

La description comme évocation dans *Waterland* de Graham Swift

Du descriptif, Philippe Hamon dit qu'il est « le lieu d'une conscience paradigmatique dans l'énoncé »¹. Dans un texte aussi densément métaphorique que *Waterland*², on serait d'abord tenté de souligner l'effet de saturation paradigmatique auquel contribue le descriptif, saturation qu'il est intéressant de mettre en regard avec une double « crise » dont témoigne ce roman : à savoir la mise à mal des notions de continuité et de causalité d'une part, et d'autre part l'incapacité de garantir le lien existant entre la fiction et son référent. Le réseau métaphorique très riche que tisse le récit n'offre-t-il pas en effet une cohérence compensatoire face à une logique et une raison défaillantes ? Par ailleurs, ne traduit-il pas la nécessité pour le roman de se replier sur lui-même et de déployer sa propre réalité face à un référent qui se dérobe ? Si, d'un côté, on peut voir le descriptif comme une force de rétention qui sauve le texte de l'éparpillement en œuvrant à une cohésion substitutive, la description apparaît pourtant aussi comme un point d'échappée, comme un des lieux où la signification se défile dans le roman. Car la description introduit ici le regard, autant que le regard ne l'introduit. Dès lors, il ne s'agit pas de justifier et de naturaliser la description par la présence d'un simple « porte-regard »³ qui naturalise et justifie la description. Le regard ordonne la vision, mais en même temps la vision traduit les limites et les défaillances du regard qui font vaciller la représentation.

C'est d'abord parce que la description prend ici régulièrement la forme de l'hypotypose qu'elle semble pouvoir être qualifiée d'évocation. En nommant les choses, il s'agit de les faire apparaître, de les mettre sous les yeux du lecteur. Les scènes que Tom Crick nous donne à voir semblent atemporelles : étrangement réelles, étrangement présentes – et pourtant

¹ Hamon, Philippe, *Du descriptif*, Paris : Hachette, 1993, p. 5.

² Swift, Graham, *Waterland* (1983), London : Picador, 1992, pp. 266-267. Toutes les références entre parenthèses dans le texte renvoient à cette édition.

³ Hamon, *op. cit.*, p. 172.

en même temps distantes et fantomatiques. Plus qu'elle ne ressuscite le passé, l'évocation fait alors surgir un monde qui se dérobe au regard alors même qu'il s'offre à la vue, un monde où le visible a une doublure d'invisible. Si la description parvient à briser le cadre du discours qui enserme le roman et fait une place au sein du récit à ce qui ne se raconte pas, ce n'est pas parce qu'elle instaure « une plénitude référentielle »⁴, mais parce qu'elle convoque un objet qui déstabilise, fragilise, ou opacifie la signification tout en restant en marge ou dans l'ombre de la représentation.

Absent quoique présent, cet objet se loge aussi dans le silence que fait résonner la voix. Dans *Waterland*, la description s'apparente à une évocation aussi et surtout parce la voix s'y trouve mise au premier plan. Par la voix, il ne faut pas entendre ici les effets d'oralité d'une parole simulée, la parole du professeur discourant devant un auditoire réel ou imaginaire. La voix, ce pourrait être au contraire ce qui fait taire le discours qui quadrille le récit, le bavardage qui le parasite – ce serait la trace d'une énonciation qui travaille les mots et qui fait apparaître, là encore en creux, un objet pulsionnel dans le silence de la lettre.

L'histoire décrite

Ce qui frappe dans *Waterland*, c'est d'abord l'imbrication du narratif et du descriptif, la façon dont le descriptif parasite le narratif et le transforme au point que l'histoire semble à proprement parler décrite plutôt que racontée dans une bonne partie du roman. A cet égard, le descriptif se présente bien ici comme un « effort »⁵ ou comme une force qui brouille les frontières du récit, contrairement à ce qui se passe dans le texte classique « fortement territorialisé »⁶.

Certes, la composition de *Waterland* repose sur une alternance relativement claire entre chapitres à dominante discursive et chapitres à dominante narrative. Dans les chapitres plus discursifs le narrateur, Tom Crick, professeur d'histoire, disserte, commente et interroge événements présents et passés devant une classe à la fois réelle et imaginaire. Dans les chapitres narratifs, il raconte sa propre histoire (et

⁴ Barthes, Roland, « L'Effet de réel », in : *Littérature et réalité*, Paris : Seuil, 1982, p. 89.

