



HAL
open science

Clear, de Nicola Barker : “ A Transparent Novel ” ?

Diane Leblond

► **To cite this version:**

Diane Leblond. Clear, de Nicola Barker : “ A Transparent Novel ” ?. *Études britanniques contemporaines - Revue de la Société d'études anglaises contemporaines*, 2013, 44, 10.4000/ebc.500 . hal-02947226

HAL Id: hal-02947226

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02947226>

Submitted on 25 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Clear, de Nicola Barker : « A Transparent Novel »?

Diane Leblond

Université Paris 7, Denis Diderot
LARCA UMR-8225.

Dans la crise de la représentation qui semble caractériser l'époque contemporaine, la transparence fait figure de solution : exigée, promise, elle apparaît comme une garantie contre les dérives totalitaires que l'humanité a connues au XX^e siècle. On pense au caractère emblématique du *Reichstag* allemand restauré en 1999 par l'architecte anglais Norman Foster, et dont la coupole de plexiglas se fait symbole, après l'expérience de la dictature sous le nazisme puis sous le communisme, d'une nouvelle pratique politique promettant au peuple allemand la visibilité absolue des discussions et décisions parlementaires.

Se traduit dans cette commande une certaine confiance dans le discernement de citoyens auxquels rien ne serait caché. Il y a là un rappel de la métaphore conceptuelle¹ qui nous fait dire « je vois » ou « c'est clair » pour indiquer que nous avons compris ce dont il est question. Voir, c'est comprendre, et partant, dans une société éclairée, mieux l'on voit plus on est à même de faire les meilleurs choix politiques et éthiques. C'est là une confiance qui peut intriguer, à une époque où la méfiance qui s'exerce à l'égard des images est proportionnelle à leur prolifération. Si l'on peut encore espérer faire confiance à la représentation, après que l'expérience d'Auschwitz semble l'avoir vidée de toute pertinence, et dans la « société du spectacle » que dénonce Guy Debord, ce serait uniquement dans la mesure où elle va mettre en jeu des matériaux transparents pour nous faire voir le monde.

Il faut cependant aller plus loin, et voir que le doute vis-à-vis d'images qui ne seraient jamais que simulacres rejaillit sur l'idée de représentation dans son ensemble. Ainsi la dénonciation d'images essentiellement trompeuses, incapables de dire le monde, procède d'une crise de confiance plus profonde dans notre capacité à voir et à juger. Tout se passe comme si notre confiance dans les lumières de l'esprit était précisément ce qui avait mené à la barbarie dont le XX^e siècle a été témoin. La crise du sens est bien une crise du visuel, dans laquelle la transparence a au mieux le statut d'une utopie. Il s'agit ainsi de repartir de l'idée de Lyotard selon laquelle notre époque « postmoderne » marque la fin du « grand récit » des lumières, mais en s'intéressant plus particulièrement à la métaphore visuelle sur laquelle repose ce grand récit. Une telle démarche implique de penser la crise du sens postmoderne comme une crise de cette métaphore visuelle, la perte de confiance dans ce sens si supérieur aux autres que la langue a pu y trouver une image de l'entendement : la vue.

La pertinence de cette métaphore en tant qu'outil conceptuel pour le critique apparaît d'autant plus clairement que bien souvent les enjeux qu'elle recouvre, herméneutiques, politiques, éthiques, rencontrent la question esthétique dans le travail d'un artiste. Chez Norman Foster, la métaphore de la transparence se littéralise, et manifeste ainsi directement son pouvoir créatif dans le monde de l'art. Nicola Barker se saisit à son tour de ces enjeux quand elle convoque cette métaphore visuelle dans le titre de son roman de 2004 : *Clear ; A Transparent Novel*. C'est autour d'une figure éminemment visible, voyante, celle du prestidigitateur et performeur américain David Blaine, que gravitent le narrateur Adair et les personnages qu'il sera amené à rencontrer au cours de son expérience de spectateur. La visibilité de David Blaine, qui sert de catalyseur dans le roman, culmine au Royaume Uni lors de sa performance-défi de 2003 à Londres, *Above The Below*. Suspendu pendant 44 jours dans une

¹ Je reprends ici la terminologie développée par Lakoff et Johnson dans *Metaphors We Live By*.

cage en perspex² à proximité immédiate du Tower Bridge, le magicien observe un jeûne rigoureux, ne s'autorisant que 4,5L d'eau par jour. Son souci d'authenticité, comme le matériau convoqué par son travail, du plexiglas à l'eau, présentent une cohérence très forte avec le choix du sous-titre : la question qui se pose pour ce roman, comme dans la performance de Blaine, c'est celle de la transparence. C'est d'ailleurs ce que semble suggérer le choix par Barker d'un « effet de réel » qu'elle place ainsi au cœur de la fiction, comme pour ancrer cette dernière dans une esthétique documentaire, de reportage.

