

La conversation en suspens dans *Le Dimanche des mères* de Graham Swift

Laurence Chamlou

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP, Reims, France

RÉSUMÉ. Dans la scène inaugurale du *Dimanche des mères* (2016), Graham Swift présente une conversation entre un maître et une bonne tous deux dénudés. Ce moment est suspendu dans un dialogue intérieur et un dialogue entre les corps et les regards. Le rapport de pouvoir s'inverse dans le silence qui entremêle passé et présent et dans l'affirmation d'une protagoniste qui rompt avec sa classe pour devenir écrivaine. Cette conversation lors d'une journée particulière est l'expression d'une libération. Elle est représentée dans une intermédialité avec la peinture, et elle prend une dimension politique et enfin poétique.

MOTS CLÉS : nu, pouvoir, politique, langage, prolétaire

ABSTRACT. In the opening scene of *Mother Sunday* (2016), Graham Swift presents a conversation between a master and a maid, both naked. It is a moment that is suspended in an inner dialogue and a dialogue between bodies and eyes. The power relationship is reversed in the silence that intertwines past and present, and in the affirmation of a protagonist who breaks with her class to become a writer. This conversation on a special day is the expression of a liberation. It is represented in an intermediality with painting, and it takes a political and finally a poetic dimension.

KEYWORDS: Nude, Power, Politics, Language, Proletarian

Graham Swift (1949-), romancier majeur dans la littérature contemporaine britannique, connu tout d'abord après la publication de *Le Pays des eaux* (1983)¹, ayant remporté par la suite le Booker Prize pour son roman *La Dernière tournée* (1996)², interroge l'Angleterre dans son avant dernier roman, *Le Dimanche des*

1 *Waterland*.

2 *Last Orders*.

mères (2016)³. Ce court roman⁴ suit les chemins de l'émancipation d'une jeune domestique dans une Angleterre qui panse ses blessures après les ravages de la Première Guerre mondiale. Dans un monde régi par un système de classes, une conversation débute entre maître et domestique tous deux dans une totale nudité.

Graham Swift est aujourd'hui mis en avant pour sa vision de ce que les Anglais nomment « l'anglicité », un concept qui se réfère autant à une identité politique, sociale qu'historique englobant les traditions et le système de classe. L'anatomie d'une société est dévoilée dans cette scène inaugurale dans un renversement du pouvoir. En conférant un rôle narratif mais également un contrôle linguistique à la domestique future écrivaine, l'auteur subvertit le genre du nu, du conte de fée ou encore de la tradition littéraire britannique (comme celle de *Jane Eyre*, une autre Jane orpheline, qui sera récompensée par un mariage avec son vieux maître Mr Rochester, aveugle et invalide).

En prenant le parti d'une scène autour d'un maître et d'une domestique, tous deux dénudés, l'auteur met en scène ce qu'il nommera plus tard, « la politique parfaite de la nudité⁵ ». Un face-à-face nu de la chair avec la chair transcende les barrières sociales. Des bribes de la conversation se fondent dans le texte : une question de la femme et deux répliques de l'homme. La protagoniste reconstruit *a posteriori* la scène dans sa narration en y intégrant son dialogue intérieur. La conversation se tient donc silencieusement, dans un dialogue des corps et des regards. La mise en suspens de cette conversation permet d'atteindre une égalité hiérarchique entre des corps et des regards, une nouvelle naissance de Jane Fairchild qui prend son envol en prenant possession du langage du maître et en se lançant dans la littérature. Cette scène de conversation est représentée dans une intermédialité avec la peinture (le genre du nu) et produit un discours d'ordre social et politique. La conversation entre le maître et la domestique est fragmentaire ; elle se déploie d'une part dans une conversation intérieure et d'autre part dans une conversation avec le lecteur, le menant à imaginer des non-dits et le rapport de pouvoir.

Comment une conversation lors d'une journée particulière, celle du 30 mars 1924, ouvre-t-elle la voie à la libération d'une femme grâce à l'écriture ? Tout d'abord la conversation, nouant des liens avec la peinture, se métamorphose par la suite en une scène à dimension politique. Enfin, émerge un temps nouveau, celui de la prolétaire qui se réapproprie l'espace et le langage en transgressant les codes sociaux et littéraires dans un dialogue avec le maître amant.