⁵ « L'essence du descriptif, s'il devait en avoir une, son effet, serait dans un effort : un effort pour résister à la linéarité contraignante du texte », Hamon, *op. cit.*, p. 5.

⁶ *Ibid.*, p. 70.

notamment un drame de son enfance) tout en contant la saga de ses ancêtres, les Crick et les Atkinson. On observe deux tendances dans ces parties narratives, une tendance à condenser les événements en sommaire, parfois en les introduisant par un de ces « *Once upon a time* » qui rythment le récit, et une tendance au contraire à dilater le récit en scènes ou en tableaux dans lesquelles on trouve non seulement une abondance de notations descriptives, mais où la narration elle-même se transforme en description.

Divers procédés participent à cette impression qu'a le lecteur d'être invité à visionner l'histoire, à commencer par les injonctions directes du narrateur du type « *Observe your history teacher in action* » ou « *Picture a scene* » (p. 67) qui ponctuent le roman. Mais le procédé le plus systématique et le plus frappant est le recours au présent simple qui a pour effet d'étaler l'histoire comme un spectacle offert à la vue du lecteur. A ce sujet, il est intéressant de se rapporter à la différence que certains linguistes, notamment Culioli, font entre les deux formes aoristiques que sont le présent simple et le prétérit. Contrairement au prétérit qui pose le procès en rupture totale par rapport à tout repère énonciatif (c'est l'impression de l'histoire qui se raconte toute seule), avec le présent de narration, le procès ne serait « ni lié à la situation d'énonciation (comme pour le présent déictique), ni coupé de celle-ci (comme pour le passé simple) mais situé par rapport à un repère fictif construit à partir du moment d'énonciation »⁷. Autrement dit, l'effet produit est celui de la constitution d'une scène virtuelle où les faits rapportés, tout en étant détachés, distants, se déroulent sous les yeux de l'énonciateur.

Il semble que c'est exactement de cette façon que l'on peut étudier l'impression d'atemporalité qui émane du récit de Tom Crick : n'appartenant ni au passé ni au présent, son histoire semble jouée sur une scène fictive et fait l'effet d'être à la fois distante et étrangement présente. Même si ce qui est décrit forme une séquence événementielle, les actions qui composent l'enchaînement narratif existent simultanément dans le présent d'une reconstitution. L'histoire est mise à plat, étalée ; observée et décrite plutôt que racontée, elle devient un espace arraché à

⁷ Dominique Maingueneau résume ainsi le point de vue de Culioli dans *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris : Dunod, 1993, p. 52. Pour une analyse détaillée sur le sujet, on pourra se référer à l'ouvrage d'Hélène Chuquet, *Le Présent de narration en anglais et en français*, Paris : Ophrys, 1994.

toute linéarité stricte, qui se prête à des reprises, des commentaires et des « re-descriptions » constantes.

Certes une partie du récit reste au prétérit dans *Waterland*, mais la narration peut passer sans transition d'un temps à l'autre, et semble vouée à glisser irrésistiblement vers le présent. Face à ces décrochages constants, on est tenté de reprendre les termes de Genette lorsqu'il affirme que « la description chez Proust se résorbe en narration »⁸, et de dire à l'inverse que la narration, chez Swift, tend à se résorber en description.

A l'utilisation du présent simple, il faut associer une autre caractéristique stylistique marquante du récit swiftien, qui est l'abondance des phrases nominales. Une très grande partie des descriptions de paysage se résument à de brefs relevés, à des énumérations où les noms se succèdent avec ou sans adjectifs : « Baked mud smells, river smells, a hot-blue sky, a warm wind... » (p. 182). Ces notations descriptives qui ponctuent le récit forment un arrière-plan statique dont on peut considérer qu'il contraste avec les actions auxquelles il fournit un cadre. Mais cet arrière-plan omniprésent, enveloppant, a ici plutôt pour effet de happer les personnages et leurs actions. Par une sorte de contamination, les personnages se trouvent ainsi souvent décrits sur le même mode que le paysage, comme en témoigne une des nombreuses descriptions de Mary : « [...] she cuts me short, lifting her chin from her knees. Dark brown hair. Smoke-blue eyes » (p. 56).