D'un point de vue optique, le terme de « transparence » – désigne le fait de laisser passer les rayons lumineux. Il dénote un dispositif qui comprend un objet vu, un sujet voyant, et quelque chose qui, quoique présent entre les deux, n'empêche pas la saisie cognitive. L'article de l'OED (*OED*, article « transparency ») insiste sur ce que cette configuration implique d'absence d'interférence, et donc de pureté, du médium. Penser cette métaphore en tant qu'outil herméneutique, c'est aussi voir qu'elle fonctionne en réseau avec d'autres. Il faudra rappeler l'historicité de ces phénomènes dans le champ critique, tant il est vrai que les notions d'opacité et de réflexivité sont couramment convoquées pour penser le travail de la fiction aux XX^e et XXI^e siècles. On verra comment *Clear* se situe dans ce contexte esthétique et critique.

A travers l'évocation de Blaine, *Clear* nous confronte à l'échec de son rêve de transparence. Pour autant, il ne nous laisse pas face un paradoxe qui ferait s'équivaloir transparent et opaque, clair et obscur, mais nous invite à faire une lecture critique de la métaphore visuelle elle-même. Il s'agira de voir dans ce roman « transparent » une remise en cause de la pertinence *supposée* du concept de transparence. Une remise en cause qui, nous le verrons, offre d'autres façons de penser l'exigence éthique qu'incarne le travail de Blaine, d'autres modes de production du sens.

La représentation : rêve et échec de la transparence

Face à l'ambition affichée de Blaine de s'offrir tel qu'il est aux regards, on se heurte dans *Clear* au règne d'apparences économiquement et idéologiquement déterminées. L'objet pur n'existe pas, l'être ne se *présente* pas : il est toujours re-présenté par un médium dont l'action intervient dans notre perception, conditionne notre regard.

Le dispositif optique d'*Above the Below* prétend supprimer toute entrave au regard du public sur Blaine, en d'autres termes évacuer la re-présentation. C'est là ce qu'implique l'évolution de son travail de la prestidigitation vers la performance, évolution dans laquelle la notion de transparence joue un rôle herméneutique, éthique et esthétique. La transparence du perspex qui constitue la cage, et celle du seul produit que Blaine s'autorise à consommer, l'eau, fonctionnent comme les manifestations concrètes d'une ambition éthique qui repose sur l'éviction du « truc », lequel permet d'habitude de tromper le public en déroband à son regard l'élément essentiel sur lequel repose le tour. La transparence surjouée dans la prestidigitation (sur l'air de « rien dans les mains, rien dans les poches ») est « trick », faux-semblant voire vilain tour que Blaine décide d'écarter en se donnant à voir authentiquement, sans aucune possibilité de tricherie, 24 heures sur 24³.

² Je reprends le nom commercial utilisé par Barker pour désigner le polyméthacrylate de méthyle, aussi connu sous le nom d'une autre marque déposée : plexiglas. Le choix par Barker du terme « perspex » renvoie étymologiquement à la transparence du matériau, que le regard peut traverser.

³ *Clear* souligne la récurrence de cette coïncidence entre choix esthétiques et ambition herméneutique et éthique, en nous renvoyant aux dispositifs optiques construits par certaines autres performances, notamment *Buried Alive*, pendant laquelle Blaine a été enterré sous une cuve d'eau de trois tonnes pendant 7 jours, visible depuis la rue, et *Frozen in Time*, qui l'a vu emmuré dans la glace au milieu de Time Square pendant plus de 63 heures. Dans ces deux performances, comme dans *Above the Below*, la transparence de l'eau sous ses différents états permettait la visibilité du performeur par le public en même temps qu'elle se faisait symbole de sa

Prenant acte de sa soif de transparence, le roman signale d'emblée l'échec éthique de Blaine. Ainsi son dispositif narratif manifeste, par la fièvre herméneutique de ses protagonistes lancés dans d'éternelles interprétations de la performance, l'impossibilité pour Blaine de se présenter tel qu'il est. Il faut dès lors s'interroger sur ce qu'il représente, alors même qu'il prétend évincer la représentation comme nécessaire médiation et déformation. La réponse à cette question se décline selon deux points.