3 *Mothering Sunday: A Romance.*

4 *Novella.*

5 *The perfect politics of nakedness.*

Esthétique de la conversation

Converser signifie échanger des propos sur un ton familier (selon la définition du Larousse). Une conversation s'organise autour d'une ouverture et d'une clôture. Un premier thème introduit la séquence et il s'enchaîne de façon spontanée entre personnes responsables qui marquent d'éventuels désaccords. Une manière de parler transparaît, une aisance qui caractérise l'entretien.

La scène inaugurale de *Le Dimanche des mères* est un face-à-face, entre Jane Fairchild (littéralement belle enfant), domestique orpheline à Upleigh et Paul Sheringham (un écho du verbe « *to shear* » couper, fragmenter), le fils des maîtres de la demeure voisine, Beechwood, au cœur du Berkshire, l'un des plus anciens comtés de l'Angleterre. Le caractère intime de la scène prépare le lecteur à l'émancipation de la jeune domestique grâce au langage et enfin grâce à l'écriture. Renvoyant à l'étymologie latine, *convertio* (commerce, intimité, fréquentation), deux êtres se profilent dans une conversation suspendue dans un temps tout d'abord rattaché à celui des contes de fées (« Il était une fois⁶ »), aussitôt replacé dans la période avant la Première Guerre mondiale : « avant que les garçons ne passent de vie à trépas, à l'époque où il y avait plus de chevaux que d'automobiles⁷ ». La voix narrative, qui suit le point de vue de la jeune servante, désigne une frontière temporelle entre un temps passé et présent, uniquement défini par le sort des hommes et l'essor industriel du pays, pour ensuite se centrer sur une condition sociale, la domesticité en Angleterre, encore une fois perçue sous l'angle des hommes (« avant que les domestiques de sexe masculin n'aient disparu⁸ »). La voix féminine est ainsi une présence en creux, caractérisée par son invisibilité : « avant que, à Upleigh et à Beechwood, ils n'aient été contraints de se débrouiller avec juste une cuisinière et une bonne⁹ ». Dans un temps de pénurie de domestiques mâles, l'Angleterre se contente de jeunes femmes domestiques introduites ici par un article indéterminé.

Les trois lignes introductrices du roman ouvrent la voie vers un monde régi par des classes sociales. La protagoniste, une Cendrillon revisitée, déjà introduite dans l'épigraphe (« tu iras au bal¹⁰ ! »), est mise en scène, le cadre historique est posé dans une Angleterre meurtrie par la Première Guerre mondiale. Suit un parallèle entre le monde de la domesticité et celui des chevaux, animaux qui rappellent les habitudes aristocratiques, mais également une image sexuelle. Après un premier paragraphe centré sur la tradition familiale des Sheringham, le sujet central de la conversation apparaît, il s'agit d'un cheval, Fandango. Les deux protagonistes sont nus, la femme allongée sur le lit et l'homme debout, et une première allusion est faite au gouffre linguistique qui les sépare : « son étrange langage¹¹ ». La conversation débute alors en un fragment d'échanges.

6 *Once upon a time.*

7 *Before the boys were killed and where there were more horses than cars.*

8 *Before the male servants disappeared.*

9 *Before they made do, at Upleigh and at Beechwood, with just a cook and a maid.*

10 *Thou shall go to the ball!*

11 *His strange language.*

Cette première scène fait écho à l'esthétique picturale contemporaine et permet une série d'associations immédiates. La couverture du roman a choisi de reproduire une partie du tableau d'Amedeo Modigliani, *Nu couché*¹² (1917) représentant une femme brune allongée sur un canapé rouge les bras levés, les mains et les pieds hors champ, les yeux fermés, dévoilant son corps nu jusqu'aux genoux, appartenant à une série que l'artiste a proposée, s'inscrivant dans la tradition de la Vénus nue. La toile avait été considérée comme provocante et avait été retirée d'une exposition en 1917. Vendue chez Christie's en 2015, elle sera floutée par plusieurs médias anglo-saxons, signe d'une société américaine encore prude. L'éditeur, Scribner UK, choisira de couper la partie inférieure du tableau, s'arrêtant ainsi à la nudité des seins. Le sujet semble donc encore une question vive qui, de siècle en siècle, continue de choquer des générations différentes. Le choix de cette couverture fait abstraction de l'interlocuteur de la jeune servante dans la conversation, insistant ainsi sur un déséquilibre initial.