Par ailleurs, ce sont les gestes de ces personnages, les actions et les événements qui forment la trame du récit qui ont tendance à fusionner avec la toile de fond. Parce que le présent simple met l'accent sur la notion plus que sur le procès, on peut le rendre dans un certain nombre de cas par un nom. Mais outre le présent simple, on peut repérer diverses formes verbales qui soulignent cette même tendance à effacer le procès. Dans le chapitre 5 par exemple, les allées et venues du père du narrateur sont décrites de la façon suivante : « About-turn. Pause. Flex leg. Rub knee » (p. 39). On voit ici la distinction entre formes verbales et nominales s'effacer totalement et les verbes « flex » et « rub », privés de toute marque de temps ou de personne, mis sur le même plan que « About-turn » et « Pause », dont la nature est rendue après coup plus ambiguë. Par ailleurs, dans nombre de phrases on voit le verbe conjugué

⁸ Genette, Gérard, *Figures III*. Paris : Seuil, 1972, p. 138.

disparaître au profit d'un participe présent ou d'un participe passé⁹ :

And looks hard at Freddie's swelling which possibly contracts under the gaze. Silence. *Licking of dry lips.* (p. 184)

'What test ?'
Four raised, apprehensive heads.
Mary looks at the surface of the Lode. (p. 185)

July sunshine one the banks of the Hockwell Lode. Four pairs of swimming-trunks, two dark-blue, one black, one maroon, lowered in the sunshine with almost maidenly meekness [...] (p. 184)

Dans ce dernier extrait, la présence du complément de manière aux côtés du participe passé introduit une tension entre la dynamique du geste et le caractère figé que l'effacement du procès imprime à ce geste. Tout se passe comme si la distinction entre les différents plans du récit était abolie et comme si éléments statiques et dynamiques étaient pris dans une même pâte, constituaient une même matière. Cette matière se trouve par ailleurs condensée et remaniée dans les reprises dont certaines scènes font l'objet à divers moments du roman. En voici deux exemples que je nommerai, par commodité pour la suite, respectivement extrait A et extrait B :

For the reality of things – be thankful – only visits us for a brief while. But – for a brief while – the scene seems endless : the tow-path ; the glinting Leem ; lighters approaching downstream ; Dick by the lock-pen ; Dad labouring in vain, but not knowing how to stop, at the water-filled body of Freddie Parr. (pp. 33-34)

But meanwhile that scene on the Lode bank which, like other scenes to come, lodges in your history teacher's memory to be exhumed at later dates. Mary, in navy blue knickers which she has shared briefly with an eel ; a live fish in a woman's lap ; Dick ; Freddie Parr ; their stares, with his own, forming an invisible cat's cradle. A bottle hurled in the muddy Lode ; Dick on the wooden bridge ; Freddie in the water... (p. 208)

⁹ Dans tous ces exemples, c'est moi qui souligne.

Le descriptif : façon de raconter ou façon de ne pas raconter ?

Dans tous les passages cités, la description suscite un effet très marqué de suspension et de pause, mais la description n'est plus quelque chose que l'on peut sauter comme dans le texte « classique », car elle devient une façon privilégiée de raconter l'histoire. Aussi, en opérant une fusion entre le narratif et le descriptif, le style de Swift renforce par ailleurs la tension entre les deux termes : simultanément, le roman nous entraîne vers l'avant et résiste à son propre écoulement. Le descriptif s'impose bien comme une force de résistance à ce que Hamon appelle « le dynamisme orienté de tout texte »¹⁰, mais on peut se demander si cette résistance est en définitive au service de l'histoire qu'elle permettrait de mieux retenir, ou si elle ne correspond pas au contraire à un refus ou une impossibilité de mettre les choses en histoire.