On vient de mentionner son versant herméneutique, que l'on peut résumer ainsi : dans *Clear*, les personnages ne peuvent regarder Blaine et se dire tout simplement « je vois ». Ainsi la structure du roman, construite autour de multiples polémiques quant au sens à attribuer à la performance, présente chaque nouvelle interprétation comme un *angle de vue* nouveau et non moins valable que les précédents. Blaine est ainsi perçu successivement comme une figure christique, un performeur noir, un lecteur de témoignages sur la Shoah, etc. Ces angles trouvent leur pendant littéral dans la multiplicité de points d'où le performeur est observé par les personnages. C'est ce que pointe la typologie élaborée par Adair, qui sépare « insiders » et « outsiders » de part et d'autre du périmètre de sécurité, et qui nous rend plus attentifs dans le reste du roman aux différentes perspectives offertes depuis le pont, les bancs des berges de la Tamise, les immeubles de bureau qui la bordent. Ce rappel constant de la perspective engage une forme de relativisme difficilement compatible avec l'appréhension totale et unifiante qu'évoque la notion de transparence.

Cet échec herméneutique se double d'un échec éthique et politique : Blaine est une « star », de sorte que toute transparence, toute authenticité dans son lien aux spectateurs lui est interdite. Le narrateur nous renvoie sans cesse aux relations publiques, « public relations », qui influencent jusqu'aux gestes les plus spontanés du performeur. Ainsi, lorsqu'en proie aux hallucinations provoquées par la faim il se met à réclamer de la nourriture, se jette contre les murs de sa cage et finit par aboyer, le commentaire d'Adair nous renvoie à la scénarisation de la performance : « *Hmmm*. Call me cynical (if you will), but doesn't it seem a mite *convenient* for this poignant little spectacle to have been timed for a *Saturday* – during his peak viewing period? We know how the boy went to drama college, after all » (Barker 277)⁴. La vue de Blaine dans ce qu'il peut avoir de plus vulnérable est irrémédiablement associée au spectacle, au simulacre : le public croit voir l'homme dans toute la cruauté de sa souffrance, mais il n'a sous les yeux qu'une mise en scène réchauffée, montée dans un but médiatico-financier. Le déploiement médiatique qui est censé garantir l'authenticité de la performance suscite la méfiance.

Ce paradoxe d'un ordre où l'entière visibilité des choses ne garantit plus ni leur connaissance ni leur compréhension, c'est celui d'une société qui est à la fois société du spectacle et société de la surveillance. La convergence des deux échecs, éthique et herméneutique, se reflète dans cette double caractérisation de la société contemporaine. Ici la preuve visuelle qui relève de la surveillance – l'omniprésence médiatique constituant un moyen de contrôle de la bonne foi de Blaine – rejoint le simulacre au rang des images non fiables, surveillance et publicité étant assurées par le même agent de prolifération des images : la télévision⁵. Société du spectacle et société de la surveillance sont deux facettes d'une même crise

bonne foi.

⁴ La chaîne qui a obtenu le contrat de médiatisation pour Blaine est Sky, chaîne de direct – on ne saurait trop souligner l'importance de ce développement du champ télévisuel dans l'économie du roman. L'authenticité supposée de ces émissions « live », dans lesquelles on suppose que rien n'est préparé ou modifié, nous renvoie à des problèmes similaires à ceux de la télé-réalité. Je pense aux procès dans lesquels les candidats de l'émission « L'Île de la tentation » ont revendiqué d'être payés comme des acteurs puisque leur contrat impliquait de suivre un scénario et des scripts.

⁵ On se souvient de la façon dont W. J. T. Mitchell mettait en lumière ce paradoxe dans *Picture Theory* : la surveillance extrême ne fait jamais que relancer le doute.

