



« CRITICAL TIME(S) »

L'ÉCRITURE DU MOMENT CRITIQUE DANS LES ROMANS DE IAN MCEWAN

MARIE LANIEL

Université de Picardie Jules-Verne (Amiens)

Dans *The Sense of an Ending* (1967), où il étudie la place du motif apocalyptique dans la pensée et la littérature occidentale, de William Shakespeare à William Burroughs, Frank Kermode met en lumière la façon dont le mythe de la Fin des Temps structure notre rapport à la fiction. Si la littérature est précisément ce qui tente de donner un sens au passage de la vie à la mort, la représentation de la fin dans les œuvres de fiction rejoue indéfiniment, et déjoue, le mythe de la Fin annoncée. Étudiant l'évolution du motif apocalyptique, Kermode situe la naissance du concept moderne de « crise » au moment où la Fin des Temps imminente, mais finalement toujours différée, s'installe dans un présent vécu comme critique : « Although for us the End has perhaps lost its naïve *imminence*, its shadow still lies on the crises of our fictions; we may speak of it as *immanent* » [KERMODE 6]. Pour l'homme moderne, qui vit le présent comme transition perpétuelle vers un avenir incertain, la fin imminente est devenue crise immanente, l'essence même de son rapport au temps, tel qu'il est représenté dans les œuvres de fiction.

Poursuivant la réflexion menée par Frank Kermode, Paul Ricœur voit dans les métamorphoses de l'imaginaire apocalyptique les origines d'un « mythe de la Crise », qui affecte tout particulièrement le roman contemporain :

En outre, et par implication, l'infirmité de la prédiction concernant la fin du monde a suscité une transformation proprement qualitative du modèle apocalyptique : d'imminente, la fin est devenue immanente. L'Apocalypse, dès lors, déplace les ressources de son imagerie sur les Derniers Temps—temps de Terreur, de Décadence et de Rénovation—pour devenir un mythe de la Crise. [RICŒUR 47]

Ces transformations radicales du paradigme apocalyptique trouvent un équivalent dans la crise qui touche la composition littéraire, et affectent profondément une partie de la culture et de la littérature contemporaine, où « la Crise a remplacé la Fin, où la Crise est devenue transition sans fin » [RICŒUR 49]. Le « mythe de la Crise » est ainsi au centre de toute définition des « modernismes » littéraires, terme par lequel Frank Kermode désigne aussi bien le modernisme de la première moitié du XX^e siècle (« traditionalist modernism »), que le courant postmoderne (« schismatic modernism ») [KERMODE 103]. Ces mouvements, qui se situent dans une période de « transition perpétuelle » entre deux ordres, ont recours au motif apocalyptique pour décrire les derniers soubresauts du monde ancien dont ils souhaitent précipiter la chute. Kermode cite l'exemple de W.B. Yeats, Ezra Pound, Wyndham Lewis et D.H. Lawrence, et analyse les dérives politiques dangereuses de la fiction de l'Apocalypse. Caractéristique du « premier » modernisme, « le mythe de la Crise » est également la marque de tous les courants d'avant-garde.

Dans l'étude récente qu'elle consacre à Martin Amis, Anne-Laure Fortin présente également l'expérience de la crise, entendue à la fois comme crise de la civilisation, doute ontologique généralisé, sentiment indépassable de la contingence, « absence d'ancrages et de repères pour guider l'homme dans son appréhension du monde » [FORTIN 15], mais aussi crise de la représentation, liée à l'incapacité du langage à faire sens, comme l'épistémé dominante de la fin du XX^e siècle et la caractéristique fondamentale de la condition postmoderne.¹ Dans la lignée du critique américain Alan Wilde, elle distingue plusieurs types de réactions face à cette expérience de la crise immanente : le désengagement face à la réalité fragmentée, le « retrait volontaire, lorsque le texte, réduit à sa seule métafictionnalité, se prend pour seul objet d'intérêt », ou bien l'engagement éthique face à cette réalité, qui constitue « une alternative au repli sur le tout-signé » [FORTIN 17]. Rejetant « les positions métafictionnelles somme toute nombrilistes », certains écrivains choisissent ainsi la deuxième voie, celle de « la 'fiction médiane', la fiction qui conserve un intérêt pour le référent », s'efforce de « prendre langue avec le monde », et souhaite « réinstaurer de la valeur, de la connaissance et de la vérité, même si ces dernières restent relatives et

