swift. La Parole chronique*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Nancy, 1991, p. 96.

53 Graham Swift, *Wish You Were Here*, op. cit., p. 34. « Jack le fermier, trayant ses caravanes. », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, op. cit., p. 46.

54 Ibid., p. 32. « prodigu[ant] des soins à un troupeau de caravanes », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, op. cit., p. 44.

55 Ibid., p. 259. « leur ancienne vie laissée derrière eux », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, op. cit., p. 262.

56 Ibid., p. 127. « Jack berçait Tom dans son berceau. », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, op. cit., p. 136.

57 Ibid., p. 369. « Tu es complètement marteau, Jack ! », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, op. cit., p. 366.

58 Ibid., p. 104-106.

59 Christian Gutleben, « Entre vanité et art poétique : l'esthétique du rien chez Graham Swift », op. cit., p. 5.

60 Catherine Bernard, *Matière à réflexion, Du corps politique dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains*, op. cit., p. 199.

61 Je souligne.

62 Graham Swift, *Wish You Were Here*, op. cit., p. 138. « Car du moins à présent elle était débarrassée de Tom. », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, op. cit., p. 146.

63 Ibid., p. 241. « Le caporal-chef Luxton, Tom Luxton [...] avait vu ces images de bétail en train de brûler », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, op. cit., p. 244.

64 Ibid., p. 166. « Son passeport présentait une photo d'identité qui n'était pas sans ressemblance avec celle, dans le journal, de ce visage au béret et à la tenue de camouflage. », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, op. cit., p. 172.

65 Ibid., p. 95. « Bonne chance, Tom. », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, op. cit., p. 223.

66 Pascale Tollance, *Graham Swift. La Scène de la voix*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011, p. 176. Elle cite ici Jacques Rancière, *La Parole muette*, Paris, Hachette, 1998, p. 82.

67 Jacques Rancière, *La Parole muette*, op. cit., p. 81.

68 Voir Pascale Tollance, *Graham Swift. La Scène de la voix*, op. cit., p. 93. « [L]a voix ne s'entend jamais mieux que lorsqu'elle repose sur une effraction (aussi discrète soit-elle), lorsque, "ni intérieure, ni extérieure", elle s'avère clairement impossible. »

69 Ibid., p. 160. « Comme plusieurs critiques ont pu le faire remarquer, la description est à la fois le lieu par excellence où l'on pourra susciter un "effet de réel" [...] et le lieu où le texte exhibe sa matérialité et sa littérarité. » (p. 68-69).

70 Catherine Bernard, « An Interview with Graham Swift », dans *Conversations with Graham Swift*, Donald P. Kaczvinsky (dir.), op. cit., p. 38. « L'un de objectifs de la répétition dans tout roman est de créer un langage propre à chaque roman. »

71 Catherine Bernard, *Matière à réflexion, Du corps politique dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains*, op. cit., p. 211.

72 Graham Swift, *Wish You Were Here*, op. cit., p. 164. « La vérité était qu'il était cette créature assez commune, un homme de la terre, par expérience

« It was all unknown country now » : Retour au pays de l'absence dans *Wish You Were Here*, de Graham Swift

et par disposition. [...] Mais la vérité était aussi que Jack était devenu un insulaire. », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, op. cit., p. 171.

AUTEUR

Solène Camus

Université Lumière Lyon 2