L'incipit présente Jane Fairchild en conversation avec son maître et amant, après l'acte sexuel, dans un temps marqué par un passé traumatique, la Première Guerre mondiale, et un avenir qui verra la jeune orpheline devenir écrivaine. La jeune fille est le personnage focalisateur et le lecteur se prépare à découvrir sa progression.

La scène revisite un genre, celui du nu en peinture qui présente une femme nue, souvent une prostituée, non pas en conversation avec un homme, mais observée par celui-ci. Le tableau de Henri Gervex, *Rolla*¹³ (1878) illustre ce genre où une femme nue et endormie, est un objet érotique scruté par un homme habillé, se tenant debout à la fenêtre. La femme est l'objet du désir masculin.

L'incipit de Graham Swift revisite le genre transformant la belle endormie en une protagoniste éveillée qui analyse sa condition : « Et la quatrième jambe ? – Oh, la quatrième... ça a toujours été la question¹⁴ ». Dans ce court échange, Jane Fairchild pose une question qui, dans un premier temps, renvoie à la possession d'un corps (celui de l'animal familial), mais il est aussitôt mis en relation avec son propre corps : « Il avait la main sur sa cuisse¹⁵ », puis une réflexion se déclenche sur le rituel de pouvoir. En effet, tout d'abord, les deux corps de l'homme et de la femme nus occupent l'espace de la chambre et la conversation ne répond à aucune règle sociale. L'objet de la conversation est le corps du cheval dont la famille est propriétaire. Cette question est la seule intervention de la protagoniste dans cette conversation centrée sur le corps fragmenté du cheval nommé Fandango, nom qui évoque une musique et une danse traditionnelles espagnoles d'origine andalouse et de surcroît associé à un animal érotique dans cette culture. Le corps nu de la femme apparaît comme une réplique de celui du cheval.

La voix de la protagoniste reste en suspens. Et une deuxième intervention du maître donne un repère temporel : « Avant que tu ne te pointes, Jay¹⁶ ».

12 Collection privée, 60x92,7 cm.

13 Musée d'Orsay, 172,2x221,3cm.

14 *What about the fourth leg?* - 'Oh the fourth leg? That was always the question.'

15 *He had a hand on her leg.*

16 *Before you showed up, Jay.*

Le prénom de Jane Fairchild est masculinisé. Tiré du sanscrit, Jay signifie « victorieux », et prépare le lecteur au cheminement de l'héroïne vers sa renaissance. Le corps du maître est disséqué : ses yeux (« C'était la seule fois qu'elle avait vu ses yeux vaguement s'embuer¹⁷ »), son sexe (« là sous un nid de poils noirs, la bite et ses couilles baignées de soleil pendaient, simples appendices encore gluants¹⁸ »), sa main. Graham Swift scrute le corps social de l'Angleterre et propose une révolution esthétique où le lecteur est face à un nouveau rapport de classe qui met un terme à celui des temps anciens. La femme observe le corps nu de l'homme. La voix de Jane Fairchild est certes silencieuse dans la conversation, mais son œil se déplace (« elle le regardait¹⁹ ») ; elle impose son autorité et autorise le maître à faire de même (« elle pouvait les regarder à son aise²⁰ »). Les scènes passées remémorées, le temps de la prostitution s'estompe (« il lui avait filé une pièce de six pence²¹ ? » / « ou n'était-ce pas même trois pence²² ? »), cédant la place à la future émancipation de la jeune orpheline. L'échange entre les deux personnages met progressivement en suspens le rapport de classe.

De même que la Vénus de Botticelli doit être comprise, d'après Georges Didi-Huberman, non pas comme l'idéal du nu, mais comme un contre-motif, l'image de la nudité, dans *Le Dimanche des mères*, s'impose dans une conversation qui réexamine et renverse les attributs de la femme. Elle devient inquiétante et menaçante en s'affranchissant ; elle donne naissance à une nouvelle représentation du corps féminin.

Politique de la conversation

Dans l'enveloppe des corps s'expriment des enjeux sociaux. Graham Swift propose une conversation constituée de bribes de scènes et de voix remémorées dans la chambre du jeune maître Paul Sheringham. La voix narrative de *Le Dimanche des mères* accouche d'une date, et annonce en creux la naissance et le devenir de la jeune Jane Fairchild qui, du statut de servante deviendra écrivaine. Cette conversation se situe à la frontière entre deux mondes.

