

Matière à réflexion

Du corps politique dans la littérature et
les arts visuels britanniques contemporains



Catherine Bernard

Traversée par de profondes lignes de fracture, la société britannique contemporaine fait aujourd'hui l'expérience de la désunion et du doute. Ce sentiment de crise, qu'exprime le vote en faveur du Brexit, n'est en rien récent. La littérature et les arts plastiques britanniques savent, depuis le début des années 1980, que le corps politique du Royaume-Uni est le lieu d'un conflit des représentations qui ébranle les fondements mêmes de la mémoire collective comme du devenir démocratique. Dire cette crise, la représenter, la mettre en mots et en images, pour repenser le corps politique, telle est la mission que se sont assignée les écrivains et les artistes britanniques d'aujourd'hui. De Martin Amis à Kazuo Ishiguro, de Damien Hirst à Steve McQueen, ils nous convient à une expérience esthétique qui est aussi matière à réflexion. Réinvestissant la puissance politique de la représentation, ils se portent au plus près de la matière même du présent, là où elle dit le monde et se fait comptable de la fabrique même de la démocratie. La rencontre esthétique devient ainsi expérience politique incarnée, prise dans la matière du corps politique.

Du triomphe de Margaret Thatcher au *New Labour* de Tony Blair, de la crise du *Welfare State* au Brexit, de l'exposition « Sensation » (1997) qui consacre les *Young British Artists*, à l'invention de formes de création collectives, l'écriture et les arts visuels n'auront ainsi cessé de réfléchir le corps politique, d'en faire toucher la puissance de questionnement, pour mieux en réinventer les possibles.

Catherine Bernard est professeur de littérature britannique et d'histoire de l'art à l'université Paris Diderot. Ses recherches sur l'histoire de la modernité esthétique portent tant sur le modernisme que sur la littérature et les arts britanniques contemporains. Elle est, entre autres, l'auteur d'une traduction et édition critique d'essais de Virginia Woolf (*Essais choisis*, Gallimard, coll. « Folio classique », 2015).

<http://pups.paris-sorbonne.fr>

ISBN :

979-10-2311-3598-5

Contenu de ce document :

Converture : Tom Hunter. « The Art of Smatting », série *Persons Unknown*, 1997 © Tom Hunter.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste. Graphisme : Atelier Papier

MATIÈRE À RÉFLEXION



mondes anglophones

COLLECTION « MONDES ANGLOPHONES

Série « Sillages critiques », dirigée par Élisabeth Angel-Pérez

Dernières parutions

« *We said objectivist* ».

*Lire les poètes Lorine Niedecker, George Oppen,
Carl Rakosi, Charles Reznikoff, Louis Zukofsky*
Xavier Kalck

Spectres de Shakespeare dans l'œuvre d'Howard Barker
Vanasay Khamphommala

Jonathan Coe. Les politiques de l'intime
Laurent Mellet

The Importance of Being Earnest d'Oscar Wilde
Pascal Aquien et Xavier Giudicelli (dir.)

Catherine Bernard

Matière à réflexion

Du corps politique dans la littérature
et les arts visuels britanniques
contemporains



Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université (faculté des Lettres)

Les SUP sont un service général de la faculté de Lettres de Sorbonne Université

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2018
ISBN de l'édition papier : 979-10-231-0596-4
© Sorbonne Université Presses, 2023

Composition : Emmanuel Marc DUBOIS/3D2S (Issigeac/Paris)

SUP

Maison de la Recherche
Université Paris-Sorbonne
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

INTRODUCTION

Any one is of one's period¹.

Gertrude Stein, « Portraits and Repetition »

À l'orée des années 1980, il pouvait sembler anachronique de croire encore en la capacité de l'art et de la littérature à dire le monde, à lui donner forme et sens. L'heure était à la crise des métarécits. *La Condition postmoderne* de Jean-François Lyotard, paru en 1979, semblait avoir durablement ébranlé le pacte essentialiste sur lequel, selon lui, reposait la modernité. Des décombres de la modernité ne pouvaient émerger que des « multiplicités de méta-argumentations finies² », fragiles constructions discursives sans plus de visée totalisante. L'ironie faisait loi et ne semblait pas devoir se constituer en instrument herméneutique ayant prise sur le monde, sauf à ce que cette prise soit immédiatement une déprise, un moment de mise en crise. Le pacte ancien liant la représentation et le monde semblait moins voué à l'échec que frappé d'ineptitude. Selon la formule du critique Brian McHale citant Alan Wilde,

Alors que « l'ironie subversive » propre au modernisme visait à maîtriser la contingence brouillonne du monde en se plaçant au-dessus et à l'extérieur, l'ironie suspensive propre au postmodernisme tient pour acquise « la position immanente de l'observateur ironique dans le monde qu'il décrit » et loin d'aspirer à maîtriser le désordre, l'accepte³.

- 1 Gertrude Stein, « Portraits and Repetition », dans *Lectures in America* (1935); *Stein: Writings. 1932-1946*, New York, Library of America, 1998, p. 294.
- 2 Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 107.
- 3 Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, London, Routledge, 1992, p. 21. McHale cite ici l'ouvrage d'Alan Wilde, *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1981, p. 166.

Dans la préface de son influent essai *A Poetics of Postmodernism*, Linda Hutcheon insistait, pour sa part, sur l'indétermination dialectique du postmodernisme, « [son] auto-réflexivité reste distincte de ce qui est traditionnellement perçu comme son contraire – le contexte historico-politique dans lequel il est inséré⁴ ». Pris dans le double sillage du post-structuralisme, indûment perçu comme une forme de relativisme déshistoricisé, et dans celui – plus lointain, quoique toujours puissant – du modernisme, la littérature semblait placée au pied du mur, le mur désormais clos d'une histoire littéraire indexée sur la seule exigence de subversion, exigence vouée à être à jamais déçue et toujours réaffirmée.

8

Dans le contexte de la littérature britannique, ce constat d'épuisement avait été posé dès les années 1960, sous la forme d'une alternative qu'il revenait à la fiction de comprendre et de dépasser. Cette alternative mettait en tension l'héritage expérimental du modernisme et l'impératif de représentation hâtivement défini comme réaliste. Cette alternative allait être repensée sous des formes diverses jusqu'à aujourd'hui et les modalités de son dépassement constituent, pour partie, l'objet de cet ouvrage. Dès 1961, dans « Against Dryness », la romancière et philosophe Iris Murdoch s'interrogeait sur la capacité du roman à imaginer une forme à la mesure de la condition de l'homme moderne, tragique produit de la seconde guerre mondiale et de l'utilitarisme, ce rejeton contrefait du rationalisme. Dans ses romans, comme dans ses essais, Murdoch ne cessa de poser la question de la responsabilité de la forme dans l'histoire et de la puissance herméneutique de l'imaginaire. Dans « Against Dryness », elle perçoit le romancier contemporain comme placé face à une alternative ; il ne peut opter que pour une forme « cristalline » ou une forme « journalistique »⁵ ou documentaire, une alternative qu'il reviendrait au roman de dépasser. L'essai de Murdoch parut dans *Encounter*, aux côtés, entre autres textes, d'une série de poèmes de Theodore Roethke et d'un article de l'historien

4 Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1988, p. x.

5 Iris Murdoch, « Against Dryness », *Encounter*, 88, janvier 1962, p. 18. Accès le 25 août 2017 à <https://www.unz.org/Pub/Encounter-1961jan-00016?View=PDF>.

de la France contemporaine, Philip Williams, consacré à la guerre d'Algérie⁶, un compagnonnage qui dit bien la visée éthique et historique de la poétique selon Murdoch.

Le binarisme posé par la romancière est délibérément réducteur. Il lui permet symétriquement de réaffirmer la nécessité de refonder les capacités de médiation imaginaire du roman. Aux trop simples « consolations de la forme » cristalline, elle oppose la puissance subversive du personnage pris dans son épaisseur naturaliste. Ici encore, la littérature doit trouver une dialectique féconde entre les « images » et la réalité ; plus encore, elle doit « produire un nouveau vocabulaire de l'expérience »⁷. C'est donc par la forme, mais une forme concrète, incarnée dans les personnages que l'expérience contemporaine devient signifiante. On pourra juger que la proposition n'est en rien novatrice ; voire qu'elle est inféodée à une conception moraliste de la fiction nostalgique de la grande tradition défendue au lendemain de la seconde guerre mondiale par le critique F.R. Leavis dans *The Great Tradition* (1948).

Cette conception de la tâche du roman doit être replacée dans le contexte critique qui prédomine en Angleterre depuis l'après-guerre. Deux conceptions de la fiction s'y opposent qui tentent de penser l'après-modernisme, mais plus encore la nouvelle économie de la représentation que requiert la catastrophe de la seconde guerre mondiale et le nouveau matérialisme qui prospère sur les décombres. Nombreux sont les écrivains qui, dès la fin des années 1950, constatent une désaffection à l'égard des expérimentations modernistes et le retour en grâce du réalisme. En 1958, C.P. Snow proclame le modernisme impuissant à dire la condition de l'homme moderne : « On ne saurait comprendre nombre d'écrivains anglais contemporains sauf à réaliser que pour

6 Il convient de rappeler que la revue *Encounter*, pilotée entre autres par Stephen Spender, fut plus tard au cœur d'une violente polémique, suite aux révélations du financement de la revue sur des fonds occultes de la CIA. On voit donc combien ces débats étaient pris dans une guerre idéologique plus large. Voir la thèse de Jeremy P. Howard, *A Political History of the Magazine Encounter, 1953-67*, thèse de doctorat, Oxford University, 1993.

7 Iris Murdoch, « Against Dryness », art. cit., p. 20.

eux la voie ouverte par Joyce est une impasse⁸ ». Dans le même numéro du *Times Literary Supplement*, Angus Wilson insiste sur le fait que « c'est une remise en question de la révolution qui a touché le roman au début du xx^e siècle, plus qu'un sentiment d'appartenance sociale ou régionale, qui a motivé l'intérêt des écrivains de l'après-guerre pour le contexte social⁹ ». À l'inverse, ce retour à un réalisme plus traditionnel nourrit le discrédit d'un roman anglais qui serait trop rétrograde et trop idiosyncrasique pour conserver une quelconque pertinence historique. C'est en particulier la thèse de Rubin Rabinovitz dans *The Reaction Against Experiment in the English Novel* (1967) qui voit dans cet attachement au réalisme l'influence tout à la fois d'une conscience sociale sclérosante et d'un « positivisme logique » qui serait, selon lui, hérité de l'empirisme¹⁰.

10

La fiction britannique semble donc prise dans une série de binarismes qui opposent la révolution textualiste du modernisme à un souci de rendre au roman sa fonction sociale, un souci lui-même inscrit dans une mémoire des formes longue qui confine pour certains à la nostalgie. Ce binarisme est indûment schématique. Nombre d'écrivains qui écrivent à partir des années 1980 n'ont de cesse d'en interroger les présupposés idéologiques et esthétiques pour mieux les dépasser. Il est néanmoins essentiel de mesurer la prégnance de cette tension pour comprendre le nouveau régime d'historicité de la fiction qui prévaut chez des écrivains comme Graham Swift, Martin Amis, Will Self ou, plus récemment Harry Parker ou Sunjeev Sahota. Au cœur du débat se trouve, encore et toujours, l'impératif pour la fiction de médier l'expérience individuelle, notre être au monde historique. Aux critiques qui pensent que le roman

8 C.P. Snow, « Challenge to the Intellect », *Times Literary Supplement*, 15 août 1958, p. iii.

9 Angus Wilson, « Diversity and Depth », *Times Literary Supplement*, 15 août 1958, p. viii. Sur la position ici adoptée par Wilson, voir Jean-Christophe Murat, « "The Payment for Living in a Transition Period" : la création à bout de souffle dans *Hemlock and After* d'Angus Wilson », *Polysèmes*, 8, « Textualités », 2007. Accès le 25 août 2017 à <http://sait-france.org/wp-content/uploads/2015/02/article-05-polyseme-8.pdf>.

10 Rubin Rabinovitz, *The Reaction Against Experiment in the English Novel. 1950-1960*, New York, Columbia UP, 1967, p. 32.

est désormais une forme vide, David Lodge répond dès 1969 dans « The Novelist at the Crossroads » par un plaidoyer pour le roman et sa puissance d'individuation de notre devenir historique :

Si bien des aspects de l'expérience contemporaine semblent devoir susciter une réponse extrême et apocalyptique, la plupart d'entre nous continuons de vivre l'essentiel de nos existences dans l'idée que la réalité imitée par le réalisme existe bel et bien. [...] Nous nous percevons comme des individus uniques et historiques, partageant un certain nombre de présupposés et de vecteurs de communication qui nous permettent de cohabiter ; nous sommes conscients que la notion que nous avons de notre propre identité, du bonheur et du malheur, est basée sur de petites et de grandes choses. [...] C'est cette conception de la réalité qu'imité le réalisme ; et celui-ci perdurera aussi longtemps que la réalité elle-même¹¹.

David Lodge revient en 1992 sur cet essai pour en tester la validité. « The Novelist Today: Still at the Crossroads? » fait à nouveau le constat du statut spécifique du roman, au-delà des infléchissements formels qui se sont fait jour depuis son premier essai. Plus hybride, le roman aime, selon lui, désormais « mélanger les genres et les styles » pour produire une fiction « *crossover* »¹². Plus conscient que jamais de son lectorat, il s'adapte à divers formats et supports, la seconde partie du volume dans lequel cet essai est republié étant au demeurant intitulée « Mixed Media » et portant sur l'adaptation et la migration des récits entre les formats et les media. L'évolution de la forme romanesque doit donc se comprendre dans son lien avec un contexte historique, dans toute son épaisseur matérielle.

Que cette fidélité à la mimésis semble empreinte d'une nostalgie inféconde ou qu'elle paraisse symptomatique d'une épistémè, elle nous

11 David Lodge, « The Novelist at the Crossroads » (1969), dans Malcolm Bradbury (dir.), *The Novel Today. Contemporary Writers on Modern Fiction*, London, Fontana, 1990, p. 114.

12 David Lodge, « The Novelist Today: Still at the Crossroads? » (1992), dans *The Practice of Writing*, Harmondsworth, Penguin, 1997, p. 9.

impose, dans sa persistance même, d'interroger la fonction de médiation du roman. Cette fidélité inactuelle à l'exigence même de médiation engage le régime de la représentation dans son rapport à l'histoire des formes et à ses lois. Dès la fin des années 1980, la critique a insisté sur la manière dont le roman anglais de l'après-guerre et plus encore celui des années 1970 et 1980 a imaginé de nouvelles formes de négociation avec le monde et avec sa propre grammaire formelle. Dans le chapitre inaugural de *No, Not Bloomsbury*, Malcolm Bradbury trace les contours d'un roman, et plus largement d'expressions artistiques (il mentionne aussi bien David Hockney qu'Italo Calvino), en devenir, à la recherche d'un nouvel équilibre entre réalisme et abstraction, un équilibre que seule une forme d'ironie réflexive peut assurer. Porteuse d'une nouvelle relation dialectique, seule cette ironie peut dire la condition de l'homme moderne, victime étranglée par l'histoire :

L'épuisement du personnage, la crise de l'intrigue, le durcissement de la forme, l'incertitude de l'image, sont les signes d'un tournant vers l'abstraction, mais s'ils sont si présents dans les arts, c'est que ces signes sont partout présents. [...] Le roman [...] en équilibre entre le réalisme et l'abstraction, le souci de la forme et le souci de l'histoire, est investi d'une capacité ironique – fruit du conflit entre sujet et forme – à incarner la souffrance de la victime que l'on étrangle¹³.

Malcolm Bradbury ouvre la voie à une série d'analyses qui, depuis la fin des années 1980, auront tenté de saisir cet équilibre formel trouvé au-delà du modernisme, au revers de l'apparente nostalgie réaliste qui semble s'être emparée du roman de l'après-guerre. Linda Hutcheon, dans l'un des essais les plus durablement influents des années 1980, insiste sur le tournant métafictionnel de l'imaginaire historique de nombre de romans de langue anglaise récents. Plaçant ses pas dans ceux de l'historien Hayden White, et plus largement des tenants du post-structuralisme, elle met au jour, sous l'expression « métafiction historiographique », un imaginaire littéraire hybride, dans lequel la métafiction et la réflexivité

13 Malcolm Bradbury, « A Dog Engulfed in Sand », dans *No, Not Bloomsbury* (1987), London, Arena Books, 1989, p. 45.

formelle sont les nouveaux et puissants leviers d'une mimésis aux vertus herméneutiques paradoxales :

La métafiction historiographique implique que les termes de vérité et de fiction ne sont sans doute pas les plus appropriés pour discuter de la fiction. [...] Des romans postmodernes tels que *Le Perroquet de Flaubert*, *Le Grand Elysium Hotel*, et *La Créature* disent clairement qu'il n'existe de vérités qu'au pluriel, qu'il n'est pas de Vérité ; et que le mensonge en tant que tel n'existe pas, ou très rarement, mais qu'en lui se disent d'autres vérités¹⁴.

Le sens ne se livre donc pas, selon Hutcheon, dans une immédiateté immanente à l'événement, mais dans une série de médiations discursives constituées en systèmes de signification ou, pourrait-on dire avec Jacques Derrida, de grammatologies. C'est donc l'économie même de la mimésis qui est ici repensée. Les critiques n'auront depuis cessé d'insister sur la nécessité de dépasser les binarismes. Marguerite Alexander, dans *Flights from Realism* (1990), considère ainsi que les romanciers de cette fin de siècle tout à la fois fuient le réalisme et le mettent en fuite ; Elizabeth Wesseling, dans *Writing History as a Prophet* (1991), suggère, pour sa part, qu'ils mettent en crise la représentation de l'histoire. Amy J. Elias définit ce nouvel équilibre entre métafiction et mimésis comme une forme de « *Meta-mimesis* » et Margaret Scanlan, dans *Traces of Another Time* (1990), insiste sur l'« incomplétude » de la représentation qui se dessine ici. Dès 1995, Andrzej Gasiorek aura revendiqué pour la fiction un réalisme pluriel, ouvert, labile : « Le réalisme [...] est adaptable, vaste, instable, historiquement mouvant, et radicalement ouvert¹⁵ ». Consciente que ces binarismes mêmes étaient inscrits dans une histoire

14 Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, *op. cit.*, p. 109. Le passage fait référence aux romans suivants : *Flaubert's Parrot*, du romancier et nouvelliste britannique Julian Barnes (London, Jonathan Cape, 1984), *Famous Last Words*, du dramaturge et romancier canadien Timothy Findley (New York, Delacorte Press, 1981) et *A Maggot*, du romancier britannique John Fowles (London, Jonathan Cape, 1985).

15 Andrzej Gasiorek, *Post-war British Fiction. Realism and After*, London, Edward Arnold, 1995, p. 14. Voir aussi Catherine Bernard, « Dismembering/Remembering Mimesis: Martin Amis, Graham Swift », *Postmodern Studies*, 7, 1993, p. 121-144.

finie de la littérature, la critique aura, plus largement encore, tenté de cerner l'histoire littéraire qui se dit aussi dans ces oppositions :

La lutte pour la prééminence esthétique et intellectuelle a cédé la place à un moyen terme où les techniques qui jadis permettaient aux écrivains de se différencier sont désormais intégrées à un répertoire commun de stratégies adaptables à l'envie et parfaitement reconnues. En d'autres termes, l'histoire du roman, du moins celle indexée sur une dichotomie opposant radicalité et conservatisme, postmodernisme et anti-modernisme, a touché à son terme¹⁶.

14

Un débat similaire, quoique moins virulent, se retrouve dans la critique d'art portant sur l'art britannique, de l'après-guerre aux années 1970. Ici encore, c'est la place de la représentation qui est en jeu, et en particulier la persistance de la figuration dans la peinture britannique des années 1960. Comme dans le domaine littéraire, le binarisme opposant figuration et abstraction se révèle réducteur. Dans son essai consacré à l'art anglais de l'après-guerre, l'historien de l'art James Hyman souligne quel contre-sens esthétique et historique peut constituer un tel dualisme. L'art britannique de l'après-guerre est divers et ne se laisse guère enfermer dans des catégories étanches, « le réalisme n'éta[nt] pas plus monolithique que l'abstraction¹⁷ ».

Au-delà des binarismes désormais impuissants à définir la voie qui s'ouvre à la représentation, c'est une autre économie de la médiation artistique qui s'invente dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains. Dans bien des cas, écrivains, artistes, cinéastes font de la puissance critique propre à la réflexivité moderniste un levier épistémologique ; mais elle est combinée à un travail sur l'expérience

16 Richard Bradford, *The Novel Now. Contemporary British Fiction*, Oxford, Blackwell, 2007, p. 243. On doit mentionner ici les deux essais fondateurs de l'écrivain américain John Barth, qui ont largement contribué à structurer ces débats : « The Literature of Exhaustion » (1967), et « The Literature of Replenishment » (1979), tous deux repris dans John Barth, *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction* (Baltimore, Johns Hopkins UP, 1984).

17 James Hyman, *The Battle for Realism. Figurative Art in Britain during the Cold War. 1945-1960*, London/New Haven, Yale UP, 2001, p. 3.

esthétique comme expérience du présent, un présent lui-même indicial d'une histoire en devenir.

Les *cultural studies* anglaises et, dans une perspective différente, quoique connexe, l'histoire des structures de pouvoir élaborée par Michel Foucault, ou le matérialisme culturel de Fredric Jameson ont permis de comprendre comment la représentation avait toujours partie liée avec la conscience historique de notre être au monde. La forme – littéraire, artistique – est consubstantiellement prise dans une épistémè qu'elle contribue à mettre à distance et à réfléchir. C'est la thèse défendue en 1981 par Fredric Jameson dans *The Political Unconscious* qui, dans le sillage de Louis Althusser, mais aussi de l'École de Francfort, lit les formes littéraires comme des structures réfractant leur épistémè non par un effet d'isomorphie, mais par des effets complexes de réfraction « discontinu[e]s et hétérogènes¹⁸ ». Si le texte littéraire fait œuvre symbolique, c'est d'une manière indirecte, qui ouvre des différences herméneutiques, des écarts dans lesquels se love le travail même de la représentation. Cette idée d'écarts ouverts dans le matériau même de la représentation nous sera précieuse pour comprendre comment le texte ou l'œuvre plastique réfléchit notre expérience au monde sans la reconduire de manière transitive. Elle doit aussi être rapprochée de la catégorie des « structures de sentiments » introduite par Raymond Williams dans *Marxism and Literature* (1977) pour comprendre comment l'idéologie s'incarne dans des pratiques, des affects, mais aussi comment ces mêmes affects pensent le système de valeurs dominant :

Nous nous intéressons aux significations et aux valeurs en tant qu'elles sont vécues et ressenties. [...] C'est-à-dire [...] spécifiquement aux caractéristiques affectives de la conscience et des relations : non pas les sentiments en tant qu'opposés à la pensée, mais la pensée comme sentiment et le sentiment comme pensée¹⁹.

18 Fredric Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolical Act* (1981), London, Routledge, 1989, p. 99.

19 Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford UP, 1977, p. 132. Je remercie ma collègue Sara Thornton de m'avoir rappelé la prégnance de cette notion dans l'œuvre de Williams.

Pour Williams, la puissance critique de la littérature est faite de cette expérience qui est aussi pensée. Machines à interroger notre historicité, le roman, le théâtre, mais aussi le cinéma et les arts plastiques, parviennent ainsi à des formes de transaction, dans lesquelles le concept et l'expérience s'ajoutent pour produire une praxis tout à la fois incarnée et critique²⁰. Comme le suggère le critique David James,

La fiction cristalline [telle que définie par Murdoch] est moins ressuscitée que transformée par les écrivains de ce début de siècle, qui semblent bien témoigner du potentiel critique de notre expérience immédiate et de la dynamique de la vie quotidienne. [...] Ces dix dernières années, on note ainsi le désir chez les romanciers de mettre en synchronie le pouvoir consolateur de la forme et une conscience réflexive et dynamique du pouvoir de la fiction à imaginer des scénarii perceptifs à visée éthique, scénarii qui en retour suscitent des lectures plus immédiatement engagées²¹.

Les arts plastiques contemporains ont, de longue date, compris la puissance immanente et immédiate du concept. Nul doute que ce souci d'incarner l'idée et d'abstraire l'expérience est à mettre à l'actif de Marcel Duchamp et de ses épigones, des tenants du Pop Art aux Young British Artists. Le *ready-made* est à la fois le produit d'une réflexion intellectuelle sur le statut de l'œuvre d'art et sa mécanique, et le moment d'une expérience, qu'elle soit celle d'une surprise, ou d'un choc, induit par ce face-à-face avec l'œuvre. Dans une large mesure, l'art contemporain – les artistes anglais contemporains ont eu ici un rôle capital – a tout entier été tendu vers cette même pratique paradoxale, dans laquelle le concept et l'expérience se légitiment réciproquement. Dans un de ses plus importants essais, le critique d'art américain Craig Owens insiste sur la puissance critique de l'allégorie – l'une des modalités les plus prégnantes de cet art du concept –, une puissance qui met en crise

20 Sur le travail contextuel de l'art, voir les travaux de Paul Ardenne, dont *Un art contextuel* (Paris, Flammarion, 2002).

21 David James, « A Renaissance for the Crystalline Novel? », *Contemporary Literature*, 53/4, 2012, p. 849-850.

la référenciation et symétriquement incarne le caractère contingent, incomplet de l'acte signifiant²². Pour Gilles Deleuze, écrivant à propos de Francis Bacon, la structure optique de l'œuvre cohabite de même avec l'expérience manuelle, tactile, de l'art pour déclencher ce moment d'expérience haptique qu'est l'expérience de la peinture²³; l'œil touche le monde, dans sa matérialité, autant qu'il se le représente.

Dans le contexte britannique, cet enchevêtrement de la matière et de la pensée, de l'expérience esthétique incarnée et de l'expérience critique revêt une pertinence spécifique qui reste largement invue. En cette praxis critique, un néo-empirisme semble à l'œuvre qui plonge ses racines dans une longue tradition philosophique. Dès les travaux de John Locke (*An Essay Concerning Human Understanding*, 1690) et de David Hume (*An Enquiry Concerning Human Understanding*, 1748), l'empirisme a postulé la consubstantialité de la sensation et de la pensée²⁴. Les données phénoménologiques de l'expérience ne sont pas simplement la matière brute de la pensée; elles constituent une pensée incarnée. Le propos du présent ouvrage ne saurait être de lire la production artistique et littéraire britannique contemporaine à la lumière stricte de cette tradition, en un terme à terme étroit, mais de comprendre comment la praxis qui s'y élabore est elle aussi pensée incarnée, ou « structure de sentiment » et comment corps et concept s'entrelacent pour dire et comprendre notre être au monde.

Une telle attention à la matérialité de tout processus d'intellection est des plus éclairantes pour comprendre en particulier la manière dont la littérature et les arts mettent en forme et réfléchissent le corps politique. L'image du corps politique a connu une fortune éclatante au XVII^e siècle anglais, sous l'influence de Thomas Hobbes qui, dans

22 Craig Owens, « The Allegorical Impulse: toward a Theory of Postmodernism, Part 2 », dans *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1992.

23 Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1984.

24 Au chapitre IX, « De la perception », John Locke explique ainsi: « À partir du moment où existe une sensation ou une perception, alors une idée s'y produit et se présente à l'entendement » (*An Essay Concerning Human Understanding*, [1690], Harmondsworth, Penguin, coll. « Penguin Classics », 1997, p. 142-143).

Leviathan (1651), comprend la société comme une physique organique. Mais cette image n'est pas l'exclusive de la pensée politique anglaise ; elle se retrouve dans le contexte francophone. Là encore, la métaphore est duelle, pointant vers un agencement qui n'est pas que de concepts, mais qui passe aussi par une physique, un corps pris dans la densité de ses sensations. L'allégorie du corps politique engage un collectif et l'ensemble infiniment complexe des sensations et représentations par lesquelles ce corps collectif advient à lui-même et que parallèlement il matérialise. Un corps politique est présent à lui-même en ses représentations, en ses « structures de sentiments ». Mais cet état est aussi réflexif et la différence ouverte par les représentations – littéraires, artistiques – est le lieu même d'un travail critique de la langue et du visuel au plus intime de notre expérience du présent.

Le tournant néo-matérialiste pris récemment par une part de la théorie critique, que ce soit dans le sillage de Gilles Deleuze et Félix Guattari²⁵, ou dans celui du posthumanisme, ou de l'écologie politique au sens le plus large du terme²⁶, témoigne du travail de redéfinition aujourd'hui à l'œuvre dans le champ de la philosophie, mais aussi dans celui de la critique littéraire et artistique. La littérature, l'art sont expériences et cette expérience est comptable de la manière dont nous pensons et éprouvons notre être en commun, dont nous faisons corps politique aujourd'hui. L'expérience du présent et sa représentation s'embrassent comme en un ruban de Moebius. Cette réversibilité de l'expérience et de la représentation, de la perception et de l'entendement constitue la puissance critique de la littérature et des arts. Ainsi, la représentation se dépasse toujours pour interroger ses propres fondements ; ainsi l'expérience se fait expérimentation critique et praxis qui engage notre historicité.

25 On renverra ici en particulier aux recherches de Brian Massumi, *Semblance and Event. Activist Philosophy and the Occurrent Arts* (Cambridge [Mass.], The MIT Press, 2011).

26 Voir par exemple les travaux de Rosi Braidotti, dont *The Posthuman* (Cambridge, Polity, 2013) et ceux de la spécialiste des sciences politiques, Jane Bennett, dont *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things* (Durham [NC], Duke UP, 2010).

Comprendre la logique perceptuelle et symbolique d'un corps politique impose de saisir son déploiement dans un contexte historique précis. La littérature et les arts britanniques contemporains n'auront cessé de se confronter à une réalité politique, sociologique, culturelle qui ne se tient ni en surplomb des œuvres ni en leurs confins imaginaires. Analyser la fabrique du corps politique imposait de toujours lire les œuvres en contexte, et de comprendre comment elles entrent en tension avec une fabrique idéologique et les mutations de l'horizon culturel et politique. On sait combien est risquée toute tentative de périodisation et on pourra juger que choisir de faire débiter l'analyse au début des années 1980 semble tenir trop aisément pour acquis que l'arrivée au pouvoir de Margaret Thatcher en 1979 constitue une ligne de partage des eaux historique. Elle est bien une ligne de partage, pour autant qu'elle cristallise des mutations à l'œuvre de longue date. Les cinq chapitres de l'ouvrage mettent au jour ces bouleversements, mais plus encore la manière dont écrivains et artistes retournent le sentiment de crise contre lui-même pour en faire le moment d'une expérience d'intellection historique. Les deux premiers chapitres – « La fin des fins ? Et encore après... » et « Un art de/en guerre » – analysent ce travail de dialectisation critique qui advient à partir des années 1980. Le corps politique que les conservateurs se font fort de réinventer est un corps meurtri, hanté par l'histoire du ^{xx} siècle. Le travail de mémoire historique occupe une large part de l'imaginaire littéraire des années 1980 à 2000, car l'expérience des conflits historiques et sociaux – guerres, fractures sociales – constitue l'une des « structures de sentiment » les plus puissantes de la littérature et des arts contemporains en Grande-Bretagne. Le chapitre 3 – « Corps critiques » – se tourne vers la manière dont l'histoire est matière vivante et s'imprime à même les corps pour imposer de repenser la matrice du corps politique, son économie figurale même.

L'imaginaire de la perte qui s'élabore et se pense ici n'est en rien un imaginaire mélancolique. Sa puissance politique et critique réside dans sa capacité à convoquer l'histoire dans la chair même de l'expérience, au plus près de ce qui défait et fait un corps politique. Les chapitres 4 et 5 montrent comment cette expérience de la dérélition est toujours dialectique, ouvrant des brèches au cœur même des représentations pour

les défaire, les retourner contre elles-mêmes. Le travail de mémoire est ici un travail sur l'*habitus* du corps politique, tel que Pierre Bourdieu définit le terme, soit comme « un système de *dispositions* durables, [...] structures structurantes, [...] principe de génération et de structuration de pratiques²⁷ ». Il dessine aussi les contours d'un être commun à venir. Les lieux de la communauté – la maison, l'espace de la *polis* – façonnent une topique esthétique qui est aussi le lieu de conflits féconds augurant d'une agentivité en actes. Les contours d'un *nous* se dessinent alors dans les lignes de fracture, mais aussi les lignes de contact d'un démos qu'il revient encore et toujours à l'expérience esthétique d'imaginer. La trajectoire de l'analyse – de la crise à l'utopie –, peut sembler téléologique, comme conditionnée par une raison historique naturelle, mais des effets de persistance viennent aussi, à chaque étape, contredire ce telos. Des images, des constellations symboliques circulent et se transforment d'un texte à l'autre, d'une décennie, à l'autre. De ces rémanences, de ces mutations, l'imaginaire politique et esthétique est témoin et comptable, car en ces lignes de force se devine aussi un imaginaire politique à l'œuvre.

Embrasser quelque quarante années de création littéraire et artistique impose de faire des choix. On objectera que certaines figures sont passées sous silence qui se mesurent aussi avec vigueur et inventivité au présent. On pourra regretter que certains questionnements centraux à la définition du corps politique – la question du genre, ou encore des identités minoritaires – ne soient pas suffisamment mises en travail. Les lectures critiques ici proposées doivent aussi se lire comme des propositions qui pourront être mises à l'épreuve d'autres textes, d'autres univers esthétiques pour comprendre comment le texte et l'œuvre d'art ouvrent des champs d'agentivité politique complexe. Enfin, on pourra souhaiter que plus de place ait été faite au théâtre et à la poésie dans le corpus d'œuvres littéraires analysées. On doit voir dans la prédominance du genre romanesque l'influence du concept de représentation et des débats évoqués plus haut qui ont fait du roman l'espace privilégié d'une

27 Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique* (1972), Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 2000, p. 256.

réflexion sur la responsabilité de l'écriture. Les voix de dramaturges tels qu'Edward Bond ou Sarah Kane, ou de poètes tels que Simon Armitage ou Tony Harrison se font aussi entendre dans ces pages : elles témoignent aussi de la puissance d'intellection incarnée du théâtre et de la poésie, de leur capacité à nous faire faire l'expérience du présent.

De même qu'il était impossible de lire l'imaginaire du corps politique en apesanteur historique, il était important de rendre justice au contexte théorique et critique sur lequel se détache la production littéraire et artistique britannique contemporaine. Si l'analyse se charpente à partir d'une lecture matérialiste, à la jonction du politique et de l'expérience, elle est aussi nourrie de la foisonnante production critique et théorique contemporaine, souvent interdisciplinaire et qui associe sciences politiques et philosophie, sociologie et études culturelles, anthropologie et critique littéraire. Chaque chapitre fait ainsi le point sur les études critiques que les textes et œuvres convoqués ont inspirées, mais aussi sur les constellations conceptuelles qui nous permettent de comprendre les processus herméneutiques induits par l'écriture et la création artistique. Entre productions littéraires, artistiques et théoriques, des questionnements, des catégories, des concepts migrent et se transmutent. Ainsi se constituent des lignes de force théoriques autour du corps comme matière, espace-temps de l'expérience, mais aussi comme trope formel et comme agent. Le matériau esthétique est aussi fait de ce dialogue éclectique avec la pensée, dialogue complexe et parfois ténu, mais qui irrigue notre compréhension des structures de sens.

La lecture ici ouverte reste nécessairement en devenir. Son incomplétude est sans doute le prix de son attention à des pratiques esthétiques elles aussi en devenir. Les écrivains et les artistes évoqués n'ont pas renoncé à interroger la forme ; pas plus qu'ils n'ont renoncé à penser le pacte qui lie la langue et l'expression artistique à ce qui fait notre être commun. Plus que jamais, la littérature et les arts plastiques britanniques se veulent comptables de ce qui nous délie et nous lie. Plus que jamais ils intéressent notre condition historique, au plus intime de ce que nous sommes, là où l'expérience esthétique se fait intelligence du présent.

LA FIN DES FINS? ET ENCORE APRÈS...

DANS L'OMBRE DE L'APOCALYPSE

Pour nombre d'écrivains, d'artistes, de plasticiens anglais contemporains, imaginer le présent engage d'emblée l'histoire des représentations. Plus précisément, comprendre notre devenir historique implique de tester des formes plurielles de la mimésis, par-delà le modernisme mais aussi dans son sillage. Palimpseste et pourtant toujours présente, lacunaire et pourtant structurante, cette mémoire mimétique œuvre de manière immédiate et pourtant indirecte à représenter le présent. En elle se réfracte et s'incarne une relation contrariée au présent et à une histoire collective. Jouant, comme au second degré, avec la mémoire des genres, écrivains et plasticiens se postent au cœur du dispositif mémoriel des formes pour en saisir la puissance de réverbération ici et maintenant. Pour autant, il serait réducteur de ne voir là qu'un jeu nostalgique. La critique qui s'est tournée vers les jeux intertextuels de la fiction anglaise contemporaine a souvent insisté sur la portée politique indirecte de ces jeux et la manière dont ils permettent de penser une situation historique¹. Pour Linda Hutcheon, par exemple, le caractère métafictionnel de ces jeux constitue « moins une prise de distance à l'égard de la tradition mimétique qu'une remise en œuvre de cette tradition² ». Le dialogue qui se noue avec l'héritage mimétique ouvre sur une réflexion pragmatique sur l'agentivité historique. En lui

1 Voir, par exemple, Susana Onega et Christian Gutleben (dir.), *Refracting the Canon in Contemporary Literature and Film*, Amsterdam, Rodopi, 2004.

2 Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* (1980), London, Methuen, 1984, p. 5.

se déploie un processus d'actualisation critique des formes. En lui se dit aussi la relation toujours repensée de l'individu et de l'histoire collective.

Déjà dans *G.*, paru en 1972, John Berger choisit d'embrasser l'histoire de l'Europe au tournant du xx^e siècle sous la forme d'une allégorie disloquée, la forme fragmentée du texte captant et récusant le programme réaliste. La clôture du roman est ici doublement allégorique, qui nous narre la mort du protagoniste sous les rayons vacillants d'un crépuscule marin : « La mer est calme. Comme un miroir, selon l'expression consacrée³ ». Peu à peu, la mer et le ciel se confondent et, en un effet de métalepse vertigineux, la mort du protagoniste, celle du jour, celle du roman et celle d'un genre littéraire semblent converger vers cette ligne d'horizon qui se referme sur l'imaginaire mimétique du texte et l'acte de lecture. Plus vertigineux, car plus imperceptible encore que les métaphores autoréflexives du texte, est le glissement stylistique qui, dans la phrase finale, substitue des verbes d'état à des comparaisons : « L'horizon est la bordure nette d'un rideau qui sans raison tombe brutalement sur une représentation⁴ ». Autoréflexive, la phrase confirme aussi le pacte de l'illusion référentielle. Le roman est ainsi placé sous rature et son pacte avec le lecteur interrompu comme pour mieux en signifier la puissance imaginaire.

Nombre de romanciers anglais des années 1980 placent leur pas dans ceux de John Berger, ou encore dans ceux du John Fowles de *The French Lieutenant's Woman* (1969), pour produire une économie référentielle d'un genre nouveau, hybride, que l'on pourrait définir comme un compromis au double sens du terme. Compromis, il semble y avoir tant l'illusion référentielle semble être désormais irrémédiablement soumise à caution. Mais compromis, aussi en ce que s'opère une négociation

3 « *The sea is calm. Like a mirror as they say* » (*G.* [1972], London, Chatto & Windus, 1985, p. 316). On rappellera que *G.* fut couronné du Booker Prize. Signe que l'acte d'écrire reste un acte profondément historique, inscrit dans le présent, John Berger fit don de la moitié du montant du prix au mouvement des Black Panthers, afin, selon ses termes, de « retourner le prix contre lui-même », le prix étant alors financé par la société Booker qui prospéra grâce au commerce colonial, en particulier en provenance des plantations de sucre de la Guyane britannique.

4 « *The horizon is the straight bottom edge of a curtain arbitrarily and suddenly lowered upon a performance* » (*ibid.*).

entre la logique référentielle et l'esprit de soupçon qui domine la fiction depuis la crise moderniste. Will Self n'aura de même cessé de retravailler l'économie de l'allégorie, et en particulier la manière dont elle parvient à faire cohabiter l'intelligence du concept et l'intelligence de la sensation, tout comme le font aussi Zadie Smith, Tom McCarthy ou encore Marina Warner, en particulier dans *Indigo* (1993)⁵.

Loin d'être un genre épuisé, le *State of England novel* reste ici investi d'une pertinence politique particulière. La formule dérive, rappelons-le, de la vision que Thomas Carlyle donne de l'Angleterre victorienne au début de son essai de 1843, *Past and Present*, industrielle, mais misérable, prospère, mais inégalitaire : « L'état de l'Angleterre [...] est, à juste titre, considéré comme le plus funeste que l'on n'ait jamais rencontré en ce monde. L'Angleterre est riche, de toutes sortes de productions, répondant à tous les besoins des hommes ; et pourtant l'Angleterre meurt de faim⁶ ». Cette même vision hante la fiction victorienne, de *Sybil, or the two Nations* (1845) de Benjamin Disraeli, à *North and South* (1854) d'Elizabeth Gaskell, de *Felix Holt, the Radical* (1866) de George Eliot à la vaste production de Charles Dickens. Cette tradition ne s'est jamais interrompue, quand bien même elle a été pour partie remise en question par l'avènement de la fiction moderniste. Aujourd'hui encore, les romans de David Lodge, entre autres *Nice Work* (1988), une réécriture de *Howards End* (1910), de E.M. Forster, ou ceux de Margaret Drabble poursuivent cette tradition et occupent une large place dans la production romanesque anglaise⁷.

Cette formule reste aussi présente, à l'état de spectre littéraire, dans nombre de romans qui retravaillent les stratégies mimétiques, sans

-
- 5 Voir Eileen Williams-Wanquet, « L'histoire remise en cause : *Indigo* de Marina Warner », *Études britanniques contemporaines*, 18, 2000, p. 89-103.
 - 6 Thomas Carlyle, *Past and Present*, 1843. Accés le 23 décembre 2015 à <http://www.gutenberg.org/cache/epub/13534/pg13534-images.html>.
 - 7 Sur la place de cette thématique dans le roman anglais contemporain, voir *Études britanniques contemporaines*, 49, 2015. Accés le 23 décembre 2015 à <http://ebc.revues.org/2602>. Sur la forme que prit cette tradition des années 1950 aux années 1980, sous la plume par exemple de Angus Wilson ou de Margaret Drabble, voir aussi le chapitre « Conditions of England » de l'essai de Steven Connor, *The English Novel in History. 1950-1995*, London, Routledge, 1996.

toutefois les invalider. Schématisée, au point de fonctionner comme une référence quasi conceptuelle, la mimésis nous parle toujours de l'état de l'Angleterre, mais c'est pour en allégoriser les fractures, les tensions et pour les inscrire dans une structure narrative tout à la fois diagrammatique et incarnée. Le contexte politique est ici crucial. Les écrivains des années 1980 écrivent sous le coup d'une double certitude : celle de l'épuisement de la littérature et de la nécessité d'écrire après la fin, là où se dit la fin de la fiction et sa puissance ultime. Les farces provocatrices de Martin Amis, les explorations inquiètes de Graham Swift, les récits hantés de Peter Ackroyd ou de A.S. Byatt, ou encore les fausses fresques historiques de Kazuo Ishiguro ou de Jeanette Winterson semblent n'avoir que peu de choses en commun. La fascination de Swift pour les profondeurs ombreuses du passé et celle, presque obscène, d'Amis pour la vacuité grotesque d'une époque prise dans un jeu de reflets et de simulacres semblent devoir les opposer ; tout comme les épopées mémorielles de Peter Ackroyd semblent puiser à un imaginaire collectif presque orthogonal à celui de Kazuo Ishiguro dans *The Remains of the Day* (1989). Leurs romans partagent pourtant un souci que l'on pourrait qualifier d'humaniste pour notre présent inquiet et pour la présence tremblée du passé qui s'y reflète. *Waterland* (1983), *Money* (1984), *Chatterton* (1987), *London Fields* (1989), *Possession* (1990) donnent à lire une tension commune qui lie la cruauté et l'empathie, la peur et la folie, la culpabilité et la puissance du désir, inscrites dans le corps de la diégèse et la tension de l'écriture, et qui nous reviennent comme par-delà le désenchantement et le chaos de l'histoire.

Quoiqu'il vise à repenser le contrat qui lie le monde et les mots de la fiction, quoiqu'il interroge sans relâche la fonction herméneutique de nos récits, le roman réaffirme aussi la nécessité de frotter ces récits à la réalité, dans sa matérialité la plus frontale, celle de la fin, telle qu'elle s'inscrit dans la folie, la souffrance et la mort. Dans leurs textes, la réalité nous revient de ses propres confins, en souffrance, et pourtant lestée d'une présence complexe, tout à la fois reconnaissable et quelque peu étrangère à elle-même, comme aliénée. Face à cette réalité malade, le roman se doit de reposer la question urgente du pacte référentiel tout en reconnaissant que celui-ci est comme frappé d'inanité. On pourra

objecter que, comme le souligne Frank Kermode dans *The Sense of an Ending*, l'imaginaire de la fin est sans doute consubstantiel à l'imaginaire culturel en tant que tel. Quelle que soit l'époque, nos terreurs semblent toujours plus signifiantes et prégnantes que celles qui ont précédé ; mais « le temps n'est en rien libre, il est l'esclave d'une fin mythique⁸ » et la puissance de fascination du principe eschatologique change de visage mais pas d'essence. Et pourtant, serait-on tenté de penser, le modernisme tardif, celui de Samuel Beckett entre autres, a poussé dans ses retranchements les plus anoniques l'expérience de la fin, pour nous donner à voir un « univers contre-mythique », un « monde post-éthique⁹ ». Nous reviendrons plus loin sur la manière dont, dans *Time's Arrow or the Nature of the Offence* (1991) et *The Zone of Interest* (2014), Martin Amis enfreint l'injonction à laquelle, en 1949, Theodor Adorno soumet la littérature après-Auschwitz : « Écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes¹⁰ ». La conscience de cette expérience des confins occupe une place importante dans la fiction anglaise de la fin du xx^e siècle, mais le roman anglais attendra les années 1990, avec la parution de *Time's Arrow* de Martin Amis, pour se confronter frontalement à la Shoah.

Dans les années 1980, la certitude du pire hante bien la fiction et le théâtre, mais la hantise de la déréliction et de l'anomie se cristallise autour du danger de l'apocalypse nucléaire. Dans son premier roman, *A Pale View of Hills* (1982), Kazuo Ishiguro, ménage une place

-
- 8 Frank Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, Oxford UP, 1966, p. 94.
 - 9 Élisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 30-31.
 - 10 Theodor Adorno, « Critique de la culture et société », dans *Prismes*, Paris, Payot, 2003, p. 26. Dans « Commitment », un essai de 1965, Theodor Adorno revient sur cette affirmation et, sans rien concéder sur sa pertinence, il affirme aussi que la littérature est dans une situation paradoxale, mais que son existence ne doit pas « constituer une concession au cynisme » induit par ce qu'il perçoit comme la régression culturelle qui a envahi la société (Theodor Adorno, « Commitment », *New Left Review*, 1/87-88, septembre-décembre 1974 ; réédité dans Theodor Adorno, *et al. Aesthetics and Politics*, London, National Library Board, 1977 ; London, Verso, 1980, p. 177-195, ici p. 188).

paradoxe au bombardement de Nagasaki, la ville où se situe l'action du roman, dans un après-guerre envahi par le silence et le déni. Loin de tenter de reconstituer l'événement, le roman semble au contraire le tenir à distance. Le cataclysme n'est abordé que sous la forme de notations factuelles, dans lesquelles seul le recours à l'article défini indique l'ampleur du drame et son effet de bornage historique : « Elle avait cinq enfants », indique la narratrice à propos d'une de ses connaissances, « ils sont tous morts quand la bombe est tombée, sauf son fils aîné ». Un hiatus irréfragable semble ouvert entre ce que l'on devine caché derrière l'article défini – « la bombe » – et l'optimisme volontariste qui structure la société japonaise de l'après-guerre : « “Mme Fujiwara me répète qu'il est important de regarder devant. Et elle a raison. Si les gens ne faisaient pas cela, et bien, tout ceci” – je désignai la vue – “ne serait encore qu'un champ de ruines” »¹¹. Dans le discours qu'elle délivra le jour de la remise du prix Nobel de littérature à Kazuo Ishiguro, le 10 décembre 2017, la secrétaire perpétuelle de l'Académie suédoise et membre du comité du prix Nobel de littérature souligne ainsi comment le romancier « explore en détail la façon dont nous entrons en interaction avec le passé et ce que nous – individus, communautés, sociétés – devons aussi oublier pour simplement survivre¹² ».

Le roman d'Ishiguro n'est pas une exception dans la littérature des années 1980. Edward Bond adosse l'allégorie des *Pièces de guerre* (1983-1985) à la mémoire des bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki et Martin Amis en fait de même dans son recueil de nouvelles *Einstein's Monsters* (1987). Le sentiment de crise revient sous la forme d'une hantise, et envahit l'écriture comme l'intuition sourde d'un désastre à venir. Tenter d'imaginer cette expérience ultime engage la représentation dans son principe même. Dans son essai « Thinkability », placé en ouverture à *Einstein's Monsters*, Martin Amis en vient à définir l'apocalypse nucléaire comme le test même de la représentation, voire du langage :

11 « *She had five children. [...] When the bomb fell, they all died except her eldest son* » (*A Pale View of Hills* [1982], Harmondsworth, King Penguin, 1983, p. 111).

12 Sara Danius, « « The Nobel Prize in Literature 2017. Kazuo Ishiguro. Award Ceremony Speech ». Accès le 2 janvier 2018 à https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2017/presentation-speech.html.

Bien que nous ne sachions que faire des armes nucléaires ni comment cohabiter avec cet arsenal, nous trouvons peu à peu une écriture qui puisse le dire. [...] C'est le plus élevé des sujets et le plus vil. C'est un sujet honteux et sublime. L'ironie est partout, où que vous tourniez le regard : une ironie tragique et pathétique, voire l'ironie de l'humour noir et de la farce ; mais l'ironie est aussi simplement violente, violente comme jamais auparavant¹³.

La logique régulatrice et ordonnatrice du récit, sa nature téléologique même s'en trouvent profondément bouleversées, comme le rappelle Peter Brooks en conclusion de *Reading for the Plot*, un essai contemporain des romans en question : « Il semble désormais difficile d'atteindre la fin. Faute de fin, ou du fait de son report infini, nous sommes condamnés à jouer : à concocter des fins de parties, à jouer en attendant un ultime moment de révélation qui ne vient jamais, créant l'espace d'un comme-si, une fiction de fin¹⁴ ». Loin de se détourner de la forme romanesque, les romanciers font au contraire le pari qu'elle doit être moins évidée qu'en quelque sorte exacerbée. La métafiction devient ainsi un levier critique et les mondes possibles de la fiction un espace où utopie et dystopie s'affrontent et se dialectisent.

La métafiction n'a pas ici à voir avec une ironie allègre qui démonterait la mécanique de la représentation pour réinventer l'écriture dans les jeux infinis de la langue. Si, pour certains, dont Martin Amis, l'ironie semble conserver sa pertinence, c'est bien que l'ironie reste sans doute

13 « *Although we don't know what to do about nuclear weapons, or how to live with nuclear weapons, we are slowly learning how to write about them. [...] It is the highest subject and it is the lowest subject. It is disgraceful, and exalted. Everywhere you look there is great irony: tragic irony, pathetic irony, even the irony of black comedy or farce; and there is irony that is simply violent, unprecedentedly violent* » (*Einstein's Monsters*, London, Jonathan Cape, 1989, p. 3-4). Martin Amis est revenu à maintes reprises sur le sujet, en particulier dans le cadre de recensions ; voir les articles rassemblés sous le titre « Nuclear Weapons », dans *The War Against Cliché. Essays and Reviews. 1971-2000*, London, Jonathan Cape, 2001.

14 Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1984, p. 313.

l'un des modes privilégiés du xx^e siècle. L'un des personnages d'*Einstein's Monsters* concède : « C'était son grand paradoxe : que le plus grand – le plus accompli, le plus magique – des génies de notre temps [Einstein] ait confronté la terre à une honte si abjecte, à une telle terreur. “Mais c'est si typique du xx^e siècle”, disait-il : qui resterait pour toujours le siècle de l'ironie triomphante¹⁵ ». Plus largement, l'ironie métafictionnelle permet de sonder l'imaginaire malade du monde contemporain. Sous sa forme farcesque, comme dans la trilogie de D.M. Thomas, *Swallow* (1984), *Sphinx* (1986) et *Summit* (1987), elle tente de conjurer la peur. Sous sa forme allégorique, elle met à nu la crise du présent, et la violence d'un imaginaire crépusculaire et millénariste, hanté par la fin des temps. Paradoxalement, cette fin des temps est aussi l'occasion d'une réinvention du pacte mimétique. *The Burning Book* de Maggie Gee, *Waterland* de Graham Swift, tous deux publiés en 1983, *A History of the World in 10½ Chapters* de Julian Barnes ou *Sexing the Cherry* de Jeanette Winterson, tous deux parus en 1989, semblent suspendus « au bord terrifiant et ténu de la nuit qui vient¹⁶ ». En 2006, le romancier américain Cormac McCarthy choisira, dans *The Road*, d'imaginer un monde de l'autre bord du néant.

La place qu'occupe la menace d'un conflit nucléaire dans la conscience collective britannique et le contexte politique et historique de l'époque méritent d'être rappelés. En ces années 1980, en Grande-Bretagne, base avancée de l'OTAN, l'apocalypse semble pour demain. Depuis les années 1950, le Royaume-Uni réarme massivement, investissant entre 8 et 10 % de son produit national brut dans sa défense. Au congrès des conservateurs en octobre 1957, Harold Macmillan, promu Premier ministre en janvier de la même année, suite à la démission de Anthony Eden, met en garde l'Union soviétique : le Royaume-Uni n'hésitera pas à répondre – sous-entendu avec l'arme nucléaire – à toute attaque. En

15 « *It was his central paradox that the greatest—the purest, the most magical—genius of our time should have introduced the earth to such squalor, profanity and panic. “But how very like the twentieth century,” he said: this was always going to be the age when irony really came into its own* » (*Einstein's Monsters*, op. cit., p. 37).

16 « *the faint scary edge of the darkness to follow* » (*The Burning Book* [1983], London, Faber & Faber, 1985, p. 294).

février 1958, *The Campaign for Nuclear Disarmement* (CND) tient sa première grande réunion publique à Londres. À Pâques de la même année, le collectif organise sa première manifestation aux abords du site nucléaire d'Aldermaston, dans le Berkshire¹⁷. Pendant des décennies, la tension restera aiguë. Elle atteint un nouveau palier, avec le déploiement de chaque côté du Rideau de fer d'un arsenal de missiles intercontinentaux. En 1979, l'installation des missiles Pershing est annoncée. Ils sont basés entre autres sur la base de Greenham Common, aussi dans le Berkshire. S'ensuit une protestation virulente, qui se cristallise autour des actions lancées par un collectif de femmes, près de la base de Greenham, un mouvement dans lequel pacifisme et féminisme font cause commune¹⁸.

La politique de reconstruction – *Perestroïka* – conduite par Mikhaïl Gorbatchev contribue à faire baisser la tension entre les blocs. En 1987, un traité est signé entre les grandes puissances en vue du démantèlement de l'arsenal de missiles intercontinentaux. L'inquiétude semble devoir s'apaiser. Mais le 26 avril 1986, c'est le nucléaire civil qui, à son tour, nourrit la crainte d'un cataclysme, avec l'explosion du réacteur de la centrale Lénine de Tchernobyl en Ukraine. Maggie Gee et Graham Swift, Jeanette Winterson et Julian Barnes écrivent donc sous la double ombre portée du bouclier nucléaire des missiles Pershing, et de la catastrophe nucléaire de Tchernobyl.

La crainte d'un conflit nucléaire dévore l'imaginaire fictionnel, contraint de trouver une forme analogique à l'expérience ultime que serait une telle catastrophe. Dans *Waterland*, roman historique disloqué, dans lequel le récit de l'histoire ne parvient jamais à trouver une cohérence herméneutique, la peur de l'apocalypse nucléaire vient trouver le texte sous la forme de cauchemars : ceux que font les élèves du narrateur, un professeur d'histoire que le sens de l'histoire a déserté et

17 Sur l'essor du CND et son impact sur la sphère intellectuelle et artistique au Royaume-Uni, voir Alan Sinfield, *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain* (1989), London, Continuum, 2004, p. 270-273.

18 Dans son dernier roman en date, *Winter* (2017), Ali Smith fait de la mémoire de cette grande campagne de protestation l'un des souvenirs constitutifs de l'imaginaire politique du Royaume-Uni contemporain, souvenir spectral et pourtant puissant.

qui ne voit dans le chaos du monde que le bégaiement inepte d'un récit sans telos :

Je comprends ce que tu ressens [conçède-t-il à Price, l'un de ses élèves]. Oui, la fin du monde est à nouveau pour demain – cette fois c'est peut-être pour de vrai. Mais ce sentiment n'est pas nouveau. Les ermites saxons avaient le même. Ils l'avaient aussi quand ils ont construit les pyramides pour prouver qu'ils n'avaient rien à craindre. Mon père l'a ressenti dans la boue d'Ypres. Mon grand-père l'avait aussi et l'a noyé dans la bière qui l'a tué. [...] C'est ce sentiment qui vient de si loin, que peut-être rien n'a de sens¹⁹.

32

On le sait, Karl Marx met déjà en garde en 1852, dans *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* : « tous les grands événements et personnages historiques se répètent pour ainsi dire deux fois [...] la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce²⁰ ». L'histoire du monde selon Swift n'obéit pourtant désormais plus au principe de linéarité, quand bien même celui-ci ferait une place à la dérision et à l'ironie. Ne règne qu'un temps étal, tendu vers une fin toujours relancée dans sa terreur anomique. La confusion des pronoms – « Ils l'avaient aussi » ne pouvant pas renvoyer aux ermites saxons mentionnés avant – dit dans la structure même de la langue l'affolement d'un temps qui ne sera jamais converti en histoire, mais qui réduit les individus à être la proie d'une hantise archaïque et toujours présente.

Au chapitre 40, alors que le roman s'approche de sa propre fin, un court chapitre relate les cauchemars des élèves du narrateur, en une mosaïque panique :

19 « I know what you feel. Yes, the end of the world's on the cards again—maybe this time it's for real. But the feeling's not new. Saxon hermits felt it. They felt it when they built the pyramids to try to prove it wasn't true. My father felt it in the mud at Ypres. My grandfather felt it and drowned it with suicidal beer. [...] It's the old, old feeling, that everything might amount to nothing » (*Waterland* [1983], London, Picador, 1984, p. 232-233).

20 Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* (1851), Paris, Éditions sociales, 1969, p. 13.

« Et les gens prennent tous leur voiture, Monsieur, ils s'en vont. [...] Et puis quand on arrive sur la route principale, elle est bloquée par les voitures. Les gens klaxonnent et hurlent et gémissent. Et je pense, c'est comme ça qu'on va finir – on va tous mourir dans un grand embouteillage... » [...]

« ... ils l'annoncent à la télé. Vous savez : vous avez quatre minutes... Mais personne ne voit rien on dirait. Personne ne bouge. Mon père ronfle dans son fauteuil. Je hurle. Ma mère reste là. Elle veut juste savoir pourquoi ils ont arrêté la série *Crossroads*... »

« ... Toutes les maisons deviennent rouges comme de la braise et puis ils deviennent tout blancs et tous les gens deviennent rouges aussi et puis tout blancs... »²¹.

Dans un effet de montage incongru, l'apocalypse nucléaire agit comme un révélateur de l'aliénation à l'œuvre dans la société de consommation. Expérience archaïque, mythique, incommensurable, elle est irréconciliable avec un *habitus* conditionné par les spectacles simulacres de l'univers médiatique et le fétichisme de l'objet et des flux. Face à cette expérience ultime, la société ne fait plus corps. Elle est paralysée, ne répond plus, ou du moins n'oppose que de petits attachements, à des objets frappés d'inanité – la voiture –, à de vaines routines – rouler, s'alarmer de la suspension intempestive de son *soap opera* préféré ; pauvres investissements libidinaux impuissants à sublimer la terreur.

21 « *“And people are all getting into their cars, sir, and taking to the streets. [...] Then as soon as we get to the main road it's blocked with cars. People are honking their horns and screaming and wailing. And I think, this is how it's going to end—we're all going to die in a great big traffic jam...” / “...they announce it on the telly. You know: you've got four minutes... But no one seems to notice. No one moves. My Dad's snoring in his chair. I'm screaming. My mum just sits there wanting to know what's happened to Crossroads...” / “...all the buildings go red-hot and then they go white and all the people go red and white...”* » (Waterland, op. cit., p. 256). Le passage est ancré dans une réalité historique et sociale précise, celle de la culture télévisée grand public avec la référence au *soap opera*, *Crossroads*, diffusé sur ITV de 1964 à 1988, celle de l'équilibre de la terreur avec la référence au système d'alarme dit « Four-minute warning », placé sous la responsabilité de la *United Kingdom Warning and Monitoring Organisation*, créée en 1957.

Maggie Gee, dans *The Burning Book*, a recours aux mêmes effets collagistes. Mais ils sont combinés avec une poétique compassionnelle et immersive. Comme dans *Waterland*, c'est donc moins la présence de cette pratique moderniste qui intéresse l'écriture, que ce qu'elle signifie de la faillite d'une économie symbolique :

34

Le dernier rayon de lumière brilla mais personne ne le vit. Dernier cliché. Tout y était, rien ne manquait. Son tracé si précis n'était pas de ce monde. Des yeux fondus dans leurs orbites, des os qui se brisent. Des miracles de formes qui se changent en bacon grésillant, des miracles d'émotions en jets de graisse liquéfiée. Des choses ensanglantées et terrifiées repoussaient en vain la souffrance qui les privait de lumière. *Certains moururent sur le coup ; la plupart plus lentement.* Rien n'était trop insignifiant pour échapper à la contamination. Les souris et les moineaux ne trouvèrent où se cacher. Explosions de croûtes noirâtres qui étaient des poissons arc-en-ciel. Pelotes de plumes brûlées sur le sol noir, brûlé. Poudre de cendre jadis doux papillons de nuit. Les livres ressentent moins la douleur, dans leur peau carbonisée...

Tout était comme si rien n'avait jamais *Dis-moi*
Pourquoi fait-il déjà si noir *qu'est-il arrivé*
Pourquoi avons-nous laissé notre maison brûler?

Tout était comme si rien n'avait jamais été.

Du papier noirci, les dernières feuilles
qui partent en fumée²².