Dans une certaine mesure, le descriptif contribue à faire ressortir les temps forts du récit et à fixer dans la mémoire du lecteur des scènes dont les images viennent nourrir le réseau métaphorique qui se tisse autour de l'histoire. La spatialisation du récit à laquelle participe la description se trouverait alors à la fois au service de l'articulation syntagmatique du récit et de son déploiement paradigmatique : dans l'extrait B, le tableau qui résume tout le chapitre « Child's Play » peut se lire comme un micro-récit à valeur analeptique et proleptique et une sorte de mini-fable allégorique, fable dont la présence est appuyée par l'intrusion au sein de la description d'un fragment de dicton populaire : « a live fish in a woman's lap ». La fragmentation du roman, ses hiatus et le bouleversement de la chronologie suggèrent toutefois que les épisodes qui se détachent et restent en mémoire résistent à former un tout ; l'histoire en question menace de se trouver réduite à des échos, des répétitions, des séries de relations thématiques. Le présent simple, en effaçant le procès au profit de la notion, ne facilite-t-il pas à cet égard les connections paradigmatiques aux dépens d'une hiérarchisation logique et temporelle ?

Mais par delà cet effacement des repères et des connections temporelles, c'est à la possibilité même d'une mise en récit que la description semble parfois résister. Dans l'extrait A, sorte d'arrêt sur image montrant le père en train de s'acharner sur le corps inerte de Freddie Parr, la description ne permet aucunement d'extraire un sens de la scène mais souligne plutôt

¹⁰ Hamon, *op. cit.*, p. 5.

la limite sur laquelle vient buter le regard, limite qui duplique celle que rencontre Henry Crick alors qu'il tente en vain de ré-animer un cadavre. Loin d'éclairer le sens de ce qui précède, la reprise tend à l'opacifier. Il ne s'agit pas ici de freiner le récit mais de le suspendre, et ce faisant de faire surgir un autre temps, un hors-temps, ou ce que Tom Crick appelle le « Here and Now », « Here and Now » qui vient briser l'élan des « Once upon a time » qui ponctuent par ailleurs le roman.

Dans ce cas, la description semble bien manifester une panne de l'histoire. Le regard qui fige tour à tour chaque objet et chaque geste contribue à délier et à isoler les différents éléments nommés ; la séquence narrative se voit remplacée par une juxtaposition d'images. Détaché, l'instant se trouve arraché à toute temporalité, et la scène, d'une lenteur indescriptible, d'une durée interminable, se donne comme parfaitement irréelle. Plus qu'une façon de raconter, le descriptif devient alors une façon de ne pas raconter, de résister aux enchaînements et à la logique temporels et de souligner le caractère réfractaire de ce qui fait la matière même du récit.

A ce sujet, on peut rappeler les analyses de Roland Barthes sur le passé simple et le présent dans *Le Degré zéro de l'écriture* :

[Le passé simple] suppose un monde construit, élaboré, détaché, réduit à des lignes significatives et non un monde jeté, étalé, offert [...].

Même engagé dans le plus sombre réalisme, il rassure, parce que, grâce à lui, le verbe exprime un acte clos, défini, substantivé, le Récit a un Nom, il échappe à ma terreur d'une parole sans limite : la réalité s'amaigrit et se familiarise, elle entre dans un style et ne déborde pas le langage.¹¹

Au passé simple, Barthes oppose brièvement les formes que sont le passé composé ou le présent simple par lesquelles, selon lui, la « littérature devient dépositaire de l'épaisseur de l'existence, et non de sa signification »¹².

Ainsi pourrait-on dire que dans *Waterland*, le présent simple introduit un peu partout cet effet de « Here and Now » qui vient se loger plus particulièrement dans certaines images, mais que l'on peut voir comme une qualité de l'image elle-même, à savoir un effet combinant présence et absence. L'effet de « Here and

¹¹ Barthes, Roland, « L'Écriture du roman », *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, 1972, pp. 26-27.

¹² *Ibid.*

Now » est à distinguer de « l'effet de réel » au sens où Barthes l'entend, effet de réel dont Tom Crick, professeur d'histoire histrion, use et abuse à des fins souvent comiques et parodiques (la description des caleçons dans « Child's Play » en est un exemple). Il ne contribue pas à conférer une vraisemblance aux choses ou à les rendre vivantes, mais plutôt à leur donner cette « épaisseur » dont parle Barthes, qui les rend à la fois proches et inaccessibles.