Dans la nouvelle de Kafka qui inspira la performance de Blaine, « Un artiste de la faim », où la surveillance

du voir, traduite par la production illimitée de preuves visuelles dont on doute absolument.

C'est dans le battage médiatique que se signe l'échec de Blaine, comme le manifeste le relais d'un dispositif optique par un autre, l'écran remplaçant la vitre. Tandis que cette dernière autorise les spectateurs à voir Blaine de leurs propres yeux, à capter la lumière qu'il émet de l'intérieur de sa cage, les écrans télévisés reconstruisent des images de lui en produisant leur propre lumière. Un phénomène optique antithétique de la transparence se dit ici, à nouveau, par la métaphore : l'écran se dresse devant l'œil et l'empêche de saisir l'objet qu'il cache⁶. Les écrans de télévision dissimulent ce qu'ils prétendent montrer. Pour explorer cette contradiction, je me propose de travailler sur le réseau de métaphores visuelles dans lequel s'inscrit la transparence.

Postmodernité et plaisir du paradoxe : de la vitre au miroir, une métaphore visuelle tout sauf « claire »

Blaine espère subvertir les médias, en faire les émissaires de sa présence authentique, transparente. Mais ce travail de subversion échoue, les médias rendant finalement caduque la possibilité de la transparence⁷. Cette récupération, qui rend vaine toute tentative de subversion d'un système culturel et socio-économique, est signe de l'ordre postmoderne tel que le décrit Jameson dans *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. La différence fondamentale entre modernité et postmodernité réside dans cette impossibilité de tenir une place marginale et subversive par rapport à l'ordre de capitalisme tardif qui est celui des sociétés occidentales. Ce cadrage théorique permet de voir en quoi le traitement paradoxal de la métaphore visuelle, qui fait s'équivaloir transparence, opacité et réflexivité, traduit ce goût postmoderne pour des contradictions qui tendent à nier toute ambition transformatrice des arts, en présentant ces derniers comme les complices d'un ordre idéologique dominant. Il s'agit de montrer ici que ce travail du paradoxe est mis en œuvre dans *Clear*, puis subverti, de sorte que le roman ne nous enferme justement pas dans une pensée néo-nihiliste de la condition postmoderne.

En termes optiques, on peut penser deux contraires de la transparence, dans lesquels l'objet « intermédiaire » s'interpose entre les deux instances du dispositif optique et empêche toute transitivité visuelle : l'opacité d'une part, la réflexion d'autre part. Ces métaphores visuelles ont leur place dans le discours conceptuel : on parle d'opacité du texte quand la fonction référentielle est brouillée, mais aussi de réflexivité, quand la fiction renvoie au lecteur une image de lui-même en train de lire au lieu de s'ouvrir comme une fenêtre sur un monde.

constante n'est pas possible faute de technologie appropriée, la preuve de bonne foi du jeûneur (son chant) était déjà prise comme preuve d'une tricherie experte : « [les spectateurs] s'étonnaient seulement de l'adresse avec laquelle il parvenait à manger en chantant » (Kafka 190). Dans le cas de Blaine, les technologies du visible rendent en théorie possible la preuve absolue de bonne foi qu'envisageait Kafka : « He's being filmed. He's live on Sky. [...] Blaine has the entire world observing. Millions of eyes, all focusing on him. But still we doubt [...] If Kafka could only see the *lengths* Blaine and his people have had to prove his legitimacy (the water testing, the dispassionate 24-hour scrutiny etc.) only to still – *still* – be doubted... » (Barker 125). Les matériaux mêmes dont on a vu que la transparence était métaphore de la performance elle-même et de ses enjeux deviennent source de soupçons : truqués, ils pourraient permettre au performeur de se nourrir tout en prétendant jeûner – une jeune fille en vient à imaginer une cage entièrement construite en glucose.

⁶ On pense ici à l'écran géant érigé près de la cage pour une meilleure médiatisation, lors de la dernière journée : « we can't see him (not from here, not with the naked eye), because the TV lights reflect off the box, so he's just this hunched black shadow, like a fly swatted against the glass, a smear » (Barker 339). La structure médiatique qui entoure Blaine depuis le début de la performance finit de saper ses prétentions à toute transparence, en le dissimulant aux regards par les reflets qu'elle engendre.