22 « *The last light shone with no one to see it. The final photograph made its print. Everything was on it, nothing escaped. The pattern had an unearthly clarity. Melted eyeballs, shattering bone. Miracles of form became crackling bacon, miracles of feeling flashed to hot fat. Bleeding and terrified things pushed blindly against the pain which put out the light. Some died instantly, most took time. Nothing was too little for poison to reach it. Mice and sparrows found nowhere to hide. Black burst crusts which were rainbow fishes. Balls of burnt feathers on the burnt black ground. Flakes of ash were once soft moths quivering. Books in their charred skins feel less pain.... All was as if it had never* tell me / why is it dark already / what happened / why did we let our house burn down? *All was as if it had never*

Suivent trois pages noires, avant que la voix de l'auteur intradiégétique ne se fasse entendre pour lancer, dans une section intitulée « ... Contre la fin », une mise en garde frontale contre les risques d'une apocalypse nucléaire qui ne semblait alors que trop probable : « Les mots luttent contre la mort... Nos vies de lumière luttent contre la fin. Recommencant sans fin, recommencant contre la fin²³ ». On sait quels effets de métalepse²⁴ la conclusion d'un roman peut produire, en repliant les uns sur les autres, tel un ruban de Moebius, les plans des récits enchâssés, comme le fait par exemple *Cent ans de solitude* (1967) de Gabriel Garcia Marquez. Dans *The Burning Book*, la métalepse a une visée politique. Elle vise à suspendre violemment le pacte de lecture, à briser le quatrième mur de l'illusion pour produire un effet de distanciation et un éveil en forme de prise de conscience. Les fictions tentent de donner une forme littéraire au désastre nucléaire, souligne David Dowling, et « visent à précipiter une révélation afin de reporter la fin. [...] Ainsi, nous pouvons nous atteler à restructurer notre propre expérience et notre avenir dans le présent, à partir de la matrice de l'avenir²⁵ ». Dowling emprunte ici à l'analyse que Fredric Jameson propose de la puissance de défamiliarisation de la science-fiction, quand il insiste sur la manière dont le genre ironise le présent, le propulse parfois insensiblement hors de ses bornes temporelles, pour nous forcer, en retour, à incarner notre être au présent, comme sous l'effet d'une intensification soudaine²⁶.

Comme le souligne aussi Steven Connor à propos de Maggie Gee, la dislocation de la structure narrative prend en charge, de manière

been. Blackening paper, the last leaves burning » (*The Burning Book*, op. cit., p. 298 ; la mise en page reproduit celle du texte original).

- 23 « *Words beat against death... / Our bright lives beat against ending... Always beginning again, beginning against ending* » (*ibid.*, p. 303).
- 24 Sur la portée réflexive de la métalepse, on pourra se reporter au chapitre IV (« Frontières de la fiction et métalepse ») de l'ouvrage de Françoise Lavocat, dans lequel l'auteur poursuit une exploration des mondes possibles de la fiction : *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Le Seuil, 2016.
- 25 David Dowling, *Fictions of Nuclear Disaster*, London, Macmillan, 1987, p. 86.
- 26 Voir Fredric Jameson, « Progress versus Utopia; Or, Can We Imagine the Future? », *Science Fiction Studies*, 9/2, 1982, p. 147-158, ici p. 151.

paradoxale la projection imaginaire d'une fin sans image, une fin qui désavoue l'esprit de forme de la mimésis. En se confrontant à ce telos sans retour, le roman écrit contre lui-même, mais c'est pour transformer « les conditions de sa fin même en un potentiel de renouveau et de survie²⁷ ». Le roman doit donc bien faire l'expérience de son propre épuisement, ou du moins de l'épuisement d'une certaine forme contrainte, pour trouver d'autres formes à même de se frotter à notre imaginaire de la fin. La scène d'apocalypse qui referme la diégèse doit résister à la tentation de mettre en récit. Elle doit résister à la puissance de clôture de la fin « unifiante » et « annihilante »²⁸. La syntaxe narrative est donc disloquée, malmenée, souvent de manière apparemment aléatoire pour produire des effets de courts-circuits, des précipités d'images qui violentent la linéarité descriptive et résistent poétiquement à toute clôture signifiante.

On pourra objecter que cette dislocation même renoue avec la mimésis, certes contrefaite, mais qui ne renonce pas à penser une forme mimétique, dont la dislocation formelle serait analogique de l'expérience de cette expérience a-formelle. Mais c'est plus dans la matière, la texture de ce moment que dans sa grammaire, toute disloquée soit-elle, que se situe la force de défamiliarisation de cet imaginaire de l'apocalypse. Le corps du texte s'abjecte, comme sont abjectés les corps, réduits à des jets de « graisse liquéfiée ». Les formes vivantes, à la beauté miraculeuse trop tard perçue, ne sont plus que tranches de « bacon grésillant », réduites à une corporéité anomique. La logique des sens est mise en échec par ces vestiges qui ne sont plus que cendres pulvérulentes. Il n'est pas jusqu'à la structure temporelle qui ne semble portée à son point de rupture logique pour décrire les restes noirâtres de poissons arc-en-ciel, absents présents dans un prétérit indéterminé : « croûtes noirâtres qui étaient [*were*] des poissons arc-en-ciel ».

The Burning Book se veut un livre brûlant, le livre de l'extinction, de la fin des fins. Il est pensé comme une course folle vers un point de non-retour, qui échappe à l'histoire, à ses récits, à ses structures mémorielles et réduit la vie à un néant atone de cendres. L'imagination, en un dernier

27 Steven Connor, *The English Novel in History*, op. cit., p. 245.

28 *Ibid.*, p. 241.

sursaut, convoque bien l'antique formule, par laquelle adviennent toutes les chimères narratives – « comme si » – ; mais la formule ne produit qu'un néant, trou noir dans lequel disparaît la mémoire du monde : « Tout était comme si rien n'avait jamais été ».

Ce repli involutif de l'imagination sur elle-même signifie la fin ; mais il se donne aussi comme le geste utopique par excellence, celui par lequel un avenir autre peut être pensé et advenir, au revers d'un telos paradoxal qui résiste à toute intellection. Poursuivant son analyse de l'utopie engagée en 1982 à propos de la science-fiction, Fredric Jameson revient sur les contradictions de la pensée utopique dans les Wellek Lectures de 1991, réunies sous le titre *The Seeds of Time*. Le texte utopique nous dévoile, selon lui, « la leçon éclatante de ce que nous ne pouvons imaginer : mais il ne le fait pas par le biais d'images concrètes, mais par le biais de trous ouverts dans le texte qui sont la marque de notre incapacité à voir au-delà de notre temps et de ses clôtures idéologiques²⁹ ». Dans nos temps modernes, le texte utopique aurait donc à voir avec l'expérience de la fin. L'imaginaire de cendre de *The Burning Book*, imaginaire troué, démembré, contiendrait, au point même de son extinction, le germe d'un renouveau utopique, travaillant à la défamiliarisation de la vision pour nous faire ouvrir les yeux. Les cendres deviendraient ainsi « *the seeds of time* » – graines du temps à venir.

Plus de dix ans avant que le biologiste Eugene F. Stoermer et le chimiste Paul Josef Crutzen, co-lauréat du prix Nobel de chimie en 1995, ne popularisent le terme *anthropocène* dans leur article « The "Anthropocene" »³⁰, Jeanette Winterson, Julian Barnes et Martin Amis se confrontaient à la crise écologique. *A History of the World in*

29 Fredric Jameson, « Utopia, Modernism, and Death », dans *The Seeds of Time*, New York, Columbia UP, 1994, p. 75.

30 Paul J. Crutzen et Eugene F. Stoermer, « The "Anthropocene" », *Global Change Newsletter*, 41, mai 2000, p. 17-18. Le terme était utilisé dans ce sens par Stoermer depuis les années 1980, mais c'est leur article conjoint qui donne au concept la visibilité qu'on lui connaît désormais. Voir, entre autres ouvrages, Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'Événement anthropocène*, Paris, Le Seuil, 2013, ou encore la conférence de Bruno Latour, « L'anthropocène et la destruction de l'image du globe », reprise dans *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, 2015.

10½ Chapters, *Sexing the Cherry* et *London Fields* ont en commun d'être des romans de la fin : fin de l'histoire, fin des histoires. En 1997, dans *Babel Tower*, puis en 2002, dans *A Whistling Woman*, A.S. Byatt devait aussi se saisir de ce millénarisme d'un genre nouveau³¹. Plus frontalement que ne le fait Maggie Gee dans *The Burning Book*, roman dans lequel l'apocalypse nucléaire organise sournoisement tout l'éco-système diégétique, mais progresse dissimulée, jusqu'aux dernières pages du livre, Barnes et Amis font de la fin le principe organisateur de leur récit. Le puzzle narratif de *A History of the World in 10½ Chapters*, « mélange hétéroclite et hybride », selon les termes de Vanessa Guignery, « n'installe la forme romanesque que pour mieux la pasticher de l'intérieur en se livrant à une dissolution des personnages, une dislocation du récit et une mutilation du temps »³². Comme elle le souligne, l'histoire selon Barnes piétine, balbutie, se répète, farce tour à tour tragique et ironique. Le roman se tourne ainsi vers l'odyssée du *Saint Louis*, le paquebot dont les 936 passagers – pour l'essentiel juifs – tentaient de fuir le nazisme et qui, parti de Hambourg le 13 mai 1939 pour les États-Unis, fut contraint de revenir en Europe au début du mois de juin, les passagers s'étant vu refuser l'entrée sur le territoire américain ; mais le roman fait aussi le récit humoristique du périple d'un vers à bois sur l'Arche de Noé, ou encore relate la tragique épopée de la frégate *La Méduse* qui fit naufrage au large de l'actuelle Mauritanie en juillet 1816 et qui inspira à Théodore Géricault l'une de ses œuvres emblématiques : le fameux *Radeau de la Méduse* (1818-1819), navire romantique lui aussi maudit puisque le bitume de Judée utilisé par Géricault condamne la toile à un obscurcissement progressif troublement métaphorique de l'ombre de la mort flottant sur toute la tragédie de *La Méduse*³³.

31 Cette vision prendra un tour à la fois fantastique et mythologique dans la réécriture des mythes scandinaves que Byatt offre dans *Ragnarok. The End of the Gods*, Edinburgh, Canongate, 2011.

32 Vanessa Guignery, *Julian Barnes. L'art du mélange*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2001, p. 28.

33 Sur cet aspect du roman de Barnes, voir mon analyse dans « *A History of the World in 10½ Chapters* de Julian Barnes et *Le Radeau de la Méduse* : l'image comme métaphore incongrue », dans Jean-Pierre Guillerme (dir.), *Récits/Tableaux*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1994, p. 245-257.

Parmi les différents récits qui structurent le roman de Barnes se trouve celui de Kathleen Ferris, une femme envahie par la terreur d'une guerre nucléaire qui menace. Il est, dans son propos, impossible de démêler le vrai du faux, la voix narrative se réfractant en récits contradictoires livrés à une « fabulation³⁴ » infinie. Comme dans *Sexing the Cherry*, paru la même année que le roman de Barnes, le salut semble venir de la capacité de la forme romanesque à donner une forme à un cauchemar devenu réalité, à se frayer un chemin hasardeux entre vérité et chimère, et à bifurquer à l'infini entre conscience historique et « fabulation » : « Tous les voyages cachent un autre voyage, entre leurs lignes : le chemin qui n'a pas été pris et le point de vue oublié³⁵ ». Comme Winterson, Barnes croit en la puissance herméneutique du récit et de la fiction, quand leurs méandres parviennent à nous ramener au cœur de la réalité, de l'au-delà du conte ou du mythe.

La remise en question d'un discours essentialiste et monologique, produite par la multiplication des voix narratives suffit à miner l'ambition de vérité de la doxa historique. Chez Winterson, comme chez Barnes, les voix qui se font entendre à la fin des fins, de l'au-delà du désastre ou à sa limite terrifiante, sont des voix féminines, exclues traditionnellement du récit des vainqueurs. Ces deux voix produisent un récit en miettes, dans lequel le rêve et la réalité s'inversent à l'infini. Selon les mots de Vanessa Guignery, cette indécision, cette « faillite d'une perspective exclusive », l'émergence « d'une multiplicité de points de vue constitue déjà une victoire »³⁶. La dialectique est potentiellement infinie et la terreur de la fin ne saurait intégralement être subsumée sous la fiction. Celle-ci

34 « fabulation » (*A History of the World in 10½ Chapters*, London, Jonathan Cape, 1989, p. 109). Il convient de rappeler que le terme *fabulation* suscita un vif intérêt critique avec la parution de l'essai de Robert E. Scholes, *The Fabulators*, Oxford, Oxford UP, 1967. C'est cet essai qui nourrit la réflexion de David Lodge dans son essai « The Novelist at the Crossroads » (1969), dans Malcolm Bradbury (dir.), *The Novel Today. Contemporary Writers on Modern Fiction*, London, Fontana, 1990, p. 87-114.

35 « Every journey conceals another journey, within its lines: the path not taken and the forgotten angle » (Jeanette Winterson, *Sexing the Cherry* [1989], London, Vintage, 1990, p. 9).

36 Vanessa Guignery, *Julian Barnes, op. cit.*, p. 37.

bute, achoppe sur la réalité physique du cataclysme. Les deux héroïnes visionnaires s'adressent à nous des confins du temps, et des confins de la forme romanesque, là où le roman se métamorphose en fable. Elles nous donnent aussi à voir le moment où la fable s'incarne et s'écrit à la surface du corps, pourrait-on dire, en détournant le titre du roman de Winterson publié en 1992, *Written on the Body*. Cassandres contraintes de fuir – dans une embarcation de fortune pour Kathleen Ferris –, ou de se cacher – au bord d'une rivière devenue lisière du monde, pour la narratrice de *Sexing the Cherry* –, elles sont tout à la fois des créatures oniriques et des êtres de chair. Toutes deux s'évadent et nous évadent, mais, coïncidence troublante, la réalité du cataclysme se lit sur leur épiderme, là où le moi s'écorche au contact du monde : « Ma peau part en lambeaux³⁷ », confie la narratrice de *Sexing the Cherry*, « Quelque chose de terrible était en train d'arriver à sa peau³⁸ », le texte de Barnes semble répondre comme en écho. Le corps ne fait plus corps, de même que le monde devient inorganique, corps politique livré à la terreur et au déni. L'analogie peut sembler presque trop parlante, trop littérale, l'épiderme des protagonistes donnant à lire l'effondrement du monde, par un effet de décalque symptomatique. Comme le propose Didier Anzieu à propos des personnages de Francis Bacon « d'une nudité rosâtre et blafarde, [...] abandonnés à une angoisse dépassant toute expression, en proie à la perte de leur substance » : « le Moi-peau n'enveloppe pas ou plus et l'intérieur qu'il retient insuffisamment menace de s'écouler »³⁹. Dans ces romans de l'apocalypse, la fin est tout à la fois un point de fuite, point de non-retour autour duquel se distribue l'imaginaire feuilleté de la fiction, et un levier métafictionnel, contraignant la forme romanesque à une hybridation générique débridée, comme si, au bord du gouffre, le roman ne pouvait que s'échapper vers d'autres horizons littéraires.

37 « *My skin is flaking off* » (*Sexing the Cherry*, op. cit., p. 125).

38 « *Something terrible was happening to her skin* » (*A History of the World in 10½ Chapters*, op. cit., p. 99).

39 Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981, p. 333-334. Didier Anzieu reprend ici un concept introduit par lui dans un article de 1974 : « Le moi-peau », *Nouvelle revue de psychanalyse*, 9, 1974, p. 195-208. Le concept est repris et étendu dans l'ouvrage *Le Moi-peau* (Paris, Dunod, 1985).

D'autres romans, en cette fin des années 1980, font le choix de tester le vocabulaire romanesque non pas en le métamorphosant, mais en radicalisant sa logique référentielle. À la fable succède ici l'allégorie, réduite à un principe mécanique, dans lequel se dit l'inorganicité du présent et une entropie généralisée. La mimésis n'est en rien disqualifiée, mais elle est soumise à un processus de stylisation qui l'évide. L'économie originelle de la mimésis subsiste. Peut-être est-elle même plus efficace que jamais, mais l'allégorie la blanchit, la réduit à un jeu presque mécanique de rapports de force ; les personnages ne sont presque que des silhouettes, privées de cette profondeur de champ psychologique qui ancre la tradition du roman dans un espace-temps empirique et individualisé. Ce faisant, nous le verrons, ce travail d'amenuisement dévoile la mémoire de la mimésis, et le vaste territoire auquel elle ne peut plus prétendre et qui pourtant est là, spectral, à l'arrière-plan. Le double jeu discursif de l'allégorie se prête particulièrement à ce travail de négociation paradoxal avec le présent et dans lequel se lit aussi le souvenir d'un ancien pacte entre l'écriture et le monde, puisque, comme nous le rappelle le critique d'art Craig Owens : « Dans les structures allégoriques, un texte se *lit à travers* un autre texte, toute fragmentée, instable, ou chaotique, que puisse être leur relation ; le paradigme central d'une œuvre allégorique est donc le palimpseste⁴⁰ ».

VÉRITÉ NÉGATIVE D'UN MONDE DE RUINES

L'allégorie est le mode privilégié d'un monde en ruines, un monde moderne qui ne produit que des ombres. N'est-elle pas, selon Walter Benjamin, ce mode si caractéristique de la modernité, quand celle-ci parvient à briser le leurre de l'ordre harmonieux et se contemple telle qu'en elle-même, aliénée et ruinée ? Selon lui, « l'allégorie s'attache, précisément dans sa fureur destructrice, à dissiper l'apparence illusoire, qu'il s'agisse de celle de l'"ordre naturel" quel qu'il soit, ou de celle de l'art,

40 Craig Owens, « The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism », dans *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 52-69, ici p. 54.

comme apparence de totalité ou de monde organique qui transfigure la réalité pour la rendre supportable⁴¹ ».

Travaillant contre la *doxa* et les processus de naturalisation de la culture, ou « l'ordre naturel » de la représentation, ouvrant un espace de réflexivité au cœur de l'écriture, l'allégorie opère par découplage de la mimésis et de son commentaire filé. Le roman peut continuer de dire le monde, comme à distance, ou sous l'effet d'un écho défamiliarisant. On sait combien pour certains théoriciens, dans le sillage de Jacques Derrida, l'allégorie a pu devenir une catégorie méta-herméneutique désignant la manière dont le sens se soutient d'une déconstruction infinie ; c'est le cas, par exemple, de Paul De Man qui, dans *Allegories of Reading*, fait de l'allégorie le trope par excellence du travail de la « différence » – le terme est bien sûr de Derrida – et de « l'échec », ou de « l'impossibilité de la lecture »⁴².

42

Quoique l'allégorie ne soit pas toujours investie de telle manière, elle constitue, dans la critique littéraire, comme artistique, l'une des modalités de l'herméneutique contemporaine. Craig Owens, nous l'avons vu, mais aussi Benjamin Buchloh la placent au centre des stratégies interprétatives de l'art contemporain, confronté à l'épuisement du signe et à la mise en fuite du sens, sous l'effet de l'ironie et de la réification des affects. Se plaçant dans le sillage de Walter Benjamin et des avant-gardes des années 1920, en particulier le dadaïsme, Buchloh insiste sur la puissance dialectique de l'allégorie qui tout à la fois réinvente l'objet qu'elle s'approprie – la chose quotidienne dans le cas du *ready-made* chez Marcel Duchamp par exemple, la forme littéraire dans le cas du roman – et « nie la construction du signe⁴³ ». C'est, dans tous les cas, la conscience que l'on crée sur des ruines qui nourrit la vision allégorique. Les ruines sont celles de la modernité, paysage de débris que contemple l'ange de l'histoire inspiré à Walter Benjamin par l'aquarelle de Paul Klee

41 Walter Benjamin, « Baudelaire », dans *Paris capitale du XIX^e siècle*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1997, p. 345.

42 Paul De Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven, Yale UP, 1979, p. 205.

43 Benjamin Buchloh, « Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art », *Artforum*, septembre 1982, p. 45-56, ici p. 46.

de 1920, *Angelus Novus*, dans sa IX^e thèse sur la philosophie de l'histoire : « Son visage est tourné vers le passé. Là où nous percevons une chaîne d'événements, il voit une longue catastrophe qui empile les débris et les jette à ses pieds. [...] La tempête le propulse irrésistiblement dans un avenir auquel il tourne le dos, tandis que l'amoncellement de débris grandit toujours. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès⁴⁴ ».

Dans le contexte des années 1980, l'allégorie semble la seule modalité capable de dire les tensions qui traversent le sens, la mélancolie d'un monde crépusculaire et la terreur face à l'abîme. Le monde semble désormais illisible et l'allégorie est seule à être à la démesure de cet illisible : « L'allégorie dit ainsi la seule vérité que le langage, quel qu'il soit, est capable de dire, c'est-à-dire, la vérité négative de sa propre illisibilité⁴⁵ ».

La puissance de cette vérité négative traverse les romans de Martin Amis, et en particulier sa série de romans sur l'état de l'Angleterre, de *Money. A Suicide Note* (1984) à *Lionel Asbo. State of England* (2012). De l'imaginaire historique du *State of England novel*, Amis conserve l'ambition d'embrasser l'état de l'Angleterre à un point de basculement, quand les structures anciennes ne semblent plus que ruines, ou simples diagrammes captant des rapports de force eux-mêmes réduits à de simples réflexes : désir, haine, envie... La vérité qui se dit dans cette série de romans est une vérité mélancolique, obscure, qui se déploie au revers du discours, ou dans ses failles. La critique a souvent commenté le double-jeu de l'allégorie selon Amis. Anne-Laure Fortin-Tournès voit dans les stratégies allégoriques de ce romancier une systémativité qui trouble le travail du sens et le met en fuite. La transparence du régime de discours allégorique ne serait « qu'un leurre⁴⁶ » masquant la pluralisation infinie du sens et cette démultiplication discursive serait d'autant plus

44 Walter Benjamin, « Theses on The Philosophy of History », dans Hannah Arendt (dir.), *Illuminations* (1968), trad. Harry Zorn, London, Pimlico, 1999, p. 249.

45 Zhang Longxi, « Historicizing the Postmodern Allegory », *Texas Studies in Literature and Language*, 36/2, été 1994, p. 212-231, ici p. 215.

46 Anne-Laure Fortin-Tournès, *Martin Amis. Le postmodernisme en question*, Rennes, PUR, 2003, p. 43.

efficace qu'elle s'applique à un récit de fin et de crise, puissamment vectorisé et tendu vers une apocalypse annoncée.

Dès *Money*, Amis fait le récit d'un monde en crise, propulsé vers sa fin par un capitalisme tardif livré au seul fétichisme de la marchandise. La logique métonymique du roman réaliste, qui veut que le protagoniste incarne les rapports de force sociétaux, y est moins transitive que tautologique. John Self le trop bien nommé n'est plus qu'une silhouette schématique. Son moi – *self* – est évidé, privé de substance. Enfermé dans un narcissisme de bazar alimenté par une culture simulacre dans laquelle la pornographie le dispute au culte cathodique de la célébrité, Self n'est plus qu'une image projectile lancée vers une fin inéluctable et confuse :

44

J'ai traversé mon époque à toute vitesse, comme une fusée malade, dans un grand fracas, brisant toutes les limites, les limites de temps, les limitations de vitesse et les limites des villes, grillant les feux et coupant les lignes jaunes, dévorant l'essence et cramant mes pneus, les yeux rivés sur le pare-brise crasseux, le poing vissé sur le klaxon. Je suis ce train fou qui vous frôle la nuit en hurlant. Bien que je n'aille nulle part, je suis lancé à l'aveugle vers ma fin⁴⁷.

L'homme machine n'est plus le héros visionnaire des futuristes, mais une machine déglinguée, hors de contrôle, prise dans une course suicidaire et sans but. Dans *London Fields*, Amis souligne la convergence entre microcosme et macrocosme d'un trait plus appuyé encore. La crise des personnages, dont le personnage central frappé d'une maladie incurable, est doublée d'une « Crise » tout à la fois historique et cosmique. Comme dans une coïncidence trop parfaite pour un monde pourtant sans concorde, « la Crise » résulte de la convergence malencontreuse – « cela

47 « *At sickening speed I have roared and clattered, I have rocketed through my time, breaking all the limits, time limits, speed limits, city limits, jumping lights and cutting corners, guzzling gas and burning rubber, staring through the foul screen with my fist on the horn. I am that fleeing train that goes screaming past you in the night. Though travelling nowhere I have hurtled with blind purpose to the very end of my time* » (*Money. A Suicide Note* [1984], Harmondsworth, Penguin, 1985, p. 311-312).

fait un moment que le timing est mauvais⁴⁸ » nous dit le narrateur – de facteurs atmosphériques et politiques. La tension qui envahit *Waterland* ou *The Burning Book* est celle qui étreint aussi le monde de *London Fields*. Des menaces d'apocalypse nucléaire, on ne sait ici que peu de choses, si ce n'est que « le conflit cathartique⁴⁹ » ne toucherait que deux villes et serait déclenché un 5 novembre, *Guy Fawkes Night*⁵⁰, comme en une littéralisation terrifiante de cet intermède carnavalesque qu'incarne « *bonfire night* », la nuit des feux de joie qui nous reviennent des profondeurs de l'histoire. Autre époque, autre guerre.

À l'approche du troisième millénaire, la nature semble s'être emballée : « le temps est supra-atmosphérique et, en un sens, supra-météorologique⁵¹ ». Les « nuages morts » qui viennent mollement s'écraser contre les vitres des immeubles de verre, tels « les chiffons sales de Dieu⁵² » ou des poissons « zébrés de mazout⁵³ », les « bulletins météo classés X⁵⁴ », relégués en fin de programme afin de préserver la santé mentale des enfants, sont autant de symptômes du dérèglement radical d'un monde condamné à une « agonie inorganique⁵⁵ ». Au centre de ce dispositif se tient Nicola Six, femme fatale qui porte en elle le chiffre de la fin et cristallise tous les fantasmes ; Nicola Six qui est elle-même tendue vers sa propre disparition, un suicide qu'elle veut maquiller en meurtre, suivant la logique que Muriel Spark utilise aussi dans *The Driver's Seat* (1970).

48 « *for some time now it's all been bad timing* » (*London Fields*, London, Jonathan Cape, 1989, p. 369).

49 « *cathartic war* » (*ibid.*, p. 417).

50 *Guy Fawkes Night* commémore la « conspiration des poudres » (*the Gunpowder Plot*). Cette conspiration, tramée par le catholique Guy Fawkes, visait à assassiner Jacques I^{er}, lors de la cérémonie d'ouverture du Parlement à Westminster, le 5 novembre 1605. Certains catholiques fervents avaient en effet le sentiment que Jacques I^{er}, premier monarque de la dynastie des Stuarts, avait trahi la confiance qu'ils avaient placée en lui.

51 « *the weather is superatmospherical and therefore, in a sense supermeteorological* » (*London Fields*, *op. cit.*, p. 14).

52 « *God's foul window rags* » (*ibid.*, p. 345).

53 « *oil-streaked* » (*ibid.*, p. 242).

54 « *the X-rated weather reports* » (*ibid.*, p. 369).

55 « *inorganic agony* » (*ibid.*, p. 327).

Tout, dans cette allégorie généralisée, fait sens. Et, pourtant, rien ne semble plus avoir de sens, tant l'effet de saturation sémiologique semble avoir contaminé l'ensemble du dispositif figuratif. Ne règne plus que l'anomie, propre à « une époque de désorientation de masse et d'inquiétude⁵⁶ ». Face à la folie de la planète, « la vérité n'a plus d'importance⁵⁷ ». Plus exactement, elle s'inverse en vérité négative, tout comme le monde n'est gros que de sa propre mort. Selon l'allégorisme forcené du roman, tout n'est que synergie et corrélation, mais cette synergie s'inverse en thanatographie, à l'image de la maladie qui condamne le narrateur, une forme de « synergisme », un dérèglement entropique de l'organisme hérité de son père chercheur dans le domaine de l'énergie nucléaire.

46

L'allégorie de la fin des fins fonctionne dans *London Fields*, tel un processus entropique. Envahissante, saturée, elle est blanchie par les effets de corrélation infinis. Il n'est pas jusqu'à l'enfant d'un des personnages fantasmés, qui ne soit surnommé Little Boy, comme le fut la bombe de funeste mémoire larguée sur Hiroshima. De ces corrélations terrifiantes, épuisantes, ne subsiste alors qu'une enveloppe rhétorique évidée, figure abstraite aussi stérile que les clichés d'un Cambodge ravagé par la guerre, que contemple l'un des protagonistes à la recherche de traces spectrales d'humanité : « Guy lui-même s'était fait envoyer des copies d'images satellite et avait vu la silhouette de la mort : le schéma en nid d'abeille ne pouvait être qu'un paysage, horizon immense de crânes humains⁵⁸ ». D'images satellite en clichés presque illisibles, l'histoire ânonne une fin toujours relancée, jamais définitive. La relation de ressemblance s'amenuise et s'affole. Les champs de mort deviennent d'étranges ruches qui n'engendrent que des spectres.

L'allégorie est bien ici ce mode inorganique, placé, selon Benjamin, « sous le signe de la fragmentation et de la ruine⁵⁹ ». Si finalement, le

56 « *mass disorientation and anxiety* » (*ibid.*, p. 25).

57 « *The truth didn't matter* » (*ibid.*, p. 305).

58 « *Guy himself had been sent copies of the satellite photographs and seen the death silhouette: the diagrammatic honeycomb was evidently a landscape, a wide horizon of human skulls* » (*ibid.*, p. 215).

59 Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 344.

travail de la représentation nous livre encore une image, cette image renonce « à l'idée de totalité harmonieuse⁶⁰ ». Elle est vestigieuse et sa puissance de convocation visionnaire échoue à se faire puissance de conjuration. Au contraire : la mécanique du sens, comme celle du monde, semble dérégulée : « En attendant, que se passe-t-il dans l'antre du chaos ? Les cailloux et les coquillages crissent et s'entrechoquent dans ce qui n'est plus ni la mer ni le rivage, rien n'est plus propre ou n'a de sens, et rien ne fonctionne⁶¹ ». Le systématisme de la machine allégorique serait donc bien « la vérité négative » d'un monde livré au chaos. En vain l'allégorie tente-t-elle d'imposer un semblant de cohérence à un monde livré à la seule répétition et soumis à un régime de corrélations hors de contrôle.

Le texte devient ainsi une machine « à générer l'interprétation », comme le suggère Elizabeth Dipple à propos du *Nom de la rose* (1980) d'Umberto Eco⁶². Il rejoint la cohorte des machines folles du xx^e siècle, incarnation d'un imaginaire productiviste devenu dysfonctionnel. Dispositif ruiné, déglinguée et pourtant résolue à produire du sens, la machine du texte devient « machine célibataire », comme l'est, selon la définition même de l'artiste dès 1913, *La Broyeuse de chocolat* ou *Le Grand Verre* de Marcel Duchamp. Solipsistique, elle produit des corrélations têtues, obstinées, mais ne dit à la fin des fins que l'épuisement du sens et, serait-on tenté de suggérer avec Michel Foucault, la mort de l'homme. Mais peut-être est-ce là la leçon troublante, confuse et indirecte du régime référentiel qu'elle instaure. L'allégorie disqualifie moins le rapport mimétique, qu'elle ne le convoque en creux, pour en livrer l'ombre portée ou « la silhouette de mort ». On ne peut ici qu'être frappé par le cousinage qui semble devoir relier l'allégorie machinique d'Amis et la « machine

60 *Ibid.*

61 « *Meanwhile, in chaos' hiding place, what happens? Rocks and shells catch and grate in neither sea nor shore, and nothing is clean or means anything, and nothing works* » (*London Fields*, *op. cit.*, p. 250).

62 Elizabeth Dipple, *The Unresolvable Plot: Reading Contemporary Fiction*, London, Routledge, 1988 ; rééd. « A Novel which is a Machine for Generating Interpretations », dans Mark Currie (dir.), *Metafiction*, London, Longman, 1995, p. 221-245.

célibataire » de Duchamp, qui, selon Michel Carrouges, « signifie de façon évidente l'empire simultané du machinisme et du monde de la terreur, de l'érotisme et de la religion ou de l'anti-religion⁶³ ». Le monde d'Amis est similairement privé de transcendance et livré à la terreur que ne peut racheter l'emballage allégorique. « Quelque chose se produit : des effets de machine, et non des métaphores⁶⁴ », nous suggèrent aussi Gilles Deleuze et Félix Guattari, à l'orée de *L'Anti-Œdipe*. De Benjamin à Duchamp, de Duchamp à Deleuze et Guattari se dessine un imaginaire dans lequel la ruine le dispute au productivisme, l'anomie à la passion mortifère du sens. L'allégorie selon Amis capte le potentiel critique de cette tension. Elle est l'enfant contrefait d'un présent posté en équilibre sur des décombres : décombres de l'histoire, décombres de la représentation, décombres de ce qui ne fut sans doute jamais qu'une chimère d'ordre organique.

Plus ouvertement politiques sont les romans qui relèvent de ce que Colin Greenland définit, comme « un sous-genre discret de la science-fiction qui inclurait *Woman on the Edge* de Marge Piercy ou *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood⁶⁵ ». Cette veine dystopique spécifique ne peut toutefois plus aujourd'hui être considérée comme « discrète ». La liste est désormais longue des romans jouant des normes de la science-fiction pour explorer, non seulement la crise écologique, mais aussi la crise concomitante de la subjectivité. La suite de cinq romans de Doris Lessing réunis sous le titre *Canopus in Argos* (1979-1983), *Babel Tower* (1996) de A.S. Byatt, *The Ice People* (1998) de Maggie Gee, et, plus récemment, *Cloud Atlas* (2003) de David Mitchell, *The Book of Dave* (2006) de Will Self ou *The Flood* (2004), que l'on doit également à Maggie Gee, ont en commun d'explorer la faillite des utopies, souvent en lien avec la faillite du progressisme moderne.

63 Michel Carrouges, *Les Machines célibataires* (1954), Paris, Éditions du Chêne, 1976, p. 24-25.

64 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 7.

65 Colin Greenland, « Twisted Sisters », *The Guardian*, 18 août 2007.

Accès le 18 décembre 2015 à <https://www.theguardian.com/books/2007/aug/18/featuresreviews.guardianreview18>.

Sous l'effet de cette triple crise, l'allégorie se teinte des nuances obscures de la dystopie. Au cauchemar politique de la dystopie orwellienne succède, une fois encore, la crise écologique, la tyrannie étant un effet du désastre planétaire. Dans son troisième roman, *The Carhullan Army*, publié en 2007, Sarah Hall imagine un univers dystopique dans lequel l'extinction de la race humaine a été programmée par l'État. La contraception s'impose à toutes les femmes et le droit à enfanter est tranché par une loterie. Seule une petite commune de femmes résiste, aux confins du territoire et se constitue en guérilla afin de renverser la tyrannie qui s'est abattue sur le pays. Le récit nous est donné sous la forme d'une confession laissée par l'un des membres de la guérilla, de sa cellule. L'insurrection a échoué et ne nous parvient qu'une voix qui peu à peu se désincarne, voix d'un être sans nom, sans plus d'avenir que de passé. Dans *The Carhullan Army*, l'utopie rebelle s'inverse donc ; au cauchemar de la tyrannie s'oppose un autre ordre militaire, non moins potentiellement léthal. Loin de proposer une relève, le projet utopique finit par redoubler la logique d'anéantissement qu'il vise à combattre. À la fin régulée de l'espèce, répond l'éradication du passé, les insurgées détruisant les archives quand elles s'emparent de la ville de Penrith, rebaptisée simplement Rith. Allégorique d'un processus de contraction de l'imaginaire, la destruction de la mémoire collective étend à l'échelle de la communauté – une communauté elle-même arrachée à sa propre histoire –, le travail d'amenuisement implacable qui évide le sujet : « Il ne subsiste pas de copies carbone, ou de registres médicaux, et les archives du recensement ont été détruites. Vous ne découvrirez pas qui je suis. Je n'ai pas de statut. Personne n'a de statut⁶⁶ ».

La crise des métarécits frappe au cœur de la représentation comme elle frappe au cœur de l'humain et, par extension, de l'humanisme. L'impact combiné de l'équilibre de la terreur atomique et de la crise du récit progressiste et rationaliste pousse la logique mimétique dans ses retranchements, là où elle fait l'expérience de son exaspération et

66 « *There are no remaining carbon prints, or medical files, and the census had been wiped. You will not find who I am. I have no status. No one does* » (*The Carhullan Army*, London, Jonathan Cape, 1989, p. 207).

de son effondrement. Les années 1980 voient l'émergence d'un roman tout à la fois conscient de la tâche immense qui l'attend – dire la fin des fins à venir peut-être – et résolu à faire de cette expérience de la terreur l'occasion de recharger la mimésis. Sans doute le temps était-il venu pour le roman de procéder à cette même entreprise d'exténuation qui avait déjà occupé le théâtre de Samuel Beckett ou de Harold Pinter⁶⁷. Le théâtre poursuit cette même entreprise tout au long des années 1980 et bien au-delà. On ne peut en cela qu'être frappé par la contemporanéité des romans de Graham Swift, Maggie Gee ou Martin Amis et de l'œuvre d'Edward Bond, dramaturge de l'apocalypse. « L'écriture du désastre », analysée par Maurice Blanchot en 1980 – la coïncidence des dates est là aussi frappante –, a désormais envahi la fiction comme la scène.

50

The War Plays (1983-1985) d'Edward Bond font elles aussi du cataclysme nucléaire l'objet limite de l'expérience théâtrale. Pour Bond, à l'orée des années 1980, le sujet est le seul qui puisse pleinement engager la pensée et l'expérience théâtrale : « L'holocauste nucléaire est aujourd'hui le seul sujet – direct ou reflété – de l'art⁶⁸ ». Comme le souligne Jenny S. Spencer, le personnage central de la dernière pièce de la trilogie, *Great Peace*, semble directement inspiré de la figure des hibakushas, les survivants du bombardement d'Hiroshima⁶⁹. Mais dans l'univers dramaturgique de Bond, l'apocalypse nucléaire n'est pas

67 Voir ici l'analyse qu'Élisabeth Angel-Perez fait d'*Ashes to Ashes* comme « allégorie politique », dans *Voyages au bout du possible*, op. cit., p. 77-78, et aussi celle de Brigitte Gauthier, toujours à propos de Pinter, dans *Harold Pinter: le maître de la fragmentation*, Paris, L'Harmattan, 2003. On pourra aussi se tourner vers l'ouvrage d'Évelyne Grossman, *La Défiguration. Artaud, Beckett, Michaud*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.

68 Edward Bond, *Poems, 1978-1985*, London, Methuen, 1987, p. viii ; cité dans Éléonore Obis, « Rhapsodie et métamorphoses de la voix dans *The War Plays* d'Edward Bond », *Sillages critiques*, 16, « Métamorphoses de la voix en scène », dir. Marie Pecorari et Élisabeth Angel-Perez, 2013, p. 2. Accès le 7 janvier 2016 à <http://sillagescritiques.revues.org/2930>. Sur le contexte politique de la trilogie, voir David Tuaille, « Les Pièces de guerre d'Edward Bond : une approche politique de la guerre nucléaire hors des canons militants », *ILCEA*, 16, 2012. Accès le 13 janvier 2016 à <https://ilcea.revues.org/1399>.

69 Jenny S. Spencer, *Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond*, Cambridge, Cambridge UP, 1992, p. 243-244.

qu'une référence historique, elle est toujours déjà advenue et encore à venir, la parenthèse théâtrale ouvrant un hiatus catastrophique qui inverse ou renverse – l'on retrouve ici le double sens originel du terme *catastrophe* en grec –, le temps rationnel et phénoménologique de l'expérience. Une fois encore s'affirme la « vérité négative » de l'écriture, quand elle fracture la forme pour se dresser contre – tout contre – la possibilité de l'extinction humaine⁷⁰. « Création négative⁷¹ », « théâtre de ruines⁷² », la pièce et sa représentation prennent l'illusion dramatique à son propre jeu pour porter l'expérience du spectateur à un point de rupture tout à la fois éthique et physique. Chacune des pièces s'organise autour d'un acte qui engage les fondements mêmes de l'humain : accepter ou non de tuer sur ordre un enfant au berceau dans *Red, Black and Ignorant* (1983), sacrifier ou non l'autre pour espérer s'assurer une chance de survie dans *The Tin Can People* (1984), tenir parole et revenir sur ses pas pour sauver ceux-là mêmes qui ont renoncé au salut dans *Great Peace* (1985). Ces actes radicaux, au sens où ils testent la racine même de notre être, sont, selon la définition du dramaturge, autant d'« Événements de Théâtre » – « *Theatre Events* ou *TE* » – qui engagent toute la compréhension de la pièce, moments de basculement qui défamiliarisent l'expérience théâtrale. Bond s'en explique dans une lettre de 1997, il insiste sur le fait que ces *TE* imposent au spectateur de « chercher de nouveaux sens⁷³ » – on notera le pluriel –, et donc de prendre une part active au déploiement du paradoxe éthique qui fonde la situation dramatique.

70 Sur l'omniprésence de ces expériences ultimes dans le théâtre anglais contemporain, voir Élisabeth Angel-Perez, « Le corps (ou ce qu'il en reste) sur la scène anglaise contemporaine », dans Alexandra Poulain (dir.), *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2011, p. 29-44.

71 Hélène Kuntz, « La catastrophe comme création négative chez Beckett, Müller et Bond », *Recherches et travaux*, 58, 2000, p. 219-225.

72 Voir Graham Saunders, « "A Theatre of Ruins". Edward Bond and Samuel Beckett: Theatrical Antagonists », *Studies in Theatre and Performance*, 25/1, 2005, p. 67-77.

73 Lettre d'Edward Bond à Ilaria Paoletti, 13 juillet 1997, dans *Edward Bond Letters*, t. 5, éd. dirigée par Ian Stuart, London, Routledge, 2001, p. 153.

The War Plays convoquent sur scène un monde de cendres et le dernier geste du protagoniste de *Red, Black, and Ignorant* est de verser sur scène deux poignées de cendres, en un ultime geste de défiance tout à la fois endeuillé et révolutionnaire : « Qu'est-ce que la liberté que vous m'avez donnée ? / Deux poignées de cendres. [*Il jette la cendre sur la scène.*] Est-ce cela la liberté⁷⁴ ? » Les personnages sont des spectres, qui nous parlent de l'au-delà, aux confins de l'illusion et de la réalité, incertains s'ils sont vivants ou morts⁷⁵, comme les personnages des soldats dans *Great Peace*. De ce double jeu, Bond fait un ressort essentiel de son éthique. Nul doute que le fantôme est ici aussi celui des spectres shakespeariens, dont celui du père d'Hamlet, agent de la catastrophe généralisée ; et l'on sait, depuis sa réécriture de *King Lear* en 1971, quelle place Shakespeare occupe dans l'imaginaire politique de Bond. Dans le premier volet de la trilogie, *Red, Black, and Ignorant*, le protagoniste est un enfant avorté, mort brûlé vif, suite au déclenchement d'un conflit nucléaire mondial, et qui revient hanter les survivants et les confronte à leur culpabilité. Le Monstre – nom qui est donné au personnage qui pointe nos erreurs autant qu'il est monstrueux – occupe l'espace du cauchemar, un espace impossible que seule l'expérience théâtrale peut matérialiser. Cette même chimère hante nombre de personnages de romans traitant aussi de l'apocalypse. Dans *Ararat* (1983) de D.M. Thomas, une victime s'interroge : « Est-ce que cela se reproduirait, à l'identique ? Plus terrifiant encore : suis-je peut-être déjà mort, et ces rêves sont-ils des rêves de mort⁷⁶ ? »

Le Monstre s'adresse à nous par-delà la vie pour nous « montrer des scènes de la vie [qu'il] n'a pas vécues⁷⁷ ». La prosopopée qui soutient son

74 « *What is the freedom you gave me ? / Two fists of ash [He throws ash on the ground] Where is the freedom in that?* » (*Red, Black and Ignorant*, dans *The War Plays* [1985], London, Methuen, 1998, p. 40).

75 Voir l'analyse de Jenny S. Spencer, *Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond*, *op. cit.*, p. 243.

76 « *Would it not happen, just the same, over again? More horrifying still: have I perhaps already died, and are these the dreams of death?* » (*Ararat* [1983], London, Abacus, 1984, p. 78).

77 « [...] *show scenes from the life I did not live* » (*Red, Black, and Ignorant*, *op. cit.*, p. 5). Sur la poétique du fantôme chez Edward Bond, voir l'essai de Hélène Kuntz, « Le personnage-fantôme chez Edward Bond (*Pièces de guerre, Café*) et Heiner

travail de réminiscence est tout à la fois chœur antique qui ponctue et commente l'action, et puissance d'activation, qui renoue avec la tradition de l'agit-prop pour solliciter le spectateur et dessiller sa conscience. Rappelons que *Red, Black, and Ignorant* fut donné pour deux représentations-test au Pit Theatre du Barbican Centre, en janvier 1984, à l'occasion d'une série de manifestations célébrant 1984 de George Orwell⁷⁸. Le quatrième mur de l'illusion dramatique est érigé et brisé par la voix et la présence du monstre. Plus paradoxal et plus efficace encore dramatiquement et politiquement est le fait que le personnage redouble le pacte dramatique. Doublement illusoire, il est une incarnation scénique impossible, ironie dramatique incarnée qui colonise l'imaginaire, comme la menace nucléaire colonise le monde. Dans son *Commentaire sur les Pièces de guerre*, Edward Bond expliquera, quelques années après l'achèvement de la trilogie, qu'il « arrive [...] que les personnages inventent les moyens dramatiques dont ils ont besoin pour faire face à leurs problèmes ». Ils semblent avoir une vie propre, mais, Bond précise dans le même passage de son commentaire, ils « font partie de la vie réelle sociale de leur auteur et sont animés de la logique et de l'indépendance que celle-ci leur confère »⁷⁹. Mais la mort rôde toujours, jusque dans cette puissance d'activation qu'incarnent les personnages. La vie, la fiction, la création et la reviviscence, en d'autres termes toute la dialectique propre à la survivance est portée par cette négociation particulière qu'exige la projection scénique de la mort : « Les moyens sont dus aux personnages et à leur besoin de se recréer dans de nouvelles histoires – et il en serait ainsi même s'ils n'étaient pareils qu'à des cadavres remontant leurs linceuls pour se protéger du froid⁸⁰ ».

Müller (*Hamlet-machine, Paysage sous surveillance*): une mise à l'épreuve de l'humain », dans Françoise Lavocat et François Lecerclé (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, PUR, 2005, p. 527-538; voir aussi James Hudson, « Absent Friends: Edward Bond's Corporeal Ghosts », *Platform*, 7/1, printemps 2013, p. 12-25.

78 Lettre d'Edward Bond à Gerrard Born, 6 octobre 1984, dans *Edward Bond Letters*, t. 2, éd. dirigée par Ian Stuart (1995), London, Routledge, 2013, p. 47, note 1.

79 Edward Bond, *Commentaire sur les Pièces de guerre*, trad. Georges Bas, Paris, L'Arche, 1990, p. 126.

80 *Ibid.*, p. 126-127.

La visée brechtienne d'Edward Bond fait des *Pièces de guerre* des paraboles qui empruntent, on l'aura compris, au *Cercle de craie caucasien* (1949) le motif du sacrifice d'un enfant apparaissant dans les deux œuvres. Mais la critique a aussi souligné la manière dont Bond lutte, dans sa reprise même du principe de distanciation, contre une forme de réification programmatique qui serait présente chez Bertolt Brecht⁸¹. Dans la trilogie de Bond, la distanciation va de pair, dialectiquement, avec une expérience viscérale de la négativité. En cela, Bond rejoint la critique que Theodor Adorno fait de Brecht dans son essai de 1962 « Commitment », quand il critique le processus de réification qui se serait emparé du théâtre brechtien⁸². Selon Adorno, le didactisme trahit le souci émancipateur de Brecht et vide la forme de sa puissance critique : « La primauté de la leçon sur la forme pure, qui était la visée de Brecht, en devint un outil formel. [...] L'infléchissement de la forme sous l'effet de conditions extérieures et sa simplification dans un souci d'efficacité fonctionnelle, ne fait que renforcer son autonomie⁸³ ». Cette autonomie invalide la visée émancipatrice de l'œuvre. Seule la négativité de la forme peut être réellement performative et travailler contre l'idéologie.

Bond, comme Adorno, croit en l'efficacité de la poétique du paradoxe qui seule peut ouvrir un espace intenable dans lequel les certitudes du sens se trouvent comme déboîtées. La poétique du paradoxe ou la vérité négative qui se construit ici – elle se construit plus qu'elle ne se révèle – naît du paradoxe temporel qui structure une large part de la trilogie. Nous sommes contraints de contempler une catastrophe à venir mais qui, au deux sens du terme, nous revient aussi. Comme, dans une certaine mesure, dans *London Fields*, la catastrophe nous hante de l'au-delà du présent, s'y love déjà, telos imprescriptible dont nous sommes seuls responsables et qui nous hante déjà. Comme l'a bien souligné la critique, cette temporalité « étrange et équivoque investit la parabole de

81 Janelle G. Reinelt, *After Brecht: British Epic Theater*, Ann Arbor, The Michigan UP, 1996, p. 56.

82 Voir encore Jenny S. Spencer, *Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond*, *op. cit.*, p. 243.

83 Theodor Adorno, « Commitment », *art. cit.*, p. 185.

l'urgence du présent qui participe aussi de l'avenir imaginé⁸⁴ ». Rarement la littérature contemporaine aura ainsi donné forme plus efficiente aux spectres eschatologiques et à la conscience de la finitude historique qui hantent notre présent. Rarement la littérature contemporaine sera ainsi parvenue à se tenir face à nos fantômes et à dire, par le même effet de prosopopée qui meut le Monstre, cette « hantologie » caractéristique, selon Jacques Derrida, de notre présent. Les fantômes de Bond sont les « incorporation[s] paradoxale[s]⁸⁵ » de notre présent disjoint. En ces êtres-coquilles fragiles et terrifiants ne s'incarne pas seulement la fin d'une ontologie humaniste à la puissance narcotique⁸⁶ et que le théâtre post-brechtien doit encore et encore mettre en crise. En eux s'abrite, pourrait nous dire Derrida « l'eschatologie et la téléologie mêmes » ; ils les comprennent, « mais incompréhensiblement », car « comment *comprendre* en effet le discours de la fin ou le discours sur la fin ? L'extrémité de l'extrême peut-elle être jamais comprise ? »⁸⁷.

« *Comprendre* en effet le discours de la fin », le comprendre dans ses effets, tel est l'effet du personnage fantôme de Bond et telle est son effectivité politique, au point de convergence de la forme et de la pensée politique, là où l'expérience théâtrale se fait praxis. Et pourtant – le paradoxe est lui-même politique –, un tel effet ne relève en rien de la catharsis ; plus exactement encore, un tel effet ne peut pas relever du régime de la catharsis. La critique y est maintes fois revenue, le théâtre de Bond exclut toute rédemption cathartique. L'événement qu'incarne le fantôme ne peut ouvrir de moment de dépassement. La fin est sans

84 Janelle G. Reinelt, *After Brecht*, *op. cit.*, p. 55.

85 Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 25.

86 Le terme est dérivé de celui que Brecht applique aux formes dégradées du théâtre de divertissement qu'il voit comme une « branche du trafic bourgeois de la drogue » (*Petit organon pour le théâtre*, trad. Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 1963, p. 8). La traduction anglaise a recours au terme *narcotics* (*Short Organon for the Theatre*, dans *Brecht on Theatre*, trad. Steve Giles and John Willett, London, Methuen, 2015, p. 229).

87 Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 31. Ce concept a été plus récemment retravaillé, dans le champ de l'anthropologie culturelle par le théoricien Mark Fisher, en particulier dans le chapitre 2 de son essai, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures* (Alresford, Zero Books, 2014).

relève ni débord. Les fins des trois volets de la trilogie ne mettent en scène aucune résolution. *Red, Black, and Ignorant* se clôt sur les deux « poignées de cendres » et un chant guerrier qui consigne le devenir machine de guerre de l'homme : « Je suis Je suis Je suis l'armée. Mes jambes sont faites de tanks. Mes bras sont faits de fusils. Mon tronc est fait de têtes nucléaires⁸⁸ ». Le fragment avant-gardiste, jadis subversif, s'abîme en un montage mécaniste qui scelle l'anomie aliénante du présent. *The Tin Can People* et *Great Peace* s'achèvent sur des images ambiguës qui semblent bien poser la possibilité d'une résolution, mais pour mieux l'invalider. Finalement, à l'issue de la trilogie ne subsiste qu'un plateau couvert de cendres. Un homme fait une ultime entrée. Il a tenu parole et revient chercher la femme qui a préféré rester fidèle à son désespoir plutôt que retourner vers la communauté des hommes ; mais il ne trouve qu'une terre stérile, jonchée d'ossements qui se mêlent aux vestiges de boîtes de conserve à moitié dévorées. *The War Plays* se concluent sur le bruit sourd d'un renoncement : celui du baluchon que l'homme laisse choir à la vue des ossements éparpillés. Bond choisira plus tard de conclure *The Crime of the Twenty-First Century* (1999) sur le long hurlement d'un homme plongé dans l'enfer d'une nuit carcérale sans fin.

Le dramaturge n'éprouve que défiance pour les anciennes lois du théâtre : « Je trouve les concepts de tragédie, solution, catharsis, dépourvus de sens à présent⁸⁹ ». La logique aristotélicienne de la catharsis, cette « épuration » ou « purgation » des passions que seule la représentation théâtrale permet, est désormais suspecte tant elle semble encore postuler la possibilité d'une rédemption, voire d'une performativité politique immédiate. Mais il n'est pas de remède aux maux du corps politique qu' imagine et représente Bond. La catharsis annexe le moment de crise théâtrale à la possibilité d'une remédiation. Mais la crise est désormais partout. Elle traverse les corps, comme elle traverse

88 « I am I am I am the army. My legs are made of tanks. My arms are made of guns. My trunk is made of nukes » (*Red, Black, and Ignorant*, op. cit., p. 41).

89 Lettre d'Edward Bond à Cassandra Fusco, 16 juin 1991, dans *Edward Bond Letters*, t. 2, éd. cit., p. 192.

la société⁹⁰. Elle dévore les âmes, comme elle dévore le temps. Il n'est plus, nous l'avons vu, ni avant, ni après, mais un temps lui-même affolé, malade, dévectorisé, hanté. Si la représentation conserve une puissance cathartique, celle-ci est contradictoire et clivée. Elle fait l'hypothèse d'un possible, d'une rédemption, mais travaille aussi sans relâche contre l'effet potentiellement narcotique de ces possibles. Comme le suggère Catherine Naugrette, il conviendrait de parler de « devenir cathartique » plutôt que de catharsis, le partitif conservant la trace d'une dissolution et d'une amplification. La peur et l'émotion, essentielles au processus d'identification émotionnelle avec les personnages essentiel à la catharsis,aturent l'expérience du spectateur. La vérité négative du texte lui refuse la satisfaction d'une conciliation et d'un après. « C'est là tout l'enjeu du devenir cathartique ». La catharsis se repense sous la forme diffuse d'un travail d'intellection incarnée à jamais insatisfait. Mais c'est ce « travail à la fois difficile et créateur que mènent les artistes sur la mémoire et l'impossible oubli d'un passé catastrophique en même temps que sur l'anticipation hasardeuse d'un avenir obscur et incertain » qui constitue le régime contradictoire du cathartique contemporain⁹¹.

Cette vérité négative naît avant tout de l'expérience incarnée du spectateur. L'entreprise d'épuisement salutaire du sens réifié nécessite que le sens s'incarne par l'émotion. La sensation devient un outil politique qui débusque et défait le moi ancien trop indexé aux normes mortes d'une communauté réifiée : « La remise en question du moi bourgeois est impérative, si ce moi est replié sur lui-même et réactionnaire. Mais remettre en question le moi émotionnel, même ce moi aux émotions si difficiles, est politiquement inepte⁹² ». Les *Pièces de guerre*, comme auparavant *Saved* (1973), ou plus tard *Coffee. A Tragedy* (1995) et

90 Sur la manière dont la guerre est, pour Bond, une métaphore des relations humaines dans une société livrée aux rapports de force et donc à un « état de guerre » généralisé, voir l'essai de David Lescot, *Dramaturgies de la guerre*, Paris, Circé, 2001.

91 Catherine Naugrette, « De la catharsis au *cathartique* : le devenir d'une notion esthétique », *Tangence*, 88, 2008, p. 88.

92 Lettre d'Edward Bond à Cassandra Fusco, 16 juin 1991, dans *Edward Bond Letters*, t. 2, éd. cit., p. 192.

The Crime of the Twenty-First Century, constituent des expériences théâtrales extrêmes, structurées autour de ce que Bond définit aussi comme des « *aggro-effects* » :

des effets qui impliquent que le public s'interroge sur ce que d'ordinaire il accepte – mais ceci ne veut pas dire les choquer gratuitement. Je place la violence dans un contexte qui la rend énigmatique – bien qu'elle ait d'évidents équivalents dans la société [...] – ou éclairante et révélatrice⁹³.

58 Un écart critique est ouvert par les « Événements de Théâtre » qui nous portent à des points de vacillement ontologique. Cet écart est dialectiquement refermé par les « *aggro-effects* » qui traversent et engagent l'émotion incarnée des spectateurs⁹⁴. Le spectateur est contraint à une expérience paradoxale, dans laquelle l'intellection du monde est immédiatement affectée.

Avec Jacques Rancière, nous pourrions ainsi suggérer que ce qui se joue dans le théâtre d'Edward Bond, dans cette expérience des confins, est un nouveau « partage du sensible » essentiel à l'avènement d'un « spectateur émancipé ». Comme dans le domaine de la fiction, la défamiliarisation des formes produit un troublant effet de pli par lequel le travail conceptuel de la forme devient aussi un travail incarné du sens. L'exacerbation de la forme théâtrale qu'imagine Bond perturbe en profondeur la relation scopique qui fonde l'expérience dramatique. Cette perturbation ne peut laisser désintéressé. Quand bien même la réaction serait de quitter le théâtre, cette désertion serait aussi déjà une forme d'action. La poétique rejoint alors intimement le faire ou *poiein* :

93 Lettre d'Edward Bond à Calum MacCrimmon, 6 mars 1989, dans *Edward Bond Letters*, t. 1, éd. dirigée par Ian Stuart, Amsterdam, Harwood, 1994, p. 32.

94 Voir Johanna Krawczyk, « Agresser le spectateur, une quête d'utopie politique ? Éclairages sur la dystopie bondienne », *T(r)OPICS*, 2, « Théâtre et utopie », p. 193-209. Accès le 8 janvier 2016 à <http://tropics.univ-reunion.fr/accueil/numero-2/i-theatre-et-utopie/krawczyk/>.

L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions⁹⁵.

Dans ce processus d'incarnation et ce partage réinventé du sensible s'invente une nouvelle praxis. Selon Rancière, l'émancipation court-circuite toute médiation. Dans *The War Plays*, ce court-circuit est celui qui ajoint violemment l'intellection critique et l'expérience, et c'est dans cet ajointement qui nous lie irrémédiablement à ceux qui font avec nous la même expérience limite que s'ouvre la possibilité d'une nouvelle communauté critique et éthique : « Car le refus de la médiation, le refus du tiers, c'est l'affirmation d'une essence communautaire du théâtre comme tel⁹⁶ ». Face au monde de cendres qui nous revient d'un avenir dystopique, le théâtre reste donc le lieu d'une résistance⁹⁷ incarnée.

« PITIÉ POUR LA VIANDE⁹⁸ ! »

Les arts plastiques avaient de longue date saisi la puissance de court-circuit de la sensation et la manière dont la sensation peut penser et finalement interroger notre être au monde. Francis Bacon incarne comme peu d'autres artistes cette immédiateté de la sensation, cette capacité à nous faire penser par la sensation. Gilles Deleuze nous éclaire sur sa « logique de la sensation » et la manière dont elle sollicite, dans la structure et la matière même de la peinture toute une histoire de la

95 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 19.

96 *Ibid.* p. 22.

97 Sur le motif de la résistance dans le théâtre de Bond, voir Karoline Gritzner, *Adorno and Modern Theatre. The Drama of the Damaged Self in Bond, Rudkin, Barker and Kane*, London, Palgrave, 2015.

98 Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1984, p. 20. Déjà en 1978, le critique d'art Gilbert Lascault choisit d'intituler l'article qu'il consacre à Bacon dans le numéro de la revue *L'Arc* consacré au peintre : « Peindre la viande », *L'Arc*, 73, « Francis Bacon », 1978, p. 21-24.

figure. Ici encore est en jeu la puissance de la mimésis et des processus d'identification qu'elle invente. La forme humaine est là, toujours, qui affleure dans les à-plats et les effets de transparence du pigment, mais elle se tient souvent au point de basculement de sa disparition. Cette évanescence peut être plastique, quand la figure humaine semble comme abstraite, sur le point de basculer de la figuration dans l'abstraction. Son *Triptych* de 1983 étonnamment contemporain des textes évoqués plus haut, comme les œuvres les plus tardives du peintre, dont le portrait de Jacques Dupin de 1990, captent la figure humaine en son point d'apparition/disparition, là où la forme tient ensemble son devenir de pure couleur et la mémoire de formes académiques, presque michelangeluesques. Au même moment Bacon choisit aussi d'atomiser la figure humaine et de la pulvériser en une nuée de pigments. Dans *Sand Dune* (1981), si la structure géométrique reste présente, sous la forme de ce qui peut ressembler à des cages de verre, la figure a disparu. Ne reste que des amas instables de couleurs.

Les années 1980 voient Bacon sonder cette zone d'« indiscernabilité⁹⁹ » où la figure s'arrache à la mimésis, même résiduelle, et se dématérialise. La peinture peint encore les corps et la chair, mais alors le corps est lui-même spectral, présent et déjà absent à lui-même, comme les monstres, les fantômes et les êtres-coquilles de Bond. Et pourtant, l'essai de Gilles Deleuze consacré à Bacon est tout entier tourné vers cette tension féconde par laquelle la peinture ouvre l'espace d'une pensée incarnée de l'humain, une pensée qui passe par la chair, la sensation, le toucher de l'œil. Ce paradoxe, Deleuze le place sous la catégorie de l'haptique, notion introduite par l'historien de l'art autrichien Aloïs Riegl dans la seconde édition de son essai *L'Industrie d'art romaine tardive* (1901) pour définir la relation de connivence sensorielle qui s'installe entre le spectateur et l'œuvre quand le regard se fait tactile. Mais avant que l'expérience ne puisse se réaliser dans ce moment de convergence de l'œil et du toucher, il faut en passer par une exploration de la chair de la peinture et de la figure. Tout au long de sa carrière, Bacon n'aura cessé de scruter la condition humaine dans son incarnation de chair

⁹⁹ Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, op. cit., p. 21.

et de pigment, dans sa matérialité irréfragable ; de la peindre avec une compassion qui doit être prise littéralement. Savoir regarder et peindre la chair, c'est pour Bacon, se sentir chair et humain avec elle, dans la matière du tableau. « Pitié pour la viande ! », s'exclame donc Deleuze à propos de ce qu'il perçoit comme une peinture passionnelle, dans laquelle l'homme redevient simple matière humaine.