La description dans *Waterland* est alors une évocation réussie là même où elle s'avère impossible. D'un côté, la description met sous les yeux du lecteur un passé qui ne semble pas passé mais singulièrement présent. Tout se passe comme si par quelques formules rituelles, par quelques incantations, le narrateur faisait resurgir devant lui le paysage des Fens et n'avait plus ensuite qu'à commenter ce qui s'étale sous ses yeux. Mais en même temps, la distance et le sentiment d'étrangeté que produit l'aoriste donne l'impression que la description permet moins de ressusciter les morts que de les faire apparaître sur une scène où ils sont ni morts ni vivants, mais où ils sont depuis toujours peut-être un souvenir, comme le plongeon final de Dick, « a memory before it occurred » (p. 356). La description semble donc bien tournée vers un réel, mais celui-ci reste dans l'ombre d'une image toujours déjà prise dans la fiction du souvenir.

La description comme écran

Arrêt ou suspens de l'histoire, la description permet d'introduire dans le récit une limite qui réside dans l'opacité même de ce qui est offert au regard. La présence d'un regard et de la limite qu'il rencontre n'est pas simplement suscitée par divers effets stylistiques. Ce regard est à proprement parler mis en scène dans une bonne partie du roman. Les épisodes qui font l'objet de la description la plus détaillée sont au nombre de quatre : il y a la découverte d'un cadavre au chapitre 5 ; ensuite au chapitre 24, un jeu où des enfants dévoilent ou ne dévoilent pas leur anatomie intime et où Tom découvre pour la première fois la taille surprenante du sexe de son frère ; au chapitre 42, la vision d'une sorcière, faiseuse d'anges, aspirant quelque chose du ventre de Mary pour le recracher dans un seau ; et finalement au chapitre 52, la vision de Dick, le frère plongeant dans la rivière pour ne jamais réapparaître.

Toutes ces expériences font l'objet d'une description méticuleuse qui à un moment donné se faille pour laisser percer un

excès, une impuissance à dire qui contraste moins avec la description qui précède qu'elle ne révèle la puissance de non-dit qui se loge en elle. Ainsi dans le chapitre « About the Witch » qui décrit l'avortement de Mary, la vision insupportable de Martha Clay recrachant dans un seau ce quelque chose (« something ») aspiré du ventre, n'intervient qu'après une longue description de la chaumière et de son occupante, où le narrateur prend soin de nommer un à un chaque objet. Catherine Bernard nous offre une analyse intéressante de la précision descriptive du passage : « Ce chapitre semble tout d'abord entériner la faillite de toutes les stratégies métaphoriques, la stricte dénotation descriptive recouvrant paradoxalement une force d'ébranlement insoupçonnée. »¹³. L'énumération méthodique des objets apparaît à la fois comme le signal paradoxal d'une défaillance et comme une façon de se protéger de l'irruption de cette chose dont l'impact ne se laisse appréhender que par le cri qu'elle arrache à Tom et par le silence que l'écho qui suit introduit dans le texte : « I yell, 'Mary !'. But Mary doesn't hear me. Her name bounces back to me » (p. 308). Le surgissement de l'objet renforce après coup le rôle d'écran de toute la description qui l'amène.

Dans « Child's Play », la signification allégorique du chapitre n'épuise pas quant à elle la charge émotionnelle qui se loge dans le jeu des regards et dans les silences des uns et des autres. Tout se passe comme si la tension accumulée dans les non-dits trouvait à s'exprimer dans le rire final de Mary, qui éclate au moment où une anguille sort de sa culotte, rire ambigu, déconcertant au dire du narrateur : « a fit of prolonged and disconcertingly shrill giggles » (p. 193). Là encore, l'émission vocale « prolongée » semble avoir un retentissement sur toute la scène qui précède ; elle ébranle le tableau minutieusement construit par la description, mais en se chargeant de tout ce qui est déjà latent dans cette description.