⁷ C'est ce qu'indique, en dernière instance, le rapport de la BBC : « Illusionist David Blaine has left his perspex box after forty-four days and nights with apparently no food of any kind » (Barker 343). Comme l'indique la modalisation visuelle par l'adverbe « apparently », la société du spectacle ne fait aucune concession aux êtres qu'elle condamne à une existence de surface, où rien n'est plus à trouver au-delà du simulacre.

Opacité et réflexivité sont des notions majeures pour la critique sur la fiction aux XX^e et XXI^e siècles : si le premier semble s'ouvrir sur l'espoir moderniste utopique de retrouver la transparence jusque dans l'opacité sémantique et la réflexivité, au lendemain de l'an 2000 l'heure est plutôt au constat de l'emprisonnement de l'art dans un système économique qui fait s'équivaloir opacité et transparence. On passe du verre de Momus, objet utopique dont l'évocation ouvre l'ouvrage de Dorrit Cohn *Transparent Minds*⁸, au palais des glaces, espace visuel paradoxal dans lequel on se perd⁹.

La négation de toute ambition herméneutique, éthique et politique pour l'art reposerait ainsi sur l'équivalence établie entre la vitre et ses deux contraires : le miroir et l'écran. C'est bien ce qui semble se passer dans *Clear*, où Blaine est perçu selon des métaphores visuelles contradictoires. Comme nous l'indique un personnage, « he's a blank canvas. He's transparent. He's clear. So when people look up at him they [...] project everything they're feeling on to him. [...] He's like a mirror in which people can see the very best and the very *worst* of themselves » (Barker 311). Trois objets métaphoriques se superposent ici. Blaine, c'est d'abord la vitre transparente. C'est ainsi qu'à travers lui les personnages croient voir de façon *évidente* le Christ, une image de la Shoah ou un représentant de la communauté noire. Mais très vite la vitre se révèle être une toile blanche, un écran. L'opacité absolue du geste suscite une fièvre interprétative sous l'effet de laquelle on projette ou dessine sur l'écran ou la toile blanche qu'il nous offre ce qu'on veut y lire. Se dit ici, contre l'évidence, le solipsisme et le relativisme absolu de la perception. Enfin, le dispositif de la toile blanche rejoint celui du miroir : ce qui est projeté, ce n'est pas seulement le dessin, le dessin d'une instance interprétative, c'est le visage même de cette instance. L'évolution de la métaphore vers le miroir rend compte du système de provocation mis en place par le performeur : ce n'est pas seulement que Blaine appelle, par son opacité, l'interprétation – comme une page blanche appelle les graffiti ou le discours qui la rendront déchiffrable –, c'est qu'il rend ce rapport de projection inévitable, de même qu'un miroir rend inévitable l'apparition d'un reflet.

Dans cette équivalence paradoxale du transparent, de l'opaque et de la réflexivité, en la personne de Blaine, le sens se perd. C'est ce qu'indique la réaction d'Adair : « Think she might actually *have* something there » (Barker 312), où l'indéfini manifeste à quel point cela même qu'on croit saisir reste évanescent. Le moment où l'interprétation est juste est aussi celui où sa verbalisation se heurte à l'insuffisance des mots, à la contradiction de métaphores mêlées et incompatibles¹⁰.

Pourtant, il ne semble pas que *Clear* nous perde irrémédiablement dans le palais des glaces postmoderne. Ainsi en dernière instance l'apparente équivalence entre transparence et opacité ouvre, malgré tout, la possibilité d'une rencontre. Ainsi lorsqu'Adair voit Blaine dans une publicité télévisée (le medium et l'objet représentatif impliquant une double distanciation), il fait une expérience épiphanique dans laquelle la compréhension rejoint l'affect : « [suddenly the bridge] just *resonates*. It *does*. It *sings* to me. [...] I reach out my hand to the screen and feel the stiff buzz of static there. And suddenly I'm crying. Weeping uncontrollably. Because I've fucking *arrived*. I understand. I'm *there* » (Barker 325).

C'est l'antithèse d'un postmodernisme cynique, tout à l'équivalence superficielle des

⁸ La réflexion de Dorrit Cohn s'inspire de l'objet rêvé par Tristram Shandy au chapitre 23 du premier volume de *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman (1759-67)*, lunette qui permettrait au narrateur de voir, à travers les vêtements et la peau, la structure intime des êtres.