¹ « Si l'on retrace en effet les différentes étapes dans l'évolution du concept de postmodernisme, l'épistémé dominante semble bien être caractérisée par la notion de crise, et une certaine attitude vis-à-vis de cette crise. Dans son versant le plus pessimiste, le postmodernisme postule que la crise est indépassable, et que l'Apocalypse dont il se sert souvent comme allégorie de sa propre condition, est immanente et irrémédiable » (FORTIN 11-12).

locales » [FORTIN 17].² L'œuvre de Martin Amis, « qui conjugue habituellement réalisme et discours réflexif, représentation d'un monde problématique et interrogation du champ éthique que ce monde et sa représentation impliquent », s'inscrit dans cette catégorie de la « fiction médiane ». S'il représente un monde en crise, et semble donc « adhérer au discours postmoderne dans son versant pessimiste », c'est pour mieux récuser le relativisme absolu en creusant une distance critique avec « le mythe de la Crise ».

Bien qu'elle traite le motif sur un mode différent, l'œuvre de Ian McEwan partage avec celle de Martin Amis une vision noire et pessimiste de la civilisation issue de la Seconde Guerre Mondiale.³ Des premières « novellas », *The Cement Garden* (1978) et *The Comfort of Strangers* (1981)—marquées par une crise des valeurs familiales—aux romans des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix—qu'ils soient traversés par l'onde de choc de la Seconde Guerre Mondiale (*Black Dogs*, 1992, *Atonement*, 2001), les tensions internationales de la Guerre Froide (*The Innocent*, 1990), ou la corruption générale des valeurs politiques et morales dans une Angleterre étrangement similaire à celle de Margaret Thatcher (*The Child in Time*, 1987, et *Amsterdam*, 1998)—jusqu'aux romans les plus récents—*Saturday* (2005), situé dans le Londres de l'après-11-septembre, et *Solar* (2010), où McEwan livre une vision satirique du millénarisme provoqué par la crise écologique, son œuvre semble une longue exploration des différentes modalités de la crise, une crise généralisée et multiforme, qui affecte aussi bien le destin individuel que collectif.

Tout en représentant ce monde en crise, Ian McEwan choisit lui aussi la voie de la « fiction médiane », qui souhaite restaurer de la valeur face aux menaces d'épuisement du sens, et tente de faire pièce au relativisme ambiant, en offrant une alternative au mythe postmoderne de la Crise généralisée. À la fiction de la Crise, au délitement des repères narratifs traditionnels, McEwan oppose une réflexion sur « le moment critique », qui lui permet d'engager un dialogue avec les œuvres du passé, mettant en tension l'intertexte réaliste, moderniste, mais aussi postmoderne. La représentation du « moment critique », qui constitue un trait caractéristique de son œuvre romanesque, implique en effet à la fois des négociations avec

² Anne-Laure Fortin emprunte la notion de « fiction médiane » à Alan Wilde, dans *Horizons of Assent : Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981.

³ Dans un entretien publié dans *Conversations with Ian McEwan* [ROBERTS], Martin Amis et Ian McEwan reconnaissent tous deux que la menace nucléaire a changé irrémédiablement tout rapport à la fiction.

la notion d'intrigue empruntée au roman du XIX^e siècle, avec l'écriture du « moment » moderniste, mais aussi avec certains aspects du postmodernisme, notamment les jeux avec la continuité temporelle.⁴ En explorant différentes configurations narratives autour du « moment critique », Ian McEwan s'inscrit dans le débat ouvert par Frank Kermode et poursuivi par Paul Ricœur sur le pouvoir structurant de la « crise » dans les œuvres de fiction.

Crise, kairos, péripétie

Dans le deuxième volume de *Temps et récit*, Paul Ricœur adapte la réflexion de Frank Kermode à une étude narratologique, et s'interroge sur le devenir de la notion d'intrigue dans le roman contemporain. En privilégiant l'exploration de la vie intérieure, le roman du flux de conscience a mis à mal l'agencement classique du récit (début, milieu, fin). Le personnage s'est progressivement affranchi de l'intrigue, avant d'entrer en compétition avec elle, puis de l'éclipser : « Peut-on encore parler d'intrigue, quand l'exploration des abîmes de la conscience paraît révéler l'impuissance du langage lui-même à se rassembler et à prendre forme ? » [RICŒUR 22]. Alors que la crise immanente s'est substituée à la fin imminente, le personnage de roman s'est peu à peu installé dans « une *péripétie* indéfiniment distendue » [RICŒUR 47], mettant à l'épreuve les capacités de métamorphose de l'intrigue : « C'est dans le roman contemporain qu'on aperçoit le mieux la jonction des deux thèmes : déclin des paradigmes, donc fin de la fiction—et impossibilité de conclure le poème, donc ruine de la fiction de la fin » [RICŒUR 49].