Parfois ce n'est pas un effet de trouée mais plutôt un effet d'opacification qui souligne la nature toujours double, toujours incertaine de la description. C'est ce qui se passe au moment où Tom Crick refait pour la première fois le tableau de la découverte du cadavre de Freddie Parr :

Thus I see us grouped silently on the concrete tow-path,
while Dad labours to refute reality, labours against the
law of nature, that a dead thing does not live again ; and

¹³ Bernard, Catherine, « *Waterland* de Graham Swift, texte défiguré, fiction et figural », *TLE* 9, 1991, p. 200.

larks twitter in the buttery haze of the morning sky, and the sun, shining along the Leem, catches the yellow-brick frontage of our cottage, on which can be observed, above the porch, a stone inset bearing the date 1875, and above the date, in relief, the motif of two crossed ears of corn, which on close inspection, can be seen to be not any old ears of corn but the whiskered ears of barley. (p.32)

Ce qui vient interrompre et faillir la description de la scène n'est autre qu'une seconde description, substitutive ; cette description qui occupe désormais tout le champ de vision du narrateur, vient recouvrir l'image du cadavre, la recouvrir tout en en suggérant intensément la présence par la force du déni qui se manifeste dans la surenchère descriptive.

Béance dans l'image ou opacification du visible, ce double fonctionnement n'est pas illustré seulement par les scènes mémorables du roman. Le texte est rempli de tableaux où l'on voit un personnage à la fenêtre observant un objet qui se dérobe à la vue ; mais la description insiste aussi sur ce qui s'impose obstinément au regard et qui par là-même se charge d'invisible : les tics de Dick par exemple, ou encore les allées et venues incessantes du père, mais aussi le visage et les attitudes de Mary. J'ai dit jusque-là du descriptif qu'il introduisait indifféremment une épaisseur ou une opacité dans l'histoire. Or l'effet de ces descriptions limitées et répétées est justement d'empêcher les personnages de prendre une épaisseur au sens habituel du terme. Réduits à quelques caractéristiques descriptives répétées à l'envi, ces personnages « épais » de la seule voix qui les porte, peuvent paraître, une fois de plus, singulièrement fantomatiques et irréels.

Didascalies ou incantations

Irréels au point d'apparaître soudain comme des acteurs de théâtre ou de cinéma en train de jouer un scénario écrit pour eux. Dans certains chapitres, la fusion du narratif et du descriptif engendre une sortie du temps et de l'histoire qui correspond cette fois à une rupture de l'illusion romanesque. L'utilisation du présent simple, des notations courtes, des phrases nominales, ne permet plus de conférer une épaisseur à ce qui est décrit mais « aplatit » plutôt le texte en le réduisant à une suite de didascalies. Si l'histoire peut alors effectivement donner l'impression d'être décrite plutôt que racontée, c'est qu'au lieu de ressembler à un film que l'on regarde, elle est le film que l'on

écrit. La description brise bien le flux du récit mais il s'agit cette fois de sortir de l'histoire pour mieux la désigner comme telle.

A park bench. A bench in Greenwich Park, some fifty yards from the line of zero longitude. Onset of winter twilight; the park soon to close. Trees turning to silhouettes; flame-pink and pigeon-grey sky. A couple on a bench, striking intense attitudes (she passive yet tenacious; he, on the edge of the seat, indignant, impetuous) which suggest, despite the trappings of advanced years (thick winter coats, scarves, a begrudgingly docile golden retriever lashed by its lead to one arm of the bench) a lovers' tiff. She is silent as if having already spoken. He speaks. (pp. 146-147)

Dans ce genre de scènes, non seulement la description sert à mettre en place un décor de film ou de théâtre, mais tout, l'espace, les attitudes, les répliques et l'histoire elle-même, est codé à outrance. En décrivant au lieu de raconter, Tom Crick ne fait, conformément à l'étymologie, qu'écrire d'après, que copier et recycler une vieille histoire. Or il est remarquable que ce chapitre met en scène un épisode où le narrateur vieillissant vient de recevoir, des années après, une terrible dose de ce qu'il appelle le « Here and Now » : son épouse Mary, d'âge mûr et stérile, vient de lui annoncer qu'elle va être mère, parce que Dieu le veut.