Une lutte sociale apparaît entre les draps face au monde du maître caractérisé par son attirante étrangeté : ses traditions équestres, son langage, ses gestes dans un temps passé ou dans un temps imaginaire : « tandis qu'il partageait avec elle une flasque au bouchon d'argent, tout en lui tripotant les fesses d'une façon peu discrète²³ ». La conversation porte sur la possession d'un corps (tant cheval que femme). Jane Fairchild, la prolétaire âgée qui se revoit jeune entre

17 *It was the only time she'd known his eyes go anything close to misty.*

18 *Beneath a nest of dark hair and fully bathed sunshine, were his cock and balls, mere floppy appendages.*

19 *She watched him.*

20 *She could watch them as she liked.*

21 *Six pence?*

22 *Or was it even three pence?*

23 *As he shared with her perhaps a silver capped hip flask, and not especially stealthily clawed her arse.*

les griffes de son maître, n'est pas un corps fatigué par la besogne, mais une voix qui gagnera son assurance par le biais de la littérature.

La domestique est pourtant enfermée dans le territoire du maître. Le lecteur intègre la scène dans le cadre de la féminisation du personnel de maison en Grande Bretagne, fort marquée en cette période d'après-guerre dans laquelle se situe *Le Dimanche des mères*. La position de la servante Jane est confortable et provocante, dans le lit du maître, c'est celle d'une future lectrice et autrice qui transparaît dans l'attention portée au langage du maître. Dès la première scène, Graham Swift projette le lecteur dans une intimité domestique, dans un rapprochement physique qui pose la question du désir.

Cette relation ne masque pourtant pas une violence des rapports sociaux, puisque Jane Fairchild apparaît dans une situation enfermée, dans le territoire du maître (« Jamais elle n'avait été dans ce lit auparavant – un lit d'une personne mais spacieux. Ni dans cette chambre, ni dans cette maison²⁴ ») qui dispose de son temps (Jane Fairchild étant orpheline, le dimanche des mères, c'est-à-dire le congé octroyé aux domestiques pour rendre visite à leur famille, lui est volé). La jeune servante (l'expression « travailleur domestique²⁵ » employée en Angleterre la désigne bien comme une ouvrière) se place pourtant dans un monde de domination masculine, à une période où la législation change, donnant depuis 1870 une demi-journée tous les quinze jours aux employés de maison. Depuis l'*Education Act* de 1918, les femmes étaient plus instruites dans la mesure où elles ne pouvaient quitter l'école qu'à partir de l'âge de 14 ans, et un an plus tard, en 1919, une autre loi (*Sex Disqualification Act*) facilitait l'entrée des femmes dans les universités et leur donnait accès à des professions d'enseignantes, d'infirmières ou même de médecins, pour quelques-unes qui réussissaient à être qualifiées. Ces domestiques étaient dans l'obligation de démissionner si elles se mariaient²⁶. Le contexte du *Dimanche des mères* se place quelques années avant le droit de vote des femmes en Angleterre, au Pays de Galles et en Écosse (*The People Act*, 1928), à une période où les conditions de vie des « ouvrières domestiques » étaient encore difficiles. La vie des employées et des employeurs vivant sous le même toit se déroulait sous le regard des uns et des autres. Graham Swift ancre son roman dans cette période charnière en Angleterre et il utilise la question du regard qui, selon Lucy Delap, est au cœur de ce qu'elle nomme « la double conscience²⁷ » :

Le service domestique est un rite de « double conscience » plutôt que de conscience de classe – un sentiment de toujours se regarder à travers les yeux d'un autre, qui était disponible pour les domestiques et leurs employeurs [...] La tension irrésolue du service domestique provient du sentiment partagé de regard, de surveillance et de jugement auquel les maîtres et les domestiques se sentaient soumis, bien

24 *She had never been in this bed before – it was a single bed, but roomy. Or in this room or in this house.*

25 *Domestic worker.*

26 *Marriage bar.*

27 *Double consciousness.*

que les employeurs aient eu davantage de possibilités d'en ignorer ou d'en minimiser les effets²⁸. (Delap, 2011 : 60)

Cette tension est palpable dans cette première scène : chacun surveille l'autre, et dans cet échange de regard, la voix est donnée à la femme qui oriente la narration. Jane Fairchild utilise pleinement sa position de domestique en scrutant le maître dans son intimité (« il traversa nu²⁹ »), dans son rapport aux objets environnants, dans son langage, dans son regard. La conversation entre Jane Fairchild et Paul Sheringham s'inscrit dans ce double regard alors même que la narration opte pour celui de la servante. La tension créée au cœur de la relation maître-domestique est sexualisée. Sur cette question aussi, Lucy Delap explique que les servantes représentaient « une présence sexuelle reconfortante³⁰ » (Delap, 2011 : 207).