La pratique de Bacon est complexe à plus d'un titre. Sa viscéralité invalide toute lecture compassionnelle, autant qu'elle l'invite. La critique insiste sur la puissance paradoxale de sa vision : « Refus du drame, mais effet dramatique. Présence de l'image comme affirmation et évidence, mais résultat plastique éloigné de l'anecdotique¹⁰⁰ », propose le peintre et critique espagnol Antonio Saura. Pour Michel Leiris, ami de longue date de Bacon, cette contradiction n'en est peut-être pas une, tant en fait la puissance d'apparition des figures de Bacon relève d'abord – mais aussi finalement –, d'une puissance de saisie physique de l'expérience visuelle : « Face à une toile de Francis Bacon, il n'y a donc à s'abîmer pas plus dans la délectation que dans la réflexion. Regarder et se laisser saisir, c'est simplement à cela que l'on est invité¹⁰¹ ». Déjà, dans l'essai qu'il consacre à son ami en 1983, *Francis Bacon, face et profil*, Leiris insiste sur la capacité d'interpellation immédiate de ses œuvres :

Immédiate à un double titre (agissant immédiatement et parlant presque toujours de choses d'ici et de maintenant), la peinture de Francis Bacon n'est, de surcroît, porteuse d'aucun message – ce qu'il affirme catégoriquement dès l'un de ses premiers entretiens avec David Sylvester, tout comme il récuse la qualification, assurément hâtive, d'expressionniste¹⁰².

Si la peinture de Francis Bacon « nous découvre une dimension à proprement parler ontologique¹⁰³ », c'est donc qu'elle est une peinture incarnante, une peinture des commencements, des chairs premières et

¹⁰⁰ Antonio Saura, *Francis Bacon et la beauté obscène* (1992), trad. Christophe David, Paris, Séguier, 1996, p. 35.

¹⁰¹ Michel Leiris, *Bacon le hors-la-loi*, Paris, Fourbis, 1989, p. 48.

¹⁰² Michel Leiris, *Francis Bacon, face et profil* (1983), Paris, Albin Michel, 2004, p. 96.

¹⁰³ Yves Peyré, *L'Espace de l'immédiat. Francis Bacon*, Paris, L'Échoppe, 1991, p. 33.

ultimes. Comme Bond convoque un monde des arrière-temps, dans lequel se dit notre humanité nue, Bacon peint l'humain rendu à sa condition ultime et principielle de matière passionnelle, portée à la surface de la toile, dans la transparence du pigment brossé.

D'autres artistes auront, après Francis Bacon, plongé dans la chair de l'expérience. Ce faisant, ils auront aussi, à l'instar de Bacon, fait de formes ultimes, extrêmes, le moment d'une réincarnation de l'expérience esthétique. L'héritage auquel ils se réfèrent semble éloigné de celui de Francis Bacon qui, on le sait, convoque le Vélasquez du portrait du pape Innocent X ou le Rembrandt des autoportraits tardifs. Leur mémoire plonge autant dans le grand réservoir des choses ouvert par les *ready-mades* de Duchamp, mais l'expérience physique de l'œuvre à laquelle ils nous forcent nous saisit immédiatement, au cœur de la sensation. Damien Hirst aura, sans doute plus qu'aucun autre artiste contemporain britannique, su remettre en travail cette dialectique de la fin et des commencements, de la dévastation et de la sensation *princeps*. On tend, trop souvent, à oublier que ses premières installations sont contemporaines d'œuvres littéraires hantées par la possibilité du cataclysme, qu'elles s'ancrent dans le même contexte que *Einstein's Monsters* ou *Sexing the Cherry*. Comme les *Pièces de guerre* de Bond, ces installations portent l'expérience esthétique à ses confins, dans l'immédiateté implacable d'une dramaturgie sans réserve ; et comme la trilogie de Bond, elles travaillent à nous faire voir, à activer notre intelligence incarnée.

Présenté pour la première fois à l'exposition collective *Gambler* organisée en juillet 1990, par les commissaires Billee Sellman et Carl Freedman, dans une biscuiterie désaffectée de l'East End de Londres, l'installation *A Thousand Years* résume la dialectique qui traverse et structure la politique de la représentation dans les arts anglais, au tournant des années 1990.

Le dispositif est simple et macabre, son message transparent et opaque. Dans deux cages de verre d'environ 2 mètres sur 2 chacune, une tête de vache sectionnée repose sur le sol, dans une petite flaque de sang qui sèche lentement. Dans l'autre cage, une couveuse à insectes produit des mouches qui circulent d'une cage à l'autre et lentement dévorent la tête

1. Damien Hirst, *A Thousand Years*, 1990, 207,5 x 400 x 215 cm, verre, acier, résine en silicone, MDF peint, tue-mouche, tête de vache, sang, mouches, verres, plats en métal, coton, sucre et eau © Damien Hirst and Science Ltd. Tous droits réservés, DACS/Artimage, 2018. Photo : Roger Wooldridge

de l'animal, à moins qu'elles ne se grillent aux barres du tue-mouches électrique suspendu au-dessus de la tête sectionnée. Décrire le dispositif est laborieux. La description ne peut que trahir l'expérience tout empiriste qui préside à notre compréhension viscérale de ce qui se joue ici.

Le rapprochement entre Bacon et Hirst est plus justifié qu'il ne peut sembler de prime abord. Damien Hirst ne cesse d'insister sur le rôle de déclencheur que l'art de Bacon a eu sur son propre imaginaire artistique. Dans un entretien vidéo pour la Tate, il explique que « *The fly piece* » – *A Thousand Years* – fut imaginée comme une projection en trois dimensions d'une peinture de Bacon¹⁰⁴ et insiste sur la vulnérabilité de la chair et de l'humain qui se lit dans ces formes suspendues entre

104 Damien Hirst, « Damien Hirst on Francis Bacon ». Accès le 14 janvier 2016 à <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/damien-hirst-on-francis-bacon>.

la figuration et l'abstraction. Hirst se plaît à rappeler que, dans une de ses lettres, Bacon explique qu'il est resté longtemps à contempler *A Thousand Years*¹⁰⁵ et, en 2006, Hirst consacra une exposition hommage au maître, à la galerie Gagosian de Londres. La critique dénonça souvent une opération opportuniste, dans laquelle Hirst s'appropriait la mémoire de Bacon pour enrichir – à tous les sens du terme – sa propre légende¹⁰⁶. La relation est cependant bien plus complexe. De Bacon à Hirst se rejoue une dramaturgie de la fin et des commencements. L'existence est ici livrée au regard dans sa matérialité la plus viscérale – Hirst lui-même emploie le terme dans sa lecture de Bacon –, et cette matérialité porte à son point de saturation tant l'expérience esthétique que la forme de l'œuvre. De même qu'Edward Bond nous force au bord théâtral de l'abîme, là où le théâtre fait l'expérience paradoxale d'une extinction qui s'inverse en vérité négative, Bacon et Hirst se tiennent à un double point de basculement de la représentation, là où la figure humaine se donne comme simple chair et où la figuration se soustrait à ses propres lois pour se dévoiler dans une matérialité organique.

Pour Bacon et Hirst, l'art devient le théâtre d'une double ontogenèse par laquelle l'ontogenèse des formes tout à la fois allégorise et incarne celle de l'humain à l'œuvre dans la chair. La confrontation avec la possibilité catastrophique de la fin porte, on l'a vu, la langue de la fiction à un point d'exacerbation qui est aussi une forme de test formel. La mort dans l'œuvre de Bacon et de Hirst est de même un révélateur, le moment d'une aléthéia, d'un dévoilement qui est aussi une matérialisation complexe. Dans les formes a-formelles de Bacon, dans ces lieux du corps, comme le visage défiguré du panneau central de *Three Studies for a Crucifixion* (1962)¹⁰⁷, sur lequel Hirst s'attarde dans son entretien pour la Tate, la figuration se dé-figure pour mieux incarner la réalité physique de notre destin organique. Un espace impossible, peut-être impensable de l'histoire de l'art, se matérialise ici : espace où la figuration

105 *Ibid.*

106 Voir Sarah Whitfield, « Bacon; Hirst. London », *The Burlington Magazine*, septembre 2006, p. 643-645.

107 *Three Studies for a Crucifixion*, huile sur toile, triptyque, chaque panneau : 198,1x144,8 cm, 1962, New York, musée Solomon R. Guggenheim.

touche à sa fin, sans possibilité d'une relève ou d'un dépassement formel par l'abstraction. La défiguration selon Bacon ménage ou, littéralement, organise un court-circuit formel qui fait l'économie des formes mimétiques pour placer la peinture au cœur du corps, simple – et non pure – matière. Ce court-circuit formel déclenche un autre court-circuit : celui par lequel l'intellection de la forme s'incarne dans le regard avant qu'elle n'advienne, manifestation fulgurante de la puissance empiriste de l'intelligence des affects.

La fin – fin de la figuration, fin de l'homme – est aussi un commencement, quand la fracturation de la forme ouvre à une expérience plus immédiate, plus immédiatement intelligente des fins de l'existence. *A Thousand Years* produit aussi ce que le philosophe et critique Kieran Cashell définit comme « une expérience de pensée incarnée¹⁰⁸ ». Comme *The War Plays* d'Edward Bond, *A Thousand Years* engage l'expérience esthétique dans sa matérialité la plus concrète, celle qui implique les sens, de la vue à l'odorat et à l'ouïe (on entend les mouches s'électrocuter). Hirst semble anticiper sur une éthique matérialiste qui vise, dans le sillage de Gilles Deleuze, mais aussi de la phénoménologie de Merleau-Ponty, à comprendre la complexité des dynamiques matérielles par lesquelles le sens advient. S'appuyant sur *La Nature*, le texte de Merleau-Ponty, issu des cours que le philosophe donna au Collège de France sur ce même thème entre 1956 et 1960, le spécialiste de philosophie politique William E. Connolly souligne le caractère immanent de la perception, contre l'idée que les processus de conceptualisation pourraient être indépendants de leur incarnation matérielle : « le processus d'imbrication de l'expérience physique, du langage, du point de vue, de la perception et de l'humeur est toujours déjà à l'œuvre¹⁰⁹ ». Tout autant que dans la phénoménologie ou la pensée de Deleuze et Guattari, ce serait donc dans l'empirisme et ses ramifications phénoménologiques et matérialistes récentes qu'il

108 Kieran Cashell, *Aftershock. The Ethics of Contemporary Transgressive Art*, London, I. B. Tauris, 2009, p. 191.

109 William E. Connolly, « Materialities of Experience », dans Diana Coole et Samantha Frost (dir.), *New Materialism. Ontology, Agency, and Politics*, Durham (NC), Duke UP, 2010, p. 182.

conviendrait de chercher comment comprendre l'ontogenèse du sens immanente à *A Thousand Years*. La réserve sensorielle de cette œuvre, son potentiel d'ébranlement ne ramènent pas l'intellection à l'expérience, ils l'enracinent dans l'expérience, lui font prendre corps, la rendent possible.

Ce court-circuit des sens et de l'intellection, qui est l'empirisme même, est lui-même activé par un autre court-circuit, formel celui-ci. Tout à la fois *ready-made* et œuvre figurative, *A Thousand Years* occupe un espace apparemment intenable, à la jonction de l'héritage de Marcel Duchamp, de celui de Francis Bacon, voire de celui, plus ancien encore, de la grande nature morte. À l'art conceptuel, Hirst emprunte la puissance négative du retrait. Seul l'agencement fait œuvre, seule la pensée est en travail, puisque Hirst n'a à proprement parler rien produit qui n'existait déjà, de la vache, au dispositif tue-mouches. La constellation de choses et de vies préexistantes – *ready-made* – œuvre à révéler l'imbrication infinie de la vie et de la mort, cycle dans lequel tout commencement porte en soi sa fin et la fin est déjà un début. Une autre imbrication se fait aussi jour, lovée dans cette ontogenèse infinie : celle de la sensation et du concept, le dispositif conceptuel s'inversant en fabrique à affects, machine pathique, machine synesthésique dans laquelle corps et concept s'interpénètrent.

On le sait, l'art conceptuel a travaillé activement à la fin de l'art. Il vise à dessiller le regard et à l'émanciper en forçant le spectateur à s'interroger sur les mécanismes de validation artistique. Point d'accomplissement du processus d'autonomisation de l'art, il recèle aussi une puissance critique éminemment politique, l'autonomie offrant un levier paradoxal de dislocation des mécanismes politiques impensés de l'art. De ce paradoxe violent et fécond, Hirst reste comptable. Le geste de l'artiste est ici celui du critique. Mais ce geste est aussi affecté, et affecte en retour nos attentes esthétiques. L'affect devient le ressort d'une politique impensée de la peinture, et de son advenue à notre conscience tourmentée par ces formes meurtries, par ce cycle infini de la vie et de la mort. En cela, Hirst ne ferait que moderniser et littéraliser la morale qui sous-tend toute la tradition de la nature morte quand elle se fait scène de chasse sacrificielle, comme c'est le cas, par exemple, de la *Nature*

morte à la tête de bélier du peintre napolitain du XVII^e siècle Giovan Battista Recco¹¹⁰.

L'esthétique de la violence ici convoquée déborde la seule phénoménologie. Une dialectique de la vie se noue dans laquelle l'expérience interroge sa propre fin et la fin de l'art, y compris dans ses ressorts politiques. La vie nous est ici montrée nue, dans son ontogenèse infinie. Mais l'œuvre travaille d'une autre manière encore. Elle nous fait voir la manière dont la vie elle-même est en travail et devient son propre régime de sens. Les empiristes anglais avaient déjà débordé le binarisme rationalisant qui oppose sensation et intellection. *A Thousand Years*, comme les portraits et triptyques de Bacon ne font rien d'autre que nous faire comprendre, par l'intelligence des sens, le travail de la vie, sa puissance d'affectation, quand la vie dans sa plus simple mécanique – celle de l'ontogenèse – se donne à voir littéralement comme une biologie, langage intelligent du vivant. Dans le choc que provoque l'œuvre de Hirst s'exprime, en une concomitance fulgurante, l'horreur et la pitié, la curiosité scientifique et une émotion qui le dispute à l'abjection. Un travail du sens complexe se loge dans le corps – celui de l'animal, comme celui du spectateur –, qui convoque tout à la fois une éthique de la souffrance et une mécanique presque positiviste, mais aussi une mémoire de la modernité artistique. Irréductible au seul langage du *ready-made* et pourtant ancré dans ce langage, *A Thousand Years* active une mécanique du sens étroitement imbriquée, dans laquelle le vocabulaire conceptuel du *ready-made* se noue à celui du choc moderniste, mais s'entrelace intimement aussi à celui de l'empirisme¹¹¹.

Hirst ne fut pas le seul à ainsi développer une intelligence sensible de la chair – de la viande – dont nous sommes faits. Dans sa série inaugurée en 2011, *Flesh Paintings*, Marc Quinn jouera lui aussi

110 Giovan Battista Recco, *Nature morte à la tête de bélier*, huile sur toile, 132 x 183 cm, ca 1650, Naples, musée du Capodimonte.

111 Voir Charlotte Gould « L'objet à l'œuvre dans l'art des British Young Artists. Objecting to Materialization: Some Artworks by Young British Artists », *Revue LISA/LISA e-journal*, janvier 2006. Accès le 12 mars 2018 à <http://journals.openedition.org/lisa/870>.

pleinement du statut problématique de la chair dans l'art¹¹². Dans ces huiles sur toiles hyperréalistes, qui représentent des amas de viande rouge, certains minutieusement froncés comme on le ferait d'un tissu baroque, il poste l'intellection de l'œuvre au pli de la mémoire artistique et de l'aperception viscérale et, ce faisant, capte la nature profondément pathique et empathique de l'expérience esthétique. Bien avant les *Flesh Paintings*, les autres œuvres de Quinn, comme celles de Hirst et de la plupart des Young British Artists – de Tracey Emin à Gillian Wearing – firent, on le sait, sensation¹¹³. On sait que le terme donna son titre à l'exposition qui les fit connaître du grand public en 1997, et qui se tint à la Royal Academy¹¹⁴. Organisée à l'initiative du publiciste et collectionneur Charles Saatchi (l'agence Saatchi & Saatchi fut en charge de la campagne qui porta Margaret Thatcher au pouvoir en 1979), *Sensation* scella les noces du marketing et de l'art contemporain, plaçant la Grande-Bretagne aux avant-postes d'une mutation qui allait très vite saisir l'ensemble de l'art contemporain désormais mondialisé.

Cette mutation fut essentielle, mais elle ne doit pas nous détourner de la manière dont l'œuvre de Hirst en particulier engage, dès ses débuts, une pensée de la fin/des fins de l'art et donc, au plus intime de l'expérience qu'elle déclenche, une réflexion esthétique qui cristallise une pensée incarnée de l'ontogenèse du sens. *A Thousand Years* est une image de mort, une image de fin ; mais l'œuvre de Hirst donne à voir l'entrelacement intime et obscur de la matière vivante et de la réflexion. Comprendre un tel entrelacs impose sans doute que nous revenions à la racine double de la pensée du vivant, cette racine à laquelle revient

112 Accès le 10 août 2016 à <http://marcquinn.com/artworks/flesh-paintings>.

113 Voir Charlotte Gould, *Les Young British Artists, l'école du scandale*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle, 2003.

114 *Sensation* se tint du 18 septembre au 28 décembre 1997. Son succès fut d'une ampleur inespérée et, fait notable, il contribua à rajeunir et à diversifier le public de l'art contemporain en Grande-Bretagne. Voir Louise Jury, « Royal Academy's *Sensation* proves to be a shockingly good crowd-puller », *The Independent*, 30 décembre 1997. Accès le 11 février 2016 à <http://www.independent.co.uk/news/royal-academys-sensation-proves-to-be-a-shockingly-good-crowd-puller-1291068.html>.

Giorgio Agamben quant il se tourne lui-même vers Aristote, dans *Homo sacer*, pour réarticuler les deux faces de la vie, *zōé* et *bios* :

Les Grecs ne disposaient pas d'un terme unique pour exprimer ce que nous entendons par le mot *vie*. Ils se servaient de deux mots qui, bien que pouvant être ramenés à une étymologie commune, étaient sémantiquement et morphologiquement distincts : *zōé*, qui exprimait le simple fait de vivre, commun à tous les êtres vivants (animaux, hommes ou dieux), et *bios*, qui indiquait la forme ou la façon de vivre propre à un individu ou à un groupe¹¹⁵.

Les Grecs ne pouvaient envisager que *bios*, « une vie qualifiée¹¹⁶ ». Nombre d'artistes contemporains, dont Bacon et Hirst, mais aussi dans le registre théâtral, Edward Bond, placent la représentation au point de jonction de *zōé* et de *bios*, en ce point où la vie nue est toujours déjà une biopolitique – une vie qualifiée – et ou réciproquement la biopolitique est débordée par une vie nue, qui affecte le biologique. Comme Bond le fait avec la mémoire de Brecht, Hirst détourne et déborde l'héritage conceptuel moderniste pour le réincarner dans une pensée intimement affectée et fait de cet affect la condition d'une intelligence du corps.

L'ombre d'une possible apocalypse pèse lourdement sur l'imaginaire littéraire et pictural des années 1980 et du début des années 1990. La hantise qui envahit *A Pale View of Hills*, *Waterland*, *London Fields*, *The War Plays* ou encore l'art de Bacon et de Hirst est le signe paroxystique d'un bouleversement plus général des différents consensus hérités de l'après-guerre et, plus lointainement encore, de cette autre révolution qu'avait été le modernisme. Le sentiment de dérégulation est profond. Il impose à l'écriture, comme aux arts visuels, de repenser l'économie de la représentation et de poursuivre, quoique sous un angle forcément nouveau, le travail de mise en crise effectué par le modernisme. Entre le monde et les mots, une relation tout à la fois

115 Giorgio Agamben, *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue* (1995), trad. Marilène Raiola, Paris, Le Seuil, 1997, p. 9.

116 *Ibid.*

allégorique et incarnée se rejoue à l'infini ou comme au carré. Les récits de fins deviennent eux-mêmes méta-fictionnels de la fin de l'art, de l'épuisement de ses possibles et disent aussi, en une tension féconde, l'urgence qu'il y a à dire encore la fin des fins. À la fin de l'anti-épopée que sont *The War Plays* d'Edward Bond ne subsistent sur scène, on l'a dit, que quelques ossements humains que le vent balayera bientôt ; mais comme le personnage de l'homme qui revient quand même tenter de convaincre la femme de le suivre, la pièce a tenu promesse et nous a forcés à nous confronter au spectacle de l'impossible. Une vérité négative se fait donc jour finalement qui serait moins une vérité de la ruine – quand bien même la prégnance du mode allégorique est symptomatique de la ruine de tous les récits narcotiques –, qu'une vérité paradoxale, voire aporétique. La dislocation, l'épuisement formel s'ajointent à une conscience suraiguë des entrelacs complexes du sens et de la sensation. Les éboulements syntaxiques de *The Burning Book*, les effets de syncope de *Waterland*, les effets de défiguration de Bacon ou la viscéralité des installations de Hirst sollicitent une grammaire de la réception simple, qui seule peut-être sait encore faire front. Cette grammaire est celle des affects nus, agrégats de sens presque inchoatifs qui font de l'expérience – lecture, vision – ce lieu, ce moment instable où la matière devient réflexive et l'intellection sensible.

UN ART DE/EN GUERRE

Les années 1990 ne chassent pas le spectre de la guerre. La littérature et les arts plastiques se confrontent à lui plus directement encore que ce ne fut même le cas durant les années 1980. La signature d'un accord entre les États-Unis et l'URSS en décembre 1987 mit fin à la crise des Euromissiles et imposa « l'option zéro ». Les armadas respectives des deux super-puissances seraient peu à peu démantelées et la chute du mur de Berlin en 1989 scella la fin d'une ère assombrie, entre autres menaces, par le risque d'un cataclysme nucléaire. Pour autant, la guerre reste un sujet central à l'exploration de « la vie qualifiée » qu'analyse Giorgio Agamben, et en particulier de la vie prise dans la mécanique de l'histoire. Pour les écrivains et les artistes britanniques, la guerre, proche ou lointaine, mondiale ou larvée, offre une dramaturgie révélatrice des déchirures du corps politique, déchirures qui s'inscrivent souvent à même le corps qui est encore et toujours une matière réfléchissante. De même que la possibilité de la fin ultime, du cataclysme, pousse l'imaginaire littéraire ou plastique dans ses retranchements, la guerre réelle, objet historique, impose à l'écriture et aux arts visuels de se poster au plus près de l'expérience, là où l'intime s'ajointe au collectif, là où la chair devient matière discursive.

Si, comme le propose Steven Connor dans *The English Novel in History*, « le récit est la forme par laquelle les cultures se font sujets de l'histoire (au sens tant actif que passif du terme, en ce qu'elles sont des agents de l'histoire et lui sont aussi soumises)¹ », alors la guerre revêt une forme d'efficience esthétique et formelle spécifique. Faire retour sur les guerres du xx^e siècle et celles du xxi^e siècle naissant, comme le font Graham Swift, Sebastian Faulks, Pat Barker ou Kate Atkinson,

1 Steven Connor, *The English Novel in History. 1950-1995*, London, Routledge, 1996, p. 133.

n'impose pas seulement, comme c'est le cas avec la dystopie nucléaire, de porter l'imaginaire aux extrêmes. Comprendre l'économie humaine qui s'invente – aux deux sens du terme – dans ces conflits impose aussi de rendre justice à la réalité expérientielle de la guerre et au corps politique qui s'y incarne et s'y révèle. Imaginer et penser l'expérience de la guerre engage la fabrique mémorielle et donc collective du sujet politique, agent et objet de l'histoire.

72

Nous savons depuis les Grecs que narrer la guerre est au fondement de la raison politique de la littérature. Dire la guerre, c'est éprouver – une fois encore aux deux sens du terme – la puissance de recouvrement de la mimésis : cette capacité de la mimésis à être investie par le monde, autant qu'elle se le réapproprie et le rachète à l'anomie, là où l'expérience inchoative prend forme et sens. Car l'histoire est expérience. Au recouvrement mimétique se combine celui, propre à la mécanique romanesque, du privé et du collectif, du singulier et du pluriel. La guerre ne prend sens qu'à s'incarner et à devenir singulière. Paradoxalement, nous le verrons, ce processus d'incarnation justifie ou valide le processus d'extrapolation allégorique par lequel l'individu confine au collectif. Cette dialectique inépuisable a été analysée de longue date. Dès 1920 et *La Théorie du roman*, Georg Lukács insiste sur cette tension et des historiens, tel Hayden White, s'intéresseront plus tard eux aussi à la manière dont l'histoire s'incarne dans des récits particuliers dont la forme emprunte au récit de fiction².

La crise des récits amorcée par le modernisme semble devoir fragiliser la capacité de recouvrement de la mimésis. Le soupçon jeté sur l'illusion référentielle paraît invalider le pacte de lecture qui nous permet de comprendre l'histoire collective à la lumière de rationalités spécifiques et individuelles. La fiction de guerre semble particulièrement vulnérable à un tel soupçon. L'expérience collective n'est souvent que parcellaire, fragmentée ; faillibilité dont Stendhal fait, on le sait, déjà le constat au début du chapitre 3 de *La Chartreuse de Parme* (1839), qui décrit Fabrice errant sur le champ de bataille de Waterloo, à la recherche d'une histoire

2 Voir aussi les travaux de l'historien français Ivan Jablonka, dont *L'histoire est une littérature contemporaine*, Paris, Le Seuil, 2014.

en marche qu'il est impuissant à faire sienne. Les deux guerres mondiales poussent à sa limite l'impératif esthétique et formel de la mise à l'épreuve mimétique. Comme la menace d'une apocalypse nucléaire, elles imposent à la représentation un passage aux extrêmes qui en matérialise la logique intime et l'ouvre à tous les risques. Le roman moderniste, contrairement à la poésie, fit le choix de ne pas représenter la Grande Guerre. Virginia Woolf revint sans cesse sur ce conflit, mais elle le fit de manière détournée. Dans *Mrs Dalloway* (1925), cette indirection narrative prendra les traits de Septimus Warren Smith, le soldat qui, souffrant d'un syndrome post-traumatique, finit par se donner la mort. Dans *To the Lighthouse* (1927), l'interlude « Time Passes » fait référence de manière biaisée à la guerre, la maison fonctionnant comme une métonymie de la société tout entière dévastée par le conflit.

Sans renoncer à dire l'expérience ultime, sans renoncer à se tenir au point de collision du privé et du collectif, l'écriture doit donc, comme le rappelle Steven Connor, aussi sonder ses propres limites et ses propres conditions de possibilité : « alors que, par le passé, le rôle du récit a pu être de placer les lecteurs dans la position du sujet de l'histoire, dans le contexte de l'après-guerre, le récit s'est plus modestement soucié d'explorer les conditions de possibilité d'une mise en récit de l'histoire³ ». Une telle mise à l'épreuve, loin de signer la fin de la puissance herméneutique du récit, est au contraire le moment d'une ré-invention, d'une redécouverte créative, car critique, des potentialités de la représentation. Les romans de guerre qui sont apparus, en Angleterre, depuis les années 1980 ont en commun de sonder les mécanismes de la remémoration. Ce travail d'anamnèse métafictionnelle ne constitue toutefois pas la fin de l'écriture, pas plus que la mise en crise de la représentation ne saurait se constituer en régime analogique et épuiser la complexité d'une telle expérience des limites. Recouvrer un passé refoulé, voire inouï, engage la représentation dans son incarnation la plus politique, en ce point d'hypostase où le corps politique s'éprouve et se donne à lire par la fiction. La fonction herméneutique et finalement régulatrice des récits historiques a été amplement soulignée par la critique. Tant Margaret

3 Steven Connor, *The English Novel in History*, op. cit., p. 133.

Scanlan que Linda Hutcheon ou Steven Connor ont analysé la manière dont le roman permet au lecteur d'articuler sa position historique et de prendre conscience de sa propre historicité, quand bien même cette conscience serait hésitante :

74

L'histoire, telle qu'elle est présentée par le roman britannique contemporain [...] est trop diffuse pour livrer quelle que leçon que ce soit, trop incomplète pour constituer un espace d'évasion ; et nous sommes, nous-mêmes, trop impliqués dans les échecs du passé pour pouvoir nous amuser de ses ironies. Quelles que soient les préférences politiques de leurs auteurs, ces romans sont empreints d'un profond pessimisme quant aux résultats de l'action politique. Ces fictions sont mues non par la certitude que le passé nous enseigne comment nous comporter, mais par la conviction plus mesurée qu'il vaut mieux savoir que rester ignorant, quand bien même nous réalisons alors qu'il n'est en rien aisé de comprendre la portée historique de notre existence⁴.

La manière dont cette historicité s'inscrit dans le corps du texte et se donne comme une expérience – expérience des personnages et expérience de lecture – a été toutefois peu soulignée. Si la crise des représentations peut encore revêtir une fonction herméneutique, si la représentation peut encore articuler le monde et notre place en son sein, c'est que cette mise en crise ne se réduit pas à des enjeux métafictionnels, ni même à des enjeux herméneutiques génériques. La mise en crise de l'institution narrative relève sans doute d'une économie de l'allégorie, mais, nous l'avons dit, l'allégorie est en ruines, dévastée. Les corps en guerre qui envahissent la fiction britannique depuis les années 1980 sont à l'inverse tout sauf des corps allégoriques. Leur souffrance est une souffrance incarnée qui traverse plus largement tout le corps social, comme par un effet de contamination pathique. Deux modalités du corps politique semblent ici s'affronter : à la bio-politique qui institutionnalise les représentations du corps s'oppose de manière obtuse une politique du corps organique, qui, en quelque sorte, im-médiatise la représentation.

4 Margaret Scanlan, *Traces of Another Time. History and Politics in Postwar British Fiction*, Princeton, Princeton UP, 1990, p. 16.

Deux régimes de représentation cohabitent, entrent en conflit et plus rarement se recouvrent. La puissance d'intellection de la « corporéauté » – *corporeality*⁵ –, récemment évoquée à propos de la littérature de guerre, entre en collision avec le régime institutionnel des représentations, qui régule les corps, les âmes et le récit. Mais le binarisme n'est qu'apparent. Bio-politique et « corporéauté » sont prises dans une dialectique elle-même sans fin. La promesse d'une rédemption esthétique-politique n'ouvre souvent que sur l'expérience plus aporétique encore d'une irrésolution éthique.

La tension est plus violente encore pour les artistes, Richard Hamilton, Mark Wallinger ou Steve McQueen, qui ont fait le choix, dès les années 1980 de mettre en images, voire de mettre en espace les « Troubles » en Irlande du Nord (1969-1998) ou la guerre en Irak (2003-2011). Le soupçon qui pèse sur la représentation depuis la seconde guerre mondiale, et sur les images, sous l'effet de leur prolifération dite « virale », en particulier pour les conflits récents, soumet ce processus empirique d'intellection à des contradictions aporétiques sans doute sans débord. L'aporie ouvre alors à une forme de vérité négative dans laquelle le corps de l'œuvre et le corps du spectateur convoquent et engagent le corps politique dans son ensemble telle que l'expérience – souvent insoutenable – de la vision le force à comparaître, devant l'image.

ÉTAT DE GUERRE

Alors que la crainte d'un conflit nucléaire reste vive, une autre ombre commence de dévorer la conscience historique du roman anglais des années 1980. La crise de la conscience collective se manifeste aussi par le retour d'un refoulé historique puissant : celui de la Grande Guerre. Cette remise en travail de la mémoire de la première guerre mondiale occupe romanciers et historiens. L'ouvrage de Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, paru en 1975, fut avant-coureur d'une vague

5 Voir par exemple Petra Rau (dir.), *Conflict, Nationhood and Corporeality in Modern Literature*, London, Palgrave, 2010.

de travaux qui permirent de réviser l'historiographie établie de la Grande Guerre et d'interroger la mémoire meurtrie, car longtemps refoulée, d'une guerre qui laissa de profondes blessures dans la société britannique. L'intérêt de la société britannique pour ce conflit se manifesta en fait dès les années 1960. Le succès du documentaire télévisé en six parties, pensé par l'historien A.J.P. Taylor et diffusé sur ITV en 1961, *The First World War*, suivi par celui de la série en vingt-six épisodes, *The Great War*, co-produit par la BBC, la télévision canadienne (CBC) et australienne (ABC) témoignait déjà de la nécessité d'articuler une réalité historique complexe. En 1961 parut aussi l'ouvrage d'Alan Clark, homme politique conservateur et spécialiste des questions de défense, *The Donkeys*, ouvrage qui dénonçait l'incurie de l'état-major britannique et devait influencer durablement l'historiographie britannique de la Grande Guerre et la vision que les romanciers ont pu entretenir du conflit⁶. Ce travail de mémoire répondait de même dans les années 1960 au besoin d'inscrire le souvenir encore récent de la seconde guerre mondiale dans une perspective plus longue, instaurant tout à la fois une logique causale lisible et une forme – diffuse, largement impensée – de dialectique entre mémoire privée, familiale et mémoire collective, nationale.

Cette dialectique porte en germes les tensions symboliques qui traversent la fiction consacrée depuis les années 1980 aux deux guerres mondiales, voire, plus récemment, aux conflits en Afghanistan et en Irak. Le désenchantement, le discrédit des élites militaires, l'intuition que la guerre scellait, dès 1914-1918, l'entrée de la culture européenne dans l'ère du génocide⁷ trouvèrent un écho médiatique puissant dans

6 Le titre était emprunté à l'expression « *Lions led by donkeys* » qui s'est appliquée de longue date à l'infanterie, peuplée « de lions menés par des ânes ». L'essai d'Alan Clark, pour polémique qu'il ait pu être, fut approuvé par l'historien de la guerre Sir Basil Henry Liddell Hart. Il alimenta dès les années 1960, le *donkey myth*. Sur l'influence de ce mythe, voir l'ouvrage d'Elsa Cavalié, *Réécrire l'Angleterre. L'anglicité dans la littérature britannique contemporaine*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2015, p. 198 ; voir aussi l'ouvrage de Dan Todman, *The Great War: Myth and Memory*, London, Hambledon Continuum, 2005.

7 Paul Valéry fut, en France, sans doute l'un des premiers intellectuels à saisir la portée de ce qui s'était passé durant la Grande Guerre. Dans « La crise de l'esprit », il dit avoir la certitude – formule passée à la postérité – que « Nous

le genre naissant du documentaire télévisé. Pat Barker fera plus tard de cette relecture de la Grande Guerre le cœur de *Another World* (1998), roman dans lequel elle dépeint le dialogue qui s'instaure entre un ancien combattant et une historienne dont l'intérêt se porte sur « l'interaction entre les souvenirs que l'ancien combattant conserve de son expérience sur le front, et la perception nouvelle que le public peut avoir de la guerre⁸ ». Comme le souligne l'historienne Emma Hanna, un contre-récit s'impose alors qui fait pièce à la geste glorieuse qui avait largement dominé l'historiographie de la Grande Guerre. La première guerre mondiale devient « la matrice des massacres de masse du génocide à venir ». Tout aussi importante est la certitude qu'elle « constitua un événement culturel unique qui façonna une mémoire commune et moderne de 14-18 »⁹.

Tant dans l'historiographie qui s'impose depuis les années 1960, que dans la fiction, semble donc s'imposer la nécessité de dévoiler la matière même de l'histoire, telle qu'elle s'inscrit dans des micro-histoires individuelles ; pulvérisation de la mémoire qui vient saper, comme pulvériser le mythe fondateur du héros et de la figure du génie guerrier. La fiction et l'écriture de l'histoire convergent ici dans une même dénonciation de l'appareil militaire. Les souvenirs dispersés, fragmentaires que Henry Crick, le père du narrateur de *Waterland* (1983), conserve des tranchées et de la bataille d'Ypres, entrent donc en dialogue avec l'historiographie de la Grande Guerre qui s'impose, au même moment, auprès du grand public. L'histoire, comme la fiction, choisissent de se placer à hauteur d'homme, au plus près de l'expérience limite des tranchées, comme le fit dès 1976 le documentaire

autres civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles » (*La Nouvelle Revue française*, 1^{er} août 1919, p. 321).

- 8 « *the interaction between the individual veteran's memories of his combat experience, and the changing public perception of the war* » (*Another World* [1998], Harmondsworth, Penguin, p. 81).
- 9 Emma Hanna, *The Great War on the Small Screen: Representing the First World War in Contemporary Britain*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2009, p. 12. Anna Hope sonde similairement la mémoire collective dans *Wake* (2014), son premier roman, organisé autour de la mémoire de trois femmes endeuillées et de la figure allégorique du soldat inconnu.

The Battle of the Somme, réalisé par l'historien Malcolm Brown, qui choisit de filmer pour partie dans les tranchées du mémorial canadien de la crête de Vimy, dans la Somme. Rappelons enfin que *Waterland* paraît juste deux ans avant la diffusion du documentaire de B.A. Duffy, aussi intitulé *Lions Led by Donkeys* (Channel 4).

78

Pour les historiens, comme pour les romanciers, le travail de mémoire doit s'ouvrir au multiple, à la multitude infinie d'une mémoire menue, celle qui s'inscrit dans la terre de la Somme et qui se dit, dès 1976, dans la myriade de citations, de fragments de poèmes ou de lettres qui envahissent le chapitre que Paul Fussell consacre aux tranchées dans *The Great War*¹⁰, « The Troglodyte World ». Imaginer une topique littéraire à la mesure – tout à la fois apocalyptique et infime – de la démesure de la guerre impose de faire son deuil de tout méta-récit. La contre-histoire et la fiction rencontrent ici le travail de sape que la philosophie mène à la même époque contre les récits triomphants de la modernité. Il faut, nous dit Jean-François Lyotard, dans *L'Inhumain*, paru en 1988, opérer « *ex minimis*¹¹ » ; il faut s'ouvrir à ce qu'avec Theodor Adorno, il définit comme des « micrologies », car seule cette attention au récit menu, interstitiel, peut défaire la discipline du récit et laisser entrevoir, deviner, l'histoire – anti-métaphysique, anti-essentialiste – qui se chuchote dans les failles de la grande histoire, au plus près de la topique sensible de l'expérience. Lyotard en appelle donc ici à la pensée anti-systémique qu'Adorno déploie – plus qu'il ne la fonde bien sûr – dans *Dialectique négative*. Une fois encore la coïncidence historique est frappante. *Dialectique négative* paraît initialement en 1966 et en traduction anglaise en 1973. L'essai conclut sur la vision d'un paysage philosophique tout à la fois dévasté et paradoxalement fécond, riche d'un potentiel de vérité sans absolu :

Les Lumières ne laissent pratiquement rien du contenu métaphysique de la vérité – *presque rien*, pour emprunter un terme musical moderne.

10 Sur la prégnance de l'intertexte littéraire dans l'ouvrage de Paul Fussell, voir l'analyse historiographique qu'Elsa Cavalié fait de *Regeneration*, dans son ouvrage *Réécrire l'Angleterre*, *op. cit.*, p. 262-272.

11 Jean-François Lyotard, *L'Inhumain*, Paris, Galilée, 1988, p. 114.

Ce qui disparaît peu à peu devient minuscule. [...] Toujours plus insignifiant. C'est pourquoi [...] la métaphysique migre vers la micrologie. La micrologie est le lieu où la métaphysique trouve un refuge contre la totalité¹².

Opérer « *ex minimis* » impose immédiatement de nous tenir, nous rappelle Lyotard, au point d'« occurrence d'un *now* sensible comme ce qui ne peut pas être représenté et qui reste à présenter¹³ ». Dire l'unicité de l'expérience incarnée de la guerre, dire l'histoire telle qu'elle vient s'écrire sur les corps meurtris des soldats et dans la matière informe de la mémoire dénuée de la consolation des grands récits, implique non seulement de rendre justice au travail complexe et contrarié de la mémoire. Ceci implique non seulement de rendre justice à l'effet d'après-coup ou *Nachträglichkeit*, analysé par Freud, dans lequel mémoire privée et mémoire collective sont prises. Ceci implique aussi d'imaginer une topique, littéraire ou plastique, qui s'ouvre à l'intempestivité de la sensation, à la force disruptive de l'occurrence, mais aussi à la puissance aporétique d'un in-représentable qui se dit moins comme un reste à dire, que dans une attente infinie, une tension vers ce qui se devine, s'imaginer à peine dans la peine des corps, des images et des mots. S'ouvrir à la puissance menue de la micrologie, c'est, conclut Lyotard, s'attacher au « dénuement », à ce qui se dit, se perçoit, dans le retrait de l'injonction représentative.

En 2016, l'artiste Jeremy Deller fit de ces micrologies ressouvenues l'objet de sa vaste performance *We Are Here because We Are Here* imaginée à l'initiative de NOW, l'organisme en charge du volet artistique des

12 Theodor Adorno, *Negative Dialectics* (1966), London, Routledge, 1973, p. 407. La référence musicale n'est pas immédiatement parlante, mais elle rappelle les développements que le philosophe consacre à Anton Webern dans un article de 1930, « Berg et Webern héritiers de Schönberg », et son insistance sur l'épuisement d'une tradition formelle qui se résout dans un investissement subjectif exacerbé (voir Max Paddison, *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge, Cambridge UP, 1993, p. 52).

13 Jean-François Lyotard, *L'Inhumain*, op. cit., p. 115. Lyotard s'intéresse ici à l'art contemporain, mais son analyse s'applique avec une pertinence troublante au corpus qui est le nôtre, quand bien même ce corpus ne saurait entrer dans la catégorie de l'avant-garde que Lyotard travaille dans ce texte.

commémorations de la Grande Guerre, en collaboration avec Rufus Norris, le directeur du National Theatre, et The Birmingham Repertory Theatre. Pour marquer le centenaire du déclenchement de la bataille de la Somme durant lequel 19 240 soldats perdirent la vie en une seule journée, Deller imagina une performance fantomatique à l'échelle du pays. En divers lieux du territoire, le 1^{er} juillet, plus de 1 500 participants de tous horizons – fermiers, étudiants, vigiles, animateurs sociaux... – se retrouvèrent en petits groupes. Revêtus de l'uniforme des soldats britanniques de la première guerre mondiale, ils se postèrent dans des gares, traversèrent au pas des centres commerciaux, prirent des trains, en silence. Quiconque les abordait pour en savoir plus, se voyait remettre une petite carte sur laquelle on pouvait par exemple lire : « Soldat de première classe, John Arthur Green, 1^{er} batallion, 9^e régiment, Queen Victoria's Rifles. Tombé lors de la bataille de la Somme, le 1^{er} juillet 1916. Âge : 24 ans¹⁴ ». Ces hommes silencieux, présents et troublement absents du présent, occupaient un intervalle impossible. Ils creusaient l'espace d'une topique réfractaire à la raison ; physis affolante par laquelle le présent semblait pris dans une boucle temporelle vertigineuse. Tout à coup, ces hommes étaient tout sauf des soldats inconnus. Ces présences silencieuses désanonymaient les morts enfouis dans la mémoire. Elles rendaient tangible l'amnésie de l'histoire dans le même temps qu'elles forçaient le présent à l'expérience nue de la hantise.

La fiction a su aussi se faire œuvre « hantologique ». Dès *Waterland* se dessinent les contours d'un art de/en guerre, un art empirique, qui peut tout au plus tendre vers cette occurrence sensible à la pointe du présent. L'expérience de la guerre résiste, elle est visqueuse, comme l'est la matière pour les physiciens. Elle ne se laisse pas aisément pénétrer ou

14 Charlotte Higgins, « #Wearehere: Somme Tribute Revealed as Jeremy Deller Work », *The Guardian*, 1^{er} juillet 2016. Accès le 29 juillet 2017 à <https://www.theguardian.com/stage/2016/jul/01/wearehere-battle-somme-tribute-acted-out-across-britain>. Voir le documentaire consacré par la BBC à cette performance. Accès le 29 juillet 2017 à <http://www.bbc.co.uk/programmes/articles/5HXGNLBg3PyNpQQpCbrPF4R/moving-uk-wide-art-event-honours-fallen-somme-soldiers>. Le titre de cette performance reprend celui d'une chanson que les fantassins anglais chantaient dans les tranchées et que les participants reprirent ponctuellement durant cette performance.

saisir. La boue des tranchées dans *Waterland*, *Out of this World* (1998), dans la *Regeneration Trilogy* de Pat Barker (*Regeneration*, 1991, *The Eye in the Door*, 1993 et *The Ghost Road*, 1995), ou dans *Birdsong* (1993) de Sebastian Faulks, les montagnes de débris dans les romans consacrés aux bombardements de Londres ou du Nord industriel durant la seconde guerre mondiale, dans *Crossing the River* (1993) de Caryl Phillips, *The Night Watch* (2006) de Sarah Waters, *Noonday* (2015) de Pat Barker ou le diptyque de Kate Atkinson : *Life after Life* (2013) et *A God in Ruins* (2015), ou à la retraite de Dunkerque, dans la deuxième partie de *Atonement* (2001) d'Ian McEwan, refusent toute mise en forme et dans cette viscosité se devine une faillite du sens même. Le constat est presque trop parlant, la métaphore presque trop pauvre qui ne fonde aucun savoir : « Mon père l'a ressenti dans la boue d'Ypres. [...] C'est ce sentiment qui vient de si loin, que peut-être rien n'a de sens¹⁵ ».

Ou plus exactement, se révèle ici l'ordre des représentations, politiques, symboliques, esthétiques, et la manière dont il structure le corps politique qui se fait sujet de l'histoire. Paul Veyne ou Michel de Certeau en firent l'analyse dès les années 1970 dans des essais contemporains du tournant historiographique de la Grande Guerre en Grande-Bretagne :

L'histoire se doit [...] de se donner une complète liberté d'itinéraire à travers le champ événementiel, s'il est vrai qu'elle est œuvre d'art, s'il est vrai qu'elle s'intéresse purement au spécifique, s'il est vrai enfin que les « faits » n'existent que par une intrigue et que le découpage des intrigues est libre. Le premier devoir d'un historien n'est pas de traiter son sujet, mais de l'inventer¹⁶.

15 « *My father felt it in the mud at Ypres. [...] It's the old, old feeling, that everything might amount to nothing* » (*Waterland* [1983], London, Picador, 1984, p. 233). Soulignons combien les romans de Phillips, Waters, Barker ou Atkinson sur la seconde guerre mondiale contrastent avec la grande geste historique construite par le cinéma des années 2010, en particulier *Imitation Game* (2014) de Morten Tyldum, consacré à la figure du mathématicien Alan Turing qui joua un rôle clé dans le déchiffrement du code secret de la marine allemande, et *Darkest Hour* (2017), de Joe Wright, centré sur la figure héroïque de Winston Churchill.

16 Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire* (1971), Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 1979, p. 196.

C'est tout un régime de sens, politique, social, imaginaire, qui s'invente dans les romans consacrés aux deux guerres mondiales et aux guerres contemporaines. Dans ce processus de dévoilement, le récit de fiction est investi d'une double fonction herméneutique : son fonctionnement générique complexe, souvent contrarié, met la mécanique idéologique de l'histoire à nu et, par un effet réflexif qui se répercute sur toute la structure de pensée, fait du double jeu de la métafiction un levier critique qui disjointe l'édifice de la doxa.

82

La trilogie consacrée par Pat Barker à la première guerre mondiale est ici exemplaire. Dans le sillage des romans « ouvriers » du début de sa carrière, *Union Street* (1982), *Blow Your House Down* (1984) et *The Century's Daughter* (1986 ; réédité sous le titre *Liza's England*), Barker retravaille le vocabulaire du roman historique pour sonder les mécanismes de structuration de la conscience de classe et l'économie disciplinaire qui organisent la société anglaise. Articulée autour de trois figures faillibles de la masculinité, se frayant un libre passage entre réalité et fiction, la *Regeneration Trilogy* fait se croiser trois intrigues dont l'effet de coïncidence inéluctable fonctionne comme une projection allégorique de la violence institutionnelle. À la figure de Siegfried Sassoon, dont la « Déclaration » de 1917 appelant à la fin du conflit inaugure la trilogie, répond celle – imaginaire – de Billy Prior, officier issu du rang, qui finalement meurt lors d'une attaque en novembre 1918.

Clé de voûte de la trilogie, et trait d'union entre les personnages, W.H.R. Rivers complète cette triangulation qui mêle fiction et réalité. La figure historique du psychiatre et ethnologue W.H.R. Rivers est ici bien plus qu'une forme de caution historique. Psychiatre rattaché à l'hôpital de Craiglockhart, près d'Édimbourg, Rivers est un rouage clé de la machine militaire. L'unité de soins psychiatriques, initialement ouverte au sein d'un institut d'hydropathie, en vint en 1916 à se spécialiser dans le traitement des syndromes post-traumatiques (*shell shock*) induits par la violence de la guerre de position qu'était alors devenue la première guerre mondiale. Familier des théories freudiennes, Rivers choisit de les mettre en pratique dans son travail auprès des victimes de syndromes post-traumatiques dès son arrivée

à Craiglokhart, fin 1916¹⁷. Il fut ainsi amené à soigner Wilfred Owen et Siegfried Sassoon, quoique ce dernier n'ait pas souffert de ce syndrome. La critique a amplement analysé la fonction de repoussoir symbolique positif qu'est celle de Rivers dans l'ouvrage¹⁸. L'ordre répressif qui structure le discours dominant, tant militaire que médical, s'incarne à l'inverse dans la figure du docteur canadien Lewis Ralph Yealland, affecté au National Hospital for the Paralysed and Epileptic, pour qui les symptômes post-traumatiques révélaient une faiblesse de caractère, voire un esprit de subversion qu'il convenait de mater par l'administration d'électrochocs. Virginia Woolf montre, dans *Mrs Dalloway* (1925), combien cette idéologie domine encore, plusieurs années après la fin de la guerre. En 1922, *The War Office Committee* rendit un rapport sur les névroses post-traumatiques qui faisait certes une différence entre la lâcheté et ces névroses, mais selon lequel on devait répondre à cette pathologie de la guerre par plus de rationalité et plus de discipline, prônant par exemple, une rotation plus rapide des bataillons sur la ligne de front, l'organisation de périodes de récréation, etc.¹⁹.

À l'inverse, Rivers en vient à incarner la puissance herméneutique du doute, savoir incertain, tâtonnant, qui se balbutie plus qu'il ne s'affirme.

17 Voir Ben Shepard, *Headhunters: The Search for a Science of the Mind*, London, The Bodley Head, 2014.

18 Voir Greg Harris, « Compulsory Masculinity, Britain and the Great War. The Literary-Historical World of Pat Barker », *Critique*, 39/4, 1998, p. 290-304 ; Dennis Brown, « The *Regeneration Trilogy*: Total War, Masculinities, Anthropologies, and the Talking Cure », dans Sharon Monteith, Margareta Jolly, Nahem Yousaf et Ronald Paul (dir.), *Critical Perspectives on Pat Barker*, Columbia (SC), University of South Carolina Press, 2005, p. 187-202 ; David Waterman, *Pat Barker and the Mediation of Social Reality*, Amherst, Cambria Press, 2009 ; Amna Haider, « War Trauma and Gothic Landscapes of Dispossession and Dislocation in Pat Barker's *Regeneration Trilogy* », *Gothic Studies*, 14/12, 2012, p. 55-73, et « Pat Barker's Liminal Figures of War Trauma: Mr. Hyde, Antiprosopon and the Cryptophore », *War, Literature, and the Arts: An International Journal of the Humanities*, 25, 2013, p. 1-18.

19 Anthony Richards (dir.), *Report of the War Office Committee of Enquiry into "Shell Shock"* (1922), London, Imperial War Museum, 2004, p. 138 et 151. Pour une histoire détaillée des traitements du *shell shock*, voir l'essai de Fiona Reid, *Broken Men: Shell Shock, Treatment and Recovery in Britain. 1914-1930*, London, Continuum, 2010.

Barker fait ainsi du bégaiement avéré de Rivers, une forme de métaphore empathique de l'impuissance de ses patients, voire de tout un régime de sens, à articuler ses propres contradictions. Lui-même partagé, en quelque sorte indiscipliné, puisqu'il hésita longtemps entre les diverses voies scientifiques qui s'ouvraient à lui, de l'ethnologie à la psychiatrie et à la neurologie, Rivers est une figure presque insaisissable, qui refuse de se conformer à la logique convenue des savoirs. De sa connaissance combinée des textes de Freud et des sociétés dites « primitives » du détroit de Torrès qu'il avait étudiées lors d'une expédition en 1898, Rivers tire une sensibilité in-disciplinée à la puissance de l'imaginaire. C'est cette puissance dont il décèle les effets mortifères sur les soldats traumatisés. À travers l'institution psychiatrique, dont on sait bien, depuis *Surveiller et punir* de Foucault, quelle est la fonction coercitive, Barker allégorise toute une machinerie disciplinaire telle que la guerre l'exacerbe, mais aussi telle que la guerre en révèle les ramifications idéologiques profondes. La mystique masculiniste qui nourrit le mythe du héros en pleine possession de son corps et de son esprit fut profondément remise en question par l'immobilisme auquel la guerre de position contraignit les hommes. Elaine Showalter explique dans le chapitre qu'elle consacre à ce syndrome et aux réponses qu'y apporta W.H.R. Rivers, dans *The Female Malady*, combien dans cette guerre de tranchées, la pression tout à la fois lancinante et extrême à laquelle furent soumis les soldats les condamna à une posture, passive, immobile, qui était celle que l'imaginaire collectif réservait aussi aux femmes : « ce n'est pas simplement qu'ils sont devenus personne, ils ne sont plus des hommes, ils sont des non-hommes²⁰ ».

Dans ce vaste dispositif où fiction et réalité s'épousent, Sassoon, Prior et Rivers peuvent se lire comme trois avatars d'une même figure clivée, instable, qui ne construit qu'un savoir parcellaire et contradictoire. Sassoon milite contre la guerre, mais se comporte en héros (il reçoit la médaille militaire en 1916 pour avoir été chercher un officier blessé dans le *no man's land*) ; Rivers parvient à guérir les officiers qui lui

20 Elaine Showalter, *The Female Malady. Women, Madness, and English Culture, 1830-1980* (1985), London, Virago Press, 2007, p. 173.

sont confiés, mais sait qu'ainsi il hâte leur retour sur le front ; Prior, l'officier issu du rang, sait qu'il renie ses origines en gravissant les échelons de la hiérarchie militaire et est un temps recruté pour livrer des informations sur des camarades de jeunesse devenus objecteurs de conscience et incarcérés à ce titre. Figures d'ubiquité, insaisissables et indisciplinées, ils offrent trois perspectives convergentes²¹ sur un ordre qui se retourne contre lui-même, qui s'invertit, tous trois étant aussi des figures de l'homoérotisme refoulé par la société et auquel la fraternité des armes confère une valeur trouble en rupture avec l'hétéronormativité dominante. Inversant l'énergie mortifère du clivage, ils donnent à voir, à la frontière de l'histoire et de la fiction la « physique d'un pouvoir relationnel et multiple²² » qui, selon Foucault, caractérise l'ordre de la modernité. Ordre et subversion, discipline et indiscipline sont pris dans une dialectique infinie, qui jamais ne se résout. Prior meurt au front, presque heureux : « Quel idiot complet j'aurais été de ne pas revenir²³ ». Le travail d'intériorisation de l'ordre est accompli et la balle qui le frappe prolonge ce labeur en lui rappelant en fait le choc d'une matraque ou d'une batte de cricket²⁴. Des terrains de cricket aux tranchées, c'est donc bien un même ordre mortifère qui se répercute le long du corps social.

Billy Prior agit dans la trilogie comme un corps conducteur. Passe-muraille, se jouant des frontières sociales et linguistiques – il sait, au gré des situations, contrefaire les accents populaires ou distingués –, et sexuelles, il semble n'exister que pour incarner et inquiéter les forces sociales dont la guerre se soutient. Atteint tout d'abord d'aphasie – un trouble récurrent chez les soldats atteints de névrose post-traumatique –, il souffre plus tard dans la trilogie d'un dédoublement de la personnalité, ou « *fugue states* », qui l'abstrait à lui-même lors de périodes dont il ne

21 Sur la pluralité des perspectives dans la trilogie, voir l'ouvrage de Karen Patrick Knutsen, *Reciprocal Haunting: Pat Barker's Regeneration Trilogy*, Münster, Waxmann, 2010.

22 Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975), dans *Œuvres*, éd. dirigée par Frédéric Gros, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2015, t. II, p. 490.

23 « *What an utter bloody fool I would have been not to come back* » (*The Ghost Road* [1995], Harmondsworth, Penguin, 1996, p. 258).

24 *Ibid.*, p. 273.

garde aucun souvenir par la suite. L'oubli et l'aphasie articulent en creux un trauma inexprimable et qui se manifeste dans un après-coup qui le rend presque illisible. Comme le soulignent Shoshana Felman et Dori Laub dans l'avant-propos de *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, le traumatisme est moins à comprendre qu'à lire. L'interaction traumatique de l'histoire et du biographique, du collectif et de l'individuel est « réinscrite, traduite, repensée radicalement, retravaillée en profondeur par le texte » de l'expérience. C'est à lire le texte illisible du trauma que s'astreint Rivers. C'est à performer ce texte, à l'articuler, à le donner à voir qu'est voué Prior, actant d'un drame dont il incarne la mécanique répressive. La fiction a bien ici pour mission de témoigner, selon les termes de Felman et Laub, en ce qu'elle « contextualise le texte » et « textualise le contexte ». Comme le métaphorisent les absences ou « fugues » psychiques de Prior, il ne s'appartient plus, mais se fait simple corps conducteur de « réalités politiques, historiques, et biographiques²⁵ » auquel son propre récit a partie liée de manière dynamique.

Barker travaille à cette textualisation du contexte en historienne²⁶. La structure en quelque sorte fuguée de la trilogie, dans laquelle les trois schèmes narratifs se répondent et s'entrelacent, est un long travail d'attention, de reconstruction d'un mécanisme traumatique qui ne peut s'exprimer qu'après-coup. Jusqu'au bout, Rivers se fait exégète, traquant le sens, le reconstituant, accompagnant son advenue balbutiante. La séquence dialogique finale cristallise ce labeur textuel ; le journal du front de Prior y est entrelacé avec la narration de l'agonie terrifiante de Hallet, un jeune officier dont la dernière parole – « *'Chvopen'* » – reste longtemps incomprise de tous, jusqu'à ce que Rivers entende cette parole inaudible : « "Il dit : 'Ça ne vaut pas la peine'" »²⁷. La réaction du père du

25 Shoshana Felman et Dori Laub, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, London, Routledge, 1992, p. xv.

26 Rappelons que Pat Barker étudia l'histoire internationale à la London School of Economics. Elle enseigne l'histoire avant de se consacrer à l'écriture.

27 « "Shotvarfet." [...] "He's saying, 'it's not worth it'" » (*The Ghost Road*, op. cit., p. 274). Toute la scène peut être comparée et opposée à celle qui, dans la troisième partie d'*Atonement* de Ian McEwan, décrit l'agonie d'un jeune soldat

jeune soldat, lui-même officier, et qui se tient auprès de lui – « Oh, mais si, mais si, cela vaut la peine »²⁸ – instancie une dernière fois le rapport d'incompréhension, le déni agonistique qui structure le contexte. La parole de Hallet est de peu. Il faut toute la puissance empathique de Rivers pour entendre l'inaudible derrière le cri informe du jeune soldat. Mais le dénuement de cette parole est comme inversement proportionnel à sa puissance politique. Inaudible, ramenée à une forme d'enfance du langage, la parole doit rester incomprise pour donner à entendre, dans son inarticulation même, ce que l'ordre disciplinaire ne peut, ne doit pas entendre. L'épisode fait écho en miroir et une fois encore après-coup, à un épisode de *Regeneration*, durant lequel Yealland applique des électrochocs à la gorge d'un soldat frappé d'aphasie, le forçant peu à peu à recouvrer la parole, mais lui rappelant que sa parole, pour être conforme, doit rester nécessairement interdite, inouïe : « Vous devez parler, mais je n'écouterai pas ce que vous aurez à me dire. »²⁹ »

À la langue de la loi coercitive, car sourde, répond en un écho retardé, un mot informe, sans contour, comme est sans contour désormais le visage de Hallet, pour partie emporté par un éclat d'obus. Un infra-langage, tout à la fois dévasté et inchoatif, résume le système qui régit la loi de la guerre et de la *polis*, un système ici réduit à la plus infime unité du langage : un *it* dégradé et dégradant, qui met en crise un ordre devenu anomique à force d'être tautologique. « *It's not worth it* » hurle Hallet et dans la ruine du langage, dans l'effet de boucle de la syntaxe se dit, avec peine, l'abjection d'un système lui-même ruiné. La trilogie s'ouvre sur la déclaration de juillet 1917 publiée par Siegfried Sassoon et appelant à la fin des hostilités. Elle se conclut sur un hurlement informe qui, finalement, frappe d'inanité le geste du poète. La convocation d'un

français, auprès duquel Briony a été appelée. Loin d'être inaudible, Luc Cornet tient Briony et le lecteur suspendu à sa vision chimérique d'un amour parfait, consacré par la résolution la plus contrainte qui soit, le *happy end* d'un mariage comblé. Curieusement discrète, son agonie est aussi littérairement ambiguë, car elle subsume la violence de la guerre sous une clôture irénique et donc nécessairement ironique.

28 « *Oh, it is worth it, it is* » (*ibid.*).

29 « *You must speak, but I shall not listen to anything you have to say.* » (*Regeneration* [1991], Harmondsworth, Penguin, 1992, p. 231).

avenir commun possible, fondé sur un contrat politique réinventé entre des interlocuteurs capables de dire et d'entendre ne semble plus possible et seul subsiste le cri inarticulé de Hallet. Comme Edward Bond, à la fin du *Crime du XX^e siècle*, Barker épuise la représentation jusqu'à la faire tenir en un hurlement lancinant. Ce cri est finalement tout et rien ; tout car il sature la représentation au moment même où il l'infonde ; rien car il est sans effet, incompréhensible à force de vouloir trop dire.

Mais ce binarisme est trop réducteur encore. Il ne dit rien de cet effet de conduction paradoxal par lequel précisément le dénuement de la langue et de la représentation incarne, en acte, l'anomie du système. L'acte ne *dit* rien. Sa puissance performative reste indistincte. De cette indécision surgit une intuition critique, à peine un sens, qui travaille du fond de la langue du roman et du théâtre pour l'amener à un point de basculement, de crise, où se joue son dessein. Le lecteur de *The Ghost Road*, comme le spectateur du *Crime du XX^e siècle*, ne peut sortir indemne de l'expérience ; et cet affect est déjà le ferment d'une autre forme de conduction, politique, critique, qui passe par le vecteur de l'affect.