Si McEwan reconnaît l'influence manifeste des expérimentations modernistes sur ses propres techniques d'écriture, il leur oppose à plusieurs reprises le modèle du roman réaliste du XIX^e siècle,⁵ qui porta selon lui à

⁴ Dans un article récent consacré à *Atonement* (2001) et *Saturday* (2005), Laura Marcus a mis en évidence les liens complexes que McEwan entretient avec l'héritage réaliste, moderniste et postmoderne : « McEwan's early fictions might have situated him securely as a postmodernist writer. Yet his more recent novels suggest a closer relationship not only with modernism but with the texts that preceded that movement and moment. This is borne out by McEwan's interest in the question of character in fiction. Woolf seems to represent for McEwan a rejection of the centrality of 'plot' and 'character': he returns these to the novel, while extending Woolf's, and the modernists', focus on consciousness and complex temporalities. His fictions ultimately confound absolute distinctions between 'realist', 'modernist' and 'postmodernist' writing » [MARCUS 98].

⁵ « I feel myself to be absolutely not someone, as it were, trying to write Mozart

leur point de perfection les notions d'intrigue et de personnage, ou encore le modèle du roman réaliste américain :

Writers like Virginia Woolf saying, 'Character is now dead,' helped push the novel down some very fruitless impasses. And although I think in the United States, literature, fiction, largely bypassed all the problems posed for it by modernism, in continental Europe there was a long fading off through the fifties, sixties, and seventies of authors still writing novels that never really engaged the world in the way that, say, Saul Bellow could. [ROBERTS 153]

Loin de sacrifier la mise en intrigue à l'exploration de la vie intérieure, McEwan met au contraire les retournements de l'action au service de la construction morale du personnage. Confrontés à un événement brutal (le rapt d'un enfant dans *The Child in Time*, un meurtre de sang-froid dans *The Innocent*, l'attaque de deux chiens monstrueux dans *Black Dogs*, un accident mortel de montgolfière dans *Enduring Love*), ses personnages font l'expérience de moments paroxystiques qui testent leur humanité et les amènent à s'engager sur le plan éthique.⁶

S'il donne une orientation métafictionnelle à certains de ses romans (*Atonement*, 2001), et s'engage dans une pratique d'écriture en partie réflexive, il est également inspiré par la fiction qui repose sur la progression de l'intrigue (« [a fiction] that has a forward impetus »), et maintient l'illusion référentielle (« the illusion of fiction ») :

I think that I'm always drawn to some kind of balance between a fiction that is self-reflective on its own processes, and one that has a forward impetus too, that will completely accept the given terms of the illusion of fiction. I've never been interested in that kind of fiction that triumphantly declares that art is not life. Only novelists ever think that art is life. Readers never have any problems with it. But I do have an interest in something self-reflective along the way. [ROBERTS 86]

C'est en rendant au « moment critique », au *kairos*, sa place au sein du roman, que McEwan peut analyser les motivations psychologiques du personnage tout en mettant à l'épreuve les capacités de métamorphose de

symphonies in the time of Stockhausen. But, I do think that the nineteenth century invented for us some extraordinary things and we'd be crazy to turn our backs on them. And one is the notion of character. We run narratives about other people in our real lives, we make characters of them, necessarily, because it helps us to guess what they might do next. [...] I think, people do hunger for the complete immersion in a fictional world that seems real. We still have that. » [ROBERTS 154-155].

⁶ Dans *Coming to Terms with Crisis : Disorientation and Reorientation in the Novels of Ian McEwan* (2011), Swantje Möller étudie les implications éthiques de l'expérience de la crise dans l'œuvre de Ian McEwan.

l'intrigue. Selon Frank Kermode, le *kairos*, ou « moment décisif », constitue l'élément structurant fondamental de toute intrigue, parce qu'il crée une tension signifiante entre le début et la fin du récit, et l'entrée en fiction se caractérise précisément par le passage du *chronos* au *kairos*,⁷ de la simple succession temporelle à l'orientation dynamique du récit :

All such plotting presupposes and requires that an end will bestow upon the whole duration and meaning. To put it another way, the interval must be purged of simple chronicity, of the emptiness of *tock-tick*, humanly uninteresting successiveness. It is required to be a significant season, *kairos* poised between beginning and end. [KERMODE 46]

Loin d'installer ses personnages dans « une *péripétéia* indéfiniment distendue » (à la Beckett), Ian McEwan préfère explorer les possibilités narratives offertes par la représentation du « moment décisif ».