⁹ On pense à ce texte emblématique de la littérature « postmoderne » qu'est *Lost in the Funhouse* de John Barth (1968).

¹⁰ Il y aurait quelque chose à dire de la façon dont le traitement du blanc typographique participe de ce même processus de nivellement et d'équivalence entre transparence et opacité. Cumulant transparence de la lettre et opacité de la page, le blanc constitue souvent dans le discours du narrateur un pied de nez au lecteur, dont l'interprétation est suscitée pour être promptement tournée en dérision.

contraires, qui s'esquisse ici. Dans « I'm *there* », l'expression d'une présence différée à l'autre (« *there* », ce n'est pas *hic*, « *here* », l'ici de la situation d'énonciation) nous renvoie à un dispositif visuel extrêmement médiatisé. Mais ce moment contradictoire, où l'immédiateté se trouve dans le plus médiat et la transparence dans le rapport à l'écran, instaure un sens malgré le paradoxe. Il semble intéressant de constater que cette possibilité qu'ouvre le texte, malgré tout, de l'éthique et de l'herméneutique, se loge à un moment où le paradoxe dévie du visuel vers d'autres sens – l'ouïe, le toucher.

Produire encore du sens : critique de la transparence

Ce que suggère cette ouverture, et l'alternative qui se dessine ici au trio paradoxal transparence/opacité/réflexivité, c'est que Barker opère au second degré, et produit dans *Clear* une critique de la société du spectacle, mais aussi et surtout du discours de et sur la postmodernité. La porte qui nous permettra de sortir du palais des glaces se dessine dans le cadre d'un retour critique sur la métaphore visuelle elle-même. *Clear* nous invite à revenir sur l'idée que la clarté serait une métaphore « transparente », et à penser un dépassement de la métaphore visuelle qui ne la condamne pas à l'absurdité.

Tout se passe comme si ce qui permettait de créer le doute radical était l'équivalence entre des images optiques contradictoires. Pourtant, la mise en exergue par le titre de la notion de transparence nous invite à questionner cette métaphore morte, si « évidente » et « claire », et sa pertinence pour prétendre fonder ou anéantir l'herméneutique. Notre attention est attirée sur une image supposée transparente, alors même que tout le roman nous parle de ces mots et images qui font mine d'être transparents sans l'être. Loin de constituer un pied de nez postmoderniste, une confrontation à un paradoxe insoluble, le titre serait dès lors un appel à une lecture critique. Le lecteur serait prié non seulement d'envisager avec beaucoup de prudence l'idée de transparence comme critère herméneutique, esthétique et éthique, mais de poursuivre et de remettre en question le recours même à la seule métaphore visuelle. Une telle démarche permettrait, au lieu d'arriver à des contradictions qui la vident de son sens, de conserver ce qu'elle a de fructueux, ce qu'elle peut produire de sens en interaction avec les autres sens. Dans son effort pour inscrire la vue dans un ensemble synesthétique, plutôt que de maintenir pour elle l'alternative d'une position de supériorité ou d'infériorité herméneutique et esthétique, le roman rappellerait ainsi le fonctionnement synesthétique de la performance elle-même. Déjà, dans le travail de Blaine, c'était la présence-absence d'autres sens, le goût et l'odorat, à la fois niés et constamment convoqués par l'épreuve du jeûne, qui sous-tendait le dispositif spectaculaire.

Clear met en scène de multiples rencontres sous le signe de l'ouïe, mais aussi, ce qui est moins évident dans un cadre littéraire, du toucher, de l'odorat, et du goût. C'est cette fragmentation sensorielle (on n'a plus recours à un filtre perceptif unique) qui rouvre la possibilité de construire du sens et de trouver l'autre, ainsi qu'il apparaît dans le triangle qui se dessine entre Adair, Aphra et Leyland. Aphra, qu'Adair retrouve toutes les nuits auprès de Blaine, est sensible aux odeurs au point d'en avoir fait son métier – elle est « nez ». Adair, de son côté, est amené à faire la lecture à haute voix à Leyland, devenu aveugle, pendant ses derniers jours à l'hôpital. Enfin la nourriture préparée par Aphra donne à Leyland, son mari mourant, l'occasion de faire l'expérience ultime du goût – ultime au sens où c'est la dernière, mais aussi où il s'agit d'une expérience indépendante de toute fonctionnalité nutritive : le personnage est sous perfusion, et ne peut plus avaler.