88

Ce qui s'articule péniblement est l'intuition d'un ordre qui fait et défait le sujet. La trilogie de Barker est tout entière tendue vers la nécessité de reconstruire, de réarticuler un trauma enfoui. Le labeur attentif qui est le sien est un labeur éminemment politique. Il donne à lire un ordre disciplinaire et la manière dont s'y distribue l'économie du sujet. La puissance d'instanciation de la fiction, comme celle, nous y viendrons, de l'image, fait pièce au travail de réification du sujet, par lequel la loi tente de le réduire à une pure fonction. Donner à voir, en actes, la logique disciplinaire de la *polis*, c'est à l'inverse comprendre comment nous en sommes les sujets. Barker, comme Martin Amis, Graham Swift ou Harry Parker font de la guerre l'espace d'une dramaturgie du politique. Michel Foucault, dans le cours qu'il consacra à la guerre en 1975 et 1976, nous donne sans doute une clé pour comprendre l'effet de cette puissance d'affectation de la représentation, théâtrale, fictionnelle ou plastique. À la théorie de la souveraineté, telle qu'elle est prise dans l'image du Léviathan de Hobbes – statique, verticale – il substitue celle de la domination, plus dynamique, plus dialectique aussi, car elle permet de comprendre comment le pouvoir se diffuse, et comment ce processus de

conduction *produit* des sujets qui ont partie liée avec la loi, en ce qu'elle les traverse et les intéresse :

Plutôt que de partir du sujet (ou même des sujets) et de ces éléments qui seraient préalables à la relation et qu'on pourrait localiser, il s'agirait de partir de la relation même de pouvoir, de la relation de domination dans ce qu'elle a de factuel, d'effectif, et de voir comment c'est cette relation elle-même qui détermine les éléments sur lesquels elle porte. Ne pas donc demander aux sujets comment, pourquoi, au nom de quel droit ils peuvent accepter de se laisser assujettir, mais montrer comment ce sont les relations d'assujettissement effectives qui fabriquent des sujets³⁰.

La guerre, selon Foucault, constitue un cas « extrême » des rapports de force, dans la mesure où la guerre « peut passer comme le point de tension maximum, la nudité même des rapports de force »³¹. La nudité des rapports de force n'impliquerait pas le dénuement du sujet, ou sa ruine. Cette nudité implique que soit dévoilée, dénudée, comme on le dirait d'un fil électrique, la puissance de conduction des forces constituant le corps politique, et que la représentation qui s'y frotte saisisse la façon dont se construit un sujet, presque malgré tout.

Cette urgence herméneutique est, nous le verrons plus loin, particulièrement cruciale dans le cas des romans se tournant vers la Shoah. Elle s'impose déjà dans la trilogie de Pat Barker, dans *Another World*, mais aussi dans *Birdsong* de Sebastian Faulks, *Out of this World* de Graham Swift, ou encore les romans plus récents consacrés à la seconde guerre mondiale. Dans tous les cas, l'omniscience que permet la narration de fiction permet de s'approcher de manière asymptotique de l'expérience vécue et de la manière dont, au cœur de la relation de domination survit, se construit, en creux, une subjectivité qui donnerait à voir la fabrique du sujet et ferait entendre la dualité du processus d'assujettissement. *Out of this World*, comme plus tard *Another World*

30 Michel Foucault, *Il faut défendre la société*, Paris, EHESS/Gallimard/Le Seuil, 1997, p. 38-39.

31 *Ibid*, p. 40.

imaginent un sujet qui existe pour se souvenir. Dans les deux cas, la guerre est prise dans une relation intempestive avec le présent, dont elle est une anticipation et un révélateur. En se centrant sur la figure du témoin – y compris un témoin disparu et dont le narrateur tente de reconstruire les motifs, comme dans *Out of this World* –, ils font de la guerre un opérateur de discursivité qui articule, quand bien même de manière contrariée et clivée, « ce que nous ne savons pas encore de notre relation historique vécue aux événements du présent³² ». Le sujet humain, comme le souligne Mark Rawlinson dans *British Writing of the Second World War*, « n'est [ici] pas un héros, mais un témoin³³ ».

90

Il n'est toutefois pas réductible à cette seule fonction. Son effectivité, même infime, n'est pas entièrement prise dans l'effet retard, ou *Nachträglichkeit*, qui pour Freud caractérise l'articulation du trauma. Elle est avant tout relationnelle. Le philosophe du droit Thomas Nagel, que Rawlinson convoque au début de son essai, rappelle que la violence doit, pour rester dans les limites du droit, être « investie de subjectivité » et s'adresser à un sujet³⁴. Nagel sait que l'ordre instauré par la guerre est un ordre asymétrique, négateur de cette subjectivité relationnelle. Il est au demeurant frappant de constater qu'il publie son essai *Mortal Questions* presque au même moment où Foucault explore la logique disciplinaire de la guerre. En 1980, soit un an plus tard, Gilles Deleuze et Félix Guattari devaient aussi se confronter obstinément à cette contradiction, et analyser, dans *Mille plateaux*, la manière dont l'appareil d'État s'approprie la « machine de guerre » nomade et la rationalise en en faisant l'espace d'un investissement matériel, industriel, capitalistique³⁵.

32 Shoshana Felman et Dori Laub, *Testimony*, op. cit., p. xx.

33 Mark Rawlinson, *British Fiction of the Second World War*, Oxford, Oxford UP, 2000, p. 11.

34 Thomas Nagel, *Mortal Questions* (1979), Cambridge/London, Cambridge UP/Canto, 1991, p. 66-67 ; cité dans Mark Rawlinson, *British Writing of the Second World War*, op. cit., p. 17.

35 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 524.

Au processus de rationalisation fossoyeur de toute subjectivité, la fiction oppose la puissance empathique de la focalisation interne qui fait le pari d'une mise en relation des subjectivités. La focalisation interne rend à l'expérience individuelle sa gravité, sa pesanteur empirique. Elle opère un double travail analogique qui affouille la conscience des personnages pour mieux fouiller la mémoire collective. Ce labeur prend métaphoriquement la forme de nombreuses scènes d'ensevelissement, dans les tranchées, sous le poids de la terre projetée par les obus, ou encore, dans *Noonday* ou *Life after Life*, sous le poids des immeubles démolis durant le Blitz et dont les personnages tentent d'excaver vivants et morts.

Le choix de Sebastian Faulks de situer une partie de l'action de *Birdsong* dans les tunnels creusés par les unités de sapeurs-mineurs alliés et allemands afin de miner les tranchées adverses est exemplaire de ce travail d'excavation de la conscience historique³⁶. Le gigantesque réseau de tunnels fonctionne, comme le fait le dispositif diégétique des pièces d'Edward Bond, à la fois comme une vaste machine allégorique et comme un vecteur de conduction empathique. Le poids de la terre qui s'écroule, l'air qui se raréfie, le bruit assourdissant des bombardements ennemis qui se rapprochent, la lourdeur des corps des blessés et des morts qui obstruent le passage et doivent être traînés le long de conduits instables, contextualisent le dispositif textuel. Le réseau des tunnels est éminemment discursif, il inscrit dans la diégèse même du roman le travail de mise en réseau par lequel l'histoire articule les relations de causalité. À cette textualisation de l'histoire répond le poids de l'expérience, la force de gravité des corps et de la terre, une physique qui réincarne le dispositif allégorique.

36 On ne peut qu'être frappé par la prescience de Virginia Woolf qui, en juillet 1923, alors qu'elle travaillait à la rédaction de *Mrs Dalloway*, l'un des premiers romans anglais inspirés par la Grande Guerre, explique dans son journal, qu'elle creuse des tunnels ou « des grottes, sous ses personnages. [...] L'idée [étant] que ces grottes se croisent et que chacune nous ramène à la surface dans le moment présent » (30 août 1923 ; *The Diary of Virginia Woolf*, éd. dirigée par Anne Olivier Bell et Andrew McNeillie [1978], Harmondsworth, Penguin, 1988, t. II, 1920-1924, p. 263).

Au cœur de ce réseau, confronté aux lois brutes de la matière, il n'y a rien à voir, ou plutôt on ne voit plus rien. On ne peut que ressentir confusément la viscosité de l'expérience, le poids des gravats, l'air qui manque, la lumière de la torche qui vacille. La promesse du modernisme incarnée par la formule de Joseph Conrad, dans la préface de *The Nigger of the "Narcissus"* (1897) – « Ma tâche est [...] par le pouvoir des mots [...] avant toutes choses, de vous faire voir³⁷ » –, est nécessairement déçue. Et pourtant il faut voir, il faut tenter de regarder la *corporéarité* de la guerre en face. Regarder la guerre en face et, ce faisant, comprendre la discipline du voir qui la régit, telle est aussi la mission des romanciers et artistes qui se confrontent depuis les années 1980 à ce thème. Dans *Out of this World* et *Double Vision* (2003), Swift et Barker confient cette tâche à deux photographes de guerre. La métaphore est presque trop parlante, mais elle cristallise la dialectique qui sous-tend tous ces romans de guerre : comment rendre lisible une expérience, comment narrer, par la sensation, un savoir expérientiel dans toute sa matérialité obtuse ?

92

Out of this World et *Double Vision* font basculer la métafiction historiographique dans le champ du présent, le *here and now* de conflits plus récents – la guerre du Vietnam, le conflit en Irlande du Nord, la lutte pour les droits civiques, puis la guerre en Afghanistan – qui nous intéressent plus immédiatement encore. L'interpellation se fait plus directe aussi, Harry Beech, le photographe-narrateur de *Out of this World*, s'adressant ainsi à un narrataire fictionnel, quasi générique. Trois court-circuits se combinent dans le roman de Swift pour nous rappeler à notre historicité : celui qui ramène le passé dans le présent – le père de Harry Crick est un héros de la première guerre mondiale qui a su faire fructifier son entreprise d'armement et meurt tué dans un attentat de l'IRA –, celui qui brise la séparation entre fiction et histoire, et celui, propre à la photographie, qui cristallise l'histoire en une suite d'« instantanés³⁸ ».

37 Joseph Conrad, Préface à *The Nigger of the "Narcissus"* (1897), Harmondsworth, Penguin, 1988, p. xlix.

38 Sur cette thématique de l'instantané, voir Pascale Tollance, *Graham Swift. La scène de la voix*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2011, p. 76-82.

Derrière la série d'*ekphrasis* qui structurent le récit de Harry Beech³⁹, se lit une forme d'iconophobie caractéristique du soupçon qui entache le régime médiatique de l'image et qui, dès 1977, faisait écrire à Susan Sontag : « La photographie, qui a tant d'usages narcissiques, est aussi un puissant instrument de dépersonnalisation de notre relation au monde ; et ces deux usages sont en fait complémentaires⁴⁰ ». C'est le double jeu de l'image photographique, tout et rien, absolue et impuissante, qui en fait un puissant instrument métafictionnel. En elle se dit la possibilité d'un au-delà de la représentation qui est aussi un en-deçà. La photographie de guerre est la butée ultime du texte, indice défaillant d'un réel qui résiste au symbolique. Elle est convoquée comme au second degré, pour indiquer en creux, *in absentia*, ce qu'aucun texte ne pourra matérialiser. L'image photographique hante doublement le texte : elle ouvre des interstices imaginaires dans lesquels l'écriture se laisse posséder par cet autre que serait l'image, mais c'est pour mieux souligner son impuissance à saisir l'expérience, ou ses effets d'indirection. Dans *Double Vision* de Pat Barker, Stephen, le reporter de guerre, est confronté aux derniers clichés pris en Afghanistan par un de ses plus proches amis, lui aussi photographe de guerre. Il est un instant saisi par la portée transcendante de certaines de ses compositions :

Cette masse de rebuts militaires occupait presque tout le cadre, de sorte qu'on avait l'impression d'une immense vague sur le point de s'écraser. Derrière on devinait un petit soleil blanc, à peine plus grand qu'une balle de golf, voilé par la brume. Personne. Du matériel abandonné après l'invasion de l'Afghanistan par les Russes : la dernière guerre. Mais la composition était si forte qu'elle transcendait les limites du moment et du lieu et se transformait en *Dies Irae*⁴¹.

39 Voir Graham Swift, *Out of this World*, London, Viking, 1988, p. 116-118.

40 Susan Sontag, *On Photography* (1977), Harmondsworth, Penguin, 1979, p. 167. Sur la photographie de presse en régime médiatique, et la tension entre iconophilie et iconophobie, voir l'ouvrage de Robert Hariman et John Louis Lucaites, *No Caption Needed. Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007.

41 « *This mass of military debris filled most of the frame, so that from the viewer's angle they seemed to be a huge wave about to break. Behind them was a small*

La terre vaine qu'est devenu le désert afghan est une terre sans lendemain, une terre dystopique. Le cliché – à tous les sens du terme – l'abstrait du *hic and nunc* de la prise de vue pour la propulser dans un espace-temps sans contours, mythique, pure potentialité an-historique. *Out of this World* et *Double Vision* usent de la photographie comme d'une matrice allégorique instable. En elle se lit le fantasme de présence qui sous-tend l'illusion référentielle, mais aussi la certitude programmatique que la vérité de ce fantasme ne peut être qu'une vérité négative, éprise de sa propre impuissance. Swift et Barker rejoignent ici nombre de penseurs du trauma qui ont souligné la dialectique obscure qui lie le travail de la mémoire et la puissance de résistance du trauma. L'image ne peut rien ; c'est là déjà un truisme ; mais elle transporte le texte hors de lui-même, en métaphorise la folle visée. En elle se dit le fantasme de ce qu'avec Michael Rothberg on définira comme un « réalisme traumatique⁴² ». Le critique et historien de l'art Hal Foster introduit déjà cette expression en 1996 pour désigner la manière dont la série « Death in America » d'Andy Warhol répète à l'infini cette rencontre impossible avec le réel qui constitue le trauma⁴³.

Et pourtant, pour Swift et Barker, comme pour nombre d'autres artistes travaillant au plus près des paradoxes de ce réalisme traumatique, la photographie de guerre est bien, malgré tout, un instrument d'intellection. La photographie n'est pas un simple relais mimétique, mais bien, comme le propose Michael Rothberg à propos du réalisme

white sun, no bigger than a golfball, veiled in mist. No people. Hardware left behind after the Russian invasion of Afghanistan: the last war. But the composition was so powerful it transcended the limits of a particular time and place, and became a Dies Irae » (*Double Vision* [2003], Harmondsworth, Penguin, 2004, p. 123).

42 Michael Rothberg, *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 2000.

43 Hal Foster, *The Return of the Real* (1996), Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1999, p. 132. Sur le réalisme traumatique et sa place stratégique dans la photographie contemporaine voir Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1997 ; Ulrich Baer, *Spectral Evidence: the Photography of Trauma*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2002 ; Angeliki Tseti, *Photo-literature and Trauma: from Collective History to Connective Memory*, thèse de doctorat, Université Paris Diderot/National and Kapodistrian University of Athens, 2015.

traumatique, un instrument de production, de mise au jour, de révélation des mécanismes du trauma :

Au lieu de voir dans le réalisme traumatique une tentative pour représenter l'événement traumatique dans un acte mimétique passif, je suggérerais que le réalisme traumatique vise à produire l'événement traumatique comme un objet de savoir et donc à préparer et ainsi à transformer ses lecteurs de telle manière qu'ils soient contraints de reconnaître leur lien avec la culture post-traumatique⁴⁴.

Comme la mémoire post-traumatique, la mimésis est en conflit avec elle-même, et la photographie travaille à mettre ce conflit au jour, à le produire et à le rendre paradoxalement productif d'un sens, quand bien même ce sens serait lui-même contrarié.

La photographie a, dans cette intellection productive, un rôle stratégique; mais elle participe d'une réflexion plus large encore sur la phénoménologie contemporaine, sa régulation, ses mécanismes et ses dispositions. Les lectures de *Double Vision* se sont, à juste titre, centrées sur la visée éthique du roman et sur la manière dont la photographie permet à Barker d'activer une éthique de la lecture⁴⁵. Mais cette éthique ne saurait être réduite à la seule responsabilité de la photographie de guerre. Cette réflexion sur l'image contemporaine est la pointe d'une réflexion plus complexe sur l'économie du voir et la puissance politique de la vision. On le sait, la biopolitique de la guerre contemporaine repose sur une articulation littéralement scandaleuse, impensable, entre des technologies toujours plus sophistiquées de maîtrise visuelle – de la vision nocturne à la vision satellitaire – et la réalité atemporelle et viscérale de la violence qui s'inscrit dans la chair. Le cinéma et les arts visuels se sont largement emparés de cette tension qui reste encore et toujours à « produire », à montrer en acte, de *Zero Dark Thirty* (2012) de

44 Michael Rothberg, *Traumatic Realism*, op. cit., p. 103.

45 Voir Georgiana Banita, « “The Internationalization of Conscience”: Representing Ethics in Pat Barker's *Double Vision* », *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik: A Quarterly of Language, Literature and Culture*, 58/1, 2010, p. 55-70; Krista Kauffmann, « “One Cannot Look at This” / “I Saw It”: Pat Barker's *Double Vision* and the Ethics of Visuality », *Studies in the Novel*, 44/1, 2012, p. 80-99.

Kathryn Bigelow, à l'œuvre vidéo de l'artiste Loris Gréaud, *The Unplayed Notes* (2012) ou au long-métrage du plasticien et cinéaste Clément Cogitore, *Ni le ciel ni la terre* (2015), et enfin aux travaux de l'artiste et géographe américain Trevor Paglen sur les technologies de surveillance utilisées dans le cadre de la guerre en Irak⁴⁶. Un empirisme critique travaille ici au cœur de la représentation. Le désir de voir, de tenir la réalité en respect, en joue, de connaître le monde par le regard s'inverse toujours, ou vient buter sur une autre réalité empirique, plus viscérale, celle du corps et de sa matérialité physique.

La trilogie de Pat Barker capte cette dualité en une sorte d'« œil pour œil » textuel. Dans *The Eye in the Door*, alors qu'il rend visite à la mère d'un de ses amis, incarcérée, comme son fils, pour son activisme pacifiste, Billy Prior découvre le dispositif de surveillance auquel sont soumis les prisonniers, un œil peint sur la porte et qui dissimule un œilleton, version simplifiée du panoptique de Jeremy Bentham. L'œil stylisé est l'instrument d'une loi omniprésente, lentement intériorisée par les prisonniers : « Tu commences à t'inquiéter quand tu le retrouves là⁴⁷ », explique-t-elle en désignant sa tête. Mais le dispositif de surveillance abstrait, par lequel circule la loi, est immédiatement ré-affecté par la puissance traumatique du souvenir. Derrière cet œil se cache pour Prior non seulement l'œil de l'État, mais surtout, plus concrètement, l'œil d'un des ses camarades de tranchées que Prior ramasse dans la boue, après une explosion. L'œil est « profondément troublant » pour Prior, qui est mentalement ramené en France « en train de regarder l'œil de Towers au creux de sa main »⁴⁸. Une fois encore, un court-circuit opère, qui *produit*, donne à percevoir l'ajointement du dispositif de surveillance et de la réalité expérientielle du pouvoir. C'est finalement bien le même pouvoir qui passe d'un œil à l'autre, dans ce processus fulgurant de réincarnation d'un voir coercitif. Le raccourci inconscient qui s'opère

46 Voir *Drone Vision* (2010) et *Limit Telephotography* (2012). Accès le 24 mars 2016 à <http://www.paglen.com/?l=work&s=limit>.

47 « "You start worrying when it gets in there" » (*The Eye in the Door* [1993], Harmondsworth, Penguin, 1994, p. 36).

48 « *For a moment he was back in France, looking at Towers's eyeball in the palm of his hand* » (*ibid.*).

chez Prior, lorsqu'il découvre l'œil dessiné sur la porte, met au jour une bio-politique tout à la fois désincarnée *et* incarnée. La mémoire du trauma, rappelle Cathy Caruth, passe par cette dialectisation du voir, par cette faillite ou cette « trahison de la vision⁴⁹ ». On le remarque dans ce court-circuit, ce manque à voir est aussi le symptôme d'un excès de visibilité, d'une confrontation aveuglante avec la réalité physique d'un régime de visibilité. Comprendre le régime de visibilité qui permet à cette bio-politique de se déployer, c'est comprendre comment son refoulement conditionne sa survie. C'est comprendre aussi comment le labeur de la représentation et de sa phénoménologie consiste précisément à donner à voir ce refoulement et la manière dont l'ordre abstrait consiste, s'incarne, traverse le corps collectif.

Ailleurs, cette dialectique qui sous-tend le régime panoptique du visible est mise en scène, médiée par la représentation des rapports de force gouvernant la communauté. *The Remains of the Day* (1989), de Kazuo Ishiguro, fait le choix de médier cet ordre, son refoulement et son incorporation par ceux qui ne veulent pas voir. Le roman file la métaphore de la lumière et de l'obscurité pour donner à voir l'aveuglement inepte de Stevens, le majordome, serviteur trop zélé d'un maître séduit par le fascisme et frayant avec le nazisme. Le cloisonnement entre l'univers des domestiques et des maîtres, qui veut que les domestiques soient aussi invisibles que possible, devient métaphorique d'un aveuglement politique. Le chapitre durant lequel Stevens se remémore et minimise les rencontres entre Lord Darlington et les envoyés de Hitler se referme sur la vision de Stevens allongé dans le noir, replié sur son obscurité intérieure⁵⁰.

Les conflits plus récents en Afghanistan et en Irak mettent le régime de visibilité en demeure de manière plus directement politique encore. Harold Pinter s'engagea frontalement dans la campagne de protestation

49 Cathy Caruth, « Literature and the Enactment of Memory (Duras, Resnais, *Hiroshima mon amour*) », dans Lisa Saltzman et Eric Rosenberg (dir.), *Trauma and Visuality in Modernity*, Hanover (NH), The University Press of New England, 2006, p. 25-56. Caruth s'intéresse, dans ce chapitre, au motif de l'aveuglement qui structure *Hiroshima mon amour*, tant dans le texte de Marguerite Duras que dans son adaptation par Alain Resnais.

50 Kazuo Ishiguro, *The Remains of the Day*, London, Faber & Faber, 1989, p. 141.

contre la guerre en Irak, et choisit pour ce faire le médium de la poésie, annonçant en 2005 qu'il mettait fin à sa carrière de dramaturge pour se consacrer à la poésie et à ses engagements politiques. Les textes poétiques qu'il publie en 2003 dans le recueil *War*, font fi des euphémismes et dévisagent la guerre menée par les États-Unis au plus près de la réalité de cadavre de la guerre :

[...] Les cavaliers ont des fouets tranchants
Ta tête roule dans le sable
Ta tête est une flaque dans la boue
Ta tête est une tache dans la poussière
Tes yeux sont éteints et ton nez
Ne renifle plus que la puanteur des morts
Et tout l'air mort est vibrant
De l'odeur du dieu de l'Amérique⁵¹.

98

Comme par un effet de contamination littérale, la réalité historique s'est faite corporalité fétide, empuantie par l'impérialisme. Vision et puanteur saturent les sens et la forme même du poème, amenuïe et pour partie strictement indicielle ; mais cette forme pauvre fait pièce à l'aveuglement brutal qui dit la mort de l'humain. Déjà, quoique le contexte soit ici intime, dans son poème de 1997 « *Death* », rédigé après le décès de son père, Pinter plaçait la forme poétique comme au pied du mur de l'expérience brute, au pied du corps. Il y confrontait aussi cette expérience à la langue de l'ordre, celui qui, dans le *Births and Deaths Registration Act* de 1953, liste une série de questions contraignantes à poser suite à un décès :

[...] Quel était votre degré de familiarité avec le corps ?
Comment avez-vous pu affirmer que le corps était mort ?

51 « [...] *The riders have whips which cut. /Your head rolls onto the sand /Your head is a pool in the dirt /Your head is a stain in the dust /Your eyes have gone out and your nose /Sniffs only the pong of the dead /And all the dead air is alive /With the smell of America's God.* » (« *God Bless America* », dans *War*, London, Faber & Faber, 2003.) Accès le 2 janvier 2018 à http://www.haroldpinter.org/politics/god_bless_america.shtml.

Avez-vous lavé le corps ?
Lui avez-vous fermé les deux yeux ?
Avez-vous enterré le corps ?
L'avez-vous abandonné ?
Avez-vous embrassé le corps⁵² ?

Le contact intime d'un baiser peut seul finalement rendre justice à la douleur et au manque que bafoue la langue des décrets. Le poème fut repris dans *War*. Il est le dernier poème du recueil qui conclut donc sur ce geste d'amour qui est aussi un geste de résistance. Dans son recueil d'essais publiés en 2007, *Hold Everything Dear. Dispatches on Survival and Resistance*, John Berger répond lui aussi, encore et encore, à la violence de la guerre par une écriture pathique, faite de colère et d'humanisme, au plus près des affects et oppose « la chair » aux « discours », jusque dans l'essai inspiré par l'attentat du 7 juillet 2005 à Londres et qu'il choisit d'intituler « *Flesh and Speeches* »⁵³.

La scène théâtrale est aussi le lieu de la contestation frontale. David Hare publie *Stuff Happens* dès 2004. La pièce, que Hare définit comme une « pièce historique » – « *a history play* » –, retrace l'engagement américain en Irak, de l'élection de George W. Bush en 2000 jusqu'au début du conflit. Montage de fragments de conversation *verbatim*, de discours, d'extraits de conférences de presse et de dialogues imaginés entre les principaux protagonistes : George W. Bush, Dominique de Villepin, Hans Blix, chef de la mission d'inspection dépêchée par l'ONU en Irak en 2002, Condoleezza Rice, alors conseillère de George W. Bush à la sécurité intérieure, Colin Powell, Secrétaire d'État de 2001 à 2005. La polyvocalité est caractéristique de la pression qui s'exerce sur l'écriture de l'histoire en marche. La mise en crise de la forme dramatique se veut mimétique de la

52 « [...] *How well did you know the dead body? / How did you know the dead body was dead? / Did you wash the dead body? / Did you close both its eyes? / Did you bury the body? / Did you leave it abandoned? / Did you kiss the dead body?* » (*Times Literary Supplement*, 10 octobre 1997.) Accès le 2 janvier 2018 à <https://www.the-tls.co.uk/articles/public/harold-pinter-death-2-2/>.

53 John Berger, *Hold Everything Dear. Dispatches on Survival and Resistance*, London, Verso, 2007.

tension entre le devoir de témoignage et l'impuissance de la représentation, qui selon Roger Luckhurst caractérise la littérature de guerre⁵⁴.

Le régime hyper-médiatique de l'image contemporaine complexifie encore cette tension. Il emporte l'image de guerre dans ce que W.J.T. Mitchell définit comme un processus de « clonage⁵⁵ ». Ce clonage de la terreur visuelle serait l'un des avatars de la libre circulation des icônes entre différents médias, genres, univers visuels et plans d'immanence, de la culture scientifique à la culture populaire, de la photographie de presse à la science-fiction. David Hare fait le choix, contrairement à Edward Bond, de se placer en amont, comme en surplomb de la guerre, en ne montrant rien ou si peu. Pourtant, c'est une image clonée, virale, qui est à l'origine de la pièce : celle à laquelle Donald Rumsfeld fait référence dans un point de presse du 11 avril 2003, durant lequel il justifie le pillage du musée de Bagdad par l'expression, « *Stuff happens* », qui donne son titre à la pièce :

Il se passe des trucs [« *Stuff happens* »] [...] et c'est compliqué et la liberté c'est compliqué, et les gens libres font des erreurs et commettent des crimes et ne se comportent pas toujours bien. [...] Les images que vous voyez à la télévision, vous les voyez en boucle et c'est la même image de la même personne qui sort d'un immeuble ou un autre avec un vase, et vous la voyez vingt fois, et vous vous dites, « Il y a tant de vases que cela dans ce pays ? »⁵⁶.

-
- 54 Roger Luckhurst, « Not Now, Not Yet. Polytemporality and Fictions of the Iraq War », dans Marita Nadal et Mónica Calvo (dir.), *Trauma in Contemporary Literature. Narrative and Representation*, London, Routledge, 2014, p. 52. Sur les dramaturgies de la crise, voir l'ouvrage de Vicky Angelaki, *Social and Political Theatre in 21st Century Britain. Staging Crisis*, en particulier l'introduction qui postule que la mise en crise de la forme théâtrale est aussi le moment d'une expérimentation de nature utopique nous permettant de « réfléchir à l'avenir en partage de nos communautés et de nos sociétés » (London, Bloomsbury, 2017, p. 17).
- 55 W.J.T. Mitchell, « Cloning Terror: the War of Images 2001-2004 », dans Diarmuid Costello et Dominic Willsdon (dir.), *The Life and Death of Images*, London, Tate Publishing, 2008, p. 180-207. Il développera son argument dans l'ouvrage *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present* (Chicago, The University of Chicago Press, 2011).
- 56 Greg Mitchell, « 6 years Ago: "Stuff Happens," Rumsfeld Said, Amid Chaos in Iraq », *Huffpost*, The Blog, 5 novembre 2009. Accès le 25 mars 2016 à http://www.huffingtonpost.com/greg-mitchell/6-years-ago-stuff-happens_b_185691.html.

Face à ce clonage anémique de l'image et à l'épuisement de la parole politique, la littérature et les arts plastiques font au contraire le pari d'une remonétisation de la vision et d'un engagement critique avec l'image et le régime sensationnel imposé par les médias en temps de guerre. « A Cold Coming » de Tony Harrison, écrit à l'invitation de *The Guardian* en 1991, provoque ainsi, dès les deux premiers vers un court-circuit entre référent et médium qui interroge notre relation au voir :

Je vis l'Iraquien se pencher
vers moi derrière l'écran pulvérisé, [...]

L'homme n'est plus qu'un cadavre carbonisé qui impose à la persona du poète une interview ambiguë qui met au défi le poète engagé qu'est Tony Harrison de donner une voix au masque grimaçant de la victime :

[...] N'est-ce pas la tâche d'un poète de ton genre
de trouver les mots pour ce masque effrayant ?

« [...] Si ce gadget que tu as entre les mains enregistre
les mots qui viennent de cordes vocales ainsi cramées,

alors appuie sur ENREGISTRER avant qu'un chien
ne me dévore en plein monologue. [...] »

Comme le Monstre dans le premier volet des *War Plays* d'Edward Bond, *Red, Black and Ignorant* (1983), le cadavre force poète et lecteur à voir et à entendre, dans l'espace imaginaire ouvert par le poème. L'appareillage technologique du poète-reporter est mis au défi de cette expérience ultime de l'humain, menacé de dévoration ou de délitement :

[...] Alors je tins le micro tremblant
tout près de l'os si friable [...] ⁵⁷

57 « I saw the charred Iraqi lean / towards me from bomb-blasted screen, "[...] Isn't it your sort of poet's task / to find words for this frightening mask? / press RECORD before some dog / devours me mid-monologue." / So I held the shaking microphone / closer to the crumbling bone [...] » (« A Cold Coming » [1991], dans *Collected Poems* [2007], London, Penguin, 2016, p. 313).

La tâche du poète est de donner une voix au masque – le poème faisant rimer *task* et *mask* – en une prosopopée tragique qui déborde la seule loi du spectacle de la guerre. Le récit que fait le cadavre se déploie alors comme une parabole des rapports de force asymétriques qui opposent les forces américaines et irakiennes. Trois GI's nous dit le cadavre ont fait congeler leur sperme avant de partir en mission. La vie mise en flacon n'est qu'un avènement glacé (« A cold coming », le titre du poème) dans lequel se dit aussi l'éjaculation (autre sens du verbe *come* en anglais) d'un siècle de mort. Et quand le poète a recueilli la vision du cadavre, il appuie sur la touche *Play* et le poème se referme sur la révélation mortifère à jamais répétée.

102

Les arts plastiques font le même pari en inventant des dispositifs qui débordent le face-à-face du spectateur et des images, et engagent l'appareil institutionnel qui autorise la vision et en hiérarchise les objets. Penser l'image dans son contexte institutionnel élargi et donc dans son contexte médiatique passe par une confrontation viscérale avec la violence. Roger Luckhurst prend pour exemple l'installation de l'artiste suisse Thomas Hirshhorn, « The Incommensurable Banner », créée à l'occasion de la Biennale photographique de Brighton de 2008. Cette installation, caractéristique de la logique interactive de l'œuvre de Hirshhorn, se présente comme un collage sur tissu de photographies des dommages collatéraux de la guerre en Irak et donc de clichés de victimes rarement vues dans la presse. Produisant une myriade d'affects, en réponse à ces images désaffectées, l'œuvre permet, selon Julian Stallabrass, l'un des commissaires de la biennale, de voir en face la logique d'occultation du régime hypermédiatique de l'image de guerre contemporaine⁵⁸.

En 2007, le plasticien britannique Mark Wallinger avait proposé une expérience similaire en élaborant une installation au cœur de Tate Britain. Visible du 15 janvier au 27 août 2007, *State Britain* était la reconstitution à l'identique de l'environnement élaboré lentement par le militant pacifiste Brian Haw sur l'esplanade jouxtant le Parlement à Westminster, à partir de 2001, afin de protester contre les sanctions économiques imposées à l'Irak.

58 Voir l'entretien avec Julian Stallabrass à propos de la Biennale. Accès le 25 mars 2016 à <http://fabrica.org.uk/exhibitions/the-incommensurable-banner/>.

2. Mark Wallinger, *State Britain*, mixed media, Duveen Galleries,
15 janvier-27 août 2007, Tate Britain © Tate, London 2015

Le « campement pacifique » de Brian Haw puisait à la culture de l'archive et dans la mémoire des *sit-ins* protestataires des années 1960. Intempestif, il surgissait au cœur de la topographie du pouvoir pour agir sur lui comme un révélateur. Fait de reproductions d'images de presse non diffusées, de souvenirs déposés par les passants, de mots de soutien, le campement de Haw donnait à voir l'œuvre d'un collectif sans contours, labile, mouvant. En se postant au plus près du Parlement, il entraînait dans un face-à-face, ou un « œil pour œil » avec le pouvoir, performance agonistique qui rendait visible l'économie visuelle de la guerre de l'information et engageait le conflit symbolique sur le territoire même de l'État. À la représentation politique, disqualifiée par Haw, répondait un acte de *production* du voir. Une double ré-invention était ici à l'œuvre : le montage d'images révélait aux yeux du public la réalité de la guerre contre la terreur et cette mise au jour imaginait, donnait corps à un collectif immédiat, imprévisible.

Le long *sit-in* de Brian Haw donnait à voir ce que le philosophe Achille Mbembe définit en 2003, dans le sillage du cours de Michel Foucault sur la guerre, comme une « nécropolitique ». Selon Mbembe, « l'expression ultime de la souveraineté réside largement dans le pouvoir et la capacité de

dire qui pourra vivre et qui doit mourir »⁵⁹. Inversant, comme le fait aussi Foucault, la formule de Carl von Clausewitz dans *De la guerre* (1832), selon laquelle « La guerre n'est que la simple continuation de la politique par d'autres moyens », Mbembe lit « la politique comme une forme de guerre » dont l'un des buts, aujourd'hui, est la création de « *mondes de mort*, formes uniques et nouvelles d'existence sociale, dans lesquelles de nombreuses populations sont soumises à des conditions d'existence leur conférant le statut de *morts-vivants* »⁶⁰. La même année que Mbembe publiait « Necropolitics », Susan Sontag s'interrogeait, dans *Regarding the Pain of Others* sur l'économie de l'image de guerre et la manière dont elle nous regarde et en 2004, Judith Butler allait explorer cette même économie des affects que les guerres imposent et refoulent dans *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. Voir, considérer la souffrance des autres, mais aussi la faire accéder à une visibilité qui conditionne un dialogue démocratique éclairé, rend plus que jamais urgent de repenser la représentation et la manière dont elle engage le corps – celui des victimes, comme celui de l'observateur –, et les affects démocratiques. Ceci impose, comme nous le rappelle Judith Butler, de réaffecter le corps démocratique et, ce faisant, de penser la puissance d'affectation de la représentation : « La réalité n'est pas relayée par ce que représente l'image, mais par le défi que la réalité lance à la représentation⁶¹ ».

En reproduisant à l'identique le campement de Brian Haw, Mark Wallinger produisait un dispositif de riposte visuel qui fonctionnait au carré. Il poursuivait, par d'autres moyens, le travail d'interpellation visuelle qui avait été celui du militant pacifiste⁶². En le repositionnant

59 Achille Mbembe, « Nécropolitique », *Raisons politiques*, 21, 2006, p. 29-60 (trad. de « Necropolitics », *Public Culture*, 15/1, 2003, p. 11-40).

60 *Ibid.*, p. 59.

61 Judith Butler, *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, London, Verso, 2004, p. 146.

62 Dans un article consacré à la manière dont l'art contemporain fait œuvre d'occupation subversive de l'espace public, W.J.T. Mitchell lit, à l'inverse, l'installation de Mark Wallinger comme marquée par la mélancolie et une forme d'impuissance, l'installation étant, selon lui, confinée dans l'espace aseptisé du musée et ainsi privée de sa capacité à ouvrir un dissensus (« Image, Space, Revolution: The Arts of Occupation », *Critical Inquiry*, 39/1, 2012, p. 8-32, ici p. 31).

dans la sphère de l'esthétique, il le redéployait de manière allégorique et nous le donnait à voir, comme rechargé. Comme le *sit-in* de Brian Haw, *State Britain* se voulait une interpellation directe du gouvernement de Tony Blair⁶³. L'installation se positionnait littéralement dans le champ du politique et le musée était là partie prenante. Le 7 avril 2005 avait en effet été voté *The Serious Organized Crime and Police Act*. Entre autres mesures, cette loi définissait une zone d'exclusion d'un *mile* autour du Parlement à l'intérieur de laquelle les manifestations étaient strictement contrôlées. La topographie de Londres faisait que cette zone traversait les bâtiments de Tate Britain et Wallinger se saisit de cet élément pour interroger la distribution et le contrôle de la liberté d'expression, et donc, par extension, l'économie politique de la vision.

Placée au fond des Duveen Galleries qui constitue l'épine dorsale du musée, *State Britain* était érigée à cheval sur la limite de la zone d'exclusion. En principe donc partiellement interdite, l'installation matérialisait cette zone et quand bien même les visiteurs ne lui auraient pas prêté attention, un cercle métallique incrusté dans les planchers des salles des collections permanentes traçait la limite de cette zone. Ici encore, l'œuvre naît d'un travail empirique paradoxal. Conceptuelle, elle est le produit d'une réflexion politique sur le sens de l'image en régime médiatique et sur les lois qui président à sa visibilité ou à son refoulement. *Ready-made* complexe, elle reconduit le geste méta-artistique de tout *ready-made* en invalidant l'exigence d'originalité, mais ré-invente le sens de l'objet initial en le donnant à voir et à lire comme aussitôt pris dans un dispositif discursif. Mais l'allégorie ne prend ici de sens que parce qu'elle s'incarne dans des images de *morts-vivants*, instantiation radicale de la nécropolitique qui intéresse directement le corps politique.

La critique a insisté sur l'ironie et le double jeu de cette œuvre⁶⁴. Ce double jeu procède d'un empirisme critique dans lequel les stratégies

63 Tony Blair passe la main en tant que Premier ministre le 27 juin 2007, l'installation de Mark Wallinger est donc étroitement contemporaine des derniers mois de Blair au 10 Downing Street.

64 Voir entre autres Edward Whittaker, « Art in the Age of Exception: Mark Wallinger's *Sleeper* in Berlin », dans Jennifer Craig et Warren Steele (dir.), *R/*

d'expérimentation formelles impliquent directement le dispositif épistémologique qui contrôle notre accès à l'image et à notre culture visuelle. Reconstituer le campement de Brian Haw est un travail d'hommage. Nous le donner à voir dans le temple de la culture visuelle britannique qu'est Tate Britain, c'est bouleverser les règles régissant la politique du voir. La révolte du regard face à ces images est déjà une forme de geste politique, geste viscéral par lequel notre corps affecté nous rappelle à toute une économie dissimulée du signe. Le bouleversement des hiérarchies esthétiques réactive la stratégie moderniste du choc qui retourne le regard sur lui-même. À la promesse d'harmonie et de sens que nous fait le musée, *State Britain* répond par une injonction à se laisser affecter par la puissance interdite de l'image. Ici encore, le corps se fait conducteur de sens, matrice herméneutique, producteur de visibilité.

CORPS EN GUERRE

Cette économie conflictuelle des affects engage la relation référentielle, mais aussi le régime hyper-médiatique de l'image. Si, comme l'affirme Fredric Jameson, dans *Postmodernism, or, the Culture of Late Capitalism*, la société médiatique induit un amenuisement de l'affect (« *a waning of affect*⁶⁵ »), que peuvent les arts plastiques ? Participer à cet amenuisement par une surenchère sensorielle ? Espérer que cette saturation des sens induira paradoxalement une déstabilisation critique ? Refuser à l'inverse le risque de la collusion médiatique et tenir cette réalité à distance ?

Evolutions: Mapping Culture, Community and Change from Ben Jonson to Angela Carter, Newcastle, Cambridge Scholars, 2009, p. 23-41; Nirmal Puwar, « Citizen and Denizen Space: if Walls Could Speak », dans Gillian Rose et Divya P. Tolia-Kelly (dir.), *Visuality/Materiality. Images, Objects and Practices*, London, Routledge, 2012, p. 75-84; Catherine Bernard, « Deller, Wallinger, Wearing: Towards an Ethics of Visual Interpellation », dans Jean-Michel Ganteau et Christine Reynier (dir.), *Ethics of Alterity. Confrontation and Responsibility in 19th- to 21st-Century British Arts*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2015, p. 265-276.

65 Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Verso, 1991, p. 10.

Cette stratégie du retrait est celle choisie, dans le domaine du roman, par Graham Swift qui, dans *Wish You Were Here* (2011), narre le conflit essentiellement du point de vue de ceux qui restent et doivent porter le deuil, en l'occurrence celui du frère du protagoniste, Jack Luxton, dont le frère Tom a été tué en Irak. Pour nombre d'artistes toutefois, la représentation est investie d'une fonction éthique qui la met en demeure de montrer et de dire, malgré tout. L'injonction peut sembler banale, mais elle engage l'image et les mots dans leur matérialité empirique. Se risquer à montrer et à dire malgré tout, c'est prendre le risque de l'outrance, de l'échec, de l'amenuisement du sens, mais c'est aussi faire l'expérience de la matérialité du langage et des mots, quand ils impliquent aussi la matérialité de l'expérience esthétique.

Contre la biopolitique coercitive qui instrumentalise la *polis*, l'art réinvestit les corps pour activer une éthique critique de la sensation. Cette intelligence empirique est souvent paradoxale, jouant de l'outrance et de l'outrage afin de remonétiser le travail du/des sens. C'est le cas des œuvres inspirées à Jake et Dinos Chapman par l'une des gravures réalisées par Francisco de Goya en réaction aux exactions des troupes napoléoniennes, *Les Désastres de la guerre* (1810-1815). Dans *Great Deeds Against the Dead*, une installation de 1994, les frères Chapman entrent en dialogue avec l'artiste espagnol pour convoquer, en un raccourci intempestif, toute une iconographie mélangée de la guerre.

L'œuvre des Chapman se présente comme une reproduction éminemment réaliste, en trois dimensions, de la gravure n° 39 (« Grand fait d'armes! Avec des morts! ») de la série de Goya, sur laquelle on peut voir les corps suppliciés et, pour l'un d'eux démembré, de victimes de l'armée française. Réalisée à partir de mannequins en résine et fibre de verre, l'œuvre des frères Chapman convoque des registres visuels hétérogènes et ce court-circuit générique exacerbe l'effet de choc. Par un troublant paradoxe, la scène est tout à la fois réaliste et simulacre, comme le seraient des mannequins. À la représentation se substitue une logique de présentation, ou d'ostension qui littéralise l'horreur de la guerre. Car il s'agit bien de l'horreur de la guerre, celle qui démembré et défigure et se doit de faire offense au corps pour mieux marquer les esprits, comme le rappelle Adriana Cavarero dans son influent essai, *Horrorism*.

3. Jake et Dinos Chapman, *Great Deeds Against the Dead*,
1994, mixed media, 277 x 244 x 152,5 cm, © Adagp, Paris, 2018

Naming Contemporary Violence: « Comme le démontrent ses symptômes corporels, la physique de l'horreur [...] a à voir avec un dégoût instinctif pour une forme de violence qui ne se contente pas de causer la mort, car la mort serait insuffisante, mais vise à détruire le caractère unique du corps et s'acharne sur sa vulnérabilité constitutive⁶⁶ ».

Cette ostension, qui nous rappelle à la physique radicale de la guerre, est, dans l'œuvre des frères Chapman, paradoxalement soumise à une puissante ironie, celle qui se loge dans la chair artificielle des mannequins et dans l'imaginaire de la marchandise à laquelle l'œuvre

66 Adriana Cavarero, *Horrorism. Naming Contemporary Violence* (2007), New York, Columbia UP, 2009, p. 8.

emprunte son matériau ; scandale redoublé qui désigne, au revers du choc spectaculaire, la collusion ignoble de l'horreur et du spectacle. Jake et Dinos Chapman auront inlassablement affouillé cette double horreur. Les deux vastes installations, *Hell* (achevée en 2000, et détruite dans un incendie accidentel), puis *Fucking Hell* (2008), forcent le spectateur à une expérience visuelle quasi immersive. *Fucking Hell* se présente sous la forme de neuf vitrines présentant des scènes apocalyptiques dans lesquelles sont suppliciées des cohortes de nazis. Fort logiquement, l'œuvre a suscité de très vives réactions. Mais percevoir une forme d'ambiguïté dans cette œuvre⁶⁷ est faire peu de cas du titre de ces installations. Les scènes décrites sont des scènes d'enfer et les bourreaux, envoyés en enfer, restent donc des bourreaux. Mais la charge critique est ailleurs encore : dans le processus d'immersion visuelle à laquelle force l'œuvre. Les quelque 30 000 figurines minuscules ne se livrent pas aisément aux regards. Il faut s'approcher, faire un effort d'accommodation visuelle, entrer dans le détail des supplices pour comprendre ce qui se joue. L'expérience du spectateur ne peut être superficielle, sauf à rater le principe phénoménologique d'absorption ici à l'œuvre.

Accommoder, faire l'effort de voir, de reconstituer la scène, et laisser l'illusion référentielle nous envahir, tel est aussi le pari que fait Pat Barker avec son lecteur, quand elle choisit, dans *Toby's Room* (2012), d'évoquer les gueules cassées de la première guerre mondiale ou encore les malades traités par le docteur Yealland dans *Regeneration*. Alors qu'il vient observer le traitement par électrochocs infligé par Yealland, Rivers croise un patient si contrefait par la violence du trouble post-traumatique qu'il peine à faire sens de la silhouette qui se présente. La géométrie de ce corps désormais improbable – « le buste rejeté en arrière », « la colonne vertébrale si tordue que la poitrine était parallèle aux jambes »⁶⁸ – échappe à l'anatomie. Le texte peine à nous faire visualiser les forces qui

67 Voir, par exemple, Alex Mackintosh, « *Kunst macht frei – Misrepresenting the Holocaust in Jake and Dinos Chapman's Hell* », dans Carsten Meiner et Kristin Veel (dir.), *The Cultural Life of Catastrophes and Crises*, Berlin, de Gruyter, 2012, p. 263-272.

68 « *drawn back* », « *the spine bent so that the chest was parallel with the legs* » (*Regeneration*, op. cit., p. 223).

s'exercent sur lui et pourtant c'est dans cette résistance anatomique que s'entend, que se comprend la physique des corps en guerre.

Toby's Room concentre cette physique sur le visage, celle des gueules cassées peintes à des fins médicales par le peintre Henry Tonks, dans le service du docteur Harold Delf Gillies, l'un des pionniers de la chirurgie reconstructrice du visage, tout d'abord à l'hôpital de Cambridge, puis à partir de janvier 1917, à l'hôpital de Frognal, près de Sidcup, dans la banlieue sud de Londres. Les pastels de Tonks, qui avait d'abord été chirurgien, violentent le vocabulaire visuel de la guerre et, comme le fait la psychanalyse dans la *Regeneration Trilogy*, ils bouleversent les repères épistémologiques présidant à la représentation normée du conflit⁶⁹. Comme Elinor, le personnage central de *Toby's Room*, une jeune apprentie-peintre qui étudie avec Tonks, le constate brutalement en découvrant les travaux de son professeur : « [On] ne sait pas *comment* on est censé [les regarder]. [On] ne sait pas ce [qu'on] regarde – un homme ou une blessure », une interrogation à laquelle Tonks répond par un paradoxe éthique : « Les deux, j'espère »⁷⁰. L'épistémè régulant le regard et dictant un *comment* – formel, affectif, cognitif – est questionnée, empathiquement fragilisée par une incertitude, un double jeu visuel. Face à ces visages, notre regard ne sait que faire et cette hésitation engage toute l'humanité bafouée des soldats défigurés. Comme *State Britain* révolue le regard pour nous donner à voir une économie visuelle refoulée, les pastels de Tonks impose un échange visuel hors normes, dans lequel doit s'imaginer une nouvelle éthique de la forme, loin de tout savoir. Alors qu'elle observe Tonks en train de dessiner le visage d'un jeune soldat qui vient juste de subir une première opération pour amorcer la reconstruction d'un visage pour moitié emporté par un éclat d'obus, Elinor avoue son impuissance : « “Dessiner,” comme le *Professeur* Tonks ne se lassait de le répéter à ses élèves, “c'est expliquer la forme”.

110

69 C'est un choix similaire que font Marc Dugain dans *La Chambre des officiers* (1998) et Pierre Lemaitre dans *Au revoir là-haut* (2013), qui prennent pour protagonistes des « gueules cassées » dont le lecteur suit le douloureux, voire impossible retour vers le monde des vivants, la guerre s'imprimant sur l'histoire des corps.

70 « *I don't know how [to look at them]. I don't know what I am looking at—a man or a wound* » (*Toby's Room*, London, Hamish Hamilton, 2012, p. 139).

Mais on ne peut expliquer ce qu'on ne comprend pas⁷¹ ». Et pourtant, comme la syntaxe subtile de Barker le dit quelques pages plus tôt, dans le neutre, l'indéterminé – « je ne sais pas *ce* que je regarde » –, se résume et se comprend, tout un processus d'avilissement idéologique : celui qui réduit les soldats à des corps en souffrance et les maintient hors de l'humain.

L'éthique qui se devine, dans la chair meurtrie et pourtant digne d'être observée et caressée par le pastel, n'est pas sans rappeler bien sûr celle que définit Emmanuel Lévinas dans *Humanisme de l'autre homme* (1972) quand il parle du visage de l'autre qui « s'impose à moi sans que je puisse cesser d'être responsable de sa misère⁷² ». Mais avant même que ne se devine cette éthique paradoxale, c'est un contre-savoir empirique qui s'impose dans le geste du peintre, contrevenant aux normes genrées de l'identité et faisant ainsi œuvre critique :

Les images et descriptions des blessures au visage [réalisées par Henry Tonks] qui nous sont parvenues témoignent de traumatismes physiques et psychiques, mais elles remettent aussi violemment en question l'idéal culturel d'une incarnation de la subjectivité masculine. Elles sont tout à la fois personnelles, empiriques *et* symboliques⁷³.

D'un conflit à l'autre, d'un médium à l'autre, un même langage compassionnel fait front et tente de rendre justice à la « misère » subversive d'un corps en guerre. Cette même éthique empiriste sous-tend en effet *Hunger* (2008), le film réalisé par le vidéaste Steve McQueen sur la grève de l'hygiène, puis la grève de la faim organisées par les membres de l'IRA, à la prison de Long Kesh, entre 1978 et 1981, afin d'obtenir le « statut spécial » de prisonniers politiques. Le film poursuit, à une autre échelle, l'expérimentation déployée par McQueen, dans ses vidéos

71 « "Drawing," as Professor Tonks never tired of telling his students, "is an explication of the form." Well, you can't explicate what you don't understand » (*ibid.*, p. 166).

72 Emmanuel Lévinas, *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana, 1972, p. 49.

73 Suzannah Biernoff, « Flesh Poems: Henry Tonks and the Art of Surgery », *Visual Culture in Britain*, 11/1, 2010, p. 31-32.

telles que *Bear* (1993), qui montre le corps-à-corps de deux hommes, ou *Western Deep* (2002), qui dépeint le travail des mineurs de la mine d'or de Tau Tona en Afrique du Sud, mine la plus profonde au monde. Comme l'œuvre vidéo de McQueen, *Hunger* se tient au plus près des corps, là où l'ordre s'imprime dans la chair.

Déjà, dans son diptyque de 1981-1983, *The Citizen*, le peintre Richard Hamilton avait fait du corps et de la matière organique le vecteur d'une réflexion politique sur la citoyenneté, dans le contexte du conflit en Irlande du Nord. Le diptyque, une huile sur toile, juxtaposait un panneau reprenant la géométrie organique des murs des cellules sur lesquelles les prisonniers étalèrent leurs excréments durant la grève de l'hygiène et un panneau reproduisant une photo de Hugh Rooney, l'un des prisonniers, extraite du reportage diffusé le 27 octobre 1980 dans l'émission *Newsnight* sur BBC ⁷⁴. Ce diptyque fut par la suite complété par deux autres diptyques, *The Subject* (1988-1989), représentant un membre de l'ordre d'Orange, et *The State* (1993), montrant un soldat patrouillant, en tenue de combat. Inversant la relation d'assujettissement, *The Citizen* et *The Subject*, font du corps un agent performatif incarnant une relation respectivement subversive et ancillaire à la loi. Dans *The Citizen*, le corps du prisonnier et le mur couvert d'excréments deviennent ainsi allégories incarnées d'un acte qui, selon Hamilton, réinvente l'appartenance citoyenne, réancrer le sujet dans un corps politique.

Hunger de Steve McQueen reprend certains des éléments factuels du drame qui se joua à la prison de Long Kesh : les flots d'urine déversés par les prisonniers sous la porte de leur cellule, le nettoyage des murs par des agents de maintenance en combinaisons étanches, mais aussi les violences policières. Comme dans les vidéos de l'artiste, le corps est plus qu'une enveloppe. Il est la limite sur laquelle se jouent les rapports de force politiques. Il est l'enjeu même de la représentation visuelle et donc, par extension, de ce droit à regarder dont Nicholas Mirzoeff nous rappelle, dans son essai de 2011 *The Right to Look*⁷⁵, qu'il dit le droit à l'histoire. La troisième partie du film – le film formant aussi une sorte

74 Accès le 2 janvier 2018 à <http://www.bbc.co.uk/programmes/poolx397>.

75 Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look*, Durham (NC), Duke UP, 2011.

de triptyque – pousse cette biopolitique incarnée plus loin encore en se concentrant sur la grève de la faim de Bobby Sands et sa lente déchéance physique. Les spasmes qui le saisissent, les plaies qui peu à peu recouvrent son corps décharné donnent à voir l'économie du politique en actes, s'inscrivant à même les corps. Empruntant à l'iconographie imaginée par Andrea Mantegna pour *La Lamentation sur le Christ mort* (ca 1480)⁷⁶, McQueen fait de Bobby Sands une figure christique⁷⁷. La biopolitique viscérale du film ne peut cependant se résumer à cette seule mémoire picturale. La plaie suintante se fait interface conductrice, par laquelle passent tout à la fois la violence de la répression et la responsabilité de toute représentation, qu'il s'agisse de la représentation politique que Sands veut incarner, ou de celle qui se joue dans cette exaspération de la chair béante.

Miserere visuel, *Hunger* fait aussi, comme les pastels de Henry Tonks, œuvre de compassion, quand il filme en gros plan la main d'un infirmier qui pose délicatement un onguent sur les plaies à vif du prisonnier⁷⁸. À la fragmentation réifiante à laquelle les prisonniers sont condamnés répond une dialectique critique du fragment visuel. Au point de contact du doigt précautionneux de l'infirmier et du corps tressaillant du prisonnier se joue un drame politique infime, mais capital aussi, par lequel la relation d'assujettissement est repensée. La surface sensible

76 Tempura sur toile, 66x81 cm, Milan, Pinacothèque de Brera.

77 Le film de Steve McQueen a été contesté par certains spécialistes pour la manière dont précisément il place la mort de Sands sous une lumière de « transcendance » exclusive qui laisse dans l'ombre le caractère collectif de cette mort : voir David Lloyd, *Irish Culture and Colonial Modernity 1800-2000. The Transformation of Oral Space*, Cambridge, Cambridge UP, 2011, p. 256. Je remercie ma collègue Alexandra Poulain d'avoir attiré mon attention sur cette polémique. Plus spécifiquement sur l'imaginaire christique du théâtre irlandais contemporain, on pourra se référer à son ouvrage : *Irish Drama, Modernity and the Passion Play*, London, Palgrave, 2016.

78 Sur cette poétique de l'humanité dans *Hunger*, voir Eugene McNamee, « Eye Witness—Memorialising Humanity in Steve McQueen's *Hunger* », *International Journal of Law in Context*, 5/3, 2009, p. 281-294, et Omar Assem El-Khairi, « Snowflakes on a Scarred Knuckle: the Biopolitics of the "War on Terror" through Steve McQueen's *Hunger* and Kathryn Bigelow's *The Hurt Locker* », *Millennium: Journal of International Studies*, 39/1, 2010, p. 187-191.

du corps n'est pas qu'une surface purulente et abjecte. En elle passe aussi la possibilité, la promesse peut-être, d'un « malgré tout », d'une objection. Le doigt de l'infirmier est bien ce déictique qui désigne la possibilité d'une phénoménologie politique. L'instant d'hésitation de l'infirmier, comme le tressaillement du corps de Bobby Sands au moment du contact, captés au plus près par une caméra attentive à la présence pathique des corps, livrent une dramaturgie de l'infime. À l'échelle de ce contact, un ordre biopolitique contraignant s'inverse en une rencontre simplement incarnée. L'onguent fait son effet comme, plus tard dans cette même séquence, le morceau de tissu floconneux, ersatz de peau de mouton, que l'infirmier étend sur le lit pour adoucir le contact du drap.

114

Bios s'inverse en *zōē* et la vie nue ouvre à un dialogue épidermique, au-delà du discours, dans un corps-à-corps revenu de l'agon. Le contact n'est pas que de surface. En lui se livre, ce que la théoricienne du cinéma et des médias Vivian Sobchack définit, précisément à propos de l'économie phénoménologique du cinéma, comme une pensée du corps: « l'expérience filmique déploie son sens non pas *face à nos corps, mais dans nos corps mêmes*; ce qui implique qu'un film produit en nous des “pensées charnelles” qui lestent et donnent forme à notre interprétation⁷⁹ ». Selon une dynamique phénoménologique bien connue des lecteurs de Maurice Merleau-Ponty, l'œil se fait tactile. Cette tactilité nous affecte, se fait touchante. Le moment de contact épidermique entre l'infirmier et le corps douloureux du prisonnier s'inscrit dans une grammaire du choc dont la violence a, jusqu'à cette troisième partie, été frontale: frontalité des murs des cellules couverts d'excréments, frontalité des coups répétés portés sur les corps nus des prisonniers emmenés de force à la douche, frontalité des longues scènes de parler, et en particulier celle filmée en un plan séquence de dix-sept minutes, opposant Bobby Sands et un prêtre, alors que Sands a décidé d'entamer une grève de la faim. Au choc,

79 Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, University of California Press, 2004, p. 60. Voir aussi l'essai de Martine Beugnet, *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2007.

à la confrontation, succède le contact, le sens retrouvé du toucher ; et c'est ce moment qui révolutionne le partage des sens, initie le regard à une politique du toucher, peau contre peau et non plus corps-à-corps.

Steve McQueen se défend d'avoir réalisé un film politique. Pourtant, comme le suggère le sociologue et dramaturge Omar Assem El-Khairy, la poétique radicale du film est politique jusques et y compris dans son caractère « anti-politique⁸⁰ ». La pensée charnelle de la troisième partie du film incarne tout entière cette anti-politique. Pathique, sensible, cette séquence fait du regard l'espace d'un partage. Non, une fois encore, que le partage des sens soit aboli en une synesthésie faussement irénique. Le corps reste un corps souffrant, offert à notre regard et notre émotion reste analogique, sympathique. Pourtant, comme Jacques Derrida le propose à propos de la pensée du toucher de Jean-Luc Nancy, c'est bien dans la partition des émotions – partition qui est aussi un partage – que s'incarne une politique des corps sensibles :

Surtout, [Jean-Luc Nancy] dit le « *partage* sentant/senti » et non la confusion ou la réflexion sentant-senti ou touchant-touché. Comme toujours chez lui, *partage* signifie autant la participation que l'irréductible partition : l'« espacement du sens ». La syncope est ce partage d'espacement : elle sépare et interrompt au cœur du contact. Elle respire ou marque la respiration, lui donne sa chance menacée, sa possibilité menaçante, selon le même battement – de l'autre, du cœur de l'autre. Partage sans fusion. Communauté sans communauté, langage sans communication⁸¹.

Le subtil suspens de la main de l'infirmier au moment d'oindre délicatement les plaies du prisonnier ouvre cette syncope, ce moment de « partage sans fusion », cette « communauté sans communauté ». En lui se voient et finalement se comprennent, jusque dans la sensation imaginée, le travail de la loi et la puissance du pathique, son envers révolutionnaire, « anti-politique ». Et pourtant, là est la force aporétique de cette politique du sensible, l'onguent reste un onguent ; le prisonnier

80 Omar Assem El-Khairy, « Snowflakes on a Scarred Knuckle », art. cit., p. 189-190.

81 Jacques Derrida, *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée, 2000, p. 221.

sait qu'il va mourir. Mais face à la violence du différend, reste l'instant suspendu d'une syncope, d'une douleur, que la pellicule imagine pouvoir être commune. Le corps politique allégorique investi de l'ancestrale mission d'articuler la communauté, d'en être une instanciation performative est clivé par un différend trop violent pour que l'allégorie œuvre encore. Au corps allégorique se substitue une expérience partagée du sensible qui n'élude rien de la dissymétrie des rapports de force, mais pose aussi, malgré tout, la possibilité de « penser autrement le “cum” et l’“avec”⁸² ».

116

S'interroger à nouveau sur la mimésis, ses limites, sa puissance est une façon de remettre au travail la possibilité de voir *avec*, de voir *comme* et donc de faire communauté. La forme est réinvestie politiquement, par-delà la fin de l'art, ou plus précisément encore des confins mêmes de cette histoire des fins. Là encore, c'est le statut politique de la vie qui offre matière à réflexion. Dans le double sillage, parfois contraire, de Michel Foucault et des penseurs du « Nouveau matérialisme » – qu'il s'agisse de Rosi Braidotti ou de Roberto Esposito –, la vie constitue le sujet à l'œuvre dans la forme même des œuvres. En elle, du cœur même du texte ou de l'image, se pensent et s'imaginent une économie normative du sujet, mais aussi la possibilité d'une resubjectivation du politique. La distinction déjà évoquée entre *bios* et *zōé*, que Michel Foucault voit au fondement de la pratique moderne de la souveraineté, doit ici être mise en tension avec une autre articulation de la souveraineté. À la verticalité⁸³ de cette biopolitique moderne s'opposerait une forme de subjectivité vibratile qui déborde l'anthropocentrisme moderne pour faire le pari nécessairement fictionnel d'une agentivité protéiforme.