Nouvelles configurations narratives

Alors que les premières œuvres de Ian McEwan (les nouvelles rassemblées dans *First Love, Last Rites* (1975), *In Between the Sheets* (1978), et les novellas, *The Cement Garden* et *The Comfort of Strangers*), lui donnent l'occasion d'exploiter les possibilités de la forme courte, une nouvelle stratégie narrative se dessine dans le cycle de romans qui s'ouvre avec la publication de *The Child in Time* (1987), et inclut *The Innocent* (1990), *Black Dogs* (1992) et *Enduring Love* (1997)⁸ : le recours à des scènes paroxystiques violentes, des moments de crise dont les répercussions structurent l'intrigue, et testent l'humanité des personnages en impliquant un engagement éthique fort. Cette stratégie narrative, qui est devenue depuis une caractéristique de son écriture (« one of those moments of life-changing drama that became something of a hallmark »⁹), s'est précisée à partir de *The Child in Time* :

Yes. I was still interested in writing at the edge of human experience. But now I was beginning to take character more seriously. These moments of crisis were to become a way of exploring and testing

⁷ Frank Kermode emprunte cette distinction au Nouveau Testament : « *chronos* is 'passing time' or 'waiting time' – [...] and *kairos* is the season, a point in time filled with significance, charged with a meaning derived from its relation to the end » [KERMODE 47].

⁸ « I think I've come to the end of a cycle of novels with *Enduring Love*, which began with *The Child in Time*, included *Black Dogs* and *The Innocent* » (entretien avec Jonathan Noakes, « Interview with Ian McEwan » [ROBERTS 88]).

⁹ L'expression est utilisée par Adam Begley dans « The Art of Fiction CLXXIII: Ian McEwan » [ROBERTS 97].

character. How we might withstand, or fail to withstand, an extreme experience, what moral qualities and questions are brought forward, how we live with the consequences of our decisions, how memory torments, what time does, what resources we have to fall back on. [ROBERTS 97].

D'un point de vue structurel, l'écriture du moment critique offre de multiples possibilités en termes de rythme et de cadence, mais aussi d'ordre et de durée, pour reprendre les catégories de Gérard Genette :

And of course, these scenes—the stealing of the child, the black dogs, the fall from a helium balloon, and so on—offered attractive fictional possibilities in themselves. They presented challenges of pace, description, a sort of drumbeat of sentences, cadences you can only get from action scenes. They also offered a means of exerting a hold over the reader. And I could have action *and* ideas. I developed a taste for these various elements over a period of time [ROBERTS 97].

De *The Child in Time* à *Enduring Love*, c'est la crise comme régime temporel singulier que McEwan explore, dans la continuité des réévaluations scientifiques récentes du concept de temps. Comment penser l'instant critique qui, par son intensité, suspend toute progression linéaire et fait basculer le sujet dans une autre dimension de la temporalité ? Comment rendre sensible l'infini contenu dans l'instant, l'incommensurabilité entre l'avant et l'après ? Pour saisir la brutalité de l'irrévocable, McEwan excelle à créer des effets d'anachronie complexes, des structures ambiguës, selon les termes de Gérard Genette : des analepses dans des prolepses (le souvenir anticipé d'un événement), des prolepses dans des analepses (l'anticipation d'un événement dans un récit rétrospectif), deux analepses qui s'enchaînent (la seconde de plus grande amplitude, comme dans la scène d'ouverture de *Enduring Love*). [GENETTE 115-116]

Dans les premières pages de *The Child in Time*, le récit du rapt de Kate est contenu dans une analepse (pendant une réunion interminable, Stephen Lewis se remémore l'enlèvement brutal de sa fille). Pour rendre sensible la violence du choc, le narrateur introduit une courte prolepse dans l'évocation rétrospective des moments précédant immédiatement le drame. Stephen se souvient qu'avant de quitter son domicile avec Kate, il avait anticipé le moment où il serait de retour auprès de sa femme Julie encore endormie, et s'était projeté dans ce moment heureux qu'il ne connaîtra finalement jamais. Le narrateur décrit alors « les souvenirs d'anticipation déçue » de Stephen, auxquels s'oppose « la cruelle réfutation par les faits » après le drame, lorsque « le présent vient se superposer à l'ancien futur dont il a pris la place » [GENETTE 116-117] :

Later, in the sorry months and years, Stephen was to make efforts to re-enter this moment, to burrow his way back through the folds between events, crawl between the covers, and reverse his decision. But time—not necessarily as it is, for who knows that, but as thought has constituted it—monomaniacally forbids second chances. [CT 9]