En se posant comme spectateur d'un film dont un autre que lui est l'acteur, le narrateur n'accentue-t-il pas ce qui est vrai de toutes les scènes traumatiques de son enfance : la rencontre avec le réel se manifeste comme comble de l'irréalité, « the Here and Now [...] turns out to be the fairy tale » (p. 60). Dans ce cas néanmoins, la scène paraît irréaliste non parce qu'elle est à la fois incroyable et intensément réelle, mais parce qu'elle n'a plus rien de réel : Tom Crick se perçoit moins comme personnage d'un film auquel la réalité se serait mise à ressembler qu'acteur en train de donner la réplique à sa partenaire. A la théorie qui fait du réel « the sudden hallucination of events » (p. 40), Tom Crick offre une théorie rivale : « Reality is uneventfulness, vacancy flatness. Reality is that nothing happens » (p. 40). Or ce serait pour échapper à la réalité que celui qui ne fait pas l'histoire la raconte, « raising in the flatness of his own existence his own personal stage, his own props and scenery » (pp. 40-41).

Entre les scènes que Tom Crick dit « tense with the present tense », « fraught with the here and now » (p. 207), et les

sommaires où il entonne ses « Once upon a time », ne faudrait-il donc voir après tout qu'un changement de technique et une variation de vitesse ? Dans la scène ci-dessus qui montre Tom Crick essayant de se raccrocher à la réalité face à sa femme devenue folle, l'impuissance des mots, la paralysie, sont savamment orchestrées par la mise en scène. Le « Here and Now » est un artifice produit par les répliques tronquées, les silences ou le bruitage, les gesticulations de l'acteur. Il n'échappe pas, comme à peu près tout dans *Waterland*, à un devenir parodique¹⁴.

Et pourtant la parodie et l'outrance ne nous font pas totalement perdre de vue la souffrance qui tente de se dire à travers cette mise en scène élaborée, comme si l'acharnement à faire reculer le réel par la surenchère métafictionnelle était une ultime façon de lui ménager une place. Les torsions que subit la représentation, et notamment la façon dont Tom Crick sabote son propre personnage pour le transformer en simple pantin, peuvent apparaître comme la seule façon pour le narrateur (car Tom qui joue à la fois les spectateurs, les acteurs et les metteurs en scène, reste ici avant tout narrateur) de dire l'impuissance des mots face à ce qui vient une fois de plus bouleverser sa vie. L'omniprésence du discours ou de la conscience qu'a le récit d'être discours fait que si l'histoire de Tom Crick est autre chose qu'une pure fabulation, cet autre chose ne peut finalement se dire que dans une disjonction totale entre la représentation et son objet, dans la violence d'une auto-mutilation. La violence de la folie sur laquelle viennent se briser tous les discours devra être évacuée de la représentation : sur scène on ne verra qu'un histrion.

Tout en convoquant au fil des pages le conte de fées, il semble que le récit de Tom Crick cherche sans cesse, d'une façon ou d'une autre, à déborder le cadre du conte. Dans le chapitre intitulé « About the Witch », la description se trouve ponctuée de phrases négatives par lesquelles Tom Crick essaie de rejeter les clichés que la scène appelle fatalement : « And we meet Martha Clay. No pointed hat, no broomstick, no grinning cat on shoulder » (p. 301) ou plus loin « no spells, no

¹⁴ A ce titre, on peut relever un passage particulièrement parlant où le roman parodie ses propres procédés et tourne en dérision la façon qu'il a de rendre le vide et le silence par une description : « At least six swarms of May midges float over the river, at least a dozen swallows flutter like cupids along the surface of the Leem, taking their evening sips of water and exposing their cherub-breasts to the evening sun, while fixed and still, Mary stares at Dick and Dick stares at Mary. » (p. 252)

incantations » (p. 305). Si la négation pure et simple des clichés laisse le cadre vide, ce cadre a néanmoins pour effet de susciter la présence d'un objet désiré, ou si l'on peut dire, appelé, par le regard. D'où peut-être l'importance de tous ces personnages immobiles à leur fenêtre qui apparaissent régulièrement au cours du roman. Mais l'appel du narrateur s'entend aussi en l'occurrence à travers la répétition anaphorique des « no », sorte d'incantation qui laisse s'échapper une voix au milieu du discours par ailleurs si dense et si serré de Tom Crick.