On sait quelle aura été la postérité du dernier chapitre de *La Volonté de savoir*. Ce chapitre analyse la logique moderne du bio-pouvoir qui étend à l'ensemble des pratiques humaines un même principe régulateur qui assujettit le principe de vie :

82 *Ibid.*, p. 224.

83 Sur cette verticalité du pouvoir, voir aussi Eyal Weizman, « Introduction to the Politics of Verticality », *openDemocracy*, 24 avril 2002. Accès le 20 avril 2016 à https://www.opendemocracy.net/ecology-politicsverticality/article_801.jsp, cité par Achille Mbembe, « Nécropolitique », art. cit., p. 44.

L'homme occidental apprend peu à peu ce que c'est que d'être une espèce vivante dans un monde vivant, d'avoir un corps, des conditions d'existence, des probabilités de vie [...]. Pour la première fois sans doute dans l'histoire, le biologique se réfléchit dans le politique; le fait de vivre n'est plus ce soubassement inaccessible qui n'émerge que de temps en temps, dans le hasard de la mort et sa fatalité; il passe pour une part dans le champ de contrôle du savoir et d'intervention du pouvoir⁸⁴.

Ce dernier chapitre, intitulé « Droit de mort et pouvoir sur la vie », formule tout d'abord une distinction capitale pour comprendre les modes de subjectivation qui s'élaborent dans la représentation de la guerre, y compris là où s'effondre le concept même de sujet : « On pourrait dire qu'au vieux droit de *faire* mourir ou de *laisser* vivre s'est substitué un pouvoir de *faire* vivre ou de *rejeter* dans la mort⁸⁵ ». Cette formule en miroir saisit l'entrée dans l'ère du « bio-pouvoir » de masse qui « se situe et s'exerce au niveau de la vie, de l'espèce, de la race et des phénomènes massifs de population⁸⁶ ». À cette distinction, Giorgio Agamben en ajoutera une autre, déjà mentionnée, entre *bios* et *zōé*, par laquelle il tente de cerner la mécanique des camps. La dichotomie entre les deux catégories doit être affrontée; elle est capitale pour tenter de comprendre l'état ultimiste du bio-pouvoir quand *bios* – la vie qui a rang politique – est ravalée à la « vie nue », Agamben lisant ici « le camp comme *nomos* de la modernité⁸⁷ ». Nous y reviendrons. Plus récemment encore Achille Mbembe retravailla, nous l'avons dit, la définition pour cerner la « nécropolitique » du pouvoir colonial, y compris dans ses avatars récents. La « capacité de dire qui pourra vivre et qui doit mourir⁸⁸ » s'est, selon lui, désormais en quelque sorte normalisée; elle est la loi et le pouvoir de donner la mort est devenu injonction à mourir.

84 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, I, *La Volonté de savoir*, dans *Œuvres*, éd. cit., t. II, p. 721-722.

85 *Ibid.*, p. 718.

86 *Ibid.*, p. 717.

87 Giorgio Agamben, *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue* (1995), Paris, Le Seuil, 1997, chap. 7, p. 179-193.

88 Achille Mbembe, « Nécropolitique », art. cit., p. 29.

Nul autre écrivain qu'Edward Bond n'aura mieux mis en scène la verticalité de cette injonction. Dans sa pièce *Coffee. A Tragedy* (1995), Bond offre une projection physique de cette injonction verticale. Inspirée pour partie par le massacre de Babi Yar, le plus important massacre de la Shoah par balles, perpétré par l'Einsatzgruppe C près de Kiev du 29-30 septembre, *Coffee* met en scène en une très longue séquence un groupe de soldats tuant des prisonniers regroupés au fond d'un ravin. Le dispositif est des plus simples dans sa frontalité. Face à face, de chaque côté du charnier, les spectateurs et les soldats ; la discursivité du sens a laissé place aux hurlements et au bruit assourdissant des fusils mitrailleurs. Dans cet « Événement de Théâtre », Bond, une fois encore, semble épuiser les possibilités mêmes de la théâtralisation, faisant de l'acte théâtral une illusion dérisoire et pourtant radicale. Comme dans la plupart des pièces d'Edward Bond, l'intrigue est stylisée pour se réduire à une geste presque élémentaire, suite non causale de décisions et d'actes privés de toute logique rédemptrice. Seule l'imagination pourrait racheter ceux qui ne sont plus que des relais d'une vérité dénuée d'humanité, soumis à la seule force de l'idéologie, comme Bond l'affirme dans « Notes sur l'imagination », qui fait office de préface à la pièce : « Quand la persuasion qui n'est pas investie par l'imagination redessine les contours de l'imagination, c'est par la violence et cela nourrit la violence⁸⁹ ».

Radicale, la situation centrale de la pièce, la scène du massacre, l'est aussi car elle enracine l'illusion théâtrale dans la vérité du témoignage. Bond explique que l'Événement de Théâtre *princeps* de la pièce lui a été inspiré par le récit d'un des survivants du massacre qui raconte comment les soldats s'étaient fait un café « car ils pensaient qu'ils avaient fini de tuer pour la journée et qu'ils pouvaient se détendre après leur journée de travail⁹⁰ ». La radicalité de la pièce tient aussi à la manière dont elle persiste dans le pari de la mise en acte théâtrale : donner une forme à

89 « *When persuasion that is not empowered by imagination remaps the imagination it does so in violence and is a source of violence* » (« Notes on Imagination », dans *Coffee: A Tragedy*, London, Methuen Drama, 1995, p. xv).

90 David Tuaille, *Edward Bond: The Playwright Speaks*, London, Bloomsbury, 2015, p. 140-141.

ce qui ne peut en avoir, c'est-à-dire le différend opposant le massacre et l'acte humainement quotidien de boire une tasse de café. Comment ces deux choses peuvent-elles, se demande le dramaturge, « occuper le même monde ? » ; « C'est vrai, mais effrayant aussi de se dire que dans ce monde où nous prenons notre café il puisse aussi y avoir Auschwitz. [...] Cela crée une perturbation dans le sens, scinde la raison et l'émotion, et rompt le lien idéologique »⁹¹. Jean-François Lyotard le rappelle dans *Le Différend* : Auschwitz ouvre sur un différend radical, essentiel, entre deux régimes de phrases – celui du bourreau et celui de la victime – qui ne peuvent, qui ne doivent jamais s'accorder⁹². Et pourtant, malgré tout, le dramaturge soutient dans son pari mimétique, que l'expérience de théâtre peut nous faire approcher de l'expérience racine. Bond sait que ce pari est voué à l'échec, mais cet échec même fait œuvre de conscience. Il est de ces « micrologies » que Theodor Adorno convoque pour faire pièce à l'absolu totalitaire de la vérité : « La micrologie est le lieu où la métaphysique trouve un refuge contre la totalité⁹³ ».

C'est ce pari micrologique et proprement empirique, là où expérience et expérimentation formelle se mêlent, que fait aussi Harry Parker dans *Anatomy of a Soldier* (2016). Directement inspiré de son expérience dans l'infanterie britannique en Afghanistan, le roman décrit comment, après avoir sauté sur une mine antipersonnel, le capitaine Tom Barnes, matricule BA5799, est sauvé, puis revient lentement à la vie. L'intrigue se déploie de chaque côté de cette tragédie pour décrire aussi la vie qui entoure le quotidien du camp de base du bataillon dans lequel Barnes est affecté, le fossé d'incompréhension qui oppose armée d'occupation, rebelles et civils impuissants, emportés par la dévastation de la guerre. Le récit étroitement autobiographique – Parker a lui-même sauté sur une mine le 18 juillet 2009 et a dû, comme Barnes, être amputé de ses deux jambes – ne saurait toutefois être réduit à un récit héroïque de

91 *Ibid.*

92 Jean-François Lyotard, *Le Différend*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 134.

93 *Ibid.*, p. 131. Lyotard cite les dernières lignes de l'essai de Theodor Adorno, *Dialectique négative*, déjà cité plus haut (voir *supra*, p. 78-79). Sur l'éthique du minuscule chez Adorno, voir Jean Grondin, *L'Horizon herméneutique de la pensée contemporaine*, Paris, Vrin, 1993, p. 141.

rédemption. La structure allégorique et linéaire est soumise à la force centrifuge d'un récit fragmentaire qui tient entre un *incipit* narratif immédiat après-coup de la tragédie et un *excipit* quasi romantique décrivant Barnes au terme de sa longue remontée des enfers, revenu parmi les vivants.

Mais cette linéarité reste trop transparente encore. Elle postule un terme à terme mimétique qui semble devoir étalonner la narration autour de la subjectivité fracturée de Tom Barnes. Le pari du roman va plus loin ; il pulvérise et démultiplie la perspective. Il met en fuite l'arc allégorique de la structure. À la perspective monologique centrée sur la conscience traumatisée du protagoniste se substitue une conscience polycentrée, instable et qui, dans chaque chapitre, adopte le point de vue de l'un des objets ou des animaux qui ont jalonné le parcours du capitaine Barnes, du garrot qu'on lui pose dans le fragment inaugural, immédiatement après qu'il a sauté sur la mine, à l'une des lames en fibre de carbone qui l'appareillent à la fin du roman, et lui rendent sa liberté, coureur heureux de filer comme le vent⁹⁴.

Anatomy of a Soldier renoue avec une forme narrative ancienne, celle des *it-narratives* contemporains du développement tant de la forme romanesque que de l'économie pré-capitaliste du colportage et de l'objet. Le développement récent des théories de l'objet, ou *thing theory*, nous éclaire sur la manière dont les objets, selon les termes de Bill Brown, « organisent nos affections privées et publiques⁹⁵ », mais aussi sur la matérialité de nos affects. L'invention des *it-narratives* témoigne d'une société qui tente de comprendre la nouvelle économie des émotions matérielles engendrées par le foisonnement des objets, leur circulation, mais aussi la manière dont la société les investit⁹⁶. La grande tradition de la nature morte avait précédemment largement annexé l'objet à des

94 Le romancier et dramaturge Wajdi Mouawad fait un choix similaire dans *Anima* (Arles, Leméac/Actes Sud, 2012), son deuxième roman qui narre la traque d'un tueur en série, du point de vue des animaux qui croisent la route de celui qui est lancé sur ses traces, et tente de venger l'assassinat de sa femme.

95 Bill Brown, « Thing Theory », *Critical Inquiry*, 28/1, « Things », 2001, p. 1-22, ici p. 7.

96 Voir Mark Blackwell (dir.), *The Secret Life of Things. Animals, Objects, and It-Narratives in Eighteenth-Century England*, Lewisburg, Bucknell UP, 2007.

fins édifiantes, lui conférant une sorte de don des langues allégoriques sollicitant, en une même image, le bonheur des sens et une aspiration transcendantale⁹⁷. Les récits d'objets, comme les récits d'animaux, complexifient encore cette physique de l'imaginaire. En bousculant le dualisme objet-sujet, ils mettent en récit toute une économie de la subjectivité. Alors même que s'élabore et se pense le sujet moderne, en osmose avec la toute nouvelle économie du désir capitalistique, les récits d'objets décentrent la subjectivité, la désacralisent en somme, l'amenuisent pour en rendre l'affolant bruissement.

L'« anatomie du soldat » à laquelle se livre le roman de Parker rematématise l'allégorie du corps politique. Son récit d'objets polycentré puise au vocabulaire de l'affect des anciens récits de choses. Nombre des objets qui jalonnent la route de Barnes – une photographie des temps heureux que lui apporte un ami à l'hôpital, le sac à main de sa mère – fonctionnent comme des glyphes psychiques, des extensions de la subjectivité. Mais la plupart des objets ne pénètrent pas la subjectivité de Barnes, restent pour lui de simples objets, voire ne croisent pas même directement sa route, mais entrent en contact avec lui indirectement : ce peut être le fertilisant utilisé par les insurgés pour fabriquer des explosifs, ou le vélo du fils d'un chef de village, victime collatérale du conflit. Ces objets disent la manière dont la violence institutionnelle court à travers un corps désormais mondialisé. Le différend reste béant, accusateur ; à la douleur du chef de village qui vient demander réparation pour la mort de son fils, Barnes ne peut répondre que par l'octroi d'un coupon de dédommagement que le vieil homme devra aller négocier auprès d'autorités d'occupation ; mais le formulaire est obsolète et finit sur le marché noir.

Contre l'administration gestionnaire de la douleur, les objets narrateurs objectent précisément que la souffrance et le deuil ne se gèrent pas, mais se connaissent subjectivement et qu'ils sont constitutifs de l'humain.

97 Sur le langage de la nature morte dans cette nouvelle économie de la profusion, voir la section 2 « Gracing the Meal », du chapitre 3 de l'essai de Simon Schama, *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, London, Collins, 1987.

À l'allégorie unifiante et finalement réifiée du récit de rédemption répond le contrepoint de ces « micrologies » de peu, voire de rien du tout, chuchotis vite interrompus qui retournent, à peine entendus, au bruissement indistinct du monde. Un chœur de choses se fait entendre qui laisse affleurer ce que Michael Hardt et Antonio Negri définissent comme la puissance de la « multitude », cette « monstruosité des choses » invisibles⁹⁸, immontrables et que *Anatomy of a Soldier* invente par un acte de politique fiction, prosopopée proliférante dans laquelle se produit, comme par-delà la mimésis, le corps du monde. Les objets narrateurs sont, pour l'essentiel, des objets désaffectés, de simples instruments : outils de guerre qui fonctionnent (fusil, balles, caméra de vision nocturne, etc.), mais aussi goutte-à-goutte à l'hôpital, sonde urinaire, ou encore miroir dans lequel Barnes surprend pour la première fois son image, après la longue série d'opérations qui l'ont laissé mutilé. La prosopopée fait le pari empiriste de les réaffecter. Un continuum inter-subjectif est mis à nu, de la pile qui déclenchera une explosion, au lit d'appoint que les parents de Barnes installent dans le salon de leur maison, pour que leur fils puisse y dormir à son retour de l'hôpital. Mais au-delà, c'est la matière microscopique du monde qui se dévoile, tels ces spores de champignon parasite qui, au fragment 9, se logent dans l'une des blessures de Barnes et finalement déclenchent une infection généralisée qui menace de l'emporter.

Au corps social désaffecté, anomique, ce chœur de choses oppose ce qu'avec Bruno Latour, nous pourrions aussi définir comme « un parlement des choses⁹⁹ » ; en lui sont représentés ces « imbroglios » et « réseaux » qui constituent, au revers du partage de l'humain et du non-humain, la matière de nos interdépendances. Le fragment inaugural nous place d'entrée de jeu au cœur de ce parlement de choses dans lequel se réinvente la politique de la représentation. Littéralement *in medias res*, il fait entendre, par exemple, la voix du garrot que l'on pose juste

98 Voir chapitre 2.3, « Traces of the Multitude », de Michael Hardt et Antonio Negri, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, New York, Penguin, 2004.

99 Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991, p. 194-198.

après l'explosion de la mine antipersonnel sur la jambe la plus touchée de Barnes. Le garrot, précédemment confiné « huit semaines, deux jours et quatre heures¹⁰⁰ » dans une des poches de son treillis est violemment propulsé en pleine lumière, au milieu des débris. Il est là, à côté de BA 5799 « alors que personne ne vient et qu'il est seul et incapable de bouger [...] et qu'il est étreint par la panique et un désespoir pathétique¹⁰¹ ». Il est là encore, qui s'accroche à lui, alors que Barnes est évacué par hélicoptère vers l'hôpital militaire de campagne, que son cœur lâche et qu'il ne sent plus le sang battre contre lui. Finalement, il est enlevé, BA 5799 n'en a plus besoin, et il finit au fond d'une poubelle de résidus chirurgicaux et est incinéré. Le garrot n'est qu'un élément d'une longue chaîne de prescriptions, de pratiques et de gestes normés par la loi de la guerre et la gestion de ses dommages. Comme les autres outils du conflit, comme Barnes lui-même, il n'est qu'un « numéro de série », mais l'espace de ces deux pages, il est la conscience qui ré-articule l'expérience, la met en récit. Plus encore, il est le point de contact de la vie et de la mort, là où le sujet s'abîme, mais vient aussi battre et renaître. Ramassé dans la poussière auprès de BA 5799, il finit en cendres, mais la prosopopée le libère, le subjective. On peut objecter que l'anthropomorphisme maintient l'objet dans sa subjection à l'humain ; mais la charge pathique et le pari empathique débordent le binarisme sujet-objet pour étendre le domaine de l'expérience et en bouleverser les hiérarchies biopolitiques.

La fiction est ce lieu utopique de tous les possibles, où le rapport de forces et de valeurs qui organise le sens peut être entièrement réinventé. Du plus profond des rapports d'assujettissement qu'instaure la guerre, la fiction fait ici œuvre utopique et éthique en déconstruisant leurs mécanismes et en opposant à leur logique de réification ce que la théoricienne du politique Jane Bennett a défini comme un « matérialisme de la vie » :

100 « *eight weeks, two days and four hours* » (*Anatomy of a Soldier*, London, Faber & Faber, 2016, p. 1).

101 « *I was there when no one came and he was alone and couldn't move [...], as fear and pathetic hopelessness gripped BA5799* » (*ibid.*).

Pour le matérialiste de la vie [...], au point de départ de l'éthique, il s'agit moins d'admettre qu'il ne saurait y avoir de « réconciliation » que de reconnaître que l'humain participe d'une matérialité partagée et vitale. Nous *sommes* cette matérialité vitale ; elle nous entoure, bien que nous ne le reconnaissons pas toujours¹⁰².

124

La voix du garrot nous parvient d'un monde de cendres et il est saisissant que Harry Parker ait choisi d'inaugurer son récit d'objets avec cette prosopopée qui nous revient du néant, spectrale et pourtant si vivante. La littérature qui se confronte à la guerre aujourd'hui se débat dans un paysage de cendres. Tout, dans cet imaginaire de la guerre, revient à la cendre. Le matérialisme de la vie auquel Jane Bennett ou Rosi Braidotti en appellent bute nécessairement sur ce telos ultime que nous a légué l'histoire du xx^e siècle. De la terre vaine de *Fin de partie* (1956) de Samuel Beckett, au plateau recouvert de cendres mêlées aux os desséchés de la femme à la fin des *War Plays*, de l'incinérateur qui clôt le premier fragment de *Anatomy of a Soldier* à l'injonction des voix sans sujet de *Cleansed* (1998) de Sarah Kane – « Vous purifier par le feu¹⁰³ » –, la cendre a recouvert l'horizon de l'imaginaire historique. Et pourtant, la puissance vibratile de l'affect semble insister, encore et encore, pour dessiner les possibles contours d'une expérience partagée.

Dans cet art de/en guerre, les deux romans que Martin Amis consacre à la Shoah font office de textes-butées. Amis y mène aussi un travail de ré-affectation de la fiction, mais dans une perspective qui semble symétrique de celle de Parker. Là où *Anatomy of a Soldier* fait le pari d'une vision transsubjective qui affranchirait les sens en étendant le domaine du subjectif, *Time's Arrow* (1991) et *The Zone of Interest* (2014) se situent au point aveugle où, selon les mots du sociologue Zygmunt Bauman, « l'inimaginable doit être imaginé¹⁰⁴ ». Dans cette injonction,

102 Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham (NC), Duke UP, 2010 (ebook).

103 « Voices: *Burn you clean* » (*Cleansed* [1998], dans *Complete Plays*, London, Methuen Drama, 2006, p. 134).

104 Zygmunt Bauman, *Modernity and the Holocaust* (1989), Cambridge, Polity, 1991, p. 85.

la puissance de recouvrement de la mimésis est intégralement investie d'une visée politico-éthique. Solliciter l'imaginaire de la forme, pour dire ce qui serait pourtant hors-image, implique une repolitisation de l'imaginaire esthétique sans aucun débord. Pour James Diedrick, *Time's Arrow* s'inscrit dans une veine proche des fictions de l'apocalypse que sont *Einstein's Monsters* (1987) et *London Fields* (1989)¹⁰⁵. Le choix même de faire œuvre de représentation est ici d'emblée politique. Les débats qui entourent la mise en récits et en images de la Shoah, et ce, particulièrement depuis la réalisation du documentaire de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985), ont rendu la représentation à sa responsabilité éthique et politique. La polémique qui opposa Georges Didi-Huberman à Gérard Wajcman, à propos du texte de Didi-Huberman « Images malgré tout » consacré aux photographies prises par des *Sonderkommando* d'Auschwitz-Birkenau et paru dans le catalogue de l'exposition *Mémoire des camps* qui se tint à l'Hôtel de Sully en 2001, témoigne elle-même de la dialectique négative et intimement politique de la représentation de la Shoah¹⁰⁶. *Images malgré tout*, l'ouvrage publié par Didi-Huberman en 2003, offre une synthèse de la polémique, dans le premier chapitre de la seconde partie : « Image-fait ou image-fétiche », en répondant aux objections formulées par Gérard Wajcman et Élisabeth Pagnoux dans *Les Temps modernes*, en 2001. Si, selon Didi-Huberman, les photographies prises par les membres du *Sonderkommando* incarnent dans leur « survivance » l'injonction politique de la représentation, c'est qu'elles nous reviennent aussi du plus intime de la « conscience

105 James Diedrick, *Understanding Martin Amis* (1995), Columbia (SC), University of South Carolina Press, 2004, chap. 5 : « Apocalypse Now. *Einstein's Monsters*; *London Fields*; *Time's Arrow or the Nature of the Offense* », p. 104-142.

106 Clément Chéroux (dir.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis, 1933-1999*, Paris, Marval, 2001. À propos de cette polémique, on pourra se référer à la recension du catalogue de l'exposition rédigée par Henriette Asséo parue dans *Études photographiques*, 11, mai 2002. Accès le 14 février 2017 à <https://etudesphotographiques.revues.org/300>, et aussi à la recension qu'Arlette Farge publia d'*Images malgré tout* dans *Études photographiques*, 15, novembre 2004. Accès le 14 février 2017 à <http://etudesphotographiques.revues.org/405>.

déchirée » de notre présent¹⁰⁷. À l'inverse, Claude Lanzmann et Gérard Wajcman érigent en injonction éthique le soupçon face à ce qu'ils perçoivent comme une fétichisation perverse de l'image.

De ce différend, la représentation est comptable. Martin Amis le sait, qui choisit, dans les deux romans qu'il consacre à la Shoah, de ne pas esquiver cette mise en demeure éthique, et d'en faire la matière même de l'écriture. Imaginer ne va pas de soi, mais impose de porter la représentation hors d'elle-même. Dans *Time's Arrow* et *The Zone of Interest*, elle est comme révoltée et s'éprouve sur le mode d'une abjection qui violente les lois du récit et le pacte de lecture. Tout d'abord, une inversion délibérément scandaleuse s'y opère, qui place le bourreau au centre de la perspective. Comme *Les Bienveillantes* (2006) de Jonathan Littell, ces romans du bourreau, ou selon la formule désormais consacrée « *perpetrator fictions*¹⁰⁸ », font de l'empathie un outil herméneutique paradoxal dévoilant les mécanismes du biopouvoir. La focalisation interne y contraint le lecteur à cohabiter mentalement et subjectivement avec celui – un double de Josef Mengele dans *Time's Arrow*, le commandant du camp d'Auschwitz-Birkenau dans *The Zone of Interest* – dont le contact nous est répugnant. Contrairement à D.M. Thomas qui, dans *The White Hotel* (1981) adopte le point de vue des victimes du massacre de Babi Yar, contrairement à Edward Bond qui nous contraint à dévisager le mal, de l'autre côté du charnier, mais encore du côté des victimes, Amis soumet le cordon sanitaire par lequel

126

107 Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 225. Le philosophe cite ici Hegel qui, dans la *Phénoménologie de l'esprit*, oppose la « conscience honnête, qui « prend chaque moment comme une essentialité stable [et qui] est l'inconsistance d'une pensée sans culture qui ne sait pas qu'elle fait également le contraire [de ce qu'elle croit faire] », et la « conscience déchirée » qui « est la conscience de la perversion et, proprement, de la perversion absolue », ajoutant : « Le concept est ce qui en elle domine, le concept qui rassemble les pensées qui sont à grande distance les unes des autres pour la conscience honnête ; et son langage est par conséquent fécond d'esprit [*geistreich*] » (*Phénoménologie de l'esprit* [1807], trad. Jean Hippolyte, légèrement modifiée, Paris, Aubier, 1941, t. II, p. 80). Pour l'homme de fiction qu'est Amis, la représentation serait l'autre nom de cette « conscience déchirée ».

108 Robert Crownshaw, « Perpetrator Fiction and Transcultural Memory », *parallax*, 17/4, 2011, p. 75-89.

nous nous pensons immunisés contre la contamination du mal radical, au test ultimiste de l'empathie, une empathie narrativement investie non pas auprès des victimes, mais auprès des bourreaux. Amis exploite ici tous les ressorts de la focalisation interne, pour mettre en récit cette « banalité du mal » analysée par Hannah Arendt dans *Eichmann à Jérusalem* (1963). Le geste peut sembler en soi scandaleux. Mais la fiction n'est pas un espace d'immunité éthique, au contraire : la fiction est l'espace de toutes les contaminations, et de ce danger, selon Amis, doit naître une politisation du partage du sensible.

L'expérimentation formelle a ici un rôle capital. Il n'est pas de politique de l'expérience qui ne passe par une expérimentation. Dans *Time's Arrow*, Amis fait le choix monstrueux – l'abjection devenant aussi processus de monstration – d'inverser le temps narratif et d'écrire une sorte de roman « palindrome¹⁰⁹ ». La narration est soumise à une schize, la voix narrative centrale étant celle d'une entité – l'âme? – d'un personnage lui-même doté de divers patronymes, dont « Odilo Unverdorben » (littéralement le « non corrompu », le « pur »). Le récit se déploie à rebours et suit le cheminement du narrateur dédoublé, de sa naissance/mort jusqu'à sa dissolution dans une fin qui est aussi une naissance. Ce récit inversé emporte l'histoire désorientée, affolée du xx^e siècle et avec cette flèche du temps, c'est tant le pacte herméneutique de lecture que le principe de causalité du récit qui est emporté. La critique a insisté sur la portée éthique de cette inversion qui offense la logique de la représentation et défamiliarise violemment l'expérience de lecture. Dans la section centrale du récit, « le génocide s'inverse en génésis¹¹⁰ ». Les corps des victimes sont ré-assemblés à partir des nuages de cendres et peu à peu un peuple vient à la vie. Le dissensus ainsi ouvert témoigne tout à la fois de l'impossibilité à dire la nature du génocide et l'urgence qu'il y a à mettre

109 Michel Morel, « *Time's Arrow* ou le récit palindrome », *Cahiers Charles V*, 18, « Jeux d'écriture : le roman britannique contemporain », dir. Marie-Françoise Cachin et Ann Grieve, 1995, p. 45-61.

110 Richard Menke, « Narrative Reversals and the Thermodynamics of History in Martin Amis's *Time's Arrow* », *Modern Fiction Studies*, 44/4, 1998, p. 959-980, ici p. 964.

la représentation au défi de le dire, « malgré tout », comme en un geste ou l'abjection se mêle à une version abjecte et radicale du « sublime¹¹¹ ».

Cette révolusio n de l'histoire « fait de la lecture un acte de dissension par lequel nous nous dissociions du focalisateur¹¹² ». L'économie narrative canonique du roman de formation produit non plus un effet de résolution organique, mais à l'inverse ouvre un différend au cœur du dispositif symbolique. L'*incipit* du chapitre 5 intitulé « Ici il n'y a pas de pourquoi », une phrase empruntée à *Si c'est un homme* (1947) de Primo Lévi, n'en est que plus ironiquement indicielle: « Le monde va commencer à faire sens¹¹³... » Dans *Time's Arrow* comme dans *The Zone of Interest*, la structure diégétique et générique ne construit plus le sens. Il n'y a, au demeurant, plus de sens à construire. Les deux romans opèrent des choix génériques puissants: le *Bildungsroman* pour *Time's Arrow*, la romance amoureuse combinée à la farce dans *The Zone of Interest*, qui relate la relation amoureuse entre un ingénieur d'IG Farben et la femme du commandant d'un camp d'extermination dans lequel on reconnaît à nouveau Auschwitz-Birkenau. De tels choix génériques sont censés faire autorité et ordonner le dispositif diégétique et symbolique. Mais face à l'impensable différend ouvert par la « solution finale », la seule logique programmatique des genres et des récits est condamnée à dysfonctionner. Là est le différend irrémédiable; irrémédiable car bien sûr irréparable, mais irrémédiable aussi car aucune forme connue, aucun médium ne saurait le prendre en charge et lui donner forme. Il n'y a pas ici de remédiation possible au sens où l'entendent Jay David Bolter et

128

111 Brian Finney, « Martin Amis's *Time's Arrow* and the Postmodern Sublime », dans Gavin Keulks (dir.), *Martin Amis: Postmodernism and Beyond*, London, Palgrave, 2006, p. 101-116. Finney s'appuie ici sur le concept de sublime postmoderne développé par Jean-François Lyotard dans « Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne? » (*Critique*, 49, avril 1982), un texte repris en annexe de la traduction anglaise de *La Condition postmoderne*, trad. Geoff Bennington et Brian Massumi, Mineapolis, University of Mineapolis Press, 1984.

112 Diane Leblond, « Martin Amis and "The Nature of the Offense": from Expressions of Outrage to the Experience of Scandal », *Études britanniques contemporaines*, 45, « The Age of Outrage », 2013. Accès le 21 juillet 2016 à <http://ebc.revues.org/603>.

113 « *The world is going to start making sense...* » (*Time's Arrow or the Nature of the Offense*, London, Jonathan Cape, 1991, p. 124).

Richard Grusin dans *Remediation*¹¹⁴, quand ils analysent le processus infini de réinvention, de réorientation et, par extension, de remédiation des média, à travers les siècles. Il ne peut y avoir ici de remédiation face à ce que Jean-François Lyotard définit comme « la présentation négative de l'indéterminé » :

Mutatis mutandis, le silence que le crime d'Auschwitz impose à l'historien est pour le commun un signe. Les signes [...] ne sont pas des référents auxquels s'attachent des significations validables sous le régime cognitif, ils indiquent que quelque chose qui doit pouvoir être mis en phrases ne peut pas l'être dans les idiomes admis. [...] Le silence qui entoure la phrase : *Auschwitz fut le camp de l'anéantissement* n'est pas un état d'âme, c'est le signe que quelque chose reste à phraser qui ne l'est pas, et qui n'est pas déterminé¹¹⁵.

Ceux qui ont tenté de rendre ce signe signifiant font le même constat épuisant de l'impossible : impossible à dire, impossible à figurer. Catastrophe radicale. Tout au plus la faillite de la forme dit-elle, comme par la négative, la désarticulation des liens organiques et cognitifs du sujet et de la raison collective. Le signe n'est plus signe que de la désarticulation du sujet, comme le résume Giorgio Agamben, dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, à propos de la figure infigurable du « musulman¹¹⁶ » :

Auschwitz constitue [...] l'expérience traumatique où l'impossible s'est trouvé introduit de force dans le réel. [...] Le « musulman », produit par lui, est la catastrophe du sujet qui en résulte, sa suppression comme lieu de la contingence et son maintien comme existence de l'impossible. La définition de la politique par Goebbels – « l'art de rendre possible ce qui paraissait impossible » – prend ici tout son sens. Elle définit une

114 Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1999.

115 Jean-François Lyotard, *Le Différend*, *op. cit.*, p. 91.

116 Le terme est la traduction – ambiguë – de l'allemand *Muselman*, « homme-momie, mort vivant » (Aldo Carpi, *Diario di Gussen*, Torino, Einaudi, 1993, p. 17 ; cité dans Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz* [1998], trad. Pierre Alféri, Paris, Rivages, coll. « Bibliothèque Rivages », 1999, p. 49).

expérimentation biopolitique sur les opérateurs de l'être, qui transforme et désarticule le sujet jusqu'à un point limite, où semble se défaire tout ce qui nouait la subjectivation à la désobjectivation¹¹⁷.

130

Les opérateurs discursifs de la représentation romanesque ne peuvent plus opérer, mais leur débâcle fait signe. L'épistémè romanesque désarticulée ne peut plus inscrire le sujet dans un corps politique signifiant. Seule subsiste la fonction scandaleuse, car informe, de la physique du langage confrontée à « l'assemblage de fonctions physiques dans leurs derniers soubresauts » auquel est réduit le « musulman » et qu'évoque aussi le résistant autrichien et rescapé d'Auschwitz, Hans Mayer, alias Jean Améry¹¹⁸.

Arrivé à ce « point limite », la représentation ne peut plus faire signe autrement qu'en se laissant investir, au-delà de toute raison, par la matière brute de l'expérience. *Time's Arrow* comme *The Zone of Interest* emmènent le lecteur dans des zones littéralement viscérales de l'imaginaire, là où le sujet n'est plus articulé, mais simplement assemblé, corps tout à la fois infra-politique et irrémédiablement, exclusivement politique, jusque dans sa négation même. Partout dans ces deux romans : l'ordure, l'odeur de corps en putréfaction, ou de la crémation, des images de corps-matière :

Dans les sanitaires, autre spectacle déracinant : des marks et des pfennigs – de la bonne monnaie – collés aux murs avec des excréments humains. Une erreur : une erreur. Que *signifie* tout ceci ? De l'ordure, de l'ordure partout. Même en traversant à nouveau la salle commune, avec ses ulcères et ses œdèmes, ses somnambules et ses délirants, je la sentais qui adhérait goulûment aux semelles de mes bottes noires¹¹⁹.

117 *Ibid.*, p. 194.

118 Hans Mayer, alias Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtiment. Essai pour surmonter l'insurmontable* (1966), trad. Françoise Wuilmart, Arles, Actes Sud, 1995, p. 32.

119 « *In the washroom another deracinating spectacle: marks and pfennigs—good tender—stuck to the wall with human ordure. A mistake: a mistake. What is the meaning of this? Ordure, ordure everywhere. Even on my return through the ward, past ulcer and oedema, past sleepwalker and sleeptalker, I could feel the hungry suck of it on the sole of my black boots* » (*Time's Arrow*, *op. cit.*, p. 125).

L'analyse de l'abjection, proposée par Julia Kristeva, dès l'ouverture de *Pouvoirs de l'horreur*, est directement pertinente, qui insiste sur l'expérience de la limite que l'ordure et le cadavre imposent au sujet : « le déchet, comme le cadavre m'*indiquent* ce que j'écarte en permanence pour vivre ». Expulsé de lui-même, le sujet n'est plus qu'un « ça » : « Ça réagit, ça abrégait. Ça abjecte »¹²⁰. Dans *Time's Arrow* et *The Zone of Interest*, le corps politique prend la forme totale, ultime, d'une abjection généralisée. Dans *The Zone of Interest*, l'air lui-même semble comme abjecté, substance visqueuse et putréfiée. Les nombreuses descriptions des infinies nuances olfactives du camp trempent le texte dans une matière synesthésique qui brouille les limites phénoménologiques du même et de l'autre. Nulle remédiation ne semble ici possible. La matière n'est plus cette matière « vibrante » qui fait notre présence au monde et qu'évoque Jane Bennett. Le politique s'y réduit à une obscure chimie qui réduit l'homme à n'être que remugles immondes, aux confins des règnes et des espèces, voire au-delà même des règnes animaux, vie ramenée à sa simple manifestation biologique, vie nue, nous dira Agamben, simple *zôé* : « odeur ([...] de carton mêlée à une moisissure humide, dont la trace de vase vous rappelait aussi que les humains descendent du poisson). [...] Puanteur de la faim – acides et gaz d'une digestion contrariée¹²¹ ». Au chapitre 56 de *Earthly Powers* (1980), qui décrit les alliés à Buchenwald, peu de temps après sa libération, Anthony Burgess tentait déjà de capter ces mêmes « effluves qui n'avaient rien de diabolique¹²² », mais étaient la puanteur de l'in-humanité même.

Face à ce différend, face à cette abjection de l'imaginaire, comment le texte peut-il encore être producteur ? Peut-il encore être réaffecté et, malgré tout, réintégrer *zôé* dans le champ de la *polis* ? Peut-être est-ce

120 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 1980, p. 11.

121 « smell [...] of cardboard with wet rot, moreover reminding you, with its trace of charr, that human beings evolved from fish). [...] funk of hunger—the acids and gases of thwarted digestion » (*The Zone of Interest*, London, Jonathan Cape, 2014 [ebook]).

122 « no effluvium from diabolic sources » (*Earthly Powers* [1980], Harmondsworth, Penguin, 1981, p. 456).

là une tâche impossible. Et peut-être la promesse d'un texte-corps, qui ferait acte éthique, en se laissant désaffecter puis réaffecter, est-elle vaine. Peut-être n'est-il finalement pas même ici de dialectique négative qui tienne, mais l'expérience d'une révulsion sans cesse relancée. De cette infra-représentation, là où rien n'advient que la mort de la langue, emportée dans la débâcle de *bios*, Amis se veut aussi comptable. Cet insavoir est mince, infra-éthique peut-être, confiné au revers de tout savoir. Mais de cet insavoir, l'écriture, jusque dans son abjection même, peut aussi nous revenir et nous parler, dans la matière même de son opaque viscosité.

CORPS CRITIQUES

Le corps refuse de se plier à la grammaire convenue des affects, mais il faut encore faire corps, et repenser les conditions de possibilité de la communauté. Malgré tout. Il faut parvenir à une expérience intelligente de la vie – *bios* – qui ne serait pas livrée à la seule biopolitique. La critique a très vite identifié ce travail de reconquête critique. Pour beaucoup, dans le sillage des théoriciens du postmodernisme comme Linda Hutcheon ou Brian McHale, ce labeur est paradoxalement conditionné par l'échec des grands récits et le triomphe du doute :

Le postmodernisme est hanté par la mémoire : mémoire du désastre, du génocide, de la guerre, de l'Holocauste, ainsi que celle de la destruction continue par l'économie et la politique des possibles de l'humain ; il est hanté par l'excès inreprésentable de cette mémoire ; et par la mémoire de la mémoire même. La mémoire a fait place à un discours clivé, fragmenté et privé de mots¹.

Être au monde ne va plus de soi ; pour autant qu'être au monde ait jamais pu aller de soi, comme de manière immédiate, dans un entrelacs phénoménologique sans extériorité réflexive. La représentation revient de guerre, en quelque sorte. Elle a connu l'épreuve du feu, du démembrement, de l'invalidation. Mais elle nous revient aussi du plus profond de cette crise, par-delà la fin. Pour Peter Middleton et Tim Woods, une telle conscience spectrale va jusqu'à invalider toute re-saisie phénoménologique : « La mémoire hante le postmodernisme comme son étranger innommable qui ne peut être désigné que par une critique négative ; la *différance*, *Nachträglichkeit*, le deuil, l'inconscient

1 Peter Middleton et Tim Woods, *Literatures of Memory. History, Time and Space in Postwar Writing*, Manchester, Manchester UP, 2000, p. 81.

linguistique : autant de substituts à ce que les anciennes phénoménologies auraient interpellé sous les auspices de la mémoire² ».

D'autres critiques proposèrent très tôt une autre lecture du postmodernisme, plus politique, moins mélancolique. Dans l'essai qui devait durablement influencer les analyses du postmodernisme littéraire, Linda Hutcheon fait certes le constat que la production du sens a été déstabilisée, mais c'est, au même moment, pour réaffirmer la portée historique de cette conscience déchirée : « cette incertitude [...] est caractéristique de la gravité du postmodernisme³ ». Les débats théoriques des années 1980 peuvent sembler peu utiles à notre compréhension de productions esthétiques plus récentes, désormais plus souvent abordées sous l'angle de l'éthique ou de l'empathie. Mais il est bon de se souvenir que l'analyse – souvent simplifiée – de Linda Hutcheon est contemporaine d'*Out of this World* (1988) de Graham Swift, de *London Fields* (1989) de Martin Amis, mais aussi de *Chatterton* (1987) de Peter Ackroyd et de *Possession* (1990) de A.S. Byatt, autant de romans qui ne renoncent pas à la visée politique du roman.

Pour ces romanciers, comme pour Hutcheon, la vérité négative est aussi productrice. Pour nombre d'écrivains et de plasticiens anglais contemporains, elle est aussi porteuse d'une intelligence phénoménologique. Cette conscience est celle d'une crise ouvrant la possibilité d'une intellection. On le sait, le terme *crise* désigne le moment décisif d'une maladie, moment de décision – *krisis* en grec – qui teste l'organisme. Certains romanciers semblent écrire sous l'effet prolongé de cette crise qui laisse la fiction durablement affectée. Affectée, la représentation est aussi ré-affectée, comme si de l'expérience de l'anomie, pouvait, malgré tout, faire retour une intelligence des affects et du corps. Placés face à la « conscience déchirée » de leur temps, romanciers et artistes tentent, inlassablement, de réarticuler de concert l'effondrement et la survivance du corps politique, au revers de la loi du

2 *Ibid.*

3 Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1988, p. 117.

biopolitique⁴. Ils ne le savent que trop, on ne bâtit rien sur des cendres et une odeur de mort plane sur le xx^e siècle. La fin du chapitre 7 de *Time's Arrow* (1991) nous le dit : la parole n'est que poussière humaine, dispersée aux quatre vents de l'histoire. Alors que le récit se rapproche de la naissance troublement mortifère d'Unverdorben, la voix intérieure s'échappe du corps du personnage, s'évanouit et rejoint les éléments : « Totalement seul. Moi qui n'ai ni nom ni corps – je lui ai échappé et me suis dispersé en flocons de cheveux blond cendrés⁵ ».

On ne peut qu'être frappé par la coïncidence des œuvres : *Time's Arrow* est en effet contemporain du premier volume de la *Regeneration Trilogy* (1991-1995) de Pat Barker et n'est publié que quelques années après *The War Plays* (1983-1985) d'Edward Bond, toutes œuvres qui se demandent comment écrire « après », comment repenser la *polis* « après ». Par-delà la fin, l'expérience esthétique est réinvestie d'un savoir empirique et tâtonnant dans lequel le travail de la mémoire est tout à la fois allégorique et réincarné. L'économie de la représentation est ici tendue vers une intellection de notre être au monde qui est aperception. La mise en forme du monde, qu'elle soit portée par la syntaxe du récit, la grammaire du poème, ou celle d'une image ne se réduit pas uniquement à des choix structurels et formels, à des jeux d'écriture. Toujours le vocabulaire de la forme s'enlace sans fin à la matière de la sensation esthétique. La grammaire se fait *physis*, processus d'engendrement du sens dans l'expérience de la lecture ou de la vision. Le travail sur la voix narrative, le point de vue, la langue du poème, mais aussi sur la mécanique visuelle par laquelle la forme devient image, entrelace architecture formelle et matière de l'affect. La grammaire conceptuelle du texte ou de l'image est dans le même temps, substance, affect, matière. La logique allégorique du récit se fait ainsi conductrice de nos affects.

- 4 Les artistes et écrivains anglais ne sont pas les seuls à vouloir penser cette contradiction. On peut par exemple mentionner le roman-monde de Roberto Bolaño, 2666, paru en 2004, à titre posthume, et qui constitue un autre exemple limite de la « conscience déchirée » de la fin du xx^e siècle.
- 5 « *Fully alone. / I who have no name and no body—I have slipped out from under him and am now scattered above like flakes of ash-blond human hair* » (*Time's Arrow or the Nature of the Offence*, London, Jonathan Cape, 1991, p. 155-156).

La grammaire conceptuelle de l'art devient matrice à émotions, en un ruban de Moebius infini où se fondent sens et sensation.

Au tournant du *xxi*^e siècle, alors que l'écriture et l'art se confrontent, sans relâche, à un double cataclysme dystopique : celui qui nous revient du *xx*^e siècle et celui qui semble encore menacer à l'horizon d'un avenir sans après, écrivains et artistes savent que leur art doit aussi faire sens de cette obscurité. Le processus de mise en forme et d'intellection est ici doublement réflexif. La critique a beaucoup insisté sur la manière dont le roman historique accède, en cette fin du *xx*^e siècle, à une forme de réflexivité critique qui met histoire et textualité en regard⁶. Interroger l'économie de la représentation implique d'interroger son économie politique. Le travail de la hantise qui sous-tend l'art de/en guerre de Steve McQueen, Harry Parker, Pat Barker ou Martin Amis occupe la littérature et les arts visuels britanniques bien au-delà de la seule expérience des guerres des *xx*^e et *xxi*^e siècles. La hantise les travaille. Elle en est la matière structurelle et symbolique. Elle est repensée, ré-élaborée, comme on le dit du rêve. La hantise est moins comprise dans/par la

6 Un rappel de quelques ouvrages ou chapitres consacrés à cette question peut être utile à ce stade, car le sujet a inspiré la critique sans doute plus qu'aucun autre. On mentionnera entre autres : Margaret Scanlan, *Traces of Another Time. History and Politics in Postwar British Fiction*, Princeton, Princeton UP, 1990 ; Alison Lee, *Realism and Power. Postmodern British Fiction*, London, Routledge, 1990 ; Elisabeth Wesseling, *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam, John Benjamins, 1991 ; Susana Onega (dir.), *Telling Histories. Narrativizing History, Historicizing Literature*, Amsterdam, Rodopi, 1995 ; Andrzej Gasiorek, *Post-war British Fiction. Realism and After*, London, Edward Arnold, 1995 ; Steven Connor, *The English Novel in History. 1950-1995*, London, Routledge, 1996 ; Richard J. Lane, Rod Mengham et Philip Tew (dir.), *Contemporary British Fiction*, Cambridge, Polity, 2003, en particulier la 1^e partie : « Myth and History » ; Brian Finney, *English Fiction Since 1984. Narrating a Nation*, London, Palgrave, 2006 ; Suzanne Keen, « The Historical Turn in British Fiction », dans James F. English (dir.), *Contemporary British Fiction*, Oxford, Blackwell, 2006, p. 167-187 ; Richard Bradford, *The Novel Now. Contemporary British Fiction*, Oxford, Blackwell, 2007, en particulier le chapitre 5 : « The New Historical Novel » ; Mariadele Boccardi, *The Contemporary British Historical Novel: Representation, Nation, Empire*, London, Palgrave, 2009 ; Alex Murray, « Historical Representations. The Heritage Industry and Historiographic Metafiction: Historical Representation in the 1980s », dans Emily Horton, Philip Tew et Leigh Wilson (dir.), *The 1980s. A Decade of Contemporary British Fiction*, London, Bloomsbury, 2014, p. 125-149.

forme, qu'elle n'est transformée en puissance pragmatique. En elle se dit la condition mémorielle du présent et sa puissance architectonique. La mélancolie est ainsi toujours redoublée et débordée, en son plus intime, par une énergie critique.

Une fois encore, cette pragmatique s'incarne. Elle s'articule et se donne à lire dans une poétique du corps. Le corps est le lieu de toutes les hantises. Matrice allégorique, il fonctionne comme un dispositif relais de la conscience déchirée du présent. Mais le corps politique allégorisé est aussi un corps pathique. Il n'est pas qu'un embrayeur déictique donnant à lire une conscience historique. Il est aussi matière pathique qui donne chair au processus d'aperception. Autour de ce corps pensant, c'est toute une poétique du politique qui devient sensible et *produit* le sens. La critique s'est, de longue date, intéressée au rôle symbolique des corps de fiction. Le corps féminin a, en particulier, été lu comme à la fois une machine fantasmatique et comme l'une des instances clés de la saisie idéologique du corps. Objet de fascination scopique et lieu de subjection, le corps subalterne – corps féminin, corps colonisé – a été positionné au point précis où le politique s'exerce sous la forme du désir et/ou de la coercition⁷. Selon Peter Brooks, corps et texte, signe et *soma* s'inverseraient sans fin : « les récits modernes semblent produire une sémiotisation du corps qui est contrebalancé par une somatisation de l'intrigue : ce qui signifie que le corps est la source et le lieu du sens⁸ ».

Une telle imbrication du signe et du *soma* est directement productrice de sens, mais un tel chiasme du texte et du corps ne saurait intégralement rendre compte de l'économie du corps politique. C'est dans la matérialité même de notre aperception de ce corps-signe que le corps politique se manifeste. C'est dans le travail matériel de l'image et du texte incarnés que nous revient la conscience déchirée du présent. La place grandissante accordée à l'empathie dans l'analyse littéraire, y compris quand il s'agit de genres ou de modes canoniques tel que le récit

7 Pour un panorama des plus complets des différentes facettes de cette politique du corps, voir Margo deMello, *Body Studies. An Introduction*, London, Routledge, 2014.

8 Peter Brooks, *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1992, p. xii.

d'apprentissage ou le réalisme, mais aussi le tournant matérialiste pris par certains théoriciens, dans le sillage de la philosophie de l'éthique, nous permettent de comprendre ce qui se joue dans cet imaginaire empiriste du corps politique.

La capacité du roman à nous faire partager une expérience autre revêt une fonction cognitive et, par extension, politique. Selon Dave Gunning, « le moment de *reconnaissance* qui résulte du fait que nous partageons l'expérience d'un personnage peut permettre plus encore⁹ » qu'un simple effet d'empathie. C'est aussi l'idée que défend Joseph Brooker à propos de la revitalisation du roman historique en Angleterre : « La fiction historique est investie d'une sorte de puissance cognitive¹⁰ ». Selon les tenants du nouveau matérialisme, telle Rosi Braidotti, penser la connaissance sur le seul mode de la cognition reste toutefois trop inféodé à la raison pratique. Une politique des affects, un affect actif ou *affectivity* devrait dépasser ou déborder le travail de saisie cognitive pour ouvrir à l'expérience éthique de modes de subjectivation différents et de « *corporéalités* » autres¹¹.

Pour nombre d'écrivains et d'artistes plasticiens anglais, cognition et *affectivity* ne sont en rien contradictoires. Elles participent du même travail d'intellection physique du monde. Le triomphe de la nécropolitique, tel qu'incarné par les deux guerres mondiales et la hantise du cataclysme nucléaire, rend paradoxalement plus urgente que jamais cette intelligence du corps. Avant d'imaginer un corps démotique faiseur d'utopie, l'écriture et l'art doivent entendre le corps souffrant du présent, le lire, et donc nous le rendre sensible. Advient ainsi une poétique de la hantise, ou plus exactement ce que Jacques Derrida définit comme une « hantologie », cette force de la fin qui déborde l'ontologie même, tout

9 Dave Gunning, « Ethnicity, Authenticity, and Empathy in the Realist Novel and Its Alternatives », *Contemporary Literature*, 53/4, 2012, p. 779-813, ici p. 794.

10 Joseph Brooker, « Reanimating Historical Fiction », dans David James (dir.), *The Cambridge Companion to British Fiction Since 1945*, Cambridge, Cambridge UP, 2015, p. 160-176, ici p. 160.

11 Voir Rosi Braidotti, « The Politics of "Life Itself" and New Ways of Dying », dans Diana Coole et Samantha Frost (dir.), *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, Durham (NC), Duke UP, 2010, p. 201-218, ici p. 209-210.

comme elle comprend, « mais incompréhensiblement », « l'eschatologie et la téléologie mêmes »¹². On peut trouver peu rigoureux d'appareiller de la sorte éthique de la forme, nouveau matérialisme et déconstruction ; mais c'est alors refuser de voir ce que Derrida dit de la pensée du corps dans *Spectres de Marx*, sans doute l'un des plus matérialistes de ses essais. C'est oublier aussi combien Derrida s'y confronte à la modernité capitaliste de la hantise, celle qui occupe aussi les écrivains et plasticiens anglais qui tentent de penser la modernité tardive du corps politique, elle aussi tout entière possédée par l'imaginaire de la crise. À la jointure du corps et de l'esprit, là où ils se dévisagent et s'inversent, la hantise fait donc corps et c'est du plus intime de ce corps spectral que doit, malgré tout, s'imaginer le présent : « Le spectre est une incorporation paradoxale, le devenir-corps, une certaine forme phénoménale et charnelle de l'esprit. Il devient plutôt quelque "chose" qu'il reste difficile de nommer : ni âme ni corps, et l'une et l'autre. Car la chair est la phénoménalité, voilà ce qui donne à l'esprit son apparition spectrale [...] »¹³.

PRÉSENCES SPECTRALES

La fiction, le théâtre expérimental et les arts plastiques britanniques contemporains sont peuplés de ces « apparitions spectrales ». Ils le sont de manière littérale, serait-on tenté de dire, tant ces apparitions se constituent en peuple, peuple de fantômes qui viennent moins hanter le présent qu'ils n'en incarnent une conscience historique paradoxale, tout à la fois spectrale et vivante. Le passé fait retour sans relâche, sous la forme d'une hantise de la catastrophe passée ou à venir. Mais c'est, plus largement, le spectre d'un corps politique qui fait retour, sous la forme de fantômes esthétiques, de traces intertextuelles. On a beaucoup glosé sur la prégnance de l'intertextualité dans la fiction britannique contemporaine. Nombre de romanciers majeurs en font le vecteur d'une conscience historique qui embrasse l'anglicité dans sa longue durée. Le travail de la citation pour Graham Swift, Peter Ackroyd, A.S. Byatt,

12 Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 31.

13 *Ibid.*, p. 25.

Will Self, mais aussi Charles Palliser, Sarah Waters, Caryl Phillips, ou Max Porter n'est pas ludique, ou du moins pas uniquement ludique. Il convoque une langue collective pour réfléchir autant à la manière dont elle s'incarne en un *commonwealth*, une richesse de la nation, qu'à la manière dont elle métaphorise un sentiment de crise et de fin.

Cette « musique du passé » dont Jean-Michel Ganteau parle à propos de Peter Ackroyd, en référence à *English Music* (1992), texte emblématique de cette « hantologie » littéraire, est une musique d'échos, de réverbérations, dans laquelle se réfléchit toute une culture. La critique a très tôt montré combien ces jeux d'échos dépassaient le simple ressassement mélancolique. Cette réflexion critique a été lue comme étant investie d'une visée politique. Pour Ganteau, « l'exhumation d'un canon national » contribue aussi « à la création d'une tradition »¹⁴. Déjà, Gérard Genette choisissait d'insister sur le caractère contractuel de cette relation qu'il définissait, après Philippe Lejeune, comme « palimpsestueuse¹⁵ », la voyant « d'une manière plus socialisée, plus ouvertement contractuelle, comme relevant d'une pragmatique consciente et organisée¹⁶ ». Dans *La Seconde Main*, Antoine Compagnon analysait aussi le travail de la citation comme participant d'un « champ de force », la citation n'ayant « pas de sens hors de la force qui l'agit, qui la saisit, l'exploite et l'incorpore »¹⁷. Cette ultime métaphore est parlante. La citation est incorporée et fait corps avec un corpus textuel et culturel. Quelques pages plus tôt, Compagnon avait déployé toutes les implications de cette *physis*: « [La citation] est un organe mutilé, mais elle serait déjà un corps propre, vivant et suffisant : l'animalcule monocellulaire à partir duquel s'explique toute la création. Elle a un cœur et des membres, un sujet et un prédicat¹⁸ ».

14 Jean-Michel Ganteau, *Peter Ackroyd et la musique du passé*, Paris, Michel Houdiard, 2008, p. 12.

15 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 452. L'adjectif *palimpsestueuse* serait de Philippe Lejeune (*Je est un autre : l'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Le Seuil, 1980).

16 *Ibid.*, p. 16.

17 Antoine Compagnon, *La Seconde main, ou le Travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979, p. 38.

18 *Ibid.*, p. 31.

Loin d'être un pur jeu textuel désincarné, l'intertextualité produirait de puissants effets de corps. Pour certains, se dit ici, sur le mode du symptôme, la nostalgie d'une organicité sociale évanouie. Le corps ne ferait donc retour que sur le mode de la mélancolie. Selon Christian Gutleben, incorporer les formes défuntes d'un passé littéraire n'implique en rien une autonomisation de la forme qui serait émancipée de l'idéologie ; au contraire, l'esthétique rétro-victorienne ferait, selon lui, le choix d'un syncrétisme néo-conservateur¹⁹. Mais on peut aussi lire dans ces effets de corpus un processus d'incorporation productif, dans lequel se dit une communauté, un corps collectif, incarné dans/par ce travail de la citation. La mémoire peut se faire mémoire vive, et la hantise s'inverser en pragmatique, constitutive d'une communauté toujours en devenir. La commémoration devient *praxis* au sens où l'entend Georges Didi-Huberman dans son analyse des figures du peuple²⁰. Les traces du passé – traces historiques, intertextuelles, esthétiques – nous reviennent. Elles survivent et surviennent encore. Elles insistent. Cette survivance est le moment d'une incorporation de la mémoire collective et d'une incarnation. Dans cette pratique de la survivance, un corps collectif advient. Il n'est jamais une donnée, mais s'impose, se donne à voir, à lire, comme un travail textuel, sensible et finalement toujours politique.

« L'Angleterre est un pays hanté²¹ », déclare Peter Ackroyd en *incipit* de son essai sur la culture anglaise du fantôme, *The English Ghost* (2010). La figure traverse toute l'œuvre de l'écrivain et structure sa conception de la création littéraire. Il n'est, selon lui, pas de création qui ne soit une reprise, en une boucle infinie. Ackroyd place depuis longtemps ses pas dans ceux du T.S. Eliot des *Four Quartets* (1943). On pense en particulier aux vers qui ouvrent « *Burnt Norton* » : « Le temps présent et

19 Christian Gutleben, *Nostalgic Postmodernism. The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel*, Amsterdam, Rodopi, 2001, p. 47.

20 Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes* [L'Œil de l'histoire, 6], Paris, Éditions de Minuit, 2016, p. 385 et *passim*. Didi-Huberman se concentre sur la politique du pathos élaborée par Sergueï Eisenstein dans *Le Cuirassé Potemkine* (1925).

21 « *England is a haunted country* » (*The English Ghost. Spectres Through Time* [2010], London, Vintage, 2011, p. 1).

le temps passé / Sont tous deux présents peut-être dans le temps futur / Et le temps futur contenu dans le temps passé²² ». Plus loin le temps se fait « co-existence » : « Ou disons [...] / Que la fin et le commencement ont toujours été là / Avant le commencement, après la fin. / Et tout est toujours maintenant [...] »²³ ». Ces vers nous reviennent dans toute son œuvre sous une forme ou une autre : « Au début est aussi une fin. À la fin il est un commencement²⁴ » affirme l'archéologue Mark Clare dans *First Light* (1989). L'archéologie, l'occultisme dans *Hawksmoor* (1985), *The House of Doctor Dee* (1993) ou *Dan Leno & the Limehouse Golem* (1994), mais aussi une intertextualité foisonnante métaphorisent une hantise littéraire qui est aussi un encryptage. L'intertextualité donne à lire le processus de chiffrage du sens inscrit dans la répétition infinie des motifs, des mots et des références. Comme l'a souvent souligné la critique, l'écriture est ici une mise en chiffres, un chiffrage, mais aussi une mise en crypte, un « cryptage ». Tout à la fois « greffe alchimique » et « vibration indéfinie », le texte produit une lecture qui « garde une part de magie obscure, “scrying” plutôt que “reading”, où l'on scrute le texte spectral devenu “chamber of presence” »²⁵.

Les lecteurs d'Ackroyd, mais aussi de A.S. Byatt et en particulier de *Possession*, son roman le plus immédiatement intertextuel, ont insisté sur le caractère textualiste de cette hantise et sur son implication téléologique. Le texte ne serait plus qu'une chambre d'échos ; ainsi

22 « *Time present and time past / Are both perhaps present in time future, / And time future contained in time past* » (T.S. Eliot, « *Burnt Norton* », dans *Four Quartets*, New York, Harcourt, 1943 ; trad. Pierre Leyris, *La Terre vaine et autres poèmes*, Paris, Points, 2014, p. 161). Rappelons qu'Ackroyd consacre une biographie passionnante au poète anglo-américain un an avant la publication de *Hawksmoor* : *T.S. Eliot*, London, Hamish Hamilton, 1984.

23 « *And the end and the beginning were always there / Before the beginning and after the end. / And all is always now [...]* » (trad. cit., p. 171).

24 « *“In the beginning there is an end. In the end there is a beginning”* » (*First Light*, London, Abacus, 1989, p. 220).

25 Catherine Lanone, « Cryptes textuelles : jeux de lecture dans *Chatterton* de Peter Ackroyd », *Études britanniques contemporaines*, 12, 1997, p. 17-30, ici p. 18, 29, 30.

se refermerait le grand récit de la modernité²⁶. Si, comme l’imagine Ackroyd dans *Chatterton*, il n’est pas de création qui ne soit une reprise, une variation, alors la hantise emporterait la chimère moderne de l’originalité. Le texte s’origine dans un infini travail de mémoire et l’écriture s’accomplit comme survivance plus qu’elle n’advient. Pour Susana Onega, ce tournant textualiste coïncide avec un réinvestissement de l’imaginaire mythique²⁷. Pour nombre d’écrivains néo-victoriens – Peter Ackroyd, A.S. Byatt, Sarah Waters, ou même Pat Barker dans *Another World* (1998) –, venir après ne signifie pas venir trop tard. L’énergie visionnaire dont se soutient cette survivance esthétique est paradoxalement fondatrice. En elle cohabitent les temps et les écritures²⁸. Une telle cohabitation peut se révéler traumatique, comme c’est le cas dans *Another World* qui décrit la résurgence d’une mémoire terrifiante – celle d’un crime –, trop longtemps encryptée dans les murs d’une maison sépulcrale. Mais cohabiter avec un passé toujours présent n’implique pas nécessairement que l’écriture soit prise dans un effet retard, ou *Nachträglichkeit*, qui paralyse l’imaginaire. Comme le soulignent certaines lectures textualistes des écrivains néo-victoriens, la hantise peut aussi être créatrice. Julian Wolfreys nous le rappelle dans *Victorian Hauntings*, la modernité est peuplée de fantômes²⁹. C’est ce fourmillement qui constitue l’imaginaire et lui donne paradoxalement

26 Voir mes propres travaux sur Ackroyd et Byatt : « Forgery, Dis/possession, Ventriloquism in the Works of A.S. Byatt and Peter Ackroyd », *Miscelánea. Revista de estudios ingleses y nortamericanos*, 28, 2003, p. 11-24 ; « Écriture et possession : la voix du fantôme dans la fiction d’A. S. Byatt et de Peter Ackroyd », dans Élisabeth Angel-Perez et Pierre Iselin (dir.), *Poétiques de la voix*, Paris, PUPS, 2005, p. 171-184. Accès le 22 juillet 2017 à <https://sillagescritiques.revues.org/1097>. On aura compris que cette lecture, toute pertinente qu’elle puisse être, me semble aujourd’hui partielle.

27 Susana Onega, *Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd*, Columbia (SC), Camden House, 1999.

28 Sur cette idée d’une cohabitation des temps et des imaginaires, voir Jean-Michel Ganteau, *Peter Ackroyd et la musique du passé*, op. cit., p. 174.