Plusieurs années après l'enlèvement de Kate, Stephen tente de pénétrer à nouveau au cœur du moment pour élucider les faits, et une infinité de souvenirs déformés viennent se greffer sur l'analepse de départ, la dédoubler en un jeu de miroirs infini :

He had been back a thousand times, seen his own hand, a shelf, the goods accumulate, heard Kate chattering on, and tried to move his eyes, lift them against the weight of time, to find that shrouded figure at the periphery of vision, the one who was always to the side and slightly behind, who, filled with a strange desire, was calculating odds, or simply waiting. But time held his sight for ever on his mundane errands, and all about him shapes without definition drifted and dissolved, lost to categories. [CT 11]

À l'autre extrémité du cycle des quatre romans, *Enduring Love* (1997) s'ouvre également sur le récit d'un « moment critique », qui va faire basculer la vie du personnage principal, Joe Rose. C'est en effet lors de l'accident de montgolfière que l'intrigue « amoureuse » se noue. En tentant de sauver un enfant emporté dans la nacelle d'une mongolfière en perdition, Joe Rose fait la rencontre fortuite de Jed Parry. Souffrant d'une pathologie très rare, le syndrome de Clérambault, Jed s'éprend alors de Joe, et interprète les réactions de ce dernier comme la preuve d'une passion partagée :

I'd read that de Clérambault's syndrome—this strange psychotic delusional state—is often triggered by an intense moment. When I started *Enduring Love* I didn't have that intense moment; this opening chapter that people have liked was not written until—I don't know—halfway through the novel, when I found the sort of thing I wanted.¹⁰

C'est la scène primitive de l'accident qui déclenche cette passion pathologique et incontrôlée, et c'est à nouveau dans le *kairos* que l'intrigue se noue. Le roman s'ouvre ainsi, *in medias res*, sur la scène de l'accident, plongeant le lecteur au cœur du moment critique :

The beginning is simple to mark. We were in sunlight under a turkey oak, partly protected from a strong, gusty wind. I was kneeling on the grass with a corkscrew in my hand, and Clarissa was passing me the bottle—a 1987 Daumas Gassac. This was the moment, this was the pinprick on the time map: I was stretching out my hand, and as the

¹⁰ Entretien avec Jonathan Noakes, « Interview with Ian McEwan » [ROBERTS 83].

cool neck and the black foil touched my palm, we heard a man's shout. We turned to look across the field and saw the danger. Next thing, I was running towards it. The transformation was absolute: I don't recall dropping the corkscrew, or getting to my feet, or making a decision, or hearing the caution Clarissa called after me. [EL 1]

Le récit de la scène se complique peu à peu, car, sans livrer la clé de la situation (« I'm holding back, delaying the information. I'm lingering in the prior moment because it was a time when other outcomes were still possible » [EL 2]), Joe anticipe constamment sur les conséquences du drame, et plusieurs prolepses se glissent dans le récit rétrospectif pour annoncer la rencontre fatale avec Parry : « The encounter that would unhinge us was minutes away, its enormity disguised from us not only by the barrier of time but by the colossus in the centre of the field that drew us in with the power of a terrible ratio that set fabulous magnitude against the puny human distress at its base » [EL 2]. Le mouvement complexe n'est plus celui de l'anticipation déçue, comme dans *The Child in Time*, mais celui du souvenir anticipé, puisque Joe introduit l'événement passé, « par le truchement anticipé du souvenir qu'il en aura plus tard » [GENETTE 118] : « What I describe is shaped by what Clarissa saw too, by what we told each other in the time of obsessive re-examination that followed » [EL 2]. Comme le prouvent ces deux exemples, les moments critiques, qui permettent de tester la conscience morale du personnage, contribuent également à explorer la complexité du temps vécu.

Les distorsions du temps vécu

Dans le cycle de romans qu'inaugure *The Child in Time*, l'écriture du moment critique permet à McEwan de représenter les distorsions qui affectent aussi bien le temps individuel que le temps collectif—de l'allongement infini d'une crise d'angoisse à l'accélération de la marche de l'Histoire pendant les bouleversements politiques majeurs—, et rend précisément possible l'exploration du temps vécu par opposition au temps linéaire, pour reprendre l'opposition de Paul Ricœur dans *Temps et récit*. Plus qu'aucun autre roman de Ian McEwan, *The Child in Time* constitue une exploration de ces distorsions temporelles :