Poétique de la conversation

Cette entrée dans le monde de la domesticité britannique présente un espace-temps et un territoire régis par la classe dominante. Cependant, le regard circulaire de la domestique analyse des enjeux de pouvoir à l'œuvre dans cette scène amoureuse. L'« étrangère » dans les draps du maître met en suspens les réflexes de la domestique de sorte que la conversation relève d'une victoire politique. La scène se situe à la frontière d'une nouvelle vie pour la jeune domestique, la naissance de la future femme de lettres. À travers l'usage d'expressions nouvelles, comme « régale-toi³¹ », qu'elle a gagnées dans cette lutte sociale, Jane Fairchild expose son corps. Mais ce faisant, elle introduit une dimension poétique. Elle transcende le système de classe sous l'égide de Shakespeare, qui donna naissance à cette expression dans le sonnet 47, jouant cette fois avec le jeu amoureux :

Mes yeux avec mon cœur ont formé une ligue.
Et chacun désormais rend à l'autre service.
Lorsque mes yeux ont soif de croiser un regard
Ou que mon cœur aimant étouffe de soupirs,
Un portrait de l'aimé est pour l'œil un régal
Et l'endroit sur la toile y invite mon cœur.
Une autre fois mon cœur invite mes regards
Dont les pensées d'amour expriment tout le charme.
Ainsi par ton portrait autant que par amour

28 « *Domestic service is a rite of 'double consciousness' rather than of class consciousness – a sense of always looking at the self through the eyes of another, that was available to servants and their employers.[...] The irresolvable tension of domestic service derived from the shared sense of gaze, surveillance and judgement to which both masters and servants felt subject, although employers had greater opportunities to ignore or minimize its effects* ». (Ma traduction)

29 *He walked, unclad.*

30 *A consoling sexual presence.*

31 *Feast your eyes.* (Ma traduction)

Tout absent que tu es, tu m'es toujours présent.
 Car tu ne peux aller ailleurs qu'en ma pensée.
 Et je suis avec elle ainsi qu'elle avec toi.
 Au bord de m'endormir, ton image suffit
 À réveiller mon cœur pour un double délice³².

Le sonnet déploie une force théâtrale qui s'apparente à une scène de meurtre qui fige l'amant en une image. Les yeux sont bien au cœur de ce sonnet qui, de la scène amoureuse, font un acte de guerre. Jane Fairchild se nourrit en dévorant le corps du maître, en le fragmentant par petits bouts. Son regard a conclu une alliance avec son cœur et il remporte la bataille, immortalisant l'image de l'homme. L'œil est une arme violente ; il annonce déjà la future disparition de Paul Sheringham et une nouvelle naissance. Dans cet espace social délimité par la chambre à coucher, la jeune femme prend le pouvoir.

Alors que l'ombre du conte de fée plane en ce début de roman, le mariage et l'amour pour ce « personnel couchant » (Memmi, 2019 :108) ne seront possibles que par une entrée progressive dans la littérature. Contrairement à son contemporain Kazuo Ishiguro qui s'intéresse à un face-à-face entre deux hommes, un maître d'hôtel et son nouveau maître dans *Les Vestiges du jour*, Graham Swift choisit le point de vue de la femme. Dans une période où la grande majorité des femmes domestiques meurent sous les coups de leurs maîtres, ou bien attendent un mariage pour s'extraire du monde de la domesticité, l'ouvrière domestique laisse un maître qui mourra dans un accident de voiture pour suivre son chemin libérateur. Loin de la violence meurtrière des serviteurs envers leurs maîtres, donnée à travers l'affaire des sœurs Papin en 1933 en France, Graham Swift rend compte en Angleterre d'un rapport de forces dans un autre tableau politique subversif, rappelant celui du film de Joseph Losey, *The Servant* (1963).

La conversation autour du cheval Fandango est en suspens. Le temps de la narration n'est plus contrôlé par le par maître mais par l'héroïne Jane, une écrivaine en devenir et, qui dans les entrelacs du passé et du présent, donne à voir le langage et les mouvements de deux corps dans la chambre du maître. Dans ce moment inactif, Jane Fairchild, dont la caractéristique première était la marge, l'invisibilité et le silence, impose son regard.