29 Julian Wolfreys, *Victorian Hauntings. Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature*, London, Palgrave, 2002 ; *Traces of Experience: Being, Loss, Memory & Ghosts*, Charmouth, Triarchy Press, 2016. Voir aussi Rosario Arias et Patricia Pulham (dir.), *Haunting and Spectrality in Neo-Victorian Fiction. Possessing the Past*, London, Palgrave, 2009.

corps. Ce sont ces spectres qui permettent au sens de s'éprouver, par le biais d'une défamiliarisation propre au fantôme – que nous connaissons sans le reconnaître –, et qui donc relancent l'interprétation.

Le spectre n'est pas qu'une chimère. Pour Ackroyd, Byatt ou Barker, il est tangible. « *Le mort saisit le vif*³⁰ » s'amuse un Karl Marx vieillissant, croisé dans *Dan Leno & the Limehouse Golem*. L'expression, qui trouve son origine dans le langage juridique et désigne la manière dont les biens d'un défunt vont échoir automatiquement à ses héritiers, renvoie à la dynamique patrimoniale de la littérature. Mais elle nous rappelle aussi que l'hantologie n'est en rien désincarnée. L'intertextualité n'est pas qu'un jeu de langage. La littérature, à travers elle, s'incarne, devient matière vivante et la logique de l'héritage se fait *physis*, engendrement³¹. C'est aussi ce que Chatterton met en scène en imaginant une métempsychose mortifère qui relie Thomas Chatterton à un jeune poète, Charles Wychwood. La hantise le possède, l'emporte. Dès le début du roman, Charles souffre de violentes migraines, entend des voix, est frappé d'hallucinations et plonge dans des états paradoxaux qui rappellent les fugues psychotiques de Billy Prior dans la *Regeneration Trilogy*. Au réveil, il ne reconnaît pas la sueur à l'odeur métallique qui a trempé le matelas. Son corps lui échappe, se délite, lui semble étranger. La chaleur qui l'envahit n'est pas celle de la vie, mais celle de la mort qui vient, inexorablement : « Touchant son visage de ses doigts tremblants, il sentit la chaleur de sa lente débâcle. / Il était dans la salle de bain, pris de vomissements au-dessus du lavabo. Il n'osait se coiffer car ses cheveux n'étaient pas les siens³² ». Finalement, Charles se décide à sortir et croise un être dont le visage inconnu le bouleverse, comme sous l'effet d'une étrangeté familière, cette *Unheimlichkeit* qui anime l'esthétique gothique de la hantise.

30 Peter Ackroyd, *Dan Leno & the Limehouse Golem* (1994), London, Minerva, 1995, p. 94.

31 Cette conception de l'engendrement créatif diffère sensiblement de celle, plus agonistique, développée dix ans plus tôt par Harold Bloom dans *The Anxiety of Influence* (Oxford, Oxford UP, 1973).

32 « *And, as he touched his face with trembling fingers, he could feel the warmth of its continual decay. / He was in the bathroom, retching into the sink. He dared not comb his hair because it was not his hair* » (Chatterton [1987], Harmondsworth, Penguin, 1993, p. 46).

L'hantologie est bien une expérience physique, qui affecte directement le corps. Une telle physique de l'intertexte est souvent restée invue, alors même qu'elle structure la diégèse du roman. En elle, la métaphore morte du corpus littéraire est réanimée. L'intertextualité devient un corps à corps violent, la réincarnation impliquant parfois une possession physique dans laquelle la passion se fait emprise mortifère. Georges Letissier analyse cette poétique de la hantise comme une forme de parasitage dans lequel l'écrivain se nourrit de la substance du texte-source³³. Dans *English Music*, la métempsychose esthétique qui fait transiter Timothy Harcombe, l'enfant medium qui circule d'époque en époque et croise, entre autres, le Pip de *Great Expectations*, l'Alice de Lewis Carroll ou encore William Hogarth, subit une suite de mutations phénoménologiques. L'expérience sollicite tous les sens du personnage : la vision, cela va sans dire, mais aussi l'ouïe, ou plus simplement encore la loi de la gravité des corps, comme lorsque le personnage s'évanouit et chute, avant de se retrouver au cœur de Bedlam, l'asile d'aliénés peint par Hogarth dans le huitième et dernier tableau de *A Rake's Progress* (1733-1734). De chapitre en chapitre, Ackroyd élabore une phénoménologie intertextuelle dans laquelle le corpus fait littéralement corps. *The English Ghost* nous le rappelle, les fantômes ont des voix et leur retour se manifeste par des odeurs de chairs putréfiées : « Les fantômes ont-ils une odeur ? On prétend parfois qu'ils sentent la nourriture rance. Ou, peut-être, la nourriture pourrie³⁴ ».

Le corps insiste, devient monstrueux et cette monstration ravive la métaphore morte du corpus littéraire. La littérature nous affecte parce qu'en elle persiste une expérience collective, une sensibilité qui participe des sens autant que de l'émotion. On objectera que le fantôme fait retour sous les auspices terrifiants de corps déliquescents. Cette déliquescence

33 Georges Letissier, « Dickens and Post-Victorian Fiction », dans Susana Onega et Christian Gutleben (dir.), *Refracting the Canon in Contemporary Literature and Film*, Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 111-128. On se souvient que Joseph Hillis Miller définit la dynamique créative par le biais de cette même métaphore du parasitage : « The Critic as Host », *Critical Inquiry*, 3/3, 1977, p. 439-447.

34 « *Do ghosts smell? Some have claimed that they smell of stale food. Or, perhaps, of rotting food* » (*The English Ghost*, op. cit., p. 10).

a la gravité, la matière de la vie. Les corps ne sont en rien des corps glorieux, métaphoriques, mais bien des corps sensibles, saisis dans une économie biologique. Ackroyd y revient dans la conférence qu'il consacra en 1993 à « The Englishness of English Literature », dans le cadre des *Leslie Stephen Lectures* de l'Université de Cambridge. Selon lui, une sensibilité collective survit et nous revient avec insistance dans la matérialité des lieux et de la langue :

De même qu'il semble possible qu'une rue ou une habitation puisse affecter matériellement le caractère et le comportement de ceux qui y vivent, ne serait-il pas aussi possible que dans notre sensibilité et notre langue se trouvent des éléments, des motifs, de continuité et de ressemblance qui persistent depuis le XIII^e ou le XIV^e siècle et peut-être depuis plus longtemps encore³⁵ ?

Ce peuple de spectres peut sembler s'adresser au présent sur le mode de la prosopopée et la prosopopée est, au demeurant, une figure souvent associée à la manière dont l'écriture dit l'absence³⁶. Mais la prosopopée opère encore trop par abstraction, par substitution, par transfert métaphorique d'une absence en présence théâtralisée (*prosopon poien* signifiant « conférer un masque ou un visage »). Pour Ackroyd, c'est bien une présence matérielle, physique qui survit, nous revient, et persiste dans une anachronicité qui est en fait la forme même de l'historicité. Le corpus produit ainsi de puissants « effets de peuple ». Pour Ackroyd, ceux qui habitent le présent, voire – du fait de l'ambiguïté du substantif et du verbe *people* –, le peuple lui-même, sont saisis et affectés par une sensibilité collective trans-historique. Le cadre même de la conférence « The Englishness of English Literature » nous renseigne aussi sur la

35 « *Just as it seems possible to me that a street or dwelling can materially affect the character and behaviour of the people who live within them, is it not possible that within our sensibility and our language there are patterns of continuity and resemblance which have persisted from the 13th or 14th centuries and perhaps even beyond that?* » (« The Englishness of English Literature », dans *The Collection. Journalism, Reviews, Essays, Short Stories, Lectures* [2001], London, Vintage, 2002, p. 339-340).

36 Voir, par exemple, Paul De Man, « Autobiography as Defacement », *Modern Language Notes*, 94/5, 1979, p. 919-930, ici p. 926.

réalité institutionnelle et culturelle de ces « effets de peuple », car on sait combien Leslie Stephen, en l'honneur de qui la série de conférences a été créée a œuvré à bâtir un canon culturel en coordonnant, dès sa création (1885), le *Dictionary of National Biography*; Leslie Stephen, le père de Virginia Woolf, qui elle aussi tente sans relâche d'écrire l'expérience de l'anglicité. Il n'est de même pas innocent qu'Ackroyd ait fait le choix de calquer le titre de sa conférence sur celui de l'influente série de conférences de l'historien de l'architecture Nikolaus Pevsner, *The Englishness of English Art*, diffusée par la BBC en 1955, dans le cadre de ses *Reith Lectures* et dans lesquelles Pevsner tentait de définir les caractéristiques nationales de l'art anglais.

La concordance entre la conférence d'Ackroyd et *Artful* (2012) d'Ali Smith est frappante qui explore aussi l'économie physique de la spectralité culturelle. Dans cette série de quatre textes, adaptés là aussi d'une série de conférences données en l'occurrence à St Anne's College, à Oxford, alors qu'elle était *Weidenfeld Visiting Professor* de littérature comparée pour l'année 2012, un/une narrateur/trice – le sexe reste indéterminé – narre le retour du fantôme de l'être aimé, mort un an plus tôt et leur cohabitation. Les trois premières sections sont consacrées à trois sujets qui occupaient aussi le/la défunt·e, universitaire, au moment de sa mort : le temps, la forme, la limite (« *edge* »). Une subtile métalepse ajointe les différents plans d'immanence : la série de conférences données par Smith et la fiction, la conférence dans la conférence et l'imaginaire fictionnel, l'hier de l'idylle et l'aujourd'hui du deuil, ajointement qui n'est rien moins que celui de la mémoire vivante. Un travail de deuil s'amorce, à mesure que la conscience narrative s'approprie peu à peu les interrogations littéraires laissées en suspens par l'être aimé, qu'elle replonge dans la lecture d'*Oliver Twist*, qu'elle tente de faire sens de ces catégories esthétiques en lisant les brouillons laissés en vrac sur le bureau. Le/la narrateur/trice est botaniste et sa passion pour les arbres devient, dès les premières pages du texte, implicitement la matrice d'une métaphore filée de la *physis* littéraire, ce processus d'ontogenèse infini :

Mon job à moi c'étaient les arbres; je savais comment ils se préparent pour l'hiver dès le milieu de l'été, comment, en hiver, ils se préparent

pour la période de fructification. Alors que les fleurs meurent tous les ans et doivent tout recommencer et briser à nouveau la surface, les arbres repartent de là où ils se sont arrêtés³⁷.

C'est toute une biologie qui peu à peu se révèle, matérialisme joyeux dans lequel la forme est aussi une adresse, une impulsion vitale. « Retrouver le Fort dans Forme » – « *Putting The For in Form* » –, tel est l'un des possibles sous-titres de la conférence sur la forme. Car la forme est une structure empirique, qui mute, se transforme sans cesse, en osmose avec le monde qui l'abrite et qu'elle articule en retour :

148

C'est la force de connexion de forme en forme. Comme un os de l'orteil qui est relié à un os de l'épaule. C'est l'impulsion bactérienne de la force vitale, quelque chose qui naît de rien, qui se forme à partir d'autre chose. La forme ne s'arrête jamais. Et la forme est toujours une écologie³⁸.

Artful est l'inverse d'un texte mélancolique. C'est un texte de deuil, qui sait vivre avec les fantômes et les inscrire dans une histoire, les mettre en récits, en situation, en exprimer la puissance pathique. Comme les fantômes d'Ackroyd, le spectre est nauséabond. Son odeur se transforme, à mesure que progresse le travail de deuil et qu'évolue le chagrin. Elle finit par envahir la rue même, alchimie violente dans laquelle la mémoire se fait bactériologique, réaction biologique et chimique. De mutation en mutation, c'est finalement un *nous* qui s'engendre. La dernière sous-section, station ultime du travail de deuil, renoue pour toujours le lien entre les morts et les vivants. Ici encore, le mort saisit le vif en une boucle amoureuse et poétique : « Aux confins de la forêt : Pour retrouver le nous

37 « *My own job was trees; I knew about how they prepare themselves for winter way back in the summer, how they ready themselves in the winter for the fruiting months. Unlike flowers which die right down every year and have to start all over again, break the surface again, trees can keep going from where they left off* » (*Artful*, London, Hamish Hamilton, 2012, p. 41).

38 « *It's about the connecting force from form to form. It's the toe bone connecting to the shoulder bone. It's the bacterial kick of life force, something growing out of nothing, forming itself out of something else. Form never stops. And form is always environmental* » (*ibid.*, p. 71).

dans «Aengus par monts et noues»³⁹ ». Le travail de deuil s'accomplit, le fantôme est incorporé à la matière du présent.

L'ontogenèse n'est en rien aisée. Faire corps impose une aperception parfois douloureuse. Le corps bataille. Le fantôme ne se laisse pas si aisément incorporer, mais pour Ackroyd et Smith, il est, tels les arbres, aussi la promesse d'une *physis* infinie; on se souviendra que le premier chapitre de la somme magistrale qu'Ackroyd consacre à l'imaginaire anglais, *Albion. The Origins of the English Imagination* (2002) se donne pour objet « L'arbre », dans une section elle-même intitulée: « Formes d'éternité »⁴⁰. Pour envahissant, voire repoussant qu'il puisse être parfois, le spectre est aussi un conducteur, le lieu d'une mutation physique dans laquelle « la trace de l'intertexte »⁴¹ s'incarne et poursuit l'ontogenèse esthétique.

La nature offre ici un truchement vibrant et vivant. Helen Macdonald, dans *H is for Hawk* (2014) et, plus encore Max Porter dans son premier roman *Grief is the Thing with Feathers* (2015) font de même de la relation à la nature, dans toute la complexité de son feuilletage culturel, l'espace où se nouent travail de deuil et expérience de l'appartenance. *H is for Hawk* décrit la façon dont l'auteur réapprend la vie, après le décès brutal de son père, le photoreporter Alisdair Macdonald, en se dédiant à la fauconnerie et en entraînant un autour. Le corps à corps de la jeune femme et de l'oiseau est une lutte dans laquelle se mêlent la mémoire d'une pratique ancestrale et l'expérience d'un manque intime. À l'apprentissage de l'oiseau répond en miroir le

39 « *Edge of the Woods: Putting the us into Wandering Aengus* » (*ibid.*, p. 138). La référence est à un poème de W.B. Yeats: « The Song of Wandering Aengus », paru dans *The Wind Among the Reeds* (1899), qui offre une variation sur le thème de l'errance amoureuse. Un homme attrape une truite argentée qui se transforme en une jeune fille aux cheveux constellés de fleurs de pommiers et qui bientôt s'évapore en une nuée chimérique. L'homme part alors à sa recherche par les monts et les champs.

40 « *Patterns of Eternity* » (*Albion. The Origins of the English Imagination*, London, Chatto & Windus, 2002).

41 L'expression est celle de Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, octobre 1980, p. 4-18. Dans ce texte fondateur, Riffaterre définit déjà l'intertextualité comme une fonction cognitive et herméneutique de la littérature.

ré-apprentissage de la vie, au plus près des rythmes et des rites naturels. *Grief is the Thing with Feathers* noue plus étroitement encore mémoire littéraire et nature en imaginant le compagnonnage d'un père et de ses jumeaux avec un corbeau chimérique qui prend possession de la maison après le décès là aussi brutal de la mère. Pour le père, spécialiste de l'œuvre du poète Ted Hughes, le corbeau – Hughes publie le recueil *Crow* (« corbeau » en anglais) en 1970 – n'est pas un oiseau de mauvaise augure. Il est tour à tour une obsession, une présence étrangement familière, le messenger d'une vie à inventer « malgré tout ». Présence naturelle et trace poétique, l'oiseau charognard se fait dévoreur de chagrin, et noue ensemble la mort et la vie : celles des êtres et de leur *habitus* culturel.

Les points de vue de ces écrivains ne sauraient être confondus. Ackroyd n'aura cessé d'exalter une certaine culture anglaise, celle de la ligne serpentine (comme le fit aussi Nikolaus Pevsner) et de la « *baboonery* », une forme d'« hétérogénéité⁴² » générique et modale qui défait les hiérarchies culturelles et célèbre le mélange des genres et des humeurs. Smith écrit d'un point de vue résolument cosmopolitique – une perspective qu'Ackroyd récuse avec virulence dans sa conférence « The Englishness of English Literature » –, et ses références sont aussi bien à José Saramago qu'à Katherine Mansfield, à Gertrude Stein qu'au réalisateur Emeric Pressburger, à Werner Herzog qu'au poète écossais Edwin Morgan. Macdonald et Porter puisent à la source de l'imaginaire naturaliste et poétique anglais. Mais tous définissent la création en termes empiristes. La hantise livre finalement une réconciliation ancrée dans l'épaisseur du corpus esthétique lui-même pris dans la matérialité de l'expérience esthétique et de notre être au monde. Le corps est ici tout à la fois spectral et vivant, en constante transformation, porté par une forme de dynamique cellulaire et naturelle qui est tout à la fois métaphorique et cognitive.

Simon McBurney et sa troupe de théâtre expérimental, *Complicite*, se sont directement confrontés à cette expérience de la resouvenance dans l'une de leurs œuvres les plus importantes : *Mnemonic*, créée

42 Peter Ackroyd, « The Englishness of English Literature », art. cit., p. 338.

en 1999 pour le Festival de Salzbourg. Comme dans la plupart de leurs créations originales, pour lesquelles *Complicite* ne s'adosse pas à un texte préexistant, comme il le fit aussi par ailleurs avec *Les Chaises* d'Eugène Ionesco (1997), *Le Cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht (1997) ou encore *Fin de partie* de Samuel Beckett (2009)⁴³, *Mnemonic* se déploie comme une longue performance, aux confins du théâtre, de la danse et des arts plastiques.

Autour du thème de la mémoire et de la hantise, *Mnemonic* tisse un réseau de connexions qui entrelacent la mémoire longue de l'humanité et celle, intime, des individus, pris dans leurs affects. Deux chaînes mémorielles s'enlacent au fil du spectacle : une chaîne de nature archéologique tressée autour de la dépouille d'un homme du néolithique découverte dans les Alpes de l'Ötztal en 1991, une autre qui narre le voyage à travers l'Europe d'une jeune femme, Alice, partie à la recherche de son père, après le décès de sa mère. Au fil de ses rencontres, c'est une histoire d'exil, d'errance qui se devine, comme affleure, en parallèle, l'histoire spectrale et chimérique d'Ötzi (le nom donné à la dépouille par les paléontologues), contraint déjà à fuir, à traverser les Alpes, à la poursuite d'un impossible rêve d'avenir.

La fresque visuelle déploie une réflexion complexe sur les processus neurologiques et cognitifs qui articulent la mémoire⁴⁴. Elle met aussi en images et en corps cette hantologie qui fait de nos corps des agents conducteurs de la mémoire. Mort et vif se saisissent et s'incarnent dans les corps des performeurs, en particulier dans la séquence finale qui voit les acteurs les uns après les autres prendre la place d'Ötzi, sur la table du laboratoire où les scientifiques mènent leurs observations.

43 *Complicite* adapte aussi le roman de Max Porter, *Grief is the Thing with Feathers*, en mars 2018.

44 Voir Liliame Campos, « Searching for Resonance: Scientific Patterns in *Complicite's Mnemonic* and *A Disappearing Number* », *Interdisciplinary Science Review*, 32/4, 2007, p. 326-334, ici p. 327.

4. Complicite, Simon McBurney, *Mnemonic*, 1999

© Geraint Lewis

Tout à la fois laboratoire théâtral, lieu où convergent les mémoires vibrionnantes des spectateurs – la pièce s’ouvre sur un long monologue de McBurney nous invitant à rentrer en nous-mêmes pour nous ressouvenir et faire corps avec le reste du public, ici et maintenant –, et chambre d’échos spectrale, traversée par une mémoire immémoriale, *Mnemonic* est avant tout une expérience collective de ce qui fait notre être de temps, de cette hantologie qui noue passé, présent et avenir en une expérience critique achronique.

Le corps n’est pas toujours capable d’une telle dialectique, comme par-delà le trépas. Le corps peut aussi se défaire, s’abîmer dans une débâcle sans retour. Comme pour les fictions rédemptrices d’Ackroyd et Smith, c’est encore un corps collectif, un corps finalement politique qui est ici en question et qui lutte. Will Self, Alan Hollinghurst ou Ian McEwan retravaillent cette physique pour imaginer des fictions « post-consensuelles » qui font le sombre diagnostic d’un corps politique

déliquescent. *Dorian. An Imitation*, publié par Will Self en 2002, et *The Line of Beauty*, publié par Alan Hollinghurst en 2004, font du SIDA le conducteur d'une réflexion sur l'Angleterre thatchérienne, dévorée par l'ambition et l'argent. La maladie fournit ici un substrat intertextuel de nature allégorique. La réappropriation du roman d'Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (1891), sous la plume de Will Self, et celle du genre du roman d'apprentissage dans *The Line of Beauty* active une réaction intertextuelle instable. Les deux récits retravaillent avec ironie la morale du *cautionary tale* qui structure l'hypotexte. Dorian, dans le roman de Self, Nick Guest dans celui de Hollinghurst accomplissent leur destin littéraire en défiant la mort : Dorian meurt tué par un dealer, Nick Guest sent inexorablement l'étau du SIDA se resserrer sur lui dans *The Line of Beauty*.

L'hantologie est ici ambiguë. La dégradation implacable des corps – celui cathodique de Dorian dont la décadence morale et physique est captée en vidéo, celui bien réel des amants et amis de Nick – semble redoubler la logique du conte (a)moral. En elle se lit la faillite du corps politique, sa corruption irrémédiable. Le récit de vie individuel devient collectif et « le récit de maladie », analysé par les sociologues⁴⁵, est comme hypostasié sous l'effet de l'intertextualité. La tragédie individuelle accède à un statut collectif. On se souvient que le narrateur de *London Fields* est emporté par une maladie incurable qui semble consubstantielle de la dégradation du monde. La fiction contemporaine britannique est peuplée de ces corps malades, dans lesquels se lit la fragilité d'un collectif. Will Self retravaille cette allégorie in-organique dans *Umbrella* (2012), en déclinant cette fois la référence à l'épidémie de grippe espagnole de 1918-1919, et déjà dans *Liver* (2008), allégorie dystopique sur laquelle nous reviendrons plus loin. Graham Swift, dans *Last Orders* (1996), Jeanette Winterson, dans *Gut Symmetries* (1997) ou Ian McEwan, dans *Sweet Tooth* (2012), mais aussi Damien Hirst dans sa

45 Voir, par exemple, Lars-Christer Hydén, « Illness and Narrative », *Sociology of Health & Illness*, 19/1, 1997, p. 48-69, ici p. 56, 59, 64.

série de textes poétiques *The Cancer Chronicles* (2003)⁴⁶ se sont tournés vers le cancer pour figurer la crise du corps social, comme de la langue du désir. En 2016, le collectif Complicite fit de l'expérience individuelle de la maladie le sujet de sa comédie musicale, *A Pacifist's Guide to the War on Cancer*, un travail collectif réalisé par des patients, des soignants, ainsi que des chercheurs⁴⁷. Dans *The Dark Circle* (2016), Linda Grant retravaille la métaphore de la tuberculose, canonisée par Thomas Mann dans *La Montagne magique* (1924), pour mettre en scène les fractures du corps social, et la manière dont au lendemain de la seconde guerre mondiale, l'accès à la streptomycine, et donc le droit à la survie, se plie à une rationalité économique et sociale.

154

Susan Sontag s'est, dans *Illness as Metaphor*, puis dans *AIDS and Its Metaphors*, élevée avec force contre toute forme de cooptation métaphorique de la maladie⁴⁸. Dans les œuvres de Hollinghurst et Self, comme dans celles de Swift, McEwan, ou Grant, la maladie fonctionne pourtant comme une matrice figurative. L'allégorie semble ici le mode privilégié de ce que Dominic Head a défini comme « The Post-Consensus Novel »⁴⁹. L'arrivée de Margaret Thatcher au 10 Downing Street en 1979 signe pour beaucoup d'observateurs la fin du consensus bâti, à l'issue de la seconde guerre mondiale, autour du modèle du *Welfare State*. L'allégorie du conte moral revient sous l'apparence d'une parabole mortifère : celle de l'épidémie qui traverse et emporte un corps social livré à l'envie. En un terme à terme trop facile pour ne pas être *unheimlich*, le dérèglement physique devient allégorique de la dérégulation économique et sociale qui déstructure un ordre

46 Accès le 10 août 2016 à <http://www.damienhirst.com/texts/2003/cancer-chronicles>. À noter que cette série de poèmes est, à ce jour, la seule incursion de Hirst dans le domaine de la poésie.

47 Accès le 20 juillet 2017 à <http://www.complicite.org/productions/APacifistsGuideToTheWarOnCancer>.

48 Susan Sontag, *Illness as Metaphor; AIDS and Its Metaphors* (1977, 1988), New York, Picador, 1990.

49 Dominic Head, *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000*, Cambridge, Cambridge UP, 2002, p. 29-37. Il retravaille la notion dans le chapitre 1 de *The State of the Novel. Britain and Beyond*, Oxford, Blackwell, 2008, p. 23-51.

apparemment organique. L'intertexte lui-même semble œuvrer comme au second degré ou de manière ironique, pour signifier en creux une chimère de sens désormais évanouie.

Face à cette stylisation allégorique, le corps insiste pourtant, dans sa matérialité biologique. L'allégorie s'inscrit dans la chair ; celle des « *Narcissi* » des neuf vidéos de *Dorian*, momies desséchées et bedonnantes : « Les Narcisses avaient un peu grossi. Le virus les avait en quelque sorte recuits, et leur peau racornie avait pris l'aspect du cuir jauni des momies⁵⁰ » ; celle du visage désormais illisible de Leo, l'ancien compagnon de Nick Guest, photographié sur son lit de mort à l'hôpital : « Il était dans son lit et portait une chemise de nuit d'hôpital bleu ciel ; son visage était difficile à déchiffrer, le SIDA l'avait envahi et y avait inscrit son message de terreur et d'épuisement [...] »⁵¹. Le spectre ne se prête guère aisément à l'interprétation. Il nous revient d'un autre temps et est déjà emporté vers un au-delà, dont la chemise d'hôpital bleu ciel offre une prémonition ironique.

Le sang est le conducteur sémiotique ultime. Matrice allégorique et élément biologique radical, il est signifiant et signifié, texte et matière vivante. Vecteur de vie et de mort, il en vient à cristalliser la manière dont la biopolitique régule la vie. Mais comme l'historien de l'art et activiste Simon Watney le résume dans *Policing Desire: Pornography, AIDS, and the Media*, c'est une autre forme de la crise des représentations qui se dit en creux ici⁵². La société a horreur du sang, pourrait-on dire. Et pourtant nous rappelle l'artiste Marc Quinn, dans *Self*, il est ce qui nous constitue. En lui coule notre vie. Avec *Self*, Quinn produit une de ces œuvres à l'alchimie paradoxale, dans laquelle le concept et la sensation s'enroulent dans une boucle infinie.

50 « [...] the *Narcissi* had put on a little weight. They seemed to have been annealed by the virus, so that their toughened epidermises resembled the yellowing leather of mummies » (*Dorian. An Imitation* [2002], Harmondsworth, Penguin, 2003, p. 206).

51 « He was in bed, in a sky-blue hospital gown; his face was hard to read, since AIDS had taken it and written its message of terror and exhaustion on it [...] » (*The Line of Beauty* [2004], London, Picador, 2005, p. 410).

52 Cité dans Leo Bersani, « Is the Rectum a Grave? », *October*, 43, « AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism », 1987, p. 197-222, ici p. 198.

5. Marc Quinn, *Self*, 1991, sang (l'artiste), acier inoxydable, plexiglas et équipement de réfrigération, 35,5 x 189 x 84 cm, photo Marc Quinn studio

© Marc Quinn. Avec l'aimable autorisation de l'artiste

Ce moulage de la tête de Quinn est réalisé à partir du propre sang de l'artiste – environ 5,5 litres – immergé dans de la silicone congelée. Le sang se dégradant lentement, Quinn est contraint de réitérer l'opération tous les cinq ans. Chaque moulage est donc la trace du passage du temps dans le corps du créateur. Comme il l'explique lui-même, cette œuvre est donc bien symbolique et concrète. Méditation *in vivo* sur l'identité

et son incarnation physique, elle est aussi une réflexion sur la précarité du vivant. Quinn explique en effet que cette œuvre a été imaginée et réalisée alors qu'il luttait contre une dépendance à l'alcool : « l'idée de la dépendance est aussi manifeste – l'idée que les choses doivent être branchées ou connectées à une source pour survivre –, puisque l'œuvre a besoin d'électricité pour rester sous sa forme gelée⁵³ ».

Plus que jamais, la représentation semble prendre la forme d'une prosopopée ; mais la différence entre le masque et son référent, qui fonde la prosopopée, est désormais invalidée. Le masque et son référent ne font qu'un dans la matérialité de la représentation. Signifié et signifiant sont du même sang. L'ancienne dialectique qui fondait l'art conceptuel et mettait en tension l'idée et sa matérialisation est dépassée par une œuvre qui saisit l'idée dans la matière même. Tout à la fois masque mortuaire qui nous reviendrait d'un au-delà du vivant et pourtant bien vivant, *Self* rematématise le concept et embrasse le fantasme ancien d'une transsubstantiation de la vie dans l'image. Le mort et le vif se saisissent en une expérience critique aux confins de la vie et de la mort, de la présence et de l'absence.

« Cette histoire est un voyage dans l'intelligence des entrailles⁵⁴ », nous prévient aussi la voix narrative de *Gut Symmetries* (1997). Comme souvent, Jeanette Winterson joue de l'éventail infini des corrélations métaphoriques. *Gut* désigne les tripes, les entrailles, mais aussi la théorie physique de la grande unification – *GUT*, pour *Grand Unified Theory* –, selon laquelle les trois interactions du modèle standard de la physique se résoudraient en une seule. Tout revient au corps, à sa physique, à ses entrailles, dans lesquels se lirait aussi un modèle unifié de l'univers⁵⁵.

53 Accès le 2 février 2016 à <http://marcquinn.com/artworks/self>.

54 « *This story is a journey through the thinking gut* » (*Gut Symmetries*, London, Granta Books, 1997, p. 13).

55 Notons que le jeu de mots voyage mal en traduction, signe sans doute de cette physique de la langue dans laquelle s'incarne une expérience du monde.

Au point de contact et d'intelligence phénoménologique du monde, là où l'être s'éprouve au contact de la réalité sensorielle, il y a la peau. On ne sera pas surpris de voir combien la littérature et les arts ont investi cet organe par lequel nous affleurons à la réalité⁵⁶. Dans l'un de ses rares textes quasi-autobiographiques, Michel Foucault explore aussi la présence de son corps *hic et nunc*. Son corps est, selon lui « le lieu absolu, le petit fragment d'espace, avec lequel au sens strict, [il] fai[t] corps. [S]on corps, *topie* impitoyable⁵⁷ », et aux confins de cette *topie*, la peau nous met en relation avec une réalité, à laquelle nous nous frotons, que nous heurtons, qui nous caresse ou nous griffe, sensorialité ultime de notre inhérence aux choses et à l'expérience. Infiniment réactive, à la promesse du désir, comme à l'abrasion de la mélancolie, elle peut se faire surface textuelle, comme elle peut résister à tout chiffrage, une tension déjà identifiée dans l'économie spectrale du corps. Au demeurant, comme le rappelle la voix narrative du roman de Jeanette Winterson *Written on the Body* (1992) à propos de la femme aimée, la peau est une interface subtile, entre vie et mort. Elle fait, en quelque sorte, illusion – illusion de vie, illusion érotique –, mais la mort y saisit aussi le vif :

C'est étrange de penser que la partie de toi que je connais le mieux est déjà morte. Les cellules à la surface de ta peau sont fines et minces, sans vaisseaux sanguins ou terminaisons nerveuses. [...] Ton corps sépulcral, qui s'offre à moi au passé, protège ce qui se love en toi des intrusions du monde extérieur. Je suis une de ces intrusions ; moi qui te caresse comme sous l'effet d'une obsession nécrophile, tout à mon amour de cette enveloppe posée devant moi⁵⁸.

56 Pour une analyse de la symbolique culturelle de cet organe, voir l'ouvrage de Steven Connor, *The Book of Skin*, London, Reaktion Books, 2004.

57 Michel Foucault, « Le corps utopique » (1966), dans *Œuvres*, éd. dirigée par Frédéric Gros, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2015, t. II, p. 1249.

58 « *Odd to think that the piece of you I know best is already dead. The cells on the surface of your skin are thin and flat without blood vessels or nerve endings. [...] Your sepulchral body, offered to me in the past tense, protects your soft centre from the intrusions of the outside world. I am one such intrusion, stroking you*

Comme le fantôme et son corps mort-vivant qui nous revient et se survit dans le pli de nos mémoires, le corps de l'aimée est un tombeau, mais aussi un vecteur de désir et une ressource poétique/narcissique infinie.

Un poème de John Burnside, « A Normal Skin », qui inaugure le recueil de 1997, auquel le poème donne son titre, dit aussi cette mise en tension de la matière et du langage. La *persona* poétique observe sa voisine assise, silencieuse, à sa fenêtre. Elle se consume, comme la flamme d'une bougie, et cette combustion se lit à la surface de son corps, « ganté d'une nouvelle attaque d'eczéma⁵⁹ », et l'on se souviendra que cette pathologie trouve son étymologie dans le grec *ekzein*, « bouillonner ». Maurice Merleau-Ponty a aussi recours à la métaphore du gant, dans une de ses notes de travail du *Visible et l'invisible*, pour figurer le lien de réversibilité, le « chiasme » par lequel « le Pour Soi et le Pour Autrui [...] s'incorporent l'un-l'autre : projection-introjection⁶⁰ ». Le monde de « A Normal Skin » est lui-même épidermique. Les pluies d'automne surgissent « comme des rougeurs⁶¹ » et la référence élégiaque est comme re-affectée par l'analogie avec la réaction épidermique qui court-circuite et défamiliarise une métaphore qui serait sinon presque morte.

La réaction cutanée se lit comme une image confuse, presque brouillonne d'un tourment intérieur. La femme lutte contre ce désordre qui la gante. Elle tente de réimposer un ordre aux choses qui lui échappent et le poème la décrit démontant des horloges, et inventoriant leurs pièces délicates. Le chiasme par lequel l'être épouse le monde n'est pas une donnée, semble nous dire le poème. Il est souvent douloureux. À la brûlure qu'il provoque répond un désir d'ordre : « Ce que nous voulons dans la douleur / c'est de l'ordre, l'impression d'une vie / qui ne peut être détruite, seulement démontée⁶² ». La nuit, la femme se

with necrophiliac obsession, loving the shell laid out before me » (*Written on the Body* [1992], London, Vintage, 1993, p. 123).

59 « [...] *gloved in her latest attack / of eczema* » (« A Normal Skin » [1997], dans *Selected Poems*, London, Jonathan Cape, 2006, p. 28).

60 Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, note de travail du 16 novembre 1960, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986, p. 317.

61 « *come like a rash* » (« A Normal Skin », *op. cit.*, p. 28).

62 « *What we desire in pain / is order, the impression of a life / that cannot be destroyed, only dismantled* » (*ibid.*).

retranche en elle-même et « par un pur effort de volonté » reconstitue la barrière protectrice d'une « peau normale ». Mais le poème est loin d'avoir épuisé la figure de l'entrelacs phénoménologique. La femme et la *persona* poétique fonctionnent elles-mêmes en une sorte de chiasme asymétrique. À la femme à la peau trop réactive répond le double inversé de la *persona* poétique, déserté par son amour, faute d'avoir eu l'épiderme assez sensible : « Pendant des années tu m'as acheté ces rasoirs aux manches orange, / des pâtes dentifrice et des shampoings doux pour une peau sensible / que je n'eus jamais⁶³ ». « La surface frontière⁶⁴ » qu'évoque Merleau-Ponty devient bien ce « moi-peau », selon l'expression de Didier Anzieu, membrane métonymique par laquelle le moi affleure au monde, mais aussi à sa propre conscience.

Dans la maison – autre métonymie – désertée par l'amour ne reste donc qu'un être lui-même déserté par la sensibilité, gangue évidée qui n'épouse que le silence : « Je pénètre le silence que tu as laissé, dans une maison désertée par les rêves, / et mesure le peu que je ressens / quand je reste là à écouter⁶⁵ ». Placé au début du recueil, « A Normal Skin » fait œuvre de méditation poétique sur la sensibilité et l'art d'être au monde. La peau devient une métaphore de la vulnérabilité créative qui seule peut permettre d'être au contact du monde. La peau lisse n'est qu'une chimère, qui nous protège, mais nous immunise aussi contre le monde, nous enfermant en nous-mêmes.

Dans l'ombre de Franz Kafka et de *La Colonie pénitentiaire* (1919), on pourrait penser que la peau serait immédiatement allégorisée en une surface textuelle, page d'abord blanche, innocente, sur laquelle *bios* viendrait imprimer sa loi. Cette biopolitique de la peau est par exemple déjà celle qui défigure Esther dans *Bleak House* (1853) de Dickens. Le personnage ne s'accomplit et accomplit sa mission diégétique qu'à condition de renoncer à son lisse épiderme d'enfant. La variole la défigure, mais est aussi une épreuve par laquelle le personnage se

63 « For years you would buy those razors with orange handles, / the toothpastes and mild shampoos for a sensitive skin / I never had » (*ibid.*).

64 Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 317.

65 « I enter the silence you left, in a dreamless house, / and reckon how little I feel, / when I stop to listen » (« A Normal Skin », *op. cit.*, p. 29).

transcende. Dans un tout autre contexte, celui de la littérature afro-américaine, l'expérience de l'esclavage s'imprime à la surface des corps. Les cicatrices laissées dans le dos de Sethe, le personnage central du roman de Toni Morrison, *Beloved* (1987), se lisent comme l'imprimatur de la biopolitique esclavagiste. Le long processus d'émancipation consistera à se réapproprier ce texte de chair pour en faire une parabole utopique.

La biopolitique a sa part dans la poétique de la peau déployée dans les arts et la littérature britannique d'aujourd'hui, mais cette biopolitique est indissociable d'une poétique et d'une politique du désir. *The Line of Beauty* décrit le personnage central rougissant en réaction à l'alchimie sociale dans laquelle il est pris. Cette réactivité épidermique fait symptôme. La greffe ne prendra jamais. Comme son patronyme le laisse entendre, Nick Guest n'est qu'un hôte de passage; il reste étranger au corps social qui l'attire et finalement l'expulse. Le contact est de bout en bout abrasif et la réaction physique de Nick signale, en vain, un trouble à l'ordre affectif, mais aussi social. Empruntant au vocabulaire genré des affects, qui veut que le rougissement manifeste une sensibilité toute féminine tant aux émotions qu'à la loi qui régule les interactions sociales⁶⁶, Hollinghurst fait de l'épiderme une surface manifeste, sur laquelle se lit la confusion des sentiments, des genres, des classes. Signe d'un aveuglement et d'un refoulement généralisés, aucun personnage ne semble percevoir ce contre-discours du corps.

Les arts de la vision, de l'opéra à la vidéo, se sont appropriés cette surface organique pour matérialiser la politique contemporaine des affects et, pour revenir à la métaphore de Merleau-Ponty, l'effet de gant par lequel l'intime et le collectif s'épousent. Il va sans dire qu'il est ici toujours question de désir. La peau est une surface érogène. Elle se fait pan tactile qui interface texte et fantasme, comme dans le film de Peter Greenaway *The Pillow Book* (1996), lointainement inspiré des *Notes de chevet* de Sei Shônagon, fragments composés au début du XI^e siècle, par

66 Sur ce thème, voir l'ouvrage désormais classique de Mary Ann O'Farrell, *Telling Complexions. The Nineteenth Century Novel and the Blush*, Durham (NC), Duke UP, 1997. On se souvient que Charles Darwin considère le rougissement comme la plus humaine des expressions. Il lui consacre le dernier chapitre de son étude de 1872, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*.

une dame de compagnie attachée à la cour de l'impératrice Sadako. Dans le deuxième roman de Sarah Hall, *The Electric Michelangelo* (2004), le tatouage, pratique à la fois archaïque et moderne, car prise aussi dans une histoire des techniques, devient art du récit. Les histoires narrées par les clients du protagoniste, un artiste tatoueur du début du xx^e siècle, sont comme absorbées par l'encre pour être tracées à même la peau, là où l'intime se frotte au monde.

162

Mais les artistes contemporains qui nous intéressent, d'Alan Hollinghurst à Mona Hatoum, de Donald Rodney à Martin Crimp, ne sauraient se satisfaire de ce truisme. Le désir n'est pas qu'intime, ou plutôt le désir est conditionné par un partage du sensible, selon l'expression désormais consacrée de Jacques Rancière. La zone de contact qu'est la peau est conductrice de désir, mais elle est aussi une zone sensible : zone de réversibilité où la sensation est investie d'une intelligence de l'ordre qui autorise, entrave ou interdit les affects. Sarah Hall saisit toute la puissance de ce principe de réversibilité. L'une des missions les plus difficiles et les plus amoureuses confiées à Cy Parks, le protagoniste de *The Electric Michelangelo*, est de couvrir le corps de la femme aimée d'un même et unique motif : un œil vert cerné de noir. La peau n'est plus alors seulement une surface inerte ou qui absorberait notre désir. Elle nous renvoie notre regard, comme pour nous rappeler à la scopophilie qui assujettit l'objet désiré. La peau ne s'offre plus, comme une surface inerte, mais comme un champ d'agentivité. Au pli du même et de l'autre, la peau est donc une interface herméneutique, membrane sensorielle et politique. De fines analyses ont été menées récemment sur la façon dont la fiction opère cette politisation des lieux et des expériences de l'intime. Laurent Mellet a montré comment, du cœur même du dispositif mimétique, les romans de Jonathan Coe explorent la puissance de dissensus de l'intime et sa capacité à définir de « nouvelles démocraties plus individuelles [...], plus vigoureuses et plus résistantes⁶⁷ ». Comme le métaphorise aussi la politique du toucher, l'intime n'est pas l'autre du collectif. L'un et l'autre s'emboîtent et se définissent dans une relation de réciprocité.

67 Laurent Mellet, *Jonathan Coe. Les politiques de l'intime*, Paris, PUPS, 2015, p. 297.

Il va sans dire que la peau est un puissant marqueur « identitaire ». Sa couleur assigne l'identité à résidence. Nombre d'écrivains et d'artistes contemporains en Grande-Bretagne ont bien sûr analysé la manière dont cette zone de contact est tout entière annexée par le politique. Pour Caryl Phillips, Andrea Levy, Hanif Kureishi ou Zadie Smith, il n'est pas de phénoménologie du toucher qui ne soit immédiatement investie idéologiquement. Le contact devient en lui-même politique. Il est préempté par la dialectique complexe du visible et de l'invisible politique, dont on sait depuis *Invisible Man* (1952) de Ralph Ellison, combien elle détermine la relégation démocratique des communautés de couleur en Occident. Au tournant de l'ère Thatcher, le cinéma s'empare de la question, le médium visuel induisant une réflexion méta-iconique sur la visibilité. Porter à l'écran ceux que la société ne veut pas voir constitue d'emblée un geste politique. On se rappellera qu'avant de traiter de cette question dans *The Buddha of Suburbia* (1990), Hanif Kureishi fut l'auteur des scénarios de deux films clés dans l'exploration de cette thématique : *My Beautiful Laundrette* (1985) et *Sammy and Rosie Get Laid* (1987), tous deux réalisés par Stephen Frears. La peau décide des conditions de visibilité dans l'espace politique. Le toucher est donc tout sauf innocent. La peau nous rappelle à l'économie politique de *bios*.

Deux œuvres se mesurent frontalement à cette dialectique et à son refoulement : l'un des premiers textes de Sarah Kane, *Skin* (1995), écrit pour le cinéma, et qui sera finalement diffusé le 17 juin 1997 sur Channel 4⁶⁸, et l'œuvre multi-média du plasticien Donald Rodney, *In the House of My Father* qui lui est exactement contemporaine (1996-1997). Avec *Skin*, Kane semble revenir à un langage théâtral plus immédiatement « réaliste », le format filmique expliquant peut-être que l'auteur de *4.48 Psychosis* (créée en 2000) ait fait le choix d'une forme plus conventionnelle. Le film tient en une dizaine de minutes. Il décrit la passion aussi éphémère que brutale d'un jeune skinhead, Billy, et d'une

68 *Skin* est réalisé par Vincent O'Connell et produit par Tapson Steel Films pour British Screen et par Channel 4 films. Les deux personnages centraux étaient incarnés par Ewen Bremner et Marcia Rose. Le film fut diffusé une première fois en octobre 1995 dans le cadre du London Film Festival.

femme noire, Marcia. Billy porte son racisme nationaliste à fleur de peau, dans une série de tatouages dont l'*Union Jack* et, sur son dos, une tête de mort. Plus tard, il dessine une croix gammée sur sa main droite. La scène 3 décrit Billy et d'autres skinheads qui attaquent un groupe de gens devant une église où un mariage mixte vient d'être célébré. Billy s'acharne sur l'un des invités noirs et semble le laisser pour mort. Puis, les scènes 5 à 17 décrivent le corps à corps passionnel de Billy et de Marcia et l'humiliation grandissante de Billy. La rencontre se mue en un rituel d'excoriation, durant lequel Marcia efface les tatouages de son amant au moyen d'une brosse et d'eau de javel qui le laissent écorché ; puis, en pleurant, elle grave son nom sur son dos à l'aide d'un couteau. Alors que Billy la supplie de le laisser vivre à ses côtés, Marcia le chasse.

La relation des deux personnages, qui mêle érotisme et abjection, n'est pas sans rappeler celle qui unit les personnages de *Cleansed* (1998). Mais la dialectique y est plus intense encore. Elle se tient à la pointe d'un couteau qui incise la peau, dans quelques signes tatoués puis excoriés. La relation de réversibilité qui, dans le toucher, nous enlace au monde, se fait mortifère. Si Billy semble finalement racheté par la traversée de cette passion – la chair se noue ici au mystique –, la pièce, comme toujours chez Sarah Kane, n'offre pas de résolution univoque. Le jeu de mots du titre – *skin* renvoyant tant au skinhead qu'à la peau – reste suspendu. Billy n'abandonne pas sa peau de skin, n'opère pas réellement de mue. La dernière scène le décrit, après une tentative de suicide, sauvé par Neville, un voisin noir, et vomissant les cachets qui devaient le tuer. L'abjection le renvoie à une condition anémique. Les dernières didascalies sont en cela claires : « Arrêt sur son visage. L'image se délave puis n'est qu'un blanc⁶⁹ ». L'image, comme les tatouages de Billy sont passés au même chlore – « *bleach* » –, et le skin ne se défait pas de sa peau, mais s'efface.

In the House of my Father (1996-1997) de Donald Rodney doit se comprendre presque comme symétrique de *Skin*. Sur cette photo en gros plan, prise par la photographe Andra Nelki alors qu'il était hospitalisé, l'artiste tient au creux de sa main la minuscule sculpture d'une maison. La

69 « Freeze frame on his face. Picture bleaches, then whites out » (*Skin*, dans *Complete Plays*, London, Methuen, 2001, p. 268).

6. Donald Rodney, *In the House of My Father*, 1997, photographie montée sur papier d'aluminium, 123x153 mm, Tate Britain © The Estate of Donald Rodney.

Avec l'aimable autorisation de Diane Symons.

sculpture est composée de fragments de peau prélevés sur Rodney durant les nombreuses interventions qu'il dut subir afin de combattre la drépanocytose ou anémie falciforme dont il souffrait et qui l'emporta en 1998, à l'âge de 37 ans. D'origine jamaïcaine – ses parents avaient émigré au Royaume-Uni avant sa naissance –, Rodney fit de cette maladie génétique, qui affecte principalement les populations africaines, méditerranéennes et antillaises, un médium critique et réflexif. Artiste conceptuel, co-fondateur en 1979, à Wolverhampton, du Blk Art Group (*sic*), aux côtés de Eddie Chambers et Keith Piper, Rodney utilisa les images récoltées au fil de son traitement contre son anémie génétique – radios, scans, séquençage de son ADN – pour élaborer une archive invasive, cellulaire, chimériquement authentique et pourtant énigmatique⁷⁰.

70 On peut en voir certains sur le site qu'il avait commencé à élaborer en anticipant sa disparition et qui est alimenté aujourd'hui par ses proches. Accès le 8 août 2016 à <http://i-dat.org/autoicon/>.

La maison de peau a subsisté et constitue une œuvre à part entière : *My Mother, My Father, My Sister, My Brother* (1996-1997), exposée dans une boîte de plexiglas d'environ 12 cm x 12 cm. Comme toutes les maisons, elle est dépositaire d'une mémoire familiale, aussi référencée dans les titres du cliché photographique, comme de la sculpture. Mais cette topique privée est aussi collective et la maison devient métonymique d'une mémoire collective. C'est de cette tension entre identité intime et identité générique qu'est aussi dépositaire cette œuvre. Indicielle d'une maladie génétique qui frappe les populations « du Sud », elle doit se lire comme la synecdoque d'un processus d'objectification et de cantonnement racial⁷¹ que le Blk Art Group dénonce⁷². La maison est infiniment fragile, aussi fragile que le corps malade de l'artiste ; mais elle subsiste, nous revient même comme par anticipation d'au-delà de la mort. Contre tous les processus de relégation et d'essentialisation, du plus profond même de ce qui le sur-détermine – sa maladie sanguine –, Rodney s'exprime à la première personne. La peau devient alors vecteur de discours. La critique a très tôt identifié la manière dont la maladie interrogeait frontalement, quoique par des biais conceptuels, l'économie du corps politique. Amanda Sebestyen par exemple conclut l'article qu'elle consacre à l'exposition d'œuvres de Rodney, *Crisis*, organisée en 1989 à la Chisenhale Gallery de Londres sur cette mise en question du corps politique. Selon elle, Rodney donne à voir ceux que la biopolitique refoule et essentialise, ceux qui sont perçus comme « une maladie du corps politique⁷³ ». L'artiste et théoricien Eddie Chambers insiste, comme beaucoup d'autres, sur la symbolique de la fragilité ici à l'œuvre : « La maison, demeure simple et délicate, semblait symboliser

71 Voir Gen Doy, *Black Visual Culture: Modernity and Postmodernity*, London, I.B. Tauris, 2000, en particulier le chapitre 3 : « Objectified Bodies or Embodied Subjects? ». L'étude consacre aussi une analyse très éclairante à l'œuvre de Donald Rodney sous le sous-titre : « The Personal as Political », p. 95-97.

72 Sur ce groupe d'artistes, comme, plus largement, sur le *Black Art* en Grande-Bretagne, voir les travaux de Sophie Orlando, en particulier son ouvrage : *British Black Art. L'histoire de l'art occidental en débat*, Dijon, Les Presses du réel, 2016.

73 Amanda Sebestyen, « Donald Rodney, *Crisis*, 18 January – 18 February 1989 », *New Statesman and Society*, 1989. Accès le 8 août 2016 à <http://chisenhale.org.uk/archive/exhibitions/index.php?id=172>.

la fragilité, voire la futilité de la structure que Rodney était contraint d'habiter et qui semblait elle-même si vulnérable, si impuissante à résister à la moindre turbulence⁷⁴ ». Cette fragilité est aussi investie d'une potentialité critique. Critique, l'état de santé de l'artiste l'est ; tout comme sa maison de mémoire est d'une vulnérabilité critique.

Rien ne peut protéger l'artiste contre l'effacement qui vient. De cette condition, il fait toutefois aussi une puissance paradoxale. La peau spectrale, fragile, résiste et sa survivance offre comme une immunité. Les thèses sur l'immunité, développées par le philosophe italien Roberto Esposito, peuvent nous aider à comprendre l'expérience critique qui se joue ici à fleur de peau. Les thèses d'Esposito se placent dans le sillage des analyses que mène Michel Foucault sur la spatialité et la visibilité de la maladie dans *Naissance de la clinique*, sous-titré, il est bon de s'en souvenir ici : *Une archéologie du regard médical*. Esposito noue étroitement la métaphorique du corps politique – malade, immunisé – à la question, tout aussi politique, de la visibilité du corps comme agent politique et espace de conscientisation de cette visibilité. La maladie et le processus d'immunisation fournissent une matrice allégorique efficace pour comprendre l'économie dialectique du corps politique. La maladie matérialise le corps. Elle le rend perceptible à la conscience individuelle. Selon Foucault, et Esposito après lui, elle le constitue en vecteur politique, un processus d'aperception propre à la modernité et qui lie l'être et ce qui le menace : « l'être vivant se matérialise à l'horizon visuel du savoir moderne au moment où émerge aussi ce qui le relie constitutivement à ce qui menace de l'annihiler⁷⁵ ». Pour Foucault, il n'est pas de conscience moderne de la maladie hors de son apparition dans le champ de la visibilité ; l'*incipit* de la préface à *Naissance de la clinique* ne dit que cela : « Il est question dans ce livre de l'espace, du langage et de la mort ; il est question du regard⁷⁶ ». Ce regard est

74 Eddie Chambers, « His Catechism: The Art of Donald Rodney », *Third Text*, 12/44, 1998, p. 43-54, ici p. 53.

75 Roberto Esposito, *Immunitas. The Protection and Negation of Life* (2002), trad. Zakiya Hanafi, Cambridge, Polity, 2011, p. 14-15.

76 Michel Foucault, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical* (1963), dans *Œuvres*, éd. cit., t. I, p. 673.

celui de l'institution – médicale, politique – sur le corps. Il instaure la biopolitique. Mais, selon une dialectique qui fonde l'interprétation critique, le corps malade regarde aussi le politique et en cela nous intéresse collectivement. Travailler à cette inversion est la tâche du philosophe, du critique, de l'artiste.

Dans le cas de Donald Rodney, cette imbrication de la conscience politique et de la visibilité est portée au carré sous l'effet de la biopolitique « raciale ». La maladie n'est pas n'importe quelle maladie ; c'est une pathologie plus spécifique aux populations noires. La peau à partir de laquelle l'artiste façonne la fragile maison d'*In the House of My Father*, n'est pas n'importe quelle peau ; c'est une peau noire. Sa réflexion à la frontière de l'allégorie et de l'expérience ne cesse de remettre sur le métier de la conscience ce processus d'aperception politique complexe. Comme l'impliquent déjà ses travaux à partir de ses archives médicales, la perception de sa mort prochaine telle que rendue possible par les nouvelles technologies de visualisation médicale, est aussi ce qui le rend enfin visible à la société, comme à lui-même. Plus précisément encore, cette conscience est à la fois conscience de sa propre vulnérabilité génétique et revendication d'un droit à la visibilité. Comme le souligne Esposito, la maladie est donc tout à la fois la limite extérieure « dont la vie doit continuellement se distancer et aussi le pli intérieur qui la ramène dialectiquement vers elle-même⁷⁷ ».

C'est là que la pensée critique de l'immunité peut se révéler féconde. En rendant visibles certains de ceux contre qui le corps politique européen n'aura cessé de tenter de s'immuniser, la maison de peau de Donald Rodney ouvre l'espace – utopique sans doute, mais de ce fait critique – d'une interpellation du corps politique. Le corps expulsé, déjà mort, fait retour. Il ne se laisse pas éliminer. De ce fait, il déborde l'ancien processus d'immunisation idéologique et impose, ne serait-ce que de manière infinitésimale, au corps politique de se repenser, de faire place à ce corps étranger. La saisie critique du corps inaugure une dialectique qui permet à l'organisme collectif de s'adapter, de se repenser, de se réinventer : « le système immunitaire doit se comprendre

77 Roberto Esposito, *Immunitas*, op. cit., p. 15.

comme une chambre à résonance intérieure. [...] Une fois son potentiel négatif dépassé, le corps immunisé n'est pas l'ennemi de la communauté, mais plutôt quelque chose de plus complexe qui implique et stimule la communauté⁷⁸ ». *In the House of My Father* induit, pourrait-on dire, une réaction immunitaire salutaire. La survivance de l'œuvre est la réponse du corps esthétique à la disparition du corps réel. Sa puissance d'interrogation politique, saisie dans l'épiderme mort-vivant de l'artiste, produit par extension une réaction organique qui se répercute dans le corps politique. Un travail biopolitique critique est à l'œuvre qui investit le corps politique et stimule non pas ses capacités de rejet, mais au contraire sa réceptivité à ce qu'il a été programmé pour occulter ou expulser.

Nombre d'artistes femmes se sont réappropriées la peau et les muqueuses pour mener un même travail de conscientisation. L'allégorie et la viscéralité entrent toujours en corrélation pour déjouer le chiffrage des corps et leur escamotage à l'horizon du politique. Dès 1979, l'artiste palestinienne Mona Hatoum, née à Beyrouth et exilée en Angleterre au début de la guerre du Liban, entreprend un contre-chiffrage du corps en confectionnant, dans *Skin, Nails, Hair and Urine* (1979), des papiers à partir d'humeurs corporelles mélangées à de la pâte à papier, auxquelles sont agrégés des fragments d'ongles et de peau, ainsi que des cheveux. Avec ces chutes de corps, Hatoum amorce une réflexion sur la tension qui toujours sous-tend notre relation à cette « topie impitoyable » qu'est notre corps. Face à la planéité toute moderniste des œuvres⁷⁹, nous ne comprenons qu'avec retard que nous sommes face à un corps extériorisé, soudain défamiliarisé par un processus d'objectivation, qui paradoxalement l'irréalise. Mona Hatoum ne cessera de travailler, à fleur de peau, à une phénoménologie du politique qui dévoile notre corporéité historique. Tout au long de son œuvre, elle aura aussi utilisé

78 *Ibid.*, p. 18.

79 À propos de l'influence du modernisme sur l'œuvre de Mona Hatoum, voir l'analyse que Clarrie Wallis fait de l'usage des matériaux par l'artiste : « Matériaux et fabrication », dans Christine Van Assche (dir.), *Mona Hatoum*, cat. expo. Paris, Centre Pompidou, 24 juin-28 septembre 2015, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2015, p. 118-139, ici p. 127.

des cheveux, pour tisser de subtiles trames ou, à l'aube des années 2000, des « grilles » (« *grids* »), machines analogiques, qui renvoient autant à un grillage de démarcation qu'à une délicate broderie enfouie dans sa mémoire d'enfant. Entre 1993 et 1999, elle s'astreint à un long travail de tissage par lequel l'entrelacement de cheveux dans une pièce de coton blanc, prit lentement la forme d'un keffieh.

La peau, ses chutes, sa surface mutante sont pour Hatoum une interface où s'interpénètrent l'expérience intime et le monde. La surface se creuse de profondeurs sensibles où se love la conscience physique d'une historicité intime. L'installation *Corps étranger* (1994), pensée pour le Centre Pompidou, invitait déjà à faire l'expérience de ces basculements infinis entre intime et extériorité. Dans un espace partiellement clos sur lui-même, le visiteur découvre des vidéos visibles à travers une vitre sur le sol. Elles montrent des fragments externes et internes du corps de l'artiste, certaines prises par endoscopie et coloscopie. L'investigation phénoménologique est désormais viscérale et, comme en une réduction littéraire, on peut dire que le sens vous prend aux tripes.

170

Déjà avec la vidéo *Measures of Distance* (1988), Hatoum posait les bases de cette esthétique de l'incorporation par laquelle s'entrelacent corps et politique. Dans cette vidéo de 15 minutes 30, Hatoum produit un palimpseste d'images, de traces et de sons. Superposée à un montage de photographies du corps nu de sa mère (les clichés ont été pris alors qu'elle prenait une douche), une trame calligraphiée transcrit des extraits de lettres que la mère de l'artiste lui envoie de Beyrouth en 1981, alors que ses filles exilées – dont l'artiste – sont tenues éloignées de leurs parents par la guerre qui fait rage. La trace intime de l'absence est investie d'une double valence visuelle, car elle évoque tout d'abord des grillages hérissés de barbelés. L'intime se noue donc à l'histoire dans un battement inquiet. À cette double graphie – de la photo et de l'écriture – se mêlent aussi deux lignes sonores : celle de conversations en arabe de Hatoum et de sa mère, souvenirs de l'un de ses rares séjours à Beyrouth et celle de l'artiste lisant les lettres de sa mère, traduites en anglais. Images et traces se mêlent en un feuilletage qui inscrit l'histoire de l'absence et de l'exil à même le corps de la mère de l'artiste et dans le grain de sa voix, là où le corps résonne et se fait souffler.

Ce réinvestissement politique de la phénoménologie prend une résonance particulière chez les artistes femmes. La visibilité est pour elles, comme pour les *Black artists*, d'entrée de jeu politique et la peau est donc une surface tout sauf lisse. Elle est réfléchissante. L'entrelacs de l'intime et du monde est pour elles politique. C'est ce qui, en quelque sorte, saute aux yeux dans la série *Closed Contact* de l'artiste Jenny Saville, réalisée entre 1995 et 1996. La série est le résultat d'une collaboration presque contre-nature entre Saville, une artiste aux engagements féministes bien connus et qui bâtit sa renommée par ses tableaux de corps de femmes dont la masse envahit toute la toile, et le photographe de mode et réalisateur britannique Glen Luchford⁸⁰. Les clichés, montés sur plexiglas, sont des portraits fragmentés de Saville. Une hanche, son visage, un sein sont photographiés écrasés contre une vitre. Par un effet d'échelle troublant, ces gros plans de 182,9 x 182,9 cm dilatent la présence épidermique du corps. Nous sommes ici contraints à un face-à-face monstrueux, dans lequel notre champ de vision semble tout entier envahi par ce corps-peau derrière lequel nous peinons à reconstruire la présence d'un sujet. Radicalement défamiliarisé, le corps n'est plus que cette surface-tégument qui résiste à toute esthétisation. La peau nous assaille, magnifiée jusqu'à l'outrance, dans une image qui dénie toute fonction cosmétique à la représentation. La femme n'est que peau, matière, plis et replis de la chair, monstrueusement réincarnée. Si le corps est ici profondément politique, c'est qu'il est avant tout profondément inesthétique, bafouant les lois du beau.

Dans toutes ces œuvres, l'idée s'enlace à la matière pour matérialiser les conditions d'existence du corps politique, ce qui le structure et l'anime. La peau est alors une surface sensible par laquelle nous touchons à la loi du désir et de la *polis*. Cette réversibilité inépuisable de l'intime et du collectif, de l'érotique et du politique est aussi au cœur de l'opéra *Written on Skin* (2012), écrit par George Benjamin sur un livret du dramaturge

80 Pour mesurer le caractère paradoxal de la collaboration, on peut rappeler que Luchford signa un contrat d'exclusivité avec la marque de luxe italienne Prada en 1997. Cette même année, sa campagne pour la marque lui valut de recevoir le prix de l'association D&AD (Design and Art Direction), l'un des plus prestigieux prix dans le domaine du design et de la publicité créative.