Well, there are many notions played with in *The Child in Time* that I'm not sure I really hold with, but that were attractive and convenient in an exploration, and investigation of childhood and how it sits within us all our lives, and how in some respects, when we contemplate our whole existence, it seems to be in a perpetual present. That's a very subjective sense of time and childhood, of course, but I was rather

intrigued by the way that certain quantum-mechanical versions of time seem to completely undo the standard clock-time sense of it, and I thought that I could forge—with a little bit of creaking and groaning from the subject itself—a connection between this mathematically-based notion of time and all sorts of other versions of it: not only the permanent sense of the whole past living inside your head, but also the way time accelerates in a crisis. [ROBERTS 81]

Après l'enlèvement de sa fille, Stephen entre dans une autre dimension du temps, linéaire et mortifère, « the heartless accumulation of days » [CT 20], celle de la vie volée de Kate, qu'il ne peut s'empêcher d'imaginer : « There was a biological clock, dispassionate in its unstoppableness, which let his daughter go on growing, extended and complicated her simple vocabulary, made her stronger, her movements surer » [CT 2]. Incapable de renoncer à sa fille, Stephen ne vit que dans la projection imaginaire de cette vie continuée : « Kate's growing up had become the essence of time itself » [CT 2]. À cette temporalité mortifère, « her phantom growth » [CT 2], Stephen, auteur de livres de jeunesse, cherche à opposer le temps de l'enfance, pris dans un présent éternel, « the infinite, unchanging time of childhood » [CT 130] : « For children, childhood is timeless. It's always the present. Everything is in the present tense » [CT 30]. En permettant à Stephen d'entrer dans une autre dimension du temps, plusieurs moments critiques vont l'amener à exorciser la logique irrémédiable de la perte.

Le premier de ces moments qui inversent le cours du temps conduit Stephen à revivre sa propre venue au monde. Alors qu'il est en route vers le cottage de Julie, Stephen est frappé par le sentiment étrange que le paysage, qu'il traverse cependant pour la première fois, lui est familier. Arrivé devant un pub, il aperçoit par la fenêtre un couple marié, et comprend soudain qu'il est en train d'observer ses parents avant sa venue au monde, et d'assister à une conversation cruciale, à l'issue de laquelle sa mère décide de lui donner la vie : « Quite suddenly, with the transforming rapidity of a catastrophe, everything was changed » [CT 62]. Stephen est alors absorbé dans un trou noir temporel, et revit sa propre naissance : « He did not see himself walk back along the road. He fell back down, dropped helplessly through a void, was swept dumbly through invisible curves and rose above the trees, saw the horizon below him even as he was hurled through sinuous tunnels of undergrowth, dank, muscular sluices » [CT 63]. Ce moment prend tout son sens lorsque, peu de temps après, Stephen rejoint Julie et conçoit avec elle leur deuxième enfant : « the two moments were undeniably bound » [CT 67].

Autre moment qui conjure la perte et annonce la renaissance de Stephen, l'accident de voiture, au cours duquel Stephen évite de peu un camion

retourné sur l'autoroute, puis sauve la vie du conducteur. La scène ne dure que quelques secondes mais le récit s'étend sur plusieurs pages, illustrant la discordance entre le temps de la narration et le temps narré : « In what followed, the rapidity of events was accommodated by the slowing of time » [CT 100]. Dans un entretien avec Zadie Smith, McEwan commente cet épisode, expliquant qu'il a voulu rendre sensible l'allongement infini du temps dans un moment de panique (« how duration shaped itself round the intensity of the event » [CT 102]), et l'entrée du personnage dans une autre dimension de la durée :

Ian McEwan: Suddenly you're dividing the moment with much more intensity. Even in describing it you're slowing the movement. Because you think this is high-value, rich experience, therefore only two seconds are 1,200 words. And you've done it for the reader, already, without having any notion of time, you would have conveyed this slowing instinctively. And probably, one mistake I regret in *The Child in Time* was the way I harangue the reader, telling everybody that 'TIME IS SLOW'. You don't need to say that. The prose slows it down.¹¹

Cette scène est une étape dans le parcours initiatique de Stephen, qui le conduit à dépasser le temps du deuil inachevé dont il est prisonnier pour découvrir l'infini contenu dans l'instant : « Now, in this slowing of time, there was a sense of a fresh beginning » [CT 100]. À la fin du roman, lorsque Stephen aide Julie à mettre au monde leur deuxième enfant, la logique de la pure succession chronologique est défaite par l'instant de la naissance. La structure du roman repose sur la mise en relation de ces différents moments critiques qui échappent au temps linéaire et rendent sensible la complexité du temps vécu.