Loin que l'échec de la transparence vide de tout sens l'ambition éthique de Blaine, il indique la nécessité de ne pas s'en tenir au binarisme opposant positivité et négativité absolues de la métaphore visuelle. C'est par l'avilissement voire l'abâtardissement de la vue dans la

rencontre synesthétique avec d'autres sens que *Clear* finit par sauver, malgré tout, l'idée de transparence. Ainsi le projet de Blaine rencontre une résonance inattendue après coup, lorsque la fin de sa performance convoque le public londonien en une expérience synesthétique qui n'exclut pas le visuel :

when I get to the point on the bridge where I caught my first glint of him [...] there's just this huge *hole* in the sky. [...] And when I get to the far end, where all the cars used to honk their horns at him, I see every driver, turning and staring. I see their heads turn, one after the other. And all they see now are clouds and the tops of trees. And seagulls. But their heads *still* turn, and they look. Car after car after car. And it's a ballet of I Miss You David.

A symphony of He's Gone. (Barker 345)

Dans l'absence de Blaine se dessine l'achèvement paradoxal de son projet de transparence : alors qu'il la cherchait dans la présence pure, c'est son absence qui la dessine pour l'œil de son public, confronté à un trou dans le ciel. Présent malgré tout, convoqué comme par un phénomène de persistance rétinienne qui sollicite tout le corps tourné pour le voir, Blaine est devenu transparent comme l'air. Dans la rencontre d'une vue désormais fragmentaire (les nuages, le haut des arbres) avec l'ouïe (les fantômes de klaxons, la symphonie), le voir devient faire, performance dans laquelle le public est inclus comme performeur, danseur, et non cantonné dans un rôle de contemplation supposée passive. Pointant ce travail imparfait, tard-venu, de la transparence, Adair voit dans la danse de spectateurs qui n'en sont plus une élaboration de ce lien intime que Blaine recherchait, et qui se dit dans l'usage du prénom, par opposition à la marque déposée que constitue le nom de famille.

Si la postmodernité se nourrit du paradoxe, il semble qu'elle doive trouver un objet privilégié dans la métaphore de la transparence. Cette dernière présente en effet un paradoxe inhérent : pour qu'elle se voie (qu'elle existe comme objet), il faut bien qu'elle se trahisse, que la lumière soit en partie réfractée ou reflétée. Pourtant, loin de construire sur cette contradiction structurelle les fondements d'une négation cynique de l'herméneutique et de l'éthique, *Clear* fait de nous des lecteurs critiques. Renvoyant dos à dos, dans sa lecture de la transparence, la positivité et la négativité, il nous appelle à penser l'efficacité du visuel sur le mode de la concession, dans une distance critique qui ne nie pas le pouvoir de la métaphore. Avec l'apparition de l'adverbe « still » dans l'observation d'Adair, « Their heads *still* turn », Barker rejoint par la fiction la démarche théorique de Georges Didi-Huberman dans son essai *Images malgré tout*. Comme lui, elle voit dans le retour critique sur des images toujours imparfaites la possibilité de leur faire à nouveau confiance, malgré tout.

Bibliographie

- BARKER, Nicola, *Clear ; A Transparent Novel*, Londres, Fourth Estate, 2004.
COHN, Dorrit, *Transparent Minds ; Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton UP, 1983.
DEBORD, Guy, *La Société du spectacle* (1967), Paris, Gallimard, 1992.
DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2003.
JAMESON, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke UP,

1991

KAFKA, Franz, « Un artiste de la faim » (1924), *Un artiste de la faim, À la colonie pénitentiaire et autres récits*, Paris, Gallimard, 1990, 188-202.

LAKOFF, George et Mark JOHNSON, *Metaphors We Live By* (1980), Londres et Chicago, U of Chicago P, 2003.

LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1979.

MITCHELL, W. J. T, *Picture Theory*, Chicago, U of Chicago P, 1994.

OED <http://www.oed.com>, article « transparency », consulté le 9 avril 2012.