Martin Crimp. L'intrigue, en abyme, est toute entière centrée sur la passion du corps, une obsession qui renvoie au médium opératique, comme le compositeur le rappelle dans un entretien introductif à la création de son œuvre⁸¹. Deux intrigues communiquent comme par un effet de métalepse. Dans la scène I, des êtres tout à la fois angéliques et démoniaques, que Katie Mitchell – la metteuse en scène de l'œuvre lors de sa création – fait évoluer dans un univers clinique tenant à la fois de la chambre de dissection et de coulisses high-tech, s'imaginent en démiurges convoquant un âge ancien et effaçant toute trace de modernité. L'ange principal, qui prend ensuite les traits de l'amant, un rôle écrit pour un contre-ténor, revêt des vêtements sans âge, et ordonne que l'on « fasse place pour les primevères sauvages et la lente torture des coupables⁸² ». Son voyage semble un voyage au pays des ombres : « Effacez les vivants : ravivez les morts⁸³ ». De ces incantations performatives naît une intrigue amoureuse, qui sera « écrite sur de la peau ». L'action se transporte en effet au Moyen Âge (il y a 800 ans, précise le livret), l'intrigue enchâssée ayant été inspirée à Martin Crimp et George Benjamin par la *razò*, court texte biographique anonyme du XIII^e siècle, consacrée à Guilhem de Cabestanh, un personnage clé de la littérature troubadour, qui aurait été tué par l'époux de son amante. Le conte recycle le motif du cœur mangé, le mari dupé servant le cœur du troubadour à son épouse qui, apprenant la vérité, se tue.

Du désir presque démoniaque d'incarnation des anges à la scène finale, il n'est question que de corps et de peau. Le monde que les anges font ressurgir est un monde où les livres sont « des objets précieux, écrits sur

81 Entretien avec George Benjamin, Martin Crimp, *Written on Skin*, captation DVD : Orchestre du Royal Opera House de Londres, direction : George Benjamin ; production : Londres, Royal Opera House/Opus Arte/BBC, 2013. L'opéra était une commande à Benjamin et Crimp du Festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence, de l'Opéra national des Pays-Bas, du Théâtre du Capitole de Toulouse et du Royal Opera House de Londres. La première eut lieu au Festival d'Aix-en-Provence le 7 juillet 2012.

82 « *Make way for the wild primrose and slow torture of criminals* » (1^{re} partie, scène I).

83 « *Fade out the living: snap back the dead to life* » (*ibid.*).

de la peau⁸⁴ ». L'ange qui prend forme humaine est un enlumineur que le mari, aussi appelé le « protecteur », invite dans sa maison pour qu'il crée un livre enluminé montrant les actes des anges, le châtiment des méchants et le paradis des « purs et justes⁸⁵ ». La peau n'est pas ici que vélin ou parchemin. Elle est humaine et l'on comprend, dès la première scène réunissant les trois protagonistes, que cette peau sera très vite vecteur d'un toucher érotique par lequel Agnès, l'épouse « silencieuse et obéissante » – le livret de Crimp la décrit comme « *still* » : calme et silencieuse – s'éveillera à elle-même.

C'est Agnès elle-même qui met l'enlumineur au défi d'inventer une femme « vraie » – « *real* » – et non une femme de vélin et de couleurs, l'enjoignant d'imaginer ce processus d'incarnation par lequel s'animerait la palette de l'imagier. Le livret emprunte ici à la longue tradition des récits d'incarnation picturale dans lesquels l'incarnat est tout à la fois vecteur du désir du peintre-pygmalion et métaphore réflexive sur le fantasme métamorphique de l'art, défini par Georges Didi-Huberman dans *La Peinture incarnée* comme « un événement d'incarnat, autant que d'incarnation. Une érubescence⁸⁶ ». Métaphore de cet événement d'incarnat, de cet entrelacement de la peau érotisée et du vélin, une page apparaît dans le livre « où la peau ne sèche jamais. La peau reste humide, mouillée comme la bouche d'une femme, comme la partie blanche d'un œuf⁸⁷ ». Musicalement, la partition de George Benjamin travaille aussi à cet entrelacs : entrelacs de références musicales au *Pelléas et Mélisande* (1902) de Claude Debussy, au *Wozzeck* (1925) d'Alban Berg, ou à Igor Stravinsky, mais avant tout entrelacs des voix, et plus encore des voix et des lignes orchestrales, comme au moment de l'entrée de l'ange 1 dont la voix de contre-ténor est comme engendrée par le *tutti* de l'orchestre et la ligne des cuivres.

84 « *a precious object, written on skin* » (*ibid.*).

85 « *the pure and just* » (*ibid.*).

86 Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 80.

87 « *where the skin never dries. Skin stays damp, wet like a woman's mouth, like the white part of an egg* » (*Written on Skin*, 2^e partie, scène VII).

Comme dans *Wozzeck* de Berg, le désir n'est en rien irénique. Il porte en lui la mort. Le conte lentement se transmue en dystopie. Le chaos s'installe sur les terres du protecteur et la dernière partie se joue dans l'ombre portée des massacres que décrit Agnès qui se tient à sa fenêtre et voit les hommes de main empaler les nouveau-nés. L'onde de la passion mortifère se propage à travers le corps social et la peau-vélin devient interface entre le corps utopique du désir et le corps dystopique d'un avenir de terreur. Le livre de l'imagier que découvre le Protecteur est peuplé de scènes intempestives de bombardements et de massacres. Le contrat a été rempli ; le livre de peau dépeint bien l'enfer qui vient. Il se referme sur notre présent.

174

ORGANES POLITIQUES

La « *topie* impitoyable » qu'est le corps selon Foucault nous rappelle à la dialectique complexe qui porte l'intime au-devant de son extériorité et, en quelque sorte, le collectivise. De même que dans le travail de mémoire incarnée évoqué plus haut, le mort saisit le vif, dans ces œuvres épidermiques, le corps collectif saisit le corps propre, intime, et le porte à l'horizon de sa propre histoire. L'esthétique à fleur de peau d'artistes comme Mona Hatoum, Donald Rodney ou John Burnside nous fait percevoir la réversibilité phénoménologique par laquelle le corps le plus intime vient adhérer, comme par un effet de double face, à sa propre historicité. C'est alors l'œuvre qui devient cette « *topie* impitoyable », par un effet de corrélation empirique, l'œuvre nous amenant à une expérience conceptuelle de l'historicité du corps politique.

L'installation vidéo de Mona Hatoum *Corps étranger* (1994) nous dit aussi que, dans cette interface, se dévoile un corps profond dont nous devons comprendre l'économie pathique et politique. Une esthétique du contact se dessine, qui permet de repenser le corps collectif. Mais avant d'être réinvesti, ce corps est exploré, sondé. Pour faire tissu, il doit être appréhendé dans sa corporéité physique, sa réalité organique. Par un effet de littéralisation, la fiction et les arts de l'image dénudent la physique sociale du corps. La métaphore du tissu social n'est en rien une métaphore morte, mais bien une métaphore vive, indexée

immédiatement sur le tissu conjonctif qui constitue notre réalité physique. Faire texte, c'est donc rappeler le discours de la *polis* à la réalité organique des tissus qui la constitue.

Fiction et arts plastiques nous rappellent à cette économie conjonctive. Comme les Anciens lisaient dans les entrailles, romanciers et artistes plongent au cœur des corps pour décrypter le présent. C'est ce que suggère, par exemple, la série *Black Scalpel Cityscapes* (2014) de Damien Hirst. Poursuivant l'expérimentation amorcée avec la série *Scalpel Blade Paintings* (2011-2012), dans laquelle des scalpels de toutes formes dessinaient de complexes figures géométriques, Hirst élabore, dans la série de 2014, des représentations aériennes des grandes métropoles – Londres, Moscou, Rio, Washington, Shanghai, Paris... – qui se révèlent, une fois l'accommodation visuelle effectuée, composées de milliers de scalpels ou d'épingles à nourrice. Détournant une fois encore le langage du *ready-made*, l'artiste déclenche une série d'analogies avec la gestion clinique du vivant, la rationalisation des corps, mais aussi la douleur trop souvent refoulée des chairs, leur déhiscence et leur vulnérabilité⁸⁸.

Pour Hirst, Self ou Ishiguro, ces aruspices de notre hypermodernité, le corps n'est plus seulement une « topie », mais bien une économie qui porte l'humain à ses confins, là où les tissus se vendent, se clonent, se déshumanisent, se gèrent. Comme le rappellent les travaux menés dans le domaine de l'anthropologie médicale, de nouvelles « économies des tissus⁸⁹ » s'inventent aujourd'hui qui imposent de repenser en profondeur l'ancienne dialectique qui sous-tendait la définition moderne de la biopolitique. Il n'est plus de nature simple. *Zôé* semble avoir été intégralement subsumée sous *bios*. La hantise de la fin ne semble ménager aucune réserve de sens ; elle a envahi jusqu'à la cellule.

88 Hirst s'explique sur cette tension de la clinique et du sensible dans les textes de présentation des deux séries. Accès le 10 août 2016 à http://whitecube.com/exhibitions/damien_hirst_black_scalpel_cityscapes_sao_paulo_2014/.

89 Catherine Waldby et Robert Mitchell, *Tissue Economies. Blood, Organs, and Cell Lines in Late Capitalism*, Durham (NC), Duke UP, 2006. Pour une synthèse lumineuse des enjeux de cette forme de « bioviolence », voir Nancy Scheper-Hughes et Loïc Wacquant (dir.), *Commodifying Bodies*, London, Sage, 2002.

Aux côtés de la figure du spectre marche désormais celle du clone, du répliquant⁹⁰, ou encore celle du donneur d'organes, autant de figures qui allégorisent, dans leur ADN artificiel ou leur chair, l'inorganicité du présent.

Dans *Liver* (2008), Will Self se saisit de cette interrogation par le biais de l'intertextualité en transposant le mythe de Prométhée dans un présent dysphorique livré à une forme d'allégorie généralisée. Dans l'univers anachronique de *Liver*, tout fait sens, mais le sens prolifère à l'image d'une cellule cancéreuse ou d'un virus, dont le principe vital s'inverse en force létale. Les quatre récits sont ajoutés par un effet de contamination symbolique et livrent le diagnostic grimaçant d'un corps social aux organes vitaux rongés par une anomie qui est comme une gangrène de l'être. Le cercle d'alcooliques de « Foie humain », lointainement inspiré par *The Colony Room*, un club privé de Soho fréquenté par Francis Bacon et ses amis, se révèle le terrain de chasse d'un extra-terrestre dépêché pour récolter des foies gras après un « gavage⁹¹ » en règle. Dans « Leberknödel », une Anglaise, dont le cancer du foie a atteint sa phase terminale, se rend à Zurich pour mettre fin à ses souffrances. Elle se trouve finalement prise en mains par un étrange couple, mi-anges, mi-démons, avec lequel elle signe un pacte faustien obscur, et se trouve guérie, transfigurée, comme étrangère à elle-même. Dans « Prometheus », un jeune loup du marketing et de la publicité, puise une énergie paradoxale dans la dévoration régulière de son foie par un oiseau qui, telle l'ombre de la mort qui vient, plane au-dessus d'un Londres lui-même tout entier dévoré par des fantômes de puissance mortifères. Dans le récit final « Birdy Num Num », la parole est donnée au virus de l'hépatite C qui court de corps en corps, dans un appartement de South Kensington où se croisent des junkies de toutes origines.

90 J'emprunte bien sûr le terme au scénario du film de Ridley Scott, *Blade Runner* (1982), l'adaptation du roman de Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968). On se souvient que, dans l'adaptation, les clones sont désignés par le terme *replicants*, un terme qui n'apparaît pas dans le texte de Philip K. Dick.

91 Will Self, *Liver* (2008), Harmondsworth, Penguin, 2009, p. 59.

La danse macabre rappelle celle qui emporte les protagonistes de *Dorian*, comme ceux de *London Fields*, tous malades d'un présent livré à des désirs pathologiques et à une sensation d'anomie qui dévaste les esprits et les corps. Sous la plume de Will Self lui aussi convaincu de la débilité du présent – *débilité* est à prendre dans son sens médical –, l'allégorie organique est d'emblée tautologique : rien ne circule dans le corps politique que la mort, et rien ne semble devoir échapper à cette dévastation. Ici encore, les théories développées autour de la biopolitique de l'immunité nous éclairent sur la puissance paradoxale de cette poétique organique. Dans le dernier chapitre de son essai *Simians, Cyborgs, and Women*, Donna J. Haraway insiste sur la fonction de creuset herméneutique du système immunitaire, et sur la pertinence historique presque inégalée de ce

terrain spécifique, où politiques globales et locales ; la recherche nobélisée ; les productions culturelles hétéroglossiques – des pratiques alimentaires, à la science-fiction féministe, de l'imagerie religieuse, aux jeux pour les enfants, des techniques de visualisation, aux théories de la stratégie militaire – ; les pratiques médicales ; les stratégies d'investissement en bourse ; les changements planétaires de l'industrie et de la technologie ; ainsi que l'expérience intime et collective la plus profonde du corps, de la vulnérabilité, du pouvoir et de la mort, entrent en interaction avec une intensité qui n'a d'égale sans doute que la biopolitique de l'identité sexuelle et de la reproduction⁹².

La pensée de l'immunité traverse le corps social mondialisé à une échelle méta-culturelle qui déborde la *polis*. Mais le monologue du virus qui conclut *Liver* semble aussi nous dire qu'une forme primitive de vie – on n'ose ici parler de « vie nue » – survient dans la débâcle de toute *polis*. Pour tout *demos* ne survit que cette vie minimale, et pourtant bruisante, une vie sans nom et pourtant toute puissante : « Quel est mon nom ? Légion est mon nom, car je – nous – sommes une multitude. Une

92 Donna J. Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, London, Free Association Books, 1991, p. 204-205. Ce texte est issu d'une conférence donnée en 1988.

multitude sans couleurs⁹³ ». L'*incipit* de l'ultime récit de *Liver* exacerbe la logique allégorique de toute l'œuvre en détournant la parabole de l'exorcisme du possédé de Gérasa et la confrontation entre Jésus et les démons, telle que formulées dans l'Évangile selon saint Marc (v, 9) : « Il l'interroge : "Ton nom ?" Il lui dit : "Légion est mon nom. Oui, nous sommes une multitude"⁹⁴ ». La multitude est bien une nouvelle forme du démos ; un *demos* ici démoniaque, viral, image inversée de la *polis*. C'est désormais le démon qui est maître de l'interpellation, comme pour mieux dire que les démons de notre monde possédé ne peuvent être exorcisés.

178

David Mitchell, dans *Cloud Atlas* (2003), et Kazuo Ishiguro, dans *Never Let Me Go* (2005) réactivent la veine apocalyptique déjà présente dans les années 1980 et combinent l'imaginaire eschatologique⁹⁵ avec ce qui pourrait se définir comme une éthique organique. La dystopie travaille au plus près du corps, dans sa chair même, son ADN. Les deux romans décrivent l'usage de clones, à des fins biologiques dans le cas de *Never Let Me Go*, qui imagine un monde de « donneurs » dont les organes sont peu à peu « récoltés » – « *harvested* » –, et à des fins capitalistiques dans

93 « *What's my name? My name is legion, for I – we – are many. Many and colourless* » (*Liver*, *op. cit.*, p. 235).

94 Évangile selon saint Marc, trad. André Chouraqui. Accès le 9 août 2016 à <http://www.4evangiles.fr/traductions/Chouraqui/Marc>. André Chouraqui préfère « Nous sommes une multitude » à la traduction précédemment acceptée : « Nous sommes nombreux », une heureuse convergence avec la pensée contemporaine de la multitude, telle que formulée par Michael Hardt et Antonio Negri, par exemple, dans *Multitude. War and Democracy in the Age of Empire*. Le texte de la *King James Bible* est le suivant : « *And he asked him, What is thy name? And he answered, saying, My name is legion; for we are many* ».

95 La critique portant sur le roman de Mitchell a récemment beaucoup insisté sur cette inspiration apocalyptique. Voir entre autres : Heather J. Hicks, « "This Time Round": David Mitchell's *Cloud Atlas* and the Apocalyptic Problem of Historicism », *Postmodern Culture*, 20/3, 2010, n.p. ; Scott Dimovitz, « The Sound of Silence: Eschatology and the Limits of the Word in David Mitchell's *Cloud Atlas* », *SubStance*, 44/1, 2015, p. 71-91 ; Gerd Bayer, « Perpetual Apocalypses: David Mitchell's *Cloud Atlas* and the Absence of Time », *Critique. Studies in Contemporary Fiction*, 56/4, 2015, p. 345-354 ; Jennifer Rickel, « Practice Reading for the Apocalypse: David Mitchell's *Cloud Atlas* as Warning Text », *South Atlantic Review*, 80/1-2, 2015, p. 159-177.

le cas de l'univers dystopique de *Cloud Atlas*, peuplé d'esclaves-clonés⁹⁶. Dans ces deux récits, le corps n'est pas un simple objet d'empathie, ou l'espace d'une dramaturgie politique jouant la relation maître-esclave. Il est l'agent de conscientisation et de subjectivation de ceux qui ne savent pas même qu'ils sont des infra-sujets. Pour Mitchell et Ishiguro, le clone est bien sûr la figure par excellence des contradictions de notre modernité anthropocentrée. Comme déjà Ridley Scott dans *Blade Runner*⁹⁷, ils font du clone une topie dans laquelle s'incarnent, se vivent les tensions de notre anthropocentrisme capitaliste. Le principe de réversibilité phénoménologique – l'entrelacs – est comme hypostasié et incarne finalement notre humanité même, telle que l'autre radical – le pseudo-humain – la cristallise et nous la renvoie. La fiction déploie ici sa pleine potentialité politique. En se plaçant du point de vue des clones, elle ne fait pas qu'autoriser l'humanité potentielle du répliquant ; elle en exhausse la complexité sensible. Retournant le regard de l'infra humain, les clones nous placent sous le regard d'un alter-ego fantasmatique, mais qui nous rappelle à notre propre humanité.

Sous l'effet intimement empathique de la narration intradiégétique, le clone brouille le binarisme opposant humain et non-humain. S'appuyant, entre autres, sur les travaux les plus récents de Donna J. Haraway sur les « espèces compagnes » – « *companion species*⁹⁸ » –, Anne Whitehead insiste sur l'ouverture relationnelle du roman d'Ishiguro et sa capacité à déborder les catégories modernes et donc anthropocentrées de l'humain : « devrions-nous penser en termes plus contingents et plus *confus* notre

96 On sait quelle place ces figures humanoïdes occupent aussi dans l'imaginaire des séries télévisées. On mentionnera simplement les différentes formes que prend cette humanité hybride dans la série *Doctor Who* et ce, dès la première saison en 1963, dans le cas des Daleks. La série se peuple ensuite de toutes sortes de figures d'humanité mixte : Cybermen, Hoods, Judoons, etc.

97 Pour une lecture en regard de *Blade Runner* et *Cloud Atlas*, voir la thèse de Diane Leblond : *Optiques de la fiction. Pour une analyse des dispositifs visuels de quatre romans britanniques contemporains*. Time's Arrow de Martin Amis, Gut Symmetries de Jeanette Winterson, *Cloud Atlas* de David Mitchell, Clear de Nicola Barker, Université Paris Diderot, 2016.

98 Donna J. Haraway, *When Species Meet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.

relation aux espèces et matérialités “non humaines”, ainsi que la manière dont nous sommes symétriquement reconfigurés et redéfinis par cette relation⁹⁹ ? » Comme le souligne aussi Hélène Machinal, cette fois à propos de *Cloud Atlas*, cette éthique du post-humain remonétise le langage de l’expérimentation romanesque associée à la postmodernité¹⁰⁰. Les humanités plurielles et « hybrides¹⁰¹ » que matérialise le clone dans sa chair usinée et pourtant si humaine, ne font pas du corps simplement une matière inerte, quoique problématique et *unheimlich*. L’empirisme dysphorique de *Cloud Atlas* et *Never Let Me Go* fait du corps un corps conducteur d’intellection, le lieu même où le rebut – ou *reject* en anglais – se fait sujet. Ces corps de fiction hybrides nous ramènent à notre propre contingence biologique. Ils nous obligent à un travail de débordement qui nous porte au-delà de nous-mêmes, pour mieux nous faire toucher empathiquement, par la force de la vicariance fictionnelle, à un fond d’humanité qui insisterait au-delà même de l’*anthropos*¹⁰².

Cette éthique empiriste, qui ajointe imaginaire expérimental techniciste et empathie, se détache, on l’aura compris, sur une conscience historique endeuillée. *Cloud Atlas* et *Never Let Me Go* doivent se lire et se comprendre comme des extensions fantasmatiques d’une histoire qui, elle, a été bien réelle. Ils s’inscrivent dans un cousinage étroit avec *Time’s Arrow* et *The Zone of Interest* de Martin Amis. Les scènes de *Cloud Atlas* décrivant l’abattage, le dépeçage et le broyage des corps des clones usagers, comme l’exploitation systématique des organes des

99 Anne Whitehead, « Writing with Care: Kazuo Ishiguro’s *Never Let Me Go* », *Contemporary Literature*, 52/1, 2011, p. 54-83, ici p. 65.

100 Hélène Machinal, « David Mitchell’s *Cloud Atlas*. From Postmodernity to the Posthuman », dans Sarah Dillon (dir.), *David Mitchell. Critical Essays*, Canterbury, Glyphi Limited, 2011, p. 127-154.

101 Maria Aline Ferreira, « The Posthumanist and Biopolitical Turn in Postmodernism », *European English Messenger*, 24/2, 2015. Accès le 10 août 2016 à <https://www.questia.com/magazine/1G1-440058445/the-posthumanist-and-biopolitical-turn-in-post-postmodernism>.

102 Pour rendre pleinement justice à la complexité de ces enjeux, il conviendrait de placer en regard les thèses utopistes de Rosi Braidotti sur le posthumain (voir son essai, *The Posthuman*, Cambridge, Polity, 2013) et celles de Irving Goh sur la catégorie du *reject* (voir son essai, *The Reject. Community, Politics, and Religion after the Subject*, New York, Fordham UP, 2015).

donneurs de *Never Let Me Go*, sont des images diffractées de la « chaîne de mort¹⁰³ » de la solution finale. L'éthique empathique se fait praxis et donc intelligence de notre propre présent et de ses fantômes dans ce travail de tissage mémoriel qui, une fois encore, laisse revenir / advenir une politique du spectre.

Ce spectre habite notre présent, comme il habite notre histoire. C'est aussi ce que nous dit le deuxième roman de Sunjeev Sahota, *The Year of the Runaways* (2015). La dystopie règne ici sur un présent qui n'est que trop réel et « l'économie des tissus » est prise dans l'économie désormais mondialisée des échanges. Autour de la figure d'une jeune Anglo-Indienne qui accepte de contracter un mariage blanc, le récit choral suit le destin de trois jeunes indiens travailleurs clandestins en Angleterre, leur descente aux enfers et leur lente intégration en Angleterre ou dans leur pays d'origine.

Contraint de partir chercher du travail en Angleterre du fait des dettes de son père, un petit négociant, Avtar peine à réunir l'argent nécessaire à l'achat d'un visa auprès d'un avocat véreux. Acculé, il est contraint de vendre un de ses reins. La scène de l'ablation du rein est une scène pivot du roman. Elle fonctionne comme une synecdoque ironique. Sur le dur chemin de l'intégration sociale, le jeune homme ne fait pas, comme c'est le cas dans un *Bildungsroman* traditionnel, l'expérience de l'accumulation de connaissances et finalement de biens. Le personnage incorpore la dure loi de l'échange social et capitalistique par le renoncement, la minoration de son propre corps¹⁰⁴. La scène met en abyme la lente dépossession à laquelle les personnages sont contraints pour survivre. L'ellipse narrative qui précède la scène métaphorise un double évidemment : celui, concret, physique, auquel est condamné Avtar, celui aussi de la logique mimétique qui peine à ajointer les maillons de la chaîne diégétique qui doit pourtant faire sens. Tout n'est, comme dans tout roman de formation, qu'affaire de contrat : contrat social, contrat politique, contrat symbolique, contrat de lecture. Mais

103 J'emprunte l'expression à l'un des témoins décrivant le camp d'extermination de Tréblinka dans *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann.

104 Ce même thème est central au film de Stephen Frears, *Dirty Pretty Things* (2002).

le contrat est ici rempli au prix du démantèlement des corps. Avatar sacrifie un de ses reins. Mais il n'en finit pas de payer de son corps. À la fin du roman, une grave affection rénale, induite par ce sacrifice initial, impose qu'on l'ampute d'un pied. L'économie symbolique de la mimésis converge avec la nouvelle économie tissulaire. Comme nous l'avons déjà remarqué à propos de l'encryptage idéologique de la peau, le corps est bien ici une interface phénoménologique et politique.

La mise en crise de la symbolique du roman d'apprentissage est symptomatique d'une mise en crise, en quelque sorte mondialisée, des théories du sujet déterminant l'épistémè moderne du *Bildungsroman*. L'anthropologue Nancy Scheper-Hughes insiste sur le différend qui oppose les processus de subjectivation du corps propres à la modernité anthropocentrée du « monde premier » et l'objectification du corps prévalant dans le reste du monde¹⁰⁵, une objectification qu'exploite le négoce du corps et de ses « pièces détachées¹⁰⁶ ». Nous ne savons rien du corps qui reçoit le rein d'Avatar et cette asymétrie diégétique est elle-même porteuse d'une éthique du corps politique. Le roman-monde qu'est *The Year of the Runaways* embrasse cette asymétrie, et répond ainsi à cette variante de la nécro-politique qu'est le trafic d'organes. De même qu'il est des vies qui ne valent pas d'être pleurées – « *grievable* », selon l'expression de Judith Butler¹⁰⁷ –, le rein d'Avatar se perd dans l'anonymat, n'est pas « *grievable*¹⁰⁸ » et c'est à cette asymétrie consubstantielle du rapport de force politique que répond l'asymétrie du texte de Sahota.

Tout, dans *The Year of the Runaways*, nous rappelle ce déséquilibre politique. Comme le corps d'Avatar qui reste pour toujours affecté par l'ablation, est décrit comme en déséquilibre – « Il était assis, le poids

105 Voir Nancy Scheper-Hughes, « Bodies for Sale – Whole or in Parts », dans Nancy Scheper-Hughes et Loïc Wacquant (dir.), *Commodifying Bodies*, op. cit., p. 1-8.

106 L'expression apparaît fréquemment dans les études portant sur le trafic d'organes. Voir par exemple l'étude de sociologie morale menée par Mark Schweda et Silke Schickantz, « The "Spare Parts Person"? Conceptions of the Human Body and their Implications for Public Attitudes towards Organ Donation and Organ Sale », *Philosophy, Ethics, and Humanities in Medicine*, 4/4, 2009. Accès le 10 août 2016 à <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2669094/>.

107 Judith Butler, *Frames of War. When is Life Grievable?*, London, Verso, 2009.

108 Voir Nancy Scheper-Hughes, « Bodies for Sale – Whole or in Parts », art. cit., p. 4.

de son corps portant sur sa hanche droite, ce qui soulageait un peu la douleur¹⁰⁹ » – et qui finalement boite, suite à l’amputation finale, le texte semble décentré. Le protocole générique du roman d’apprentissage s’élabore sur un manque littéralement organique. Le vide fait signe, en creux, tel un membre fantôme. Si toute représentation est indexée sur un processus d’abstraction référentielle, le corps d’Avtar nous ramène à la réalité physique qui fait fond sur le mode de la spectralité. L’infirmière qui procède à l’ablation du rein d’Avtar le rassure, la douleur est normale : « Laisse-le faire son deuil. Ton corps appelle la partie qui lui manque. Laisse-le faire son deuil¹¹⁰ ». De ce travail de deuil, de cet organe qui mérite qu’on le pleure, le roman de Sahota se veut comptable. Son éthique politique du corps s’approprie l’économie du roman d’apprentissage pour dire le différend qui traverse l’économie mondialisée des signes et des corps. Le corps d’Avtar se fait trope sensible, synecdoque incarnée de l’intégrité en crise du sujet. Plus largement encore, le roman lui-même se tient sur la ligne de faille qui traverse notre modernité mondialisée. Si le corps d’Avtar est bien une « *topie* impitoyable », c’est qu’il nous dit le différend qui déchire le corps du présent. De cette politique de « l’impossible¹¹¹ », le roman reste comptable, malgré tout, dans cette attention aux organes fantômes et cette éthique du sujet mutilé.

109 « *He sat with his weight across his right hip, which dulled the pain* » (*The Year of the Runaways*, London, Picador, 2015, p. 181).

110 « *You must let it mourn. Your body is calling for its missing part. You must let it mourn* » (*ibid.*, p. 178). On notera que « *missing part* » peut aussi bien se traduire par « pièce manquante », dans une collusion du corps et de la machine qui renvoie aux clones imaginés par Mitchell et Ishiguro.

111 J’emprunte le terme à Irving Goh, qui, dans *The Reject*, insiste dans sa conclusion sur les réalités « impossibles » de notre présent et la nécessité de penser malgré tout une communauté de ces impossibles (ebook).

CORPS HABITÉS/CORPS HABITANTS

The Year of the Runaways (2015), le roman de Sunjeev Sahota, comme *In the House of My Father* (1997), l'œuvre de Donald Rodney, s'immiscent au plus intime du sujet, là où biologie et politique, nature et culture se confondent. Loin de s'épuiser, la mécanique représentative est ici comme remonétisée. Le corps est réinvesti comme le lieu même du politique. Il n'est pas simplement une synecdoque qui désignerait la réalité. Il est le lieu où le sujet s'éprouve, dans sa chair même, comme sujet politique. Fragile, mutilé, le corps du sujet est aussi puissance. Comme par un effet de monstration immédiat, il court-circuite l'économie transitive du signe. Il est radicalement objet et sujet de l'intellection, matière et concept, puissance performative.

La fiction et les arts plastiques britanniques contemporains n'auront cessé d'interroger l'économie de la représentation, pour nous rappeler encore et toujours à son économie culturelle et, symétriquement, à la matérialité expérientielle des représentations. Le corps opère comme le noyau de la représentation. Autour de corps hantés, réaffectés jusque dans leurs tissus les plus vulnérables, c'est tout un régime représentatif qui se distribue. Convoquer ici la représentation peut sembler trompeur, puisque le régime de la représentation postule une médiation, un tiers discursif. Le corps, dans sa performativité intime, n'est pas qu'un tiers. Il est sujet ; il opère et ce paradoxe structure tout l'ordre empiriste d'une représentation incarnée. Ce paradoxe est radical et crucial, car il en va de la pertinence de la littérature et des arts plastiques, ici et aujourd'hui. Il en va de leur capacité à nous faire éprouver notre être politique dans sa matérialité quotidienne et charnelle.

L'enjeu est plus crucial et plus paradoxal encore pour la génération d'écrivains et d'artistes qui tentent de faire l'anatomie d'un corps politique éparé, livré aux vents mauvais de la désunion qui frappe la société britannique post-consensuelle. Dès les années 1990, la critique

insiste sur la nécessité pour le roman d'inventer une forme qui puisse représenter la « condition de l'Angleterre¹ ». Ce qui compte, suggère ainsi Steven Connor à propos du roman d'Angus Wilson, *Anglo-Saxon Attitudes* (1992), « c'est d'établir un angle de vue, ou un point de vue, à partir duquel des questions et des expériences très dissemblables deviennent commensurables ou mutuellement mimétiques² ». Comprendre comment le corps politique de ce Royaume-(dés)Uni se représente à lui-même impose de mettre à l'épreuve l'économie tierce de la représentation. La poétique empiriste du corps en offre une anatomie presque littérale. Autour de la cellule radicale que constitue le corps, c'est tout un monde qui s'étage et se distribue, monde profus, de *topoi*, de figures et de tropes par lesquels l'écriture et l'art nous permettent de saisir comment nous habitons le monde, comment nous faisons corps – corps complexe, corps mutant – avec le présent.

Une telle saisie est, on le sait, vouée à l'incomplétude et à l'éphémère. Il n'est pas de présent homogène et étale, mais des présents, labiles, fugaces, insaisissables. Vouloir déceler une cohérence dans une période historique de référence c'est forcer le présent à une cohérence qui en trahit la complexité et toute tentative pour périodiser les arts est, on le sait, risquée. Toutefois, le début des années 1980 ouvre un nouveau chapitre historique, sociologique et idéologique qui contraste nettement avec l'ère précédente et qui soulève des questions spécifiques. Une conscience historique d'un genre nouveau envahit alors l'écriture et l'art britanniques mis au défi de dire les mutations du corps social. L'arrivée au pouvoir de Margaret Thatcher en mai 1979 fait en effet entrer le Royaume-Uni dans une ère de changements profonds. Le libéralisme économique que défend la nouvelle Première ministre implique de repenser la manière dont le pays fait société. L'affirmation de Margaret Thatcher selon laquelle « la société, ça n'existe pas³ » est devenue emblématique de la

1 Voir *supra*, p. 25.

2 Steven Connor, *The English Novel in History. 1950-1995*, London, Routledge, 1996, p. 53.

3 Une première version de la formule se trouve dans un entretien que Margaret Thatcher accorda au journaliste Douglas Keay, pour le magazine *Woman's Own* et qui parut, dans une version écourtée, le 31 octobre 1987 : « Ils [les gens] renvoient

mutation radicale à l'œuvre dans un Royaume-Uni livré à la dérégulation économique et au marché. Renvoyant la responsabilité à l'individu et aux structures de base du collectif – en particulier la famille –, cette formule cristallisait des transformations sociales et politiques que la littérature et les arts contemporains allaient mettre en forme, en récit, pour les penser de manière critique. Si, à la société, devait se substituer un ensemble variable de monades, dont le plus petit commun dénominateur n'était plus que le sens de la responsabilité individuelle et familiale, alors l'économie de la représentation mise en place depuis le XVIII^e siècle, en particulier dans le domaine du roman, devait être repensée ; alors aussi, un autre récit structurant devait être imaginé qui articulerait cette rupture du contrat social. La nation britannique était entrée dans une ère « post-consensuelle ». Elle tournait la page du *Welfare State* et du pacte social qu'il avait défini ; d'autres économies de la représentation devaient dès lors être produites qui puissent dire cette rupture.

Les perspectives critiques sur la littérature en témoignent qui, entre le milieu des années 1990 et les années 2010, se décalent et infléchissent leurs paradigmes. *The English Novel in History. 1950-1995*, de Steven Connor – texte clé qui, on le sait, inaugura une renaissance de la critique – conclut sur un postulat contre-dystopique. La fin de l'ouvrage, centrée sur le roman de Maggie Gee *The Burning Book* (1994), fait le

leurs problèmes sur la société. Et qui est la société? La société, ça n'existe pas [*There is no such thing*]!. Il y a des individus, des hommes et des femmes, et il y a des familles et aucun gouvernement ne peut rien faire si ce n'est à travers les gens et les gens doivent être responsables ». Margaret Thatcher débutait alors son troisième mandat (1987-1990), les élections législatives ayant été remportées haut la main par le Parti conservateur le 11 juin 1987. Margaret Thatcher allait préciser son propos par un communiqué publié le 10 juillet 1988 dans *The Sunday Times* ; on y trouve une reformulation de l'expression qui est passée à la postérité : « Trop souvent les difficultés de ce pays sont présentées comme celles de la société. Mais la société en tant que telle n'existe pas ; c'est un concept [*Society as such does not exist except as a concept*]. La société est composée de gens. Les gens ont des devoirs, des convictions et trouvent des solutions. Ce sont les gens qui font que les choses se réalisent. Pour elle [Margaret Thatcher], les actions des individus et des familles sont les ligaments [*sineews*] de la société réelle, plutôt que de la société en tant que concept abstrait [...] ». Accès le 6 décembre 2016 à <http://www.margareththatcher.org/document/106689>.

pari d'une résilience politique, promesse d'une forme de révolution par laquelle la fiction « transformerait les conditions de sa propre mort en autant de possibilités de renouveau et de survie⁴ ». Paru en 2008, *The State of the Novel*, de Dominic Head, met en revanche en question l'idée que la fiction britannique connaîtrait une « Renaissance post-consensuelle »⁵. Très critique à l'égard de toute tentative de périodisation, il l'est encore plus à l'égard de ce qui serait le mythe d'une ouverture du roman britannique à l'autre, à la différence, à la pluralité. Le titre de son ouvrage, comme les titres de ses chapitres indiquent pourtant que le roman britannique a changé de paradigme, que le « multiculturalisme » (chapitre 3 : « Assimilating Multiculturalism »), la perspective transatlantique (chapitre 4 : « Terrorism in Transatlantic Perspective ») et la mondialisation du corps politique (chapitre 5 : « Global Futures: Novelists, Critics, Citizens ») imposent bien d'élaborer de nouvelles lectures de cette fiction qui repousse ses propres frontières. En 2004, Philip Tew choisissait, pour sa part, de lire le roman britannique contemporain à la lumière vacillante d'une identité incertaine en posant, dès le premier chapitre de son ouvrage, une série de questions : « L'identité britannique contemporaine [*Contemporary Britishness*] ; Qui ? Quoi ? Pourquoi et quand ? »⁶. À ces questions, il n'est pas de

4 Steven Connor, *The English Novel in History*, op. cit., p. 245.

5 Dominic Head, *The State of the Novel. Britain and Beyond*, Oxford, Blackwell, 2008, p. 23-51.

6 Philip Tew, *The Contemporary British Novel* (2004), London, Continuum, 2007, p. 29-60. Une large part de la critique récente portant sur le roman britannique contemporain place cette mise en crise du consensus social et politique au cœur de sa réflexion. Dès 1989, Alan Sinfield faisait de la « discorde » un paradigme central de son essai *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain* ([1989], London, Continuum, 2004). Dans la plupart des ouvrages parus depuis 2000, la crise n'est plus seulement celle, structurelle, poétique, qui frappe les régimes de représentation. Elle traverse le présent dans son ensemble. Le chapitre inaugural du volume 12 de *The Oxford English Literary History* place l'analyse sous l'égide du crépuscule : « "Gleaming Twilight": Literature, Culture, and Society » (*The Last of England*, Oxford, Oxford UP, 2004). L'expression est empruntée à l'autobiographie de Martin Amis, qui décrit ainsi l'impression produite par la crise des missiles de Cuba en 1962 dans *Experience* ([2000], London, Vintage, 2001, p. 137). Emily Horton fait aussi de la crise le paradigme central de son ouvrage : *Contemporary Crisis Fictions. Affect and Ethics in the Modern British Novel*, London, Palgrave,

réponse qui n'induit une simplification des enjeux. Les questions restent nécessairement ouvertes, et c'est la tâche de l'écriture et des arts visuels de les poser sans les refermer.

Le travail de la fiction continue de se penser de l'intérieur du régime de la représentation, mais c'est pour en redessiner des contours rendus toujours plus instables par la pluralisation des enjeux et des sujets de l'histoire. Plus que jamais, la représentation doit ici s'entendre dans son double sens : esthétique et politique. Ici encore, le corps fournit une métonymie radicale, organique de la structure imbriquée de la représentation. La représentation politique et son processus de délégation y sont comme court-circuités, condensés en une phénoménologie organique qui met à l'épreuve la naturalisation des dispositifs idéologiques.

PATRIMOINES EN PARTAGE

Autour de ce point d'invololution des représentations qu'offre le corps, c'est toute une topique figurative qui s'articule. L'œuvre de Donald Rodney *In the House of My Father* ramasse cette dialectique du corps politique au creux d'une main. Il n'est de corps politique qui ne dise au plus profond du tissu organique ; il n'est, symétriquement, d'expérience organique du politique qui ne soit aussi une topique. Le corps *topie* de Michel Foucault habite un espace toujours politique. Le corps-maison habite le monde lui-même, vaste topique dans lequel se combinent des modes d'existence politique en tension. L'ajointement

2014. Même les études qui adoptent une approche plus panoramique placent la crise des structures sociales et identitaires au cœur de leur analyse. Voir Brian Finney, *English Fiction since 1984*, London, Palgrave, 2006 ; Richard Bradford, *The Novel Now. Contemporary British Fiction*, Oxford, Blackwell, 2007, 4^e partie : « Nation, race and place ». Signe de ce changement de perspective, nombre d'essais choisissent de lire le roman britannique ou anglais dans le contexte, plus large, de la mondialisation des identités culturelles. Voir James E. English (dir.), *Contemporary British Fiction*, Oxford, Blackwell, 2006 ; Emily Horton, Philip Tew et Leigh Wilson (dir.), *The 1980s. A Decade of Contemporary British Fiction*, London, Bloomsbury, 2014. Finalement, les lignes de front de la mondialisation traversent tout le corps politique britannique et le mettent en crise de l'intérieur : voir Nick Bentley, Nick Hubble et Leigh Wilson (dir.), *The 2000s. A Decade of Contemporary British Fiction*, London, Bloomsbury, 2015.

intime de l'expérience et du concept que produit l'œuvre de Rodney le rappelle aussi : cette topique est un univers de signes, de tropes qui se métamorphosent à l'infini. Le corps-maison est tout à la fois métaphore et métonymie. Il condense, déplace, en quelque sorte affole la perception que nous avons de notre être au monde. Tout à la fois *topie*, trope, incarnation, machine conceptuelle, le fragile corps-maison nous met comme « sous le nez » la mécanique empirique du corps politique là où incarnation et intellection ne font qu'un.

190

Cette topique prend un sens tout particulier dans le régime sémantique et politique des sociétés anglophones. De la maison – *house* –, privée, ordinaire, à la maison commune, celle du Parlement, déclinée, au Royaume-Uni, en *House of Commons* et *House of Lords*, il est plus qu'un continuum institutionnel et idéologique. Un bref rappel historique peut s'avérer ici utile. Le terme *house* transcrit le latin *domus*. L'expression *Domus Communitatum* est attestée à partir de 1485. Comme le laisse entendre le médiéviste J. S. Roskell, l'introduction du terme *house* met un terme au vagabondage tant sémantique que spatial qui caractérise l'assemblée des « gentz de commune » – les bourgeois – dans le palais de Westminster. Tour à tour logée dans la chambre peinte du palais, la salle du chapitre de l'abbaye du même nom, puis son réfectoire, et en d'autres lieux encore, quand le Parlement se réunit loin de Westminster, cette assemblée voit sa désignation spatiale s'institutionnaliser vers la fin du xv^e siècle. La chambre basse – *Domus Inferior* – se fait corps constitué, situé en sa maison ; un processus de médiation politique s'instaurant ainsi⁷. L'effet d'intronisation est double : les assemblées s'installent, sont dotées d'une emprise spatiale qui valide leur emprise politique et symétriquement, le corps politique s'abstrait, comme hypostasié symboliquement par ce processus de médiation qui fonde

7 Sur cette histoire où se mêlent déjà topique et abstraction institutionnelle du corps politique, voir J. S. Roskell, « The Composition of the House of Commons », dans J. S. Roskell, Linda Clark, Carole Rawcliffe (dir.), *The History of Parliament. Introductory Survey 1385-1421*. Accès le 24 novembre 2016 à <http://www.historyofparliamentonline.org/volume/1386-1421/survey/v-composition-house-commons>.

la représentation politique⁸. Tout un ordre symbolique s’imagine ici, dans lequel la topique est aussi tropique. C’est bien un espace politique partagé, complexe – une *maison* et pas simplement une *chambre* –, qui est alors défini. La puissance de figuration de la métonymie est elle-même exhaussée dans le geste qui instaure le processus de délégation du vouloir collectif et par lequel, en retour, la maisonnée s’identifie à elle-même, sous les auspices de cette vie vécue sous un même toit.

Walter Benjamin a rappelé combien la conscience historique habite l’espace, le façonne et est en retour configurée par un imaginaire des lieux⁹. L’espace et le lieu ont constitué des modalités productives de la pensée et de notre être au monde. Le sociologue Maurice Halbwachs choisit de consacrer le dernier chapitre de son essai, *La Mémoire collective* (1950), à l’espace. Selon lui, les espaces et leur contenant nous mettent en contact immédiat avec ceux qui les peuplent, « comme si l’on disséquait une pensée où se confondent les apports d’une quantité de groupes ». La mémoire est, selon lui, intimement conditionnée par l’espace et l’intuition que nous avons de sa stabilité, au-delà du temps; « c’est bien ainsi qu’on peut définir la mémoire », conclut-il, convaincu implicitement que seul l’espace, qui peut « durer sans vieillir ni perdre aucune de ses parties », a la faculté d’arracher l’être et les choses aux rigueurs du temps¹⁰.

L’influence critique retrouvée de l’essai de Henri Lefebvre, *La Production de l’espace* (1974), témoigne de cette conscience nouvelle de la discursivité de l’espace habité, mais plus encore de la puissance tout

-
- 8 On doit, faute de place, renoncer à une comparaison entre ce processus et celui analysé par Myriam Revault d’Allonnes dans *Le Miroir et la Scène. Ce que peut la représentation politique*. Au chapitre 5, « Démocratie et représentation : une rencontre improbable », elle perçoit le « pouvoir démocratique » comme ayant partie liée avec sa « désincorporation » : « Privé de son unité substantielle, le pouvoir démocratique se révèle infigurable, inlocalisable, irréprésentable » (Paris, Le Seuil, 2016, p. 132).
- 9 Je fais bien sûr référence à son projet lui aussi monumental, *Paris capitale du XIX^e siècle*, aussi connu sous le titre *Le Livre des passages*, laissé inachevé en 1940, année de son suicide.
- 10 Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective* (1950), éd. Gérard Namer, Paris, Albin Michel, 1997, p. 195 et 236.

à la fois affective, politique et critique de cet espace¹¹. À la même période – et la coïncidence des dates est parlante – où Raymond Williams revisite l’histoire des pratiques culturelles telles qu’elles structurèrent l’imaginaire anglais de la ville et de la campagne, dans *The Country and the City* (1973), Lefebvre réinvente la relation des individus et de leur espace. Williams insiste dès les premières pages de son essai sur la manière dont la ville et la campagne ont produit un dense répertoire « d’images et d’associations », mais plus encore sur la nécessité de les « décrire et de les analyser [...] en lien avec la diversité de l’expérience historique ». En ouverture du dernier chapitre, l’auteur insiste encore sur la matérialité historique de cette topique opposant ville et campagne, la réalité des conditions historiques étant toujours vécue, et constituant « l’expérience sociale réelle¹² ». Lefebvre est, lui aussi, convaincu de cette matérialité, mais c’est pour affirmer plus avant l’agentivité du corps dans/sur l’espace :

Avant de *produire* (des effets, dans la matière, des outils et des objets), avant de se *produire* (en se nourrissant) et de se *reproduire* (par la génération d’un autre corps) chaque corps vivant *est* un espace et *a* son espace : il s’y produit et le produit. Rapport remarquable : le corps, avec ses énergies disponibles, le corps vivant, crée ou produit son espace ; inversement, les lois de l’espace, c’est-à-dire de la discernabilité dans l’espace, sont celles du corps vivant et du déploiement de ses énergies¹³.

Le jeu des italiques le dit assez : la production de l’espace détermine tous les autres rapports de production, qu’ils soient biologiques ou culturels. Plus encore, il n’est ni être ni avoir en dehors de cette relation en chiasme du corps et de son espace. Notre relation à l’espace incorpore d’emblée toutes les relations sociales par un effet d’isomorphisme entre phénoménologie et productivité culturelle du corps. Lefebvre peut ainsi

¹¹ Voir par exemple, Chris Butler, *Henri Lefebvre: Spatial Politics, Everyday Life and the Right to the City*, London, Routledge, 2013.

¹² Raymond Williams, *The Country and the City* (1973), London, The Hogarth Press, 1993 (ebook).

¹³ Henri Lefebvre, *La Production de l’espace* (1974), Paris, Anthropos, 2000, p. 199.

affirmer que « symbolisme et praxis ne se séparent pas¹⁴ ». Presque au même moment, Williams dévoile l'histoire longue de cette production de l'espace, à travers les mutations des structures de production de l'espace rural et urbain en Angleterre. Le chiasme nouant symbolisme et praxis a lui-même donc une histoire longue qui toujours affecte la production de l'espace dans le présent. Le trope de la maison, qui nous revient des profondeurs de l'histoire culturelle, se tient précisément au point de jonction de l'expérience productive du présent et de sa mémoire. Tout à la fois réalité concrète indicielle des rapports sociaux et projection discursive, la maison est figure expérientielle de notre être au monde, tout à la fois immédiate, car coextensive à notre présence *hic et nunc*, et médiée par l'ordre des représentations.

La figure de la demeure est, dès lors, tout sauf indifférente. Sa puissance de médiation est directement affectée par notre rapport intime à ce lieu-figure qui est public et privé, multiple et unique, générique et idiosyncrasique. Sans doute, pour comprendre la puissance de cette topique faut-il alors se tourner vers sa puissance d'affectation et lire ce trope comme l'une de ces « formules de pathos » (*Pathosformeln*) qui, selon Aby Warburg, agissent au cœur de la mémoire culturelle des formes. L'analyse que Georges Didi-Huberman propose de ces « formules » dans *L'Image survivante*, est utile pour comprendre la puissance affective et démotique du trope métonymique de la maison et de sa mémoire vestigielle. Débordant l'analyse quelque peu historiciste que Giorgio Agamben propose d'Aby Warburg¹⁵, Didi-Huberman définit cette formule comme « un *topos* formel, mais aussi comme un vecteur phénoménologique d'intensité », lieu par excellence de la « symptomatologie culturelle » qu'était l'histoire de l'art pour Warburg¹⁶. La maison pourrait être définie comme une de ces *Pathosformeln* qui nous revient de l'horizon de l'histoire esthétique pour nous parler de

14 *Ibid.*, p. 223.

15 Giorgio Agamben, « Aby Warburg et la science sans nom », dans *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, trad. Marco Dell'Omodarme, D. Loayza et G.A. Tiberghien, Paris, Desclée de Brouwer, 2004, p. 9-35.

16 Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 199.

ce que nous avons été et de ce que nous sommes. La chambre d'échos qu'elle est souvent déploie toute une symptomatologie nostalgique ; mais la maison est aussi la scène – réelle, métonymique, critique – d'une histoire au présent¹⁷.

Directement affectée par les mutations économiques les plus récentes, elle est puissance figurale, foyer rhétorique dans lequel se concentre toute une économie de la propriété – spatiale, économique, mémorielle –, mais aussi de la relégation culturelle. La récente crise des *subprimes* a, cela va sans dire, infléchi encore cette symbolique¹⁸. Si la symptomatologie de la maison est si présente aujourd'hui tant dans la fiction, que dans le cinéma et les arts plastiques britanniques, c'est sans doute pour sa capacité à faire parler un corps politique expulsé de sa *domus*, menacé de forclusion. Deux modalités du corps sont ici en tension : l'un, sans plus de domicile culturel fixe, est relégué aux marges de la « communauté imaginaire¹⁹ », l'autre continue de s'agréger autour de maisons de mémoire emblématiques. La « formule de pathos » de la maison cristallise ici toute une économie de la forclusion : forclusion économique, mais aussi symbolique et finalement politique. De même que le corps revendique une puissance qui ne serait pas qu'expressive, mais aussi puissance d'intellection, la maison-métonymie devient le lieu d'une « lutte pour le droit à la maîtrise rhétorique²⁰ » selon la formule de Susan Sontag, qui revendique le droit d'émanciper la pensée des régimes métaphoriques dégradés. Entre corps et corps politique, entre *house* et *House*, tout un régime de représentations se rassemble, s'intrique aussi, comme s'intriquent les « formules de

-
- 17 Cette histoire migratoire des formes n'est pas sans lien avec cette autre histoire des techniques mémorielles, de l'Antiquité à Leibniz, que nous offrait déjà Frances Yates dans *The Art of Memory* (London, Routledge, 1966).
 - 18 Voir la synthèse offerte par Karen McCormack, « Comfort and Burden: the Changing Meaning of Home for Owners At-Risk of Foreclosure », *Symbolic Interaction*, 35/4, 2012, p. 421-437.
 - 19 J'emprunte la formule à l'historien Benedict Anderson, auteur du célèbre essai, *Imagined Communities* (London, Verso, 1983).
 - 20 Susan Sontag, *Illness as Metaphor and AIDS and its Metaphors* (1977, 1988), New York, Picador, 1990, p. 181.

pathos », au pli de l'affect et du concept, de l'expérience et de sa mise en images.

Le trope de la maison est plus qu'un simple outil rhétorique ; ou, plutôt, il est la rhétorique à l'œuvre, dans sa puissance coercitive et créatrice. En lui se représente et se vit le double investissement symbolique par lequel nous habitons le monde et sommes habités, investis par ses structures discursives. La maison n'est ici pas seulement une figure relais par laquelle se donnerait à voir notre être au monde ; elle se constitue en instance de la représentation poétique et en praxis. Structure puissante de l'imaginaire, elle est bien, comme Gaston Bachelard le dit de la poétique de l'espace, tout à la fois « relief du psychisme », « ontologie directe » et finalement « métaphysique concrète »²¹. Mais elle est plus encore le lieu nodal où le poétique se donne à lire comme praxis, là où figurer et agir ne font qu'un.

Dans l'imaginaire britannique, la demeure, aristocratique ou humble, est investie d'une fonction imaginaire particulièrement puissante. Elle met en images et en mots une conscience de la communauté profuse, complexe, souvent clivée, toujours dialectique²². Elle définit un espace stratégique où se rejoue encore et encore une expérience réflexive de la communauté politique, car la logique métonymique de la maison en fait toujours un *topos*, lieu commun esthétique et politique. Réinvestir le trope de la maison commune, c'est donc mettre le processus de médiation démocratique à l'épreuve de l'histoire au présent. En cette figure, tout un monde se rassemble, comme pour comprendre de l'intérieur de sa matérialité discursive, son économie, c'est-à-dire – selon l'étymologie du terme –, « la loi de la maison ». Le trope, on le sait, est central à l'imaginaire littéraire britannique. Jane Austen, Charles Dickens, entre autres dans *Bleak House* (1853), mais aussi Elizabeth Gaskell dans *North and South* (1854), et plus tard encore E.M. Forster dans *Howards End* (1910), John Galsworthy dans *The Forsyte Saga* (1906-

21 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 1, 2, 214.

22 Sur la fonction symbolique et politique de l'habitat, voir l'ouvrage d'Alexandra Staub, *Conflicted Identities. Housing and the Politics of Cultural Representation* (London, Routledge, 2016), en particulier la première partie, « Why Space is Political ».

1928), Virginia Woolf – que l'on pense à *Mrs Dalloway* (1925) ou à *The Waves* (1937) –, sans oublier Evelyn Waugh, qui produisit l'une des variations les plus achevées de ce motif dans *Brideshead Revisited* (1945), ne cessèrent de revisiter ce trope, pour donner à voir la mécanique sociale et politique à l'œuvre dans sa matérialité symbolique²³.

Les lieux officiellement identifiés comme emblématiques du récit mémoriel collectif revêtent aujourd'hui une agentivité critique clé pour comprendre comment écrivains et artistes plasticiens s'approprient l'expérience mémorielle et, par extension, les conditions d'appartenance au présent. En 1991, l'artiste Gavin Turk choisit de présenter une simple plaque de céramique bleue en guise de travail de fin d'études au Royal College of Art. Cette plaque, une exacte reproduction des plaques commémoratives que l'on trouve partout sur les murs de Londres et d'ailleurs, indiquait simplement : « Gavin Turk, sculpteur, travailla ici 1989-1991 ».

Le jury fut peu impressionné par ce marqueur conceptuel et refusa de lui attribuer le diplôme de *Master of Fine Arts*. Le courrier notifiant à Turk la décision du conseil et signé par le recteur du Royal College of Art, Jocelyn Stevens, précisait que « le conseil jugeait que les travaux qu'[il] avait présenté ne répondaient pas aux exigences de l'examen final » et lui demandait de se présenter à nouveau devant le jury dix jours plus tard avec un ensemble de travaux « substantiel ». Turk choisit de répondre en présentant un diaporama de ses œuvres qui voisinait avec une image de l'installation de Jannis Kounellis *Untitled (12 Horses)* (1969), un poster promotionnel de Jeff Koons et une plaque commémorative à la mémoire de l'historien de l'art John Ruskin (1819-1900). Il indiquait ironiquement dans quelle lignée on devait inscrire sa propre plaque commémorative. L'artiste se présentait comme dématérialisé, livré à l'industrie mémorielle, mais aussi acteur de la mémoire collective,

23 Pour une exploration plus panoramique de ce motif symbolique, voir mon analyse dans « Habitations of the Past: of Shrines and Haunted Houses », *Yearbook of Research in English and American Literature*, 21, « Literature, Literary History, and Cultural Memory », dir. Herbert Grabes, 2005, p. 161-172. Voir, enfin, le récent essai de Phyllis Richardson, *House of Fiction: From Pemberley to Brideshead, Great British Houses in Literature and Life*, London, Penguin, 2017.

7. Gavin Turk. *Relic (Cave)*, 1991, céramique sur béton et bois dans vitrine, 180x60x127 cm. Plaque originale dans vitrine inspirée de Joseph Beuys
© Gavin Turk. Avec l'aimable autorisation de Live Stock Market/Gavin Turk

convoquant *in absentia* une postérité – celle de la grande tradition anglaise de l'art, mais aussi celle de l'art conceptuel – dans laquelle il revendiquait de pouvoir s'insérer.

Juxtaposer Ruskin et Koons ne pouvait que déplaire en particulier à Jocelyn Stevens, ancien patron de presse – il pilota entre autres l'*Evening Standard* et le *Daily Express* – qui, après avoir présidé le conseil du Royal College of Art, allait devenir président d'English Heritage, l'organisme public en charge de plus de 400 sites historiques. Le voisinage imaginé par Turk n'est pourtant en rien contre-nature, ou « contre-culture » devrait-on plutôt dire. Culture et espace habité sont coextensifs. Les plaques commémoratives sont autant de bornes de géolocalisation nous permettant de nous situer et de nous orienter dans un espace mémoriel. Spectral et présent, l'artiste se manifeste sous la forme d'une métonymie topographique. Il hante encore les lieux et fait entrer dans l'histoire la maison ainsi indexée. Comme le rappellent aussi les romans de Peter

Ackroyd, de *Hawksmoor* (1985) à *Three Brothers* (2013), il n'est pas de lieux habités qui ne soient hantés, pas de mémoire collective qui ne vienne envahir notre for intérieur. « Est-ce qu'habiter peut devenir une forme d'occupation intérieure ou de vie imaginaire²⁴ ? », la question que pose Ackroyd à l'orée de son essai sur l'imaginaire national, *Albion* (2002), n'est pas que rhétorique. Sa fausse naïveté nous dit la puissance d'une alchimie mémorielle par laquelle le monde nous envahit, nous occupe autant que nous l'occupons. Pour Gavin Turk, comme pour Peter Ackroyd – le voisinage est moins étrange qu'il n'y paraît d'entrée –, nous existons au point de basculement entre monde et monde intérieur, là où l'espace habité devient espace intérieur et « *dwelling* », « *indwelling* », selon les mots d'Ackroyd.

La scénographie initiale de l'œuvre de Gavin Turk – la plaque bleue était accrochée au mur d'une pièce vide – et sa réinscription dans un récit de l'art, qui la fait cohabiter avec les artefacts promotionnels de Jeff Koons, mais convoque aussi la figure de l'artiste conceptuel allemand Joseph Beuys, soumettent cette hantologie à une torsion ironique. Turk rappelle que ce processus d'incorporation n'échappe pas à l'industrie mémorielle, à cette *heritage industry*, dont Jocelyn Stevens, le recteur du Royal College of Art, devint une pièce maîtresse. Outrage ultime, il rappelle aussi que Ruskin, l'un des pères de l'histoire de l'art anglais, savait déjà la force médiatique de ces récits collectifs, lui qui fut partie prenante de la grande geste des préraphaélites²⁵. La mise en scène de Turk peut sembler iconoclaste ; c'est qu'elle dévoile – comme on dévoilerait une plaque – le processus d'acculturation de l'émotion individuelle face à la persistance du passé qui encore et toujours nous habite. Cette émotion est ici moins invalidée que révélée dans sa profondeur discursive, et sa puissance métonymique de convocation.

24 « *Can dwelling become a form of indwelling or imaginative life?* » (*Albion. The Origins of the English Imagination*, London, Chatto & Windus, 2002, p. 8).

25 On se souviendra que Ruskin publia deux lettres dans le *Times* les 13 et 30 mai 1851, en réaction aux critiques qu'avaient suscitées les œuvres des préraphaélites présentées à l'exposition de la Royal Academy. Ces lettres eurent un rôle essentiel dans la promotion de la confrérie.

Comme le suggère Peter Ackroyd, habiter, c'est toujours être habité, donner à voir et dire ce processus d'incorporation ; c'est aussi comprendre ce qui habite le corps politique et comment il se loge dans le présent. Dans un Royaume-Uni post-consensuel, la maison, humble ou aristocratique, est devenue une topique tout à la fois familière et aliénée, étrange. Comme les phénomènes *unheimlich* qui, pour Freud, « remont[ent] au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier²⁶ », le *topos* nous revient, sourdement menaçant. Loin d'offrir un refuge durable aux personnages qui peuplent les romans des années 1980, loin d'incarner, de manière métafictionnelle, le système de valeurs dominant, ce *topos* se fait scène conflictuelle sur laquelle se dit la ruine de l'ancienne architecture idéologique qui abritait le corps politique.

The Remains of the Day (1989) de Kazuo Ishiguro pousse la logique organique de la métonymie à son point de rupture²⁷. Comme l'a amplement montré la critique, la demeure désertée, et finalement rachetée par un riche américain, est une chimère parcourue par les échos nostalgiques d'une anglicité perdue. Mais elle livre aussi la promesse fragile d'un dépassement de la logique patrimoniale. Une nouvelle communauté, plus démocratique, se profilerait peut-être qui investirait ce lieu de mémoire canonique de l'anglicité²⁸. Dans le sillage du roman d'Ishiguro, le *topos* de la maison a été investi d'une pertinence renouvelée par nombre d'écrivains. Pour Pat Barker dans *Another World* (1998), ou dans sa trilogie

26 Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » (1919), dans *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, trad. Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, p. 215.

27 David James insiste, plus largement, sur la manière dont le roman d'Ishiguro meuble le paysage de souvenirs : « The novel typifies Ishiguro's technique of furnishing the landscape with powerful memories », *Contemporary British Fiction and the Artistry of Space* (London, Continuum, 2008, p. 96).

28 Voir John J. Su, « Refiguring National Character: The Remains of the British Estate Novel », *Modern Fiction Studies*, 48/3, 2002, p. 552-580. Sur la fonction de la maison dans la conscience historique du roman d'Ishiguro, voir aussi Molly Westerman, « Is the Butler Home? Narrative and the Split Subject in *The Remains of the Day* », *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 37/3, 2004, p. 157-170 ; Bo G. Ekelund, « Misrecognizing History: Complicitous Genres in Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day* », *The International Fiction Review*, 32/1.2, 2005, p. 70-91.