« *Our different moments of being* »

Malgré les critiques formulées à l'encontre du modernisme, le point de référence explicite de Ian McEwan dans *The Child in Time* reste la méditation moderniste sur les distorsions du temps vécu, et l'intensité épiphanique des « moments d'être » :

I wrote a novel about time itself and all its manifestations, how we experience it subjectively, how it's described in quantum mechanics as

¹¹ Entretien avec Zadie Smith, « Zadie Smith Talks with Ian McEwan » [ROBERTS 114].

against Newtonian physics, how certainties and uncertainties in all this are reflected in our different moments of being.¹²

Cette référence aux « moments d'être » woolfiens permet de prendre la mesure de l'influence que le modernisme a pu exercer sur l'œuvre de McEwan. Dans un entretien où il décrit le processus de maturation qui préside à la genèse de ses romans, McEwan explique que l'inspiration lui vient généralement par « scènes », que l'intrigue se dessine non pas de façon linéaire, mais autour de « moments » chargés de signification : « Graham Greene has a good image for this process: there are moments of inspiration which he calls *pools*. Making a novel consists of digging the trenches between the pools »¹³. L'intrigue de plusieurs de ses romans s'est ainsi complexifiée à partir d'un noyau constitué par une scène originelle : la promenade de Stephen vers le pub dans *The Child in Time*, la scène de la fontaine dans *Atonement*, la scène où Joe se procure une arme chez un couple de « hippies » dans *Enduring Love* : « It was one of Graham Greene's pools. The first trench I dug led me to the attempted murder in the restaurant. That was how *Enduring Love* began, with random scenes and sketches, whistling in the dark » [ROBERTS 101]. Le modèle de l'écriture par scènes, reposant sur l'unité signifiante du moment, est également au cœur de l'esthétique moderniste, et particulièrement de l'esthétique woolfienne. Les « pools » dans lesquels l'écrivain doit puiser l'inspiration ne sont pas sans évoquer l'image utilisée par Virginia Woolf dans son journal pour décrire son propre travail de composition dans le roman qui allait devenir *Mrs Dalloway* : « I should say a good deal about *The Hours*, & my discovery; how I dig out beautiful caves behind my characters; I think that gives exactly what I want; humanity, humour, depth. The idea is that the caves shall connect, & each comes to daylight at the present moment » [WOOLF 263].

Preuve de cette influence assumée, l'intertexte moderniste est présent dans *The Child in Time*, où il offre la clé d'une vision non-linéaire du temps. L'un des personnages secondaires, Thelma Darke, professeur de physique, qui a consacré sa vie à définir la nature du temps, présente à Stephen diverses théories qui récusent la conception du temps comme succession linéaire : « But whatever time is, the common-sense, everyday version of it as linear, regular, absolute, marching from left to right, from the past through the present to the future, is either nonsense or a tiny fraction of the truth » [CT 127]. C'est à Thelma qu'il revient de définir la nature du temps avec le plus

¹² Entretien avec David Remnick, « Naming What is There : Ian McEwan in Conversation with David Remnick » [ROBERTS 165].

¹³ Entretien avec Adam Begley, « The Art of Fiction CLXXIII : Ian McEwan » [ROBERTS 95].

de précision, en une image qui synthétise également la structure du roman entier : « time as a complex envelope with points of contact between all moments » [CT 128]. Malgré le mépris avoué de Thelma pour le modernisme, ses théories sur le temps confirment finalement les conclusions de T.S. Eliot sur le sujet. L'image du temps comme réseau complexe de moments interdépendants suggère en effet à Stephen un rapprochement avec les vers de T.S. Eliot :

Stephen remembered from his sixth form.
'Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.' [CT 128]

Dans « Tradition and the Individual Talent » (1919), T.S. Eliot met en évidence la nature simultanément historique et anhistorique de la création littéraire. Inscrites dans la lignée des œuvres du passé, les œuvres d'art entretiennent des relations complexes qui dépassent la simple logique de la succession temporelle, puisque chaque nouvelle création redéfinit la relation de toutes les œuvres entre elles, et le rapport du lecteur aux œuvres passées : « What happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it », « The past [is] altered by the present as much as the present is directed by the past » [ELIOT 15]. Comme il l'explique dans un entretien avec David Lynn, McEwan trouve dans le modernisme le modèle de ce dialogue ininterrompu entre les œuvres littéraires qui défie la logique du temps linéaire :

Ian McEwan: I'd have to qualify what you say, because *Atonement* could not have been written without all the experiments in fiction and reflections on point of view. And tricks with those and that sense drawn from modernism and postmodernism of having other writing, other texts, the spirits of other writers moving through your pages as if they, too, were as much a part of the real world as forests and cities and oceans?¹⁴

L'une des clés de la relation de Stephen au temps est bien liée à l'influence du modernisme, puisque son parcours à rebours du temps historique le conduit finalement à la poésie de T.S. Eliot. Tout comme certaines des théories de Thelma sur le temps (« backward flowing time »), les vers de « Burnt Norton » offrent à Stephen une alternative féconde au carcan temporel du deuil impossible.