Si l'on regarde à nouveau les descriptions qui ponctuent le récit et notamment ces phrases nominales si caractéristiques, on s'aperçoit qu'un bon nombre d'entre elles ne se laissent pas lire comme des didascalies : « Blue-haze sky. Hot banks. Flat, flat Fens. Rasping rushes. Mud between the toes. Weeping willows. Mary... » (p. 182). Dans cet exemple, l'apparition en fin de paragraphe de « Mary » introduit une rupture, un décrochement qui signale clairement que l'énumération des éléments du paysage ne relève pas de la mise en scène. Elle suppose la présence de quelqu'un qui parle, d'un dire qui rend la signification de l'énoncé soudain incertaine, et qui confère à chaque élément une charge indicible. La voix dessine ici la présence d'un objet invisible parce qu'elle dégage un excès, un excédent que l'irruption de « Mary » met en évidence mais qui est produit déjà par une concentration d'effets stylistiques. Ceux-ci peuvent se lire comme la trace de la jouissance produite par l'objet ou comme la trace d'un effort pour susciter l'apparition de cet objet. Car la mise au premier plan du signifiant s'accompagne de la présence de répétitions à tous les niveaux : allitérations multiples, rime, répétition du couple adjectif-nom avec à l'occasion duplication de l'adjectif, « Flat, flat Fens ». La description se transforme en une série de formules incantatoires, d'autant que tout le chapitre est ponctué de phrases similaires, dupliquant, hormis la forme nominale, les formes composées et les points de suspension en fin d'énumération : « Baked mud smells, river smells, a hot-blue sky, a warm wind... » (p. 182).

Par ailleurs comme il a déjà été souligné, un certain nombre de formules identiques ou quasiment identiques traversent tout le roman. On peut penser notamment aux descriptions de Mary qui contiennent quasi inévitablement les termes « Brown hair », « Smoke-blue eyes ». A travers ces répétitions, c'est la fonction même de la description qui s'épaissit ou s'opacifie, car comme le relève très justement Philippe Hamon la description se fait en

général « une fois pour toutes »¹⁵. Dès lors qu'elles n'apportent aucune caractérisation nouvelle, ces descriptions peuvent s'entendre comme des formules rituelles, des sortilèges destinés à faire apparaître non pas tant celle qui s'offre au regard que celle qui ne répond à aucune description, celle qui reste dans l'ombre et dans le silence de la description : « La modulation invocante ne met pas à proprement parler le sujet en rapport avec son désir mais avec une surdité, un point de surdité qui serait l'équivalent de la tâche aveugle, de l'occulte au niveau du champ spéculaire. »¹⁶ En se donnant comme l'effort d'une voix pour cerner son objet, comme le parcours et la trace d'un désir inscrit dans le travail de la lettre, le descriptif apparaît plus que jamais comme une force permettant de faire place dans le récit à ce qui reste hors-signification, silencieux et invisible.

* * *

Dans *Waterland*, les mêmes procédés stylistiques confèrent à la description des valeurs contrastées, voire antithétiques. La façon qu'a le roman de décrire l'histoire et de la mettre en scène peut donner une épaisseur aux choses ou au contraire réduire le texte à une suite d'indications scéniques. Parataxe et juxtaposition resserrent ou défont l'histoire selon qu'elles mettent à nu des connections ou abolissent la continuité logique et séquentielle. L'effacement du procès et la nominalisation peuvent conférer à la description un caractère didascalique et instrumental ; il peuvent la transformer au contraire en une nomination qui devient incantation.

Ce qui nous reste de la description dans *Waterland* est donc peut-être avant tout un rythme, une syntaxe, un style qui produisent, quels que soient les passages, un effet de pause et de stase, un changement dans le rythme de la lecture. A sa façon, la description devient alors comme une musique qui reste à l'oreille. Au-delà même de la valeur incantatoire qu'elle peut prendre ponctuellement, c'est cette valeur mélodique qui fait que la description sollicite ici au moins autant notre écoute que notre regard, et allège, quoiqu'elle la nourrisse par ailleurs, la lourde « conscience paradigmatique » du texte.

¹⁵ Hamon, *op. cit.*, p. 40.

¹⁶ Krajzman, Maurice-M., « La voix de l'Autre », in : *La Voix* (Actes du colloque d'Ivry), La lysimaque, 1989, p. 62.