Life Class (2007), *Toby's Room* (2012) et *Noonday* (2015), Ian McEwan dans *Atonement* (2001), Alan Hollinghurst dans *The Line of Beauty* (2004) et *The Stranger's Child* (2011), Sarah Waters dans *The Little Stranger* (2009), Kate Atkinson dans le diptyque *Life After Life* (2013) et *A God in Ruins* (2015), mais aussi Graham Swift dans *Wish You Were Here* (2011) et *Mothering Sunday* (2016), Sarah Hall dans *The Wolf Border* (2015), la demeure familiale – résidence londonienne ou manoir campagnard – constitue la matrice figurative d'une « communauté imaginaire » fantasmatique prise dans un jeu de reflets métonymiques infinis.

200

Déjà dans *Brideshead Revisited*, la demeure est finalement désertée par ses habitants. Le lien patrimonial est rompu. La communauté imaginaire n'est peut-être qu'un peuple d'ombres, impuissant à faire de ce topos une topique capable de se réinventer sans se trahir. Dans *The Stranger's Child*, d'Alan Hollinghurst, Two Acres, le domaine familial dont le souvenir passe de génération en génération, est livré aux promoteurs et transformé en lotissement, la maison elle-même étant finalement démolie. Dans *Wish You Were Here*, de Graham Swift, la ferme familiale est vendue à un couple de Londoniens qui l'éventre et la remodèle en profondeur. Toutes les maisons ou demeures familiales ne subissent pas un tel sort, mais toutes sont comme hantées par un imaginaire politique désormais spectral²⁹. Dans *The Line of Beauty*, alors qu'il revient une dernière fois à Kensington Park Gardens, dans la demeure des Fedden, pour vider la chambre qui n'est plus la sienne, Nick Guest sent les fantômes du passé bruissier autour de lui. Le désenchantement semble avoir envahi jusqu'à la forme romanesque elle-même qui ne convoque la métaphore de la maison que pour en dire l'épuisement mélancolique. Parmi ces objets indiciels d'un bonheur qui lui est désormais refusé, les souvenirs le submergent, mais c'est pour dire la forclusion qui le frappe. Nick est expulsé du corps politique qui peuple la maison et la mélancolie est redoublée par celle qui frappe toute la société. Gerald Fedden, figure prominente du thatchérisme triomphant, est pris dans

29 Dans sa thèse *Resurgence and Renovation: the Contemporary English Country House Novel after 2000* (Newcastle University, 2015), Barbara Janette Williams lit ce motif comme un trope critique ouvrant la possibilité d'une rénovation politique.

un scandale financier, mais c'est plus encore la façon dont il bannit Nick dès lors que son homosexualité menace sa propre réputation, qui le condamne éthiquement. Nick comprend combien il s'est laissé bercé par l'illusion d'un éden social et se retrouve chassé d'un paradis qui se révèle profondément gangrené. Mais l'illusion reste puissante jusqu'au bout. Alors qu'il quitte la maison des Fedden, elle revient le hanter et l'envahir en une sensation polymorphe, charnelle :

[...] puis le silence immense, presque parfait, se dévoila à nouveau. Et quelque chose d'autre, qu'était-ce donc?, l'odeur des lieux, une odeur de tapisserie, de meubles cirés, de lys, comme celle d'une église – il sentit ses sens capter puis abandonner les mille impressions qui lui étaient devenues si familières³⁰.

Comme par hypallage, les sens accomplissent le douloureux travail de renoncement (« *resign* ») auquel est contraint Nick. L'abandon sensoriel se double du renoncement à un rêve d'appartenance qui est dénié au personnage. La nostalgie est traître et les sensations possèdent le personnage comme pour mieux le ramener à la forclusion de son fantasme. Le dénouement du roman est le moment d'un double dénuement : symbolique, mais aussi biologique, puisque le roman s'achève alors que Nick ignore encore s'il sera, lui aussi, emporté par le SIDA.

On sait quelle a été l'influence de la vision qu'Edmund Burke offre de l'anglicité dans *Reflections on the Revolution in France* (1790). Dans cet essai écrit en réaction à la Révolution française, Burke loue l'esprit de réforme éclairé qui, selon lui, gouverne au destin de l'Angleterre et prémunit le royaume contre le radicalisme qui triomphe dans la France révolutionnaire. Au cœur de sa vision organique de la société anglaise se tient l'espace du domaine – *estate* – dont la succession est régie par la loi de primogéniture. S'attarder un instant sur cette topique et son incarnation tropique peut aider à comprendre comment la littérature et

30 « [...] and then the broad quasi-silence disclosed itself again. And something else, what was it?, the smell of the place, tapestry smell, polished wood, lilies, almost churchy—he felt his senses seize and resign the thousand impressions he'd grown used to » (*The Line of Beauty* [2004], London, Picador, 2005, p. 491).

les arts visuels britanniques habitent aujourd'hui le présent et plus encore comment ils revisitent et s'approprient un imaginaire de la maison-nation endeuillé, mais aussi puissant dans sa spectralité même.

Très vite, dans *Reflections on the Revolution in France*, Burke métaphorise les libertés anglaises sous la forme d'un patrimoine assujéti à la loi de l'*entail*, la loi de primogéniture qui veut que les biens aillent au premier héritier mâle, sauf dans le cas où le détenteur de ces biens a pris d'autres dispositions. C'est cette loi qui régit la mécanique patrimoniale et l'économie des sentiments de *Pride and Prejudice* (1813), Jane Austen comprenant quel parti diégétique et symbolique elle pouvait tirer de cette loi d'airain qui rappelle la romance à sa raison historique et économique³¹. Selon Burke, l'esprit de « constitution » qui s'exprime tant dans la Grande Charte de 1215³² que dans la Déclaration des droits de 1689³³ définit les libertés « comme un patrimoine [*entailed inheritance*] qui nous vient de nos ancêtres et

202

-
- 31 On se souvient que dans le roman d'Austen, *Lady Catherine de Bourgh* a pris soin précisément de prendre les dispositions nécessaires pour que sa fille unique hérite du vaste patrimoine de ses ancêtres.
 - 32 La Grande Charte – *Magna Carta Libertatum* – est le document que les barons contraignirent le roi Jean à signer, suite à une rébellion menée tant par l'Église que par la noblesse. L'historiographie y a lu l'expression ancestrale, quoique primitive, de droits collectifs garantis par un pacte passé entre le souverain et l'embryon d'une communauté nationale. Voir l'article de James Spigelman, « *Magna Carta: the Rule of Law and Liberty* », *Policy*, 31/2, 2015, p. 24-31.
 - 33 La Déclaration des droits – *Bill of Rights* – de 1689 est sans doute le document central de la constitution informelle qui régit la monarchie parlementaire du Royaume-Uni. Elle est une reformulation de la Déclaration des droits soumise par le Parlement britannique à Marie II Stuart et Guillaume III d'Orange, en même temps que le Parlement les invitait à monter sur le trône. Cette déclaration mettait un terme à la seconde révolution britannique, dite Glorieuse Révolution, et consolidait avec éclat le principe de la monarchie parlementaire. Puisque le présent chapitre s'intéresse au fonctionnement de la mémoire collective, on mentionnera que cette déclaration fut inscrite en 2011 sur le registre UK Memory of the World Register, le volet britannique du programme de l'UNESCO : Memory of the World Register. Une forme de logique historique fait que, à la page correspondante du site du UK Memory of the World Register, la Déclaration des droits est placée immédiatement après la sentence condamnant à mort Charles 1^{er} en 1649. Accès le 19 décembre 2016 à <http://www.unesco.org.uk/2011-uk-memory-of-the-world-register/#billofrights>.

qu'il nous revient de transmettre à notre postérité³⁴ ». Selon l'historien de l'art Derek Gillman, Burke théorise un ordre social coutumier, inscrit dans un temps long, qui se soutient de la dialectique nouant consensus politique et conscience mémorielle³⁵. Cet ordre est comme abrité par la métaphore du domaine (*estate*) qui lie l'ordre social à une terre ancestrale, mais aussi à la demeure qui régule les interactions sociales et structure la mémoire³⁶. La « rationalité jurisprudentielle » – « *the science of jurisprudence* » – garantit l'édifice politique contre les dangers d'une gestion hasardeuse de ce patrimoine qui « laisserait à la postérité une ruine en lieu et place d'une habitation³⁷ ». Burke file la métaphore de la demeure pour mieux monumentaliser cette logique patrimoniale et les libertés qu'elle garantit. La « noble liberté » qui caractérise la constitution s'illustre en une « galerie de portraits » et « des inscriptions monumentales ». La France révolutionnaire n'a, à l'inverse, selon Burke, pas su bâtir sur les « fondations du noble et vénérable château » dont elle avait hérité, mais qu'elle a laissé « tomber en ruine³⁸ ».

- 34 Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France* (1790), éd. Conor Cruise O'Brien, Harmondsworth, Penguin, coll. « Penguin Classics », 1986, p. 119. On notera que Burke fait, en règle générale, référence à l'Angleterre. Il convoque le terme *Britain* en référence au « roi de Grande-Bretagne » – « *the King of Great Britain* » – et pour évoquer le système de représentation des régions constituant le royaume qui, selon lui, garantit une représentation directe des membres de la communauté nationale définie comme le « *commonwealth* » (voir p. 303-304).
- 35 Derek Gillman, *The Idea of Cultural Heritage*, Cambridge, Cambridge UP, éd. révisée, 2010, p. 86. Sur la conception que Burke se fait de ce consensus, qui diffère de l'esprit de contrat que John Locke définit dans *Two Treatises of Government*, paru en 1690, soit un an après la Déclaration des droits, voir l'analyse de Gillman (p. 82-83).
- 36 Dans *Les Origines du totalitarisme*, Hannah Arendt fait une analyse très différente du conservatisme de Burke. Elle voit dans la pensée patrimoniale du philosophe « la reconnaissance directe du concept féodal de liberté en tant que somme totale des privilèges hérités en même temps que le titre et les terres » (trad. Martine Leiris, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2002, p. 438). Cette conception de la liberté fit, selon elle, le lit du darwinisme dans son acception raciale et aussi de l'eugénisme (p. 440-441).
- 37 Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France*, éd. cit., p. 192.
- 38 *Ibid.*, p. 121. Sur l'esthétique philosophique de Burke, voir Katey Castellano, *The Ecology of British Romantic Conservatism, 1790-1837*, London, Palgrave,

Cette mémoire monumentale revient à l'horizon de la littérature et des arts visuels, sous des auspices très contrastés. Lieu d'expérience critique, la mémoire est vécue, incarnée physiquement ; elle s'éprouve dans le temps de sa rémanence et de sa réception. Dans son essai consacré à l'artiste Pascal Convert, Georges Didi-Huberman, souligne de même que « les anciennes poétiques spirituelles faisaient du *lieu* – le lieu en tant qu'hyperbolique, donc impossible – une expérience de la pensée elle-même³⁹ ».

204

En rupture avec la mélancolie critique qui caractérise nombre de romans britanniques contemporains puisant dans l'imaginaire de la « *big house* », Tom Stoppard choisit, dans sa pièce *Arcadia* (1993), de faire de cette topique le lieu d'une expérience de pensée à la croisée de l'empirisme et de l'histoire, là où l'expérience théâtrale donne corps à la conscience de notre historicité. La très profuse didascalie inaugurant la pièce prend le soin d'inscrire le lieu de l'action dans une durée culturelle : « Une pièce donnant sur le parc d'une vaste demeure dans le Derbyshire, en avril 1809. Aujourd'hui, la demeure serait définie comme une demeure seigneuriale ». En une métalepse prodigieuse, le lieu est comme propulsé à travers le temps et réapparaît, à la période contemporaine, dans la scène 2 du même acte. Tout est différent et tout est identique. La didascalie introduisant cette scène est à nouveau des plus précises :

La lumière se fait sur la même pièce, un matin similaire, de nos jours, comme le rend immédiatement manifeste l'apparition de Hannah Jarvis ; et rien d'autre.

Une explication est requise. L'action de la pièce oscille entre le début du XIX^e siècle et aujourd'hui, et se situe toujours dans la même pièce. Les deux époques doivent partager la pièce en l'état, sans aucun des ajouts ou des soustractions auxquels on s'attendrait communément [...] ⁴⁰.

2013, chap. 1 : « Intergenerational Imagination in Edmund Burke's *Reflections on the Revolution in France* ».

39 Georges Didi-Huberman, *La Demeure, la souche. Apparetements de l'artiste*, Paris, Éditions de Minuit, 1999, p. 34.

40 « *A room on the garden front of a very large country house in Derbyshire in April 1809. Nowadays, the house would be called a stately home* », « *The lights come up on the same room, on the same sort of morning, in the present day, as*

L'espace scénique fonctionne ici moins comme un palimpseste que comme un espace-temps virtuel, mais incarné par la grâce de l'utopie théâtrale, découpant un monde possible au creux de la réalité⁴¹. Ce monde possible ouvre l'instant, hors du temps, d'une de ces « expérience[s] de la pensée » qu'évoque Didi-Huberman. Sa « troublante souveraineté »⁴² réside dans une double efficience, là où le pari épistémologique se dédouble en expérience de notre historicité au-delà des contingences du temps même de l'expérience, et pourtant immédiatement lovée en elle⁴³.

C'est à une expérience similaire, qui mêle épistémologie et empirisme dans une même expérience de pensée qu'invite aussi *Sitelines: Harewood (After Chippendale)*, une œuvre *in situ* de la plasticienne écossaise Kate Whiteford qui était visible du 29 avril au 29 mai 2000, dans le domaine de Harewood, situé dans le Yorkshire, près de Leeds⁴⁴.

is instantly clear from the appearance of Hannah Jarvis; and from nothing else. Something needs to be said about this. The action of the play shuttles back and forth between the early nineteenth century and the present day, always in the same room. Both periods must share the state of the room, without the additions and subtractions which would normally be expected [...]» (*Arcadia*, London, Faber & Faber, 1993, p. 1 et 19).

- 41 Sur les jeux prodigieux que la littérature permet avec les mondes possibles, voir Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière* (Paris, Le Seuil, 2016, p. 381-509). La troisième partie de l'essai fait une large place aux effets de métalepse ontologique produits par la fiction.
- 42 Georges Didi-Huberman, *La Demeure, la souche*, *op. cit.*, p. 34-35.
- 43 La conscience historique est intimement liée à la visée épistémologique de la pièce sur laquelle la critique a beaucoup insisté. On pourra, entre autres, se reporter aux travaux de Liliane Campos, en particulier son ouvrage : *The Dialogue of Art and Science in Tom Stoppard's Arcadia*, Paris, PUF/CNED, 2011. Sur le traitement intertextuel et intermédial de l'espace dans *Arcadia*, on pourra aussi se tourner vers le numéro de revue coordonné par Élisabeth Angel-Perez et François Laroque, *Sillages critiques*, 13, « Arcadias », 2011. Pour une lecture liant conscience historique et métathéâtralité voir Phillip Zapkin, « Compromised Epistemologies: the Ethics of Historiographic Metatheatre in Tom Stoppard's *Travesties* and *Arcadia* », *Modern Drama*, 59/3, 2016, p. 306-326.
- 44 Je tiens à remercier mon collègue Yves Abrioux de m'avoir fait découvrir cette artiste encore trop peu connue en France. Voir son essai « A Furnished Landscape », dans Jane Sellars (dir.), *Kate Whiteford. Sitelines: Harewood. After Chippendale*, Harewood, Harewood House Trust, 2000, n.p.

8. Kate Whiteford, *Sitelines: Harewood (After Chippendale)*,
mai-septembre 2000, Greystone Hill, Harewood House, Yorkshire

© Kate Whiteford. Avec l'aimable autorisation de l'artiste

Pour cette œuvre, placée sur le flanc d'une des harmonieuses collines du parc dessiné par Capability Brown (1716-1783) en 1775, Whiteford joue avec les perspectives empiristes du jardin anglais qui se métamorphose à mesure qu'on l'arpente et que notre point de vue se modifie⁴⁵. Elle reproduit de manière stylisée la silhouette d'un sofa signé Thomas Chippendale (ca 1718-1779), qui meuble l'une des salles de la demeure. On retrouvait la silhouette de ce même sofa, comme celle de pièces de porcelaine de Sèvres et de meubles des collections de

45 Sur la dynamique empiriste du jardin paysagé anglais, on pourra se référer aux travaux de Frédéric Ogée, entre autres : « "A work to wonder at": Essence and Existence of the English Landscape Garden », *Études anglaises*, 53/4, 2000, p. 428-441. Michel Baridon, dans ses très importants travaux consacrés au jardin anglais, a de même insisté sur le tour épistémologique que prend le jardin paysagé qui se fait terrain de nouvelles expérimentations phénoménologiques ; voir par exemple le chapitre : « Understanding Nature and the Aesthetic of the Landcape Garden », dans Martin Calder (dir.), *Experiencing the Garden in the Eighteenth Century*, Bern, Peter Lang, 2006, p. 65-85.

Harewood, dans de petites aquarelles disposées dans la demeure autour du sofa original.

Trompe-l'œil citationnel, les élégantes volutes du sofa réactivent la mémoire ancestrale du paysage anglais : celle des figures de craie gravées à flanc de collines dont certaines – le Uffington White Horse dans l'Oxfordshire par exemple – remonteraient à l'âge de bronze⁴⁶. Réalisé dans un tissu technique employé dans la construction, le sofa est tout à la fois une « ombre archéologique » et une expérience de pensée. Une tradition, une philosophie s'y reposent qui ont profondément façonné l'imaginaire anglais. À travers ce jeu phénoménologique sur les modes d'intellection de notre interaction avec le monde, *Sitelines* nous invite à conscientiser l'intelligence du regard, du geste, du corps dans son ensemble. N'est-ce pas déjà cette intelligence physique qui est en jeu dans la description désormais emblématique de Pemberley placée stratégiquement à l'orée de la troisième partie de *Pride and Prejudice*? Le roman traque l'intelligence des émotions qu'Elizabeth Bennett ressent alors qu'elle passe de pièce en pièce et voit le parc de Pemberley s'orner de nouveaux attraits esthétiques et finalement moraux. De même que ces expériences de pensée embrassent une mémoire longue et ne cessent de s'infléchir, les expériences anamorphiques de Whiteford auront été sans cesse relancées. À l'occasion du tricentenaire de la naissance de Capability Brown, Whiteford proposait en 2016 une autre variation sur les perspectives de la mémoire, *False Perspectives*, organisée à la Mercer Art Gallery de Harrogate, autour de la figure de l'un des chênes plantés par l'artiste paysagiste dans le parc de Harewood House⁴⁷.

Le poète-artiste Ian Hamilton Finlay (1925-2006) comprit très tôt la discursivité de ces espaces culturels qui élaborent une expérience

46 *Sitelines: Harewood*. *After Chippendale* s'inscrit dans une série de *Land drawings*, qui compte d'autres œuvres entrant en dialogue avec ces figures de craie préhistoriques, entre autres *Shadow of a Necklace*, tracée sur le mont Stuart, sur l'île de Bute en Écosse ; voir Yves Abrioux, *Kate Whiteford. Archeological Shadows*, Mount Stuart, Mount Stuart Trust, 2001.

47 Janet McKenzie, « By confronting simple questions, bigger ones emerge. That is the essence of my work », entretien avec Kate Whiteford, *Studio International*, 14 août 2016. Accès le 15 février 2017 à <http://www.studiointernational.com/index.php/kate-whiteford-interview-false-perspectives>.

empirique pour mieux naturaliser leur raison historique. Son jardin de Stonypath, Little Sparta, situé dans les Pentland Hills, près d'Édimbourg, fut pensé de 1966 au décès de l'artiste comme un laboratoire dans lequel l'expérience des sens est aussi exercice d'intellection. Au cœur de ce qui est l'œuvre d'une vie, Finlay affouille sa conscience profonde de l'historicité complexe et agonistique de notre modernité patrimoniale. Le jardin s'arpenne comme un arboretum apparemment rendu au libre arbitre de la nature. Mais il doit se comprendre aussi comme un essai d'empiricité, où l'expérience se réfléchit et pense l'avènement de notre modernité, et avec elle la dialectique du passé et de l'avenir qui nourrit tant la mélancolie pastoraliste que les gestes révolutionnaires. Dans cette œuvre *in situ*, une nature esthétisée cohabite avec des vestiges imaginaires de temples antiques arborant des citations, dont celle attribuée à Saint-Just : « *The present order is the disorder of the future* » (« L'ordre présent est le désordre du futur »). L'économie mémorielle ici mise en espace dépasse très largement les limites de la Grande-Bretagne, pour embrasser toute la modernité européenne, mais cette réappropriation de la raison empiriste reformule plus spécifiquement la dialectique de la nature et de la culture qui structure l'imaginaire anglais du bien commun⁴⁸.

De nombreux écrivains comprennent, à l'inverse, la mémoire moins comme l'espace-temps d'une historicité créative, que comme le lieu d'une démonétisation de la communauté mémorielle. La littérature se fait souvent l'écho de réflexions qui se sont développées, depuis les années 1980, à la frontière de la philosophie, de l'anthropologie culturelle et de l'esthétique et qui ont souvent dénoncé la collusion entre culture contemporaine et patrimoine, telle que résumée sous l'expression *heritage industry*. La mécanique citationnelle d'architectes tels que Charles Moore, qui dessina la Piazza d'Italia de La Nouvelle-Orléans – sans doute l'un des meilleurs exemples de l'architecture

48 Pour saisir l'œuvre d'Ian Hamilton Finlay dans toute sa complexité, on se réfèrera ici encore aux travaux d'Yves Abrioux, dont *Ian Hamilton Finlay. A Visual Primer*, London, Reaktion Books, 1985. Sur le néo-classicisme de Little Sparta, mais aussi sa visée démocratique, voir, entre autres, Patrick Eyres, « Ian Hamilton Finlay and the Cultural Politics of Neo-Classical Gardening », *Garden History*, 28/1, 2000, p. 152-66.

postmoderniste –, témoignerait d'un amenuisement du lien organique entre présent et passé. Ce lien se survivrait sous la seule forme d'une mémoire simulacre, alibi d'un présent dont les faux-semblants confinaient à l'anomie⁴⁹.

En 2017, Damien Hirst porte cette mécanique à un point de disjonction ironique des plus troublants. Invité par la fondation François Pinault à investir les deux espaces que la fondation occupe à Venise, le Palazzo Grassi et la Douane de mer, l'artiste imagine un immense dispositif de sculptures de toutes dimensions qu'il prétend avoir retrouvé sur le site d'un naufrage. Le descriptif de l'exposition le laisse deviner, cette entreprise esthétique se dresse à la frontière du simulacre et de la ressouvenance, travail spectral qui use de tous les mécanismes de l'industrie culturelle pour produire des œuvres chimériques, vestiges factices d'un monde immergé au fond de notre mémoire culturelle et que l'œuvre ramène à la surface pour réactiver la machine chimérique :

49 Il est désormais presque impossible de faire l'historiographie de ces débats tant ils ont été intenses et tant leurs formes ont été diverses. On peut simplement renvoyer le lecteur à la lecture fondatrice que Fredric Jameson fait de l'espace postmoderniste dans son essai de 1984 : « Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism », repris dans le recueil paru sous le même titre (London, Verso, 1991). On doit aussi mentionner sa lecture du dialogue que l'architecte Frank Gehry a depuis toujours avec le passé, dans un chapitre du même volume : « Spatial Equivalents in the World System ». Dans un dialogue indirect avec Jameson, Charles Jencks aura, à l'inverse, tenté de défendre la liberté stylistique de l'architecture postmoderniste et son pluralisme. On pourra se référer à son essai *What is Postmodernism?* (London, Academy Editions, 1986), mais aussi au volume qu'il a dirigé, *The Post-modern Reader* (London, Academy Editions, 1992), dans lequel le chapitre consacré à l'architecture est confié à l'historien allemand de l'architecture Heinrich Klotz, lui-même auteur de l'influent essai *The History of Postmodern Architecture* (trad. Radka Donnell, Cambridge [Mass.], The MIT Press, 1988). Dans le contexte britannique, on pourra se tourner vers l'ouvrage d'Emma Waterton, *Politics, Policy and the Discourses of Heritage in Britain* (London, Palgrave, 2010). Des travaux récents choisissent, comme je le fais, de définir l'économie mémorielle comme une dialectique complexe : voir Ryan Trimm, *Heritage and the Legacy of the Past in Contemporary British Literature and Culture*, London, Routledge, 2017, ainsi que Divya P. Tolia-Kelly, Emma Waterton et Steve Watson (dir.), *Heritage, Affect and Emotion*, London, Routledge, 2016. Pour une introduction passionnante à ces débats, on pourra se tourner vers l'ouvrage de référence de Raphael Samuel, *Theatres of Memory. Past and Present in Contemporary Culture* ([1994], London, Verso, 2012, p. 259-273).

Treasures from the Wreck of the Unbelievable est le projet le plus ambitieux jamais produit par Damien Hirst. Dix ans de travail auront été nécessaires pour que l'artiste mène à bien ce projet artistique extraordinaire, au sens littéral du terme, narrant l'histoire du vaisseau antique *Unbelievable* (Apistos en grec *koinè*), de son naufrage et de la découverte de sa précieuse cargaison : l'impressionnante collection de Aulus Calidius Amotan, un esclave affranchi plus connu sous le nom de Cif Amotan II, destinée à un temple dédié au soleil⁵⁰.

210

Jouant des médias – les pièces sont souvent déclinées en plusieurs matières, du bronze à la résine – et des références à la statuaire antique, *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* ose des juxtapositions scandaleuses qui nous donnent à voir les effets de déhiérarchisation affolante de la culture visuelle contemporaine. Une statue de Chronos dévorant ses enfants détourne l'une des fresques que Francisco de Goya peignit pour la Quinta del Sordo (la « maison du sourd ») : *Saturn* (1820-1823). Elle voisine avec une sculpture de Mickey envahie par les lichens et les coraux. La vaste parade orchestrée par Hirst exacerbe l'expérience mémorielle et nous donne à voir sur un mode presque panique la désorientation qui frappe notre mémoire et emporte la relation que nous espérons toujours organique avec notre propre culture.

Le roman ne porte pas la réflexion à ce point de saturation, mais met aussi en scène et en espace la dynamique complexe qui nourrit les communautés imaginaires. Le Darlington Hall de *The Remains of the Day* de Kazuo Ishiguro inaugure une longue série de demeures patrimoniales qui semblent décliner le paradigme conservateur élaboré par Burke, pour mieux en dire, à l'inverse, la forclusion mélancolique. L'effet de citation imperceptible qui ouvre *The Remains of the Day* dit, dans sa discrétion même, l'effacement du paradigme patrimonial. Stevens, le majordome, se décrit perché sur un escabeau, en train d'épousseter l'un des portraits ornant la bibliothèque, quand le nouveau propriétaire des lieux, un riche Américain, entre et, très vite, lui suggère

50 Accès le 4 janvier 2018 à <http://www.palazzograssi.it/fr/expositions/passees/damien-hirst-a-palazzo-grassi-et-punta-della-dogana-en-2017-2/>.

qu'il pourrait profiter de son absence prochaine pour échapper à ce qu'il perçoit comme le confinement de la demeure. Le respect pour l'héritage n'y fait rien, Stevens est une relique d'un ordre mort. Son éviction symbolique le précipite dans un voyage initiatique qu'il ne parviendra qu'imparfaitement à transformer en un récit de rédemption. « Enfermé⁵¹ » dans un cadre désormais caduc, et une temporalité anachronique, Stevens ne parvient plus à renouer le lien organique entre passé et présent. Si, comme l'ont souligné certains critiques, sa tentative quelque peu dérisoire de nouer des liens tant avec le nouveau maître de Darlington Hall qu'avec les personnes rencontrées durant son périple, pointent vers une éthique précaire du dialogue démocratique, d'autres ont aussi souligné l'effet de réification de la mémoire patrimoniale incarnée par la demeure⁵².

Dans ce long processus de forclusion idéologique, la guerre, la maladie et la mort ne sont jamais loin. La trilogie de Pat Barker, *Life Class*, *Toby's Room* et *Noonday*, mais aussi le récent roman de Graham Swift, *Mothering Sunday* ou le diptyque de Kate Atkinson, *Life After Life* et *A God in Ruins*, articulent étroitement cette expérience de la forclusion mémorielle sur l'expérience collective de la catastrophe induite par les deux guerres mondiales. Dans nombre de ces romans, la lignée est violemment sectionnée par la mort au combat du fils héritier. Poussant la poétique du deuil déjà explorée par Virginia Woolf dans *Jacob's Room* (1922), ces romans s'approprient le paradigme patrimonial pour prononcer l'éviction radicale de l'allégorie qui fut à l'origine du conservatisme anglais. Les fils morts, la demeure ancestrale est elle-même une machine morte, impuissante à nourrir un imaginaire collectif. Dans *Noonday*, le portrait de Toby, le fils tué durant la première guerre mondiale, n'est

51 « *Locked up* » (*The Remains of the Day*, London, Faber & Faber, 1989, p. 3). La situation répète en fait une situation similaire, évoquée beaucoup plus tard dans le roman, dans laquelle c'est, cette fois, Lord Darlington qui interrompt Stevens. Durant cette scène, Stevens réalise combien Lord Darlington semble fragilisé par les années et le poids des responsabilités (p. 196-197). L'effacement inexorable d'un ordre ancien est alors amorcé.

52 Aarthi Vadde, « Narratives of Migration, Immigration, and Interconnection », dans David James (dir.), *The Cambridge Companion to British Fiction Since 1945*, Cambridge, Cambridge UP, 2015, p. 61-75, ici p. 69.

lui-même qu'une image morte, privée de son lien vital avec celui dont le souvenir a été comme fossilisé par la geste commémorative: « Item: un valeureux jeune officier de base, bon pour la grande faucheuse⁵³ », ironise sa sœur Elinor, de retour un temps dans la demeure familiale, alors que sa mère vit ses derniers instants⁵⁴.

Dans *The Wolf Border*, de Sarah Hall, le château ancestral devient le lieu indéchiffrable où se trame une forme d'ensauvagement du royaume même. Publié dans un contexte d'instabilité politique, un an après le référendum de 2014 sur l'indépendance de l'Écosse, le roman se déploie comme une allégorie des rapports de domination culturelle liant l'Angleterre et l'Écosse qui, dans le roman, vote pour la dissolution de ses liens avec le reste du royaume. Le roman décrit comment un aristocrate, le duc d'Annerdale, décide de réintroduire le loup dans son vaste domaine de la région des Lacs. Après que les loups réacclimatés se sont échappés, le personnage central, Rachel Caine, la zoologue, initialement missionnée par le maître des lieux pour les réintroduire sur ses terres, ne comprend que trop tard qu'il a lui-même organisé leur évasion. Les loups sont acculés à fuir vers le nord, vers l'Écosse, en une troublante échappée belle, dans laquelle se lit tout à la fois la carte idéologique ancestrale traçant les frontières entre civilisation et sauvagerie – l'Angleterre et l'Écosse –, mais aussi la duplicité intime de cet ordre pris dans le reflet de sa propre sauvagerie. Mais cet ordre touche lui aussi à sa fin. Leo, l'héritier de la lignée des Annerdale, semble condamné à embrasser le stéréotype du fils prodigue, « déraisonnable et lunatique » et reste « le grand sujet sur lequel Annerdale est muet. [...] Même si le personnel en discute discrètement, se demandant s'il a été déshérité⁵⁵ ». Loin de la vision toute burkienne de la série d'ITV

53 « Item: one standard-issue gallant young officer, Grim Reaper for the use of » (*Noonday*, London, Hamish Hamilton, 2015, p. 3).

54 Le titre du roman de Barker fait écho à celui choisi par Virginia Woolf, *Jacob's Room*, pour son roman qui, avant *Mrs Dalloway*, évoque les déchirures affectives ouvertes par les pertes humaines de la première guerre mondiale. Le nom du héros éponyme, Toby, fait, par ailleurs, écho à celui du frère de Virginia Woolf, Thoby, mort lui aussi trop tôt, emporté par la typhoïde en 1906.

55 « Isn't very reasonable. Rather volatile », « He is the great unspoken subject of Annerdale. [...] Only the staff gossip, speculating about whether he has been

Downton Abbey (2010-2015), qui sut retravailler l'allégorie domaniale pour en faire la scène d'une rédemption collective, ces fictions évident le schème patrimonial pour en dire la vacuité mortifère.

D'autres le convertissent, comme on convertit un bâtiment désaffecté, pour mieux souligner l'ubiquité de sa symbolique. Kazuo Ishiguro choisit dans *Never Let Me Go* (2005) de pousser la topique à son point de basculement dystopique. L'intrigue semble avoir rompu ses amarres historiques et se dérouler dans une Angleterre au-delà du temps. Le destin des enfants-clones, créés pour servir de réservoirs d'organes, s'inscrit dans une historicité non référentielle ; mais c'est comme pour mieux s'ancrer dans la mémoire spectrale d'une société livrée à une idéologie fonctionnaliste sans débord. La critique a souligné l'ironie discursive qui structure le texte. Le discours bureaucratique qui conditionne jusqu'à la conscience de soi des personnages provoque de puissants effets de dissonance cognitive dans la trame même de la narration⁵⁶. Le lecteur est contraint de remédier au manque empathique radical ouvert au cœur de la diégèse. On doit souligner combien ce réarmement empathique active une conscience historique diffuse, inscrite dans la poétique de l'espace. La demeure centrale, tout à la fois *boarding school* et manoir reconverti, est assorti de cottages, comme tous les grands domaines terriens. Ishiguro pousse la citation jusqu'à inclure une mystérieuse galerie dans laquelle disparaissent les tableaux peints par les pensionnaires. Utilisés par la redoutable directrice de Hailsham afin de sonder les âmes des enfants, ces tableaux réaffectent le motif de la galerie, mais c'est aussi, sombre ironie, pour indiquer qu'à être trop sincère, trop peu policée, l'image peut finalement livrer plus efficacement à la mort celui qui s'y confie.

En ces demeures ne repose que le souvenir d'une représentation jadis vivace. La mémoire fait corps, mais corps spectral ou dysphorique. La métonymie reste productive, mais elle résonne, dans la plupart des cas, comme une chambre d'échos désertée, à moins qu'elle ne s'inverse

written out of the will » (*The Wolf Border*, London, Faber & Faber, 2015, p. 241).

56 Voir Emily Johansen, « Bureaucracy and Narrative Possibilities in Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go* », *The Journal of Commonwealth Literature*, 51/3, 2016, p. 416-431.

en machine dystopique. Alors que, dans *Artful* (2012) d'Ali Smith, le fantôme de l'être aimé n'est que trop présent, sollicitant tous les sens et refusant de se laisser expulser, les fantômes de ces maisons de mémoire ne sont plus que les enveloppes diaphanes d'une mémoire réifiée, privée de chair.

PEUPLES DE MÉMOIRE

214

Face à ce grand récit mémoriel et à ses survivances inquiètes se dessine la mémoire profuse et conflictuelle, rebelle ou endeillée de ceux qui existent dans l'ombre portée d'une identité patrimoniale souvent livrée à l'industrie culturelle ou *heritage industry*. La tripartition qu'introduit Raymond Williams en 1973 pour comprendre les effets d'a-synchronie de la culture est ici éclairante. Plaçant ses pas dans ceux d'Antonio Gramsci pour éclairer le fonctionnement de l'hégémonie culturelle, Williams postule aussi la présence de deux autres formes ou instances culturelles : à la culture « dominante » définie par sa capacité d'« incorporation » s'ajoutent des formes « résiduelles » et « émergentes » de la culture. La culture « dominante » est elle-même plus complexe et contradictoire que le terme *dominant* ne le laisse entendre. Elle est traversée par des forces contestataires que sa position hégémonique lui permet de tenir en respect, voire d'incorporer. Mais à côté de ce modèle dominant existent aussi « des expériences, des significations et des valeurs, qui ne se vérifient ni ne se vivent dans les termes imposés par la culture dominante, mais qui sont néanmoins vécues et pratiquées sur la base résiduelle – culturelle et sociale – d'une formation sociale antérieure⁵⁷ ». Quoique ces pratiques résiduelles soient, dans bien des cas, incorporées par la culture hégémonique, elles ménagent, selon Williams, des espaces de survivance dissensuelle au cœur de la structure dominante.

L'œuvre collective imaginée par l'artiste Cornelia Parker à l'occasion des 800 ans de la signature de la Grande Charte, matérialise cet entrelacs

57 Raymond Williams, « Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory » (1973), dans *Culture and Materialism*, London, Verso, 1980, p. 39, 40. Ce texte était paru initialement dans *New Left Review*, 1/82, novembre-décembre 1973.

9. Cornelia Parker, *Magna Carta (An Embroidery)*, 2015, coton, moitié panama, fil de coton perlé et autres media, brodé par plus de 200 participants, 1235,8x1550 cm, vue de l'installation The Whitworth, Manchester © Whitworth/Michael Pollard.

Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Frith Street Gallery, London

serré des mémoires : mémoire glorieuse, mais aussi humble, ancestrale et dissensuelle. Se confrontant à la pierre fondatrice de l'édifice de la démocratie libérale anglaise, elle place un coin sous cette pierre pour en exposer les faces obscures et montrer un autre corps politique au travail.

Pour cette création réalisée à l'initiative de la Ruskin School of Art de l'Université d'Oxford, Cornelia Parker choisit de produire une allégorie matérielle de la mémoire. *Magna Carta (An Embroidery)* réalisée entre 2014 et 2015, est une immense broderie réalisée à la main, et reproduisant l'entrée « *Magna Carta* » de la version anglaise de l'encyclopédie en ligne Wikipedia, en date du 15 juin 2014. Large de 1,5 mètre et longue de près de 13 mètres, elle fut réalisée par plus de deux cents personnes : anonymes, célébrités, écrivains, personnalités politiques, chaque participant brodant le ou les mots de son choix. Aux côtés de l'écrivain de romans de *fantasy* et auteur jeunesse Philip

Pullman, des musiciens Brian Eno et Jarvis Cocker, de l'artiste Antony Gormley, on trouve entre autres : Doreen Lawrence, la mère de Stephen Lawrence – un jeune homme noir victime d'un crime raciste en 1993 –, qui devint l'une des figures clés de la lutte contre les discriminations après la mort de son fils, mais aussi Eliza Manningham-Buller, ancienne directrice générale des Services secrets intérieurs britanniques, le MI 5, ou encore Julian Assange, éditeur de la plateforme en ligne WikiLeaks, ou Edward Snowden, qui révéla en 2013 le système de surveillance globale mis en place par la National Security Agency (NSA). Selon la logique allégorique de l'œuvre dans son ensemble, chaque choix lexical est lui-même investi de sens. Si Parker, celle qui pensa l'œuvre, choisit de broder le mot *prerogative*, Edward Snowden choisit le mot *liberty* et Jimmy Wales, le co-fondateur de Wikipedia, l'expression *users' manual*, en un effet de bouclage réflexif⁵⁸.

Tout aussi essentielle à la portée allégorique de l'œuvre fut la participation de quelque trente-six détenus travaillant dans treize prisons différentes, sous la houlette de l'association de réinsertion Fine Cell Work établie en 1997⁵⁹. Chargés de broder l'essentiel de l'entrée de l'encyclopédie en ligne, ils font acte de revendication politique par cette action qui les replace dans une double économie participative : celle développée par les encyclopédies en ligne et celle de la mémoire collective, vaste réservoir de représentations communes, qui circulent de génération en génération. La production collective de cette œuvre incarne cette pensée politique en acte. Plusieurs prisonniers refusèrent

58 Accès le 21 février 2017 à <http://www.bl.uk/press-releases/2015/may/corneliaparker-unveils-13-metre-long-magna-carta-embroidery>. On pourra aussi se référer à la vidéo produite par la British Library à l'occasion de l'exposition de cette œuvre collective. Accès le 21 février 2017 à <https://www.youtube.com/watch?v=x1m80QablVA>.

59 Accès le 21 février 2017 à <http://www.finecellwork.co.uk/>. Le travail mené par cette association caritative s'inscrit lui même dans la mémoire carcérale anglaise, mais réanime aussi le souvenir de témoignages matériels telle la pièce de broderie conservée au Victoria & Albert Museum et connue sous la dénomination « Elizabeth Parker's Sampler » (1830), confession brodée au fil rouge d'une jeune domestique qui confie à sa broderie ses doutes et ses inquiétudes spirituelles. Accès le 21 février 2017 à <http://www.vam.ac.uk/content/articles/s/sampler>. Je remercie Róisín Quinn-Lautrefin de m'avoir fait découvrir ce document remarquable.

ainsi de broder l'expression « *Habeas corpus* », cet acte de résistance minuscule faisant opposition symboliquement à ce qu'ils perçoivent comme leur expulsion hors du corps politique. Symétriquement, prendre sa place dans la chaîne de production artisanale de cette broderie, impliquait aussi de renouer un lien avec la mémoire collective longue : celle qui nourrit la monarchie parlementaire britannique, celle qui, au-delà de la Grande Charte, convoque la tapisserie de Bayeux et l'invention du royaume d'Angleterre après l'invasion normande.

L'œuvre de Cornelia Parker fait front. Elle oppose la trame d'un labeur collectif à la pensée conservatrice de Burke, ou plus précisément encore, elle opère une littéralisation de sa pensée de l'héritage. Tout à la fois très matérielle et immatérielle dans le savoir historique et artisanal qu'elle convoque, elle se fait bien *praxis*, renouant le lien entre art et collectif, par le fil commun d'une mémoire démocratique des gestes et des techniques qui abolit les hiérarchies culturelles et politiques. L'art le plus conceptuel se noue à un art populaire sans âge. Il n'est pas jusqu'aux préjugés de genres qui ne soient bousculés, puisque 97 % des détenus travaillant avec l'association Fine Cell Work sont des hommes, ce chiffre reflétant simplement la sociologie de la population carcérale. La maison de mémoire que tisse cette broderie est désarrimée, sans autres attaches que celles nouées par le fil de l'appartenance mouvante, subjective, à un corps politique distribué le long d'une chaîne de solidarités. Le corps politique est ressaisi dans cet acte collectif, impersonnel, unique et pluriel, par lequel l'art s'affirme comme *praxis* politique matérielle. La mémoire court de main en main, se déplace, met en fuite le télos patrimonial. Elle opère ce que le philosophe Ernesto Laclau définit comme une « dislocation », ce moment qui perturbe la dynamique diachronique, la désajointe pour l'ouvrir à la « possibilité », ou plutôt à des possibilités « autres », donc toujours potentiellement multiples⁶⁰.

Une telle réappropriation démocratique de la mémoire collective reste rare. Dans le domaine littéraire en particulier, le corps se fait souvent le lieu de conflits mémoriels, mais c'est souvent sur le mode de

60 Ernesto Laclau, *New Reflections on the Revolution of Our Time*, London, Verso, 1990, p. 43.

la catastrophe, une catastrophe qui serait la seule réponse à l'éviction symbolique imposée par une mémoire devenue inorganique. Dans *Sheepshagger*, publié par Niall Griffiths en 2001, le motif allégorique de l'héritage est retravaillé au plus près du corps, dans sa réalité la plus physique, celle qui engage la vie et la mort. Expulsé de sa maison natale, une ferme misérable dans les collines de l'Ouest du pays de Galles, Ianto – le personnage central, mi-enfant sauvage, mi-idiot du village – ne peut résister au besoin lancinant de venir hanter les lieux. La maison est désormais passée entre les mains d'Anglais qui en ont fait leur résidence secondaire et l'ont profondément dénaturée. À la loi moderne du droit de propriété s'oppose la loi viscérale et immémoriale d'une existence élémentaire, qui ne fait qu'un avec la terre : « Cette terre a toujours été à lui, et lui à elle ; arrachez-les l'un à l'autre et ils dépériront⁶¹ ». Le chiasme qui scelle l'appartenance mutuelle de Ianto et de la terre métaphorise une organicité autarcique. À cette osmose quasi moléculaire s'oppose une modernité à l'affolante complexité, dans laquelle l'hégémonie culturelle et économique de l'Angleterre sait aussi se dissimuler sous un sentimentaliste trompeur.

La critique a été prompte à souligner l'allégorie politique qui se déploie au revers de ce drame obscur. Un différend radical s'ouvre au cœur de l'édifice fragile de l'union, qu'aucun meurtre ne saurait résoudre, pas même celui – gratuit, anémique – que commet finalement Ianto, au terme de sa lente descente aux enfers. Terre et corps ne font qu'un et la métaphore filée de la transgression embrasse tant la spoliation dont Ianto est victime que le viol commis sur lui, alors qu'il n'était qu'un enfant, par un randonneur anglais qui le traite comme le dicte la loi coloniale, et le laisse meurtri. La métaphore est elle-même délibérément primitive, comme pour mieux signifier la brutalité radicale des rapports de force. Terre et corps ne font qu'un et une même loi s'impose à la terre et aux corps, dans une union par ailleurs de plus en plus désunie ; c'est donc bien « le corps politique » [qui est] violé par les transactions physiques

61 « *This land has always been his and always he its; take one from the other and it will wither* » (*Sheepshagger* [2001], London, Vintage, 2002, p. 26).

et les échanges économiques symbolisant la conquête physique et géographique⁶² ».

Aux antipodes de la mémoire glorieuse que construit l'imaginaire burkien des *country estates*, s'incarne une mémoire de l'expulsion, une mémoire des espaces pauvres, qui est aussi celle des *council estates*. À l'expérience de la continuité mémorielle déployée dans le récit glorieux du bien commun – *commonwealth* selon le terme de Burke lui-même –, répond l'histoire bâclée de ces ensembles à l'architecture brutaliste construits pour pallier le manque de logements après 1945⁶³. Deux formes de dialectiques mémorielles s'opposent ici. La mémoire patrimoniale met en récits, en images, un corps politique tout à la fois immatériel et mis en scène dans ses domaines de la mémoire et dont la fiction contemporaine n'aura eu de cesse de dire la nostalgie aliénante. À l'inverse, une mémoire humble, trouée, déracinée, mais puissante encore se dévoile aux marges du *commonwealth* policé; le corps politique qui s'y devine a, lui aussi, la puissance spectrale d'un passé jamais tout à fait révolu.

62 Martyn Colebrook, « Literary History of the Decade. Fictions from the Borderlands », dans Nick Bentley, Nick Hubble et Leigh Wilson (dir.), *The 2000s. A Decade of Contemporary British Fiction*, op. cit., p. 27-51, ici p. 35. Sur le sous-texte politique du roman de Griffiths, voir aussi Mark Schmitt, « "A World Separate yet Within:" Welsh Devolution and the Paradoxes of Post-British Community in Niall Griffiths's *Sheepshagger* », *Anglistik*, 26/1, 2015, p. 93-102. Sur la manière dont le roman de Griffiths revisite le binarisme opposant ville et campagne tel que défini par Raymond Williams dans *The Country and the City*, voir le chapitre 4 de la thèse de Jarrad Morris Keyes, *The Logics of Dissolution. Delineating the Urban Problematic in Contemporary British Literature* (Kingston University, 2011). À propos de cet imaginaire terrien, on doit aussi mentionner les romans d'un autre écrivain gallois, Cynan Jones: *The Long Dry* (London, Granta Books, 2006) et *The Dig* (London, Granta Books, 2014).

63 Sur l'histoire du logement social en Grande-Bretagne et la manière dont les *council estates* poursuivent une politique qui vit le jour dès le milieu du XIX^e siècle, voir l'ouvrage de Alison Ravetz, *Council Housing and Culture. The History of a Social Experiment*, London, Routledge, 2001, ainsi que celui de Lynsey Hanley, *Estates. An Intimate History* (2007), London, Granta Books, 2017.

Le titre du recueil de poèmes publié par Simon Armitage en 1992, *Xanadu*⁶⁴, doit se lire comme une forme d'anti-phrase, tout comme les vers qui inaugurent le premier poème: « Cette nuit, j'ai rêvé / Que je retournais à Manderley⁶⁵ ». Les références au « Kubla Kahn » (1816) de Samuel Taylor Coleridge et au *Rebecca* (1938) de Daphne du Maurier sont trompeuses. Elles convoquent un mode élégiaque qui est et n'est pas celui du recueil d'Armitage. Dans cet ensemble de poèmes, Armitage, qui était alors contrôleur judiciaire, se souvient de son premier poste à Ashfield Valley, l'un des *council estates* bâti entre 1966 et 1969 à Rochdale, dans le Grand Manchester. L'expérience qui fut celle du jeune poète se tient dans une échancrure du temps, une syncope historique. En 1992, Ashfield Valley est en passe d'être démoli. L'ensemble composé de vingt-six immeubles est pour partie déserté par ses anciens habitants. La démolition systématique est achevée deux ans plus tard.

De poème en poème, une voix multiple se fait entendre, voix spectrale et pourtant pleinement incarnée dans les rites, les objets, les gestes qui peuplèrent les immeubles désormais déserts. La voix plurielle qui conclut le recueil dit le travail de sape de la désillusion déjà inscrite dans le nom ironiquement bucolique donné à la cité (*Ashfield* signifiant littéralement: « prairie de frênes »):

Nous pensions à Ashfield et imaginions des arbres;
la fumée d'un feu de bois, des chevaux et le ricochet des sabots,
un ruisseau qui court
comme le lait de la lande [...].

Le lien à la terre n'a jamais été qu'une mince chimère, d'entrée simulacre. La seule vérité est celle de la « chanson qui se fait cri », de la

64 Le recueil fut composé dans le cadre d'une série commandée par la chaîne de télévision BBC 2. Cette série se composait de six documentaires poétiques autobiographiques. Le documentaire poétique confié à Simon Armitage, et réalisé par Kim Flitcroft qui signait là une de ses premières réalisations, fut diffusé le 12 juin 1992. Parmi les autres poètes sollicités on trouve aussi Jackie Kay et Douglas Dunn.

65 « *Last night I dreamt / I went to Manderley again...* » (*Xanadu*, Newcastle Upon Tyne, Bloodaxe Books, 1992, p. 11).

seringue, « piqûre d'aiguille qui devient ecchymose ». La vaine nostalgie d'un passé simulacre a fait place à la morne immobilité de l'attente, peuplée de souvenirs disloqués :

[...] Nous restons là sur les listes d'attente, et rêvons
de coursives, de passages à niveaux, de files de voitures ;
en attendant de dire tout,
de faire savoir
comment nous vivons, ce que nous avons vu,
ce qui reste de nous, et ce que cela dit,
La lumière passe au vert,
mais personne ne bouge⁶⁶.

De cité en cité, dans le cinéma social anglais ou la fiction, cette même expérience se répète, de *Sweet Sixteen* (2002) de Ken Loach à *The Lost Child* (2015) de Caryl Phillips, de *Trainspotting* (1993) d'Irvine Welsh à *Swing Time* (2016) de Zadie Smith. Les projets urbains modèles se retournent contre l'idée de communauté qu'ils sont censés faire advenir. Ne reste finalement que la mémoire d'un démembrement de l'être et de ses chimères d'appartenance. La plasticienne Rachel Whiteread saisit ce processus d'éradication dans *Demolished* (1996), la série de douze photographies qu'elle a prises entre 1993 et 1995 de la démolition de trois cités à Hackney dans l'*East End* de Londres. Ces images, dans leur morcellement même, refusent de construire un récit. Simples arrêts sur images d'une disparition, elles doivent se lire comme le refoulé fantomatique de mémoires avortées, sectionnées, forcloses avant même d'avoir pu s'inscrire dans un espace-temps partagé.

66 « *We thought of Ashfield and imagined trees; / wood smoke, horses and the ricochet of hooves, / a meltwater stream / like milk from the moors...* », « *the song into a scream* », « *the pinprick widened to a bruise* », « *We idle now on waiting lists, and dream / of runways, level crossings, traffic queues; / waiting to come clean, to break the news / of how we live, of what we have seen, / of how it leaves us, and what it proves, / A light goes green, but nobody moves* » (*ibid.*, p. 60).

10. Martin Parr, « GB. England. Wolverhampton. Prefab houses. Albert and Phyllis Taylor, Arcon Prefab. 1994 », *Prefabs*, 1996 © Magnun Photos Paris

La photographie documentaire aura joué un rôle fondamental dans cette ré-vision d'un quotidien souvent emporté par l'histoire⁶⁷. La série *Liverpool* (1983) de Martin Parr met en regard des clichés de *council estates* dévastés et de *terraced houses* murées avec des clichés de familles – les mêmes peut-être qui ont été expulsées de leur logement – qui jouissent du soleil de l'été à New Brighton ou font la queue dans un *fish and chips*. Le montage reste muet sur la relation qu'il faut tisser entre ces images qui disent comme *a minima* les contradictions de notre

67 On doit ici mentionner l'importante exposition organisée par la Tate Britain du 22 mai au 2 septembre 2007, « How We Are. Photographing Britain from the 1840s to the Present ». Les deux commissaires, Val Williams et Susan Bright, y développaient un récit visuel dans lequel les corps dans l'espace commun ou domestique donnaient à voir un *habitus* et la fabrique d'un corps politique. Accès le 23 février 2017 à <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/how-we-are-photographing-britain>.

urbanité et la nécessité de saisir comment ces paradoxes construisent notre expérience plurielle de l'espace. En 1994, Parr réalise une autre série, *Prefabs*, qui fait le portrait de préfabriqués devant lesquels posent leurs habitants. Loin de toute sensiblerie, la série semble malicieusement jouer du double sens qui soudain se révèle au cœur du terme *prefabs* : pour modestes que soient ces demeures, elles n'en sont pas moins fabuleuses – *fab* –, machines à chimères minuscules, qui revendiquent crânement leur droit élémentaire, opposable, à demeurer⁶⁸.

L'un des projets les plus emblématiques de ce travail de commémoration visuelle reste peut-être celui mené vingt ans plus tôt, de 1969 à 1976, dans le quartier ouvrier de Byker à Newcastle, par la photographe finlandaise Sirkka-Liisa Konttinen. Quoiqu'il précède la période de référence du présent ouvrage, il mérite qu'on s'y arrête. Travaillant dans le sillage de Bill Brandt et de ses clichés de *terraced houses* des villes minières du Nord de l'Angleterre⁶⁹, Konttinen glisse l'œil de son appareil

- 68 Notons que tant le site de l'agence photographique Magnum que l'ouvrage rétrospectif consacré par Val Williams à l'œuvre de Parr classent ces images, comme celles tirées de la série *Liverpool*, sous la rubrique « Ordinary ». Accès le 23 février 2017 <https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=29YL53A2P6V>; voir aussi Val Williams, *Martin Parr*, London, Phaidon, 2002, p. 155-167.
- 69 On ne peut qu'être frappé par la persistance de l'influence de Bill Brandt et des images qu'il prit des communautés ouvrières du nord minier. En 2017, ces images figurèrent en bonne place dans un projet documentaire élaboré par *The Guardian*, dans le sillage de la mini-série réalisée par le photographe Eamonn McCabe pour la chaîne BBC 4, *Britain in Focus* (mars 2017), dans laquelle McCabe analyse la manière dont la photographie anglaise a su capter une nation et ses mutations. La série était réalisée en lien avec le National Media Museum de Bradford. Accès le 24 février 2017 à <http://www.nationalmediamuseum.org.uk/planavisit/exhibitions/britain-in-focus-a-photographic-history/about>. *The Guardian*, dont McCabe a longtemps dirigé l'important service photo, poursuit parallèlement cette réflexion mémorielle en demandant à des personnalités – entre autres, le maire de Londres, Sadiq Khan, mais aussi Irvine Welsh ou Jeanette Winterson – de choisir le cliché le plus emblématique de l'identité britannique. McCabe lui-même choisit un cliché de Brandt montrant un mineur encore couvert de suie en train de se restaurer, sa femme assise à ses côtés, « Northumbrian Coalminer and his Wife, 1937 ». Accès le 24 février 2017 à <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/mar/15/how-i-see-britain-photographs-that-define-the-country>.

dans l'espace ouvert par le regard de Brandt : mêmes enfilades de toits de brique mouillés par la pluie, même *terraced houses* qui définissent le langage visuel des communautés ouvrières et que la série télévisée *Coronation Street*, qui débute en décembre 1960, a contribué à graver dans la mémoire télévisuelle de la nation. Byker sera détruit à la fin des années 1970 pour faire place à un *council estate*, œuvre de l'architecte Ralph Erskine. Seulement 20 % des anciens habitants du quartier de Byker furent relogés dans le nouvel ensemble. *Byker* documente donc un lent effacement, une éradication planifiée.

224

Le travail du regard fait plus ici qu'œuvre de mémoire. La série de Konttinen s'inscrit dans un travail de fond mené par le collectif de photographes et de documentaristes Amber, créé en 1968 à Newcastle, dans le but de bâtir une mémoire documentaire des vies ouvrières ou marginales, comme des paysages du Nord-Est de l'Angleterre. En 2011, le travail de Konttinen entra dans le Registre de la Mémoire du Monde de l'UNESCO, au titre de son « importance et de sa valeur remarquables pour le Royaume-Uni⁷⁰ ». Traversée par de puissants effets de rémanence formelle qui l'inscrivent dans une mémoire longue de la représentation de l'*habitus* ouvrier remontant jusqu'à Gustave Doré, l'œuvre de Konttinen déborde le danger de l'esthétisation par le travail d'un regard qui prend acte de ce qui reste du passé pour penser un avenir collectif encore à imaginer. La mémoire visuelle fait ainsi acte d'opposition.

Nombre d'autres écrivains et d'artistes se refusent à reconduire le processus d'exclusion hors du *commonwealth* qu'induirait l'esthétisation de la mémoire. Ils tentent de faire de l'intervention artistique une praxis qui réinvestit l'espace de la cité pour en faire le lieu d'une expérience partagée du politique : espace de contact, de frayage des identités et des existences. La première pièce de la dramaturge Rachel De-lahay, *The Westbridge* (2011) est exemplaire de cette forme d'intervention artistique qui déborde les limites mêmes du texte pour repenser la dramaturgie de la représentation et son économie institutionnelle. Prenant pour sujet les relations entre les différentes communautés cohabitant dans un *council estate* du quartier de Battersea à Londres,

70 Accès le 25 février 2017 à <http://www.amber-online.com/about/>.

11. Sirkka-Liisa Konttinen, « Kendal Street », *Byker*, 1969, 25,8x38,5 cm,
© Sirkka-Liisa Konttinen ; Amber/L. Parker Stephenson Photographs

The Westbridge fut créée dans le cadre du programme du Royal Court's Theatre Local Project qui vise à faire entendre de nouvelles voix et, peut-être plus encore, à rapprocher la création théâtrale de publics traditionnellement éloignés de cette forme⁷¹. La pièce de De-lahay fut ainsi montée au Bussey Building de Peckham, un lieu d'incubation artistique, logé dans un bâtiment industriel réhabilité. Elle fut ensuite présentée dans l'une des salles du Royal Court's Theatre à Sloane Square, Theatre Upstairs. Autant que pour son exploration des mutations de l'identité anglaise, incarnées par les interconnexions culturelles,

71 Sur la place de ces voix nouvelles, souvent représentatives du multiculturalisme anglais, voir l'essai de Lynette Goddard, *Contemporary Black British Playwrights*, London, Palgrave, 2015. Le Royal Court's Theatre poursuit son travail de décentralisation de l'expérience théâtrale, un travail qui implique de définir tout un éventail d'actions au plus près des habitants. En 2015, le Royal Court Theatre Local Project s'est implanté dans le quartier de Tottenham, au nord de Londres et a développé un ensemble d'actions visant à susciter la participation active des habitants de ce quartier frappé par la crise et qui fut le lieu d'émeutes en 1985 – dans le Broadwater Farm housing estate – et en 2011. Accès le 26 février 2017 à <https://royalcourttheatre.com/get-involved/beyond-the-court-2/tottenham/>.

ethniques et affectives des personnages⁷², c'est pour la manière dont *The Westbridge* réinvestit et amplifie le trope du *council estate* que cette œuvre est exemplaire d'une praxis mémorielle autre. Montée dans un espace lui-même communautaire, temporairement réaffecté à la pratique théâtrale, la pièce vaut pour l'expérience collective qu'elle matérialise, qu'elle met en actes, qu'elle *enact* dirait-on en anglais. À l'expérience de l'arrachement et de l'éviction qui occupe en creux l'imaginaire endeuillé de *Xanadu* ou de la série photographique de Rachel Whiteread *Demolished*, *The Westbridge* oppose une performativité collective. De sa gestation, sous les auspices du Royal Court's Theatre, à sa mise en scène qui place les acteurs parfois au milieu des spectateurs, dans un espace résolument non conventionnel, la pièce affole l'économie ritualisée du théâtre. Elle tente de dégager des espaces d'expérience alternative, expérimentale, au cœur d'une économie urbaine en pleine mutation. Le texte et sa mise en espace et en corps, ne font ici sens que pour autant qu'ils sont pris dans une réflexion plus large encore sur la topique généralisée qui régule nos interactions politiques. L'espace se dévoile alors pour ce qu'il est : le lieu de production du politique, à la jonction expérientielle d'une mémoire communautaire multiple et d'un présent nécessairement collectif.

Toujours en 2011, ce même quartier de Peckham fut la matière d'une expérimentation visuelle élaborée par le plasticien David Cotterrell. Poursuivant une exploration des « tendances sociales et politiques d'un monde tout à la fois partagé et divisé⁷³ », *Slipstream*, son installation, commanditée par l'association artistique Peckham Platform, explore le tissu mémoriel du quartier et de ses habitants par le biais d'un montage d'images d'archives et de clips aériens filmés spécifiquement pour ce projet par un drone. Sur les deux écrans qui constituent l'installation se succèdent des clichés personnels confiés à l'artiste par les habitants et des vues prises de ce qui, par le passé, aurait été le point de vue d'un habitant

72 Voir l'analyse qu'Aleks Sierz offre de la pièce dans son introduction au volume réunissant un ensemble de pièces contemporaines traitant de l'identité anglaise, *Contemporary English Plays* (London, Bloomsbury, 2015, p. xviii-xx).

73 Texte de présentation de son travail par l'artiste. Accès le 27 février 2017 à <http://www.cotterrell.com/>.

du 9^e ou 23^e étage de *council estates* détruits depuis. Suspendu au-dessus de la ville, le drone pose sur la ville le regard du spectre, vision désormais dématérialisée et pourtant hantée par un regard subjectif jadis incarné.

Réalisé en collaboration avec un collectif d'habitants – Evolution Quarter Residents Association –, *Slipstream* n'est pourtant en rien un lamento déplorant l'effacement d'une mémoire ou sa dénaturation, mais bien une intervention dans l'espace public qui le révèle aux regards⁷⁴. L'expérimentation avec les technologies de la vision implique une délégation du voir; mais cette déprise est aussi une reprise mémorielle qui recoud le tissu de l'expérience collective et donne à voir la trame de ce que, par ailleurs, Jean-Luc Nancy définit comme notre « être singulier pluriel » qui constitue notre corps politique: « articulation ouverte, impossible à refermer sur une identité »⁷⁵. Le « singulier pluriel » de la communauté se donne à voir en une allégorie incarnée, là où la rationalité de l'expérimentation empiriste se laisse envahir par une expérience subjective réaffectée, celle du regard qui a été et perdure dans