¹⁴ Entretien avec David Lynn, « A Conversation with Ian McEwan » [ROBERTS 154].

Pour mettre en évidence les limites du « mythe de la Crise », Frank Kermode se tourne lui aussi vers la poésie de T.S. Eliot. Alors que le modernisme « schismatique », animé uniquement par une quête effrénée du Nouveau, se pense dans un rapport de rupture brutale avec le passé, le modernisme « traditionnaliste » de Pound, Yeats, Wyndham Lewis, Eliot et Joyce, reste ancré dans un rapport salvateur avec le passé :

In fact, what distinguishes the new from the older modernism most sharply in this context is not that one is more apocalyptic than the other but that they have such different attitudes to the past. To the older it is a source of order; to the newer it is that which ought to be ignored ». [KERMODE 115]

Inscrits tous deux dans un processus de révision critique du passé, les « modernismes » s'opposent dans leur rapport à la tradition : l'un réécrit et reconstruit, alors que l'autre déconstruit. Au concept illusoire d'un modernisme qui se voudrait totalement iconoclaste, Kermode oppose le dialogue avec le passé qui caractérise le premier modernisme : « Schism is meaningless without reference to some prior condition; the absolutely New is simply unintelligible, even as novelty » [KERMODE 116]. Dans *The Child in Time*, McEwan se tourne lui aussi vers la réflexion moderniste sur la tradition pour déjouer le mythe de la Crise généralisée.

En opposant l'écriture du moment critique (*critical time*) au mythe moderne de la Crise, (*critical times*), Ian McEwan situe également son œuvre dans un rapport dialogique, et non purement « schismatique », avec les œuvres du passé. S'il emprunte à l'intrigue traditionnelle l'élément structurant du *kairos*, le « moment critique » ou « moment décisif », c'est aussi pour explorer de nouvelles configurations narratives, et mettre à l'épreuve les capacités de métamorphose de l'intrigue. Maintenant un dialogue littéraire ininterrompu avec Virginia Woolf et T.S. Eliot, il emprunte également aux expérimentations modernistes leur poétique du moment, en rendant sensible la complexité de la vie intérieure et les distorsions du temps vécu. L'évocation du « moment critique » constitue finalement un point nodal qui met en jeu des techniques narratives empruntées aussi bien au roman « réaliste », au modernisme, qu'au courant postmoderne, et elle confirme, à ce titre, le pouvoir de régénération de l'intrigue dans le roman contemporain.

Bibliographie

ARISTOTE. *Poétique*. Paris : Les Belles Lettres, 1990.

ELIOT, T.S. « Tradition and the Individual Talent » (1919). *T.S. Eliot: Selected Essays*, London: Faber & Faber, 1999 : 13-22.

FORTIN-TOURNES, Anne-Laure. *Martin Amis : le postmodernisme en question*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.

HEAD, Dominic. *Ian McEwan*. Manchester: University Press, 2007.

KERMODE, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue* (1967). Oxford: University Press, 2000.

MCEWAN, Ian. *The Child in Time* [CT] (1987). London: Vintage, 1992.

MCEWAN, Ian. *The Innocent* (1990). London: Vintage, 2005.

MCEWAN, Ian. *Black Dogs* (1992). London: Vintage, 1998.

MCEWAN, Ian. *Enduring Love* [EL] (1997). London: Vintage, 2006.

MARCUS, Laura. « Ian McEwan's Modernist Time: *Atonement* and *Saturday* ». In Sebastian GROES (ed.). *Ian McEwan: Contemporary Critical perspectives*. London: Continuum, 2009 : 83-98.

MÖLLER, Swantje. *Coming to Terms with Crisis : Disorientation and Reorientation in the Novels of Ian McEwan*. Heidelberg : Universitätsverlag, 2011.

RICŒUR, Paul. *Temps et récit 2 : la configuration dans le récit de fiction*. Paris : Éditions du Seuil, 1984.

ROBERTS, Ryan (ed.). *Conversations with Ian McEwan*. Jackson: Mississippi University Press, 2010.

WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf (vol. 2)* (1978). Anne Olivier Bell & Andrew McNeillie (eds.). Harmondsworth : Penguin, 1981.