La fiction de Graham Swift accueille la domestique prolétaire et la place dans une situation où elle pénètre la classe dominante. Le rapport sexuel a eu lieu avant la scène de *l'incipit*. Ce moment après la jouissance, cette « petite mort³³ », annonce la mort du jeune maître. Contrairement à D.H. Lawrence qui choisit une Lady Chatterley socialement dominante, et un désir sexuel au cœur

32 William Shakespeare, sonnet 47 : *Betwixt mine eye and heart a league is took, / And each doth good turns now unto the other: / When that mine eye is famish'd for a look, / Or heart in love with sighs himself doth smother, / With my love's picture then my eye doth feast, / And to the painted banquet bids my heart; / Another time mine eye is my heart's guest, / And in his thoughts of love doth share a part: / So, either by thy picture or my love, / Thy self away, art present still with me; / For thou not farther than my thoughts canst move, / And I am still with them, and they with thee; / Or, if they sleep, thy picture in my sight / Awakes my heart, to heart's and eyes' delight.* (traduction de Michel Bernardy).

33 L'origine de ce mot remonte au XVI^e siècle au chirurgien Ambroise Paré.

de la relation, *Le Dimanche des mères* utilise la domesticité au cœur de la société britannique pour renverser les valeurs d'un système.

Les romans de Graham Swift ont été interprétés à travers le prisme de l'« anglicité ». Au cœur d'un paysage britannique, tant campagnard que maritime, les rapports familiaux s'articulent autour de la mémoire et des traumatismes (voir *Le Pays des eaux* ou *La Dernière tournée*). Mais, plus précisément, dans *Le Dimanche des mères*, une « révolution démocratique de la fiction³⁴ » est proposée :

La révolution démocratique de la fiction n'est pas le grand surgissement des masses sur la scène de l'Histoire. Elle n'en est pas moins fidèle à la définition moderne de la révolution : celle-ci est le processus par lequel ceux qui n'étaient rien deviennent tout. Mais devenir tout, dans l'ordre fictionnel, ce n'est pas devenir le personnage principal de l'histoire. C'est devenir le tissu même au sein duquel—par les mailles duquel—des événements tiennent les uns aux autres. (Rancière, 2017 : 152).

Ce « tout » suspend les rapports de domination et propose un temps nouveau du prolétaire. Jane Fairchild se lance à l'assaut des mots et tisse le récit. La conversation qui commence par un moment suspendu remplit finalement sa fonction politique : la servante associe le maître aux objets qu'il porte (« une chevalière en argent³⁵ », « un étui à cigarettes³⁶ », « un briquet³⁷ », « un petit cendrier en argent³⁸ ») et elle les oppose aux siens (« boucles d'oreille de pacotille³⁹ »). Ils disent la division des classes qu'elle est sur le point de transcender. La femme invisible contrarie le processus social. Ses pensées, qui interrompent la conversation, laissent au lecteur un espace où il entrevoit une autre femme.

Plus tard dans le roman, Jane la romancière imagine une conversation avec Joseph Conrad :

Elle était allée jusqu'à imaginer comment ce serait d'être au lit avec, simplement allongée à ses côtés, en silence — un Conrad nu, vieillissant —, tous deux regardant la fumée de leurs cigarettes s'élever et se confondre au plafond, comme si cette fumée recelait une vérité qui la dépassait⁴⁰. (Swift, 2017 : 140)

34 Voir Jacques Rancière, *Les Bord de la Fiction*, p. 152.

35 *A silver signet ring.*

36 *A cigarette case.*

37 *A lighter.*

38 *A little silver ashtray.*

39 *Very cheap earrings.*

40 *She had even sometimes imagined what it might be like to lie in bed with Conrad, just to lie beside him, not speaking, a naked, ageing Conrad, both of them looking up and watching the smoke from their cigarettes rising, mingling under the ceiling, as if the smoke held some truth greater than either of them could find words for.* (Swift, 2016: 130).

Cette scène se dédouble ainsi dans l'imagination avec un des maîtres littéraires de Jane Fairchild (et de Graham Swift) qui mourut en cette même année 1924 et dont le roman *Jeunesse*⁴¹, entre en écho avec celui de *Le Dimanche des mères*. Cette fois, aucune conversation n'est envisagée ; seule une égalité est montrée dans la convergence de la fumée des cigarettes. Une narration se dessine sous forme démocratique. Jane Fairchild apparaît comme la romancière prolétaire qui entame sa trajectoire vers la liberté. Si de nombreuses productions cinématographiques (la série britannique *Downton Abbey*, par exemple) embellissent et édulcorent la relation maître-serviteur dans un passé observé avec nostalgie – la nostalgie d'un monde où tous respectaient les classes sociales dans une hiérarchie stable – Graham Swift réécrit l'Angleterre.

La bribe de conversation inaugurale dans *Le Dimanche des mères* permet un retour au passé et revisite une « anglicité » mêlant mythe et histoire dans des paysages verdoyants qui sont des trompe-l'œil, les vallées apparemment douces portant les stigmates des dominations de classes et de tragédies nationales et individuelles. Graham Swift pose la question identitaire britannique à travers un récit historiographique où la femme s'affranchit de la frontière des classes à travers un dialogue fragmentaire. D'une « anglicité » sociétale à une « britannicité » politique, il n'y a qu'un pas que l'auteur franchit en pointant son regard sur ces subalternes qui ont accompagné les élites dans l'ombre. Toute une mémoire historique est en marche pour démystifier un passé et le revitaliser par le biais de la littérature. La conversation en suspens est comprise comme un temps qui passe, un moment suspendu qui remet en question l'ordre social.

Bibliographie

- AGAMBEN, Giorgio, *Nudités*, Paris, Rivages, 2009.
- ANJUM, Nawaid, « In telling a story there's an implicit bond, an embrace: Graham Swift », *The Punch Magazine*, 31 mai 2017.
- CONRAD, Joseph, *Jeunesse*, traduit par G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 2022.
- DELAP, Lucy, *Knowing their Place: Domestic Service in 20th-Century Britain*, Oxford, Oxford UP, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ouvrir Vénus. Rêve, Nudité, Cruauté*, Paris, Gallimard, 1999.
- ISHIGURO, Kazuo, *The Remains of the Day*, Londres, Faber & Faber, 1989.
- ISHIGURO, Kazuo, *Les Vestiges du jour*, traduit par Sophie Mayoux, Paris, Gallimard, 1996.
- JALBERT, Martin, « Perdre aussi nous appartient. Entretien avec Jacques Rancière sur la politique contrariée de la littérature », *Contre-jour Cahiers littéraires*, n° 8, hiver 2005, 69-89.
- KAKHUTANI, Michiko, « *Mothering Sunday*, A Haunting day forever relived », *New York Times*, 28 avril 2016.
- KENT, Christobel, « *Mothering Sunday: A Romance by Graham Swift* review, a perfect small tragedy », 20 février 2016.
- LAWRENCE, D.H., *Lady Chatterley's Lover* (1928), Londres, Bantam Classics, 1983.
- MCDONALD, Helen, *Erotic ambiguities: The female nude in art*, Londres, Routledge, 2002.

41 *Youth*.

- MEMMI, Dominique, « Servir chez les autres, Pérennité et mutations de la domination rapprochée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2019, vol. 230, n° 5, 108-119, doi:[10.3917/arss.230.0108](https://doi.org/10.3917/arss.230.0108).
- RANCIÈRE, Jacques, *Les Bords de la fiction*, Paris, Le Seuil, 2017.
- RANCIÈRE, Jacques, *Louis Gabriel Gauny, philosophe plébéien*, Paris, La Fabrique, 2017.
- ROBSON, Leo, « “Mothering Sunday, A Romance” by Graham Swift », *Financial Times*, 19 février 2016.
- SWIFT, Graham, *Le Pays des eaux*, traduit par Robert Davreux, Paris, Robert Laffont, 1985.
- SWIFT, Graham, *La Dernière tournée*, traduit par Robert Davreux, Paris, Robert Laffont, 1997.
- SWIFT, Graham, *Mothering Sunday: A Romance*, Londres, Scribner, 2016.
- SWIFT, Graham, *Le Dimanche des mères*, traduit par Marie-Odile Fortier-Masek, Paris, Gallimard, 2017.
- TOLLANCE, Pascale, « ‘The magical, the perfect politics of nakedness’: Wandering Bare across Social and Narrative Boundaries in Graham Swift’s *Mothering Sunday* », *Études britanniques contemporaines*, 2019, n° 57, doi: [10.4000/ebc.7572](https://doi.org/10.4000/ebc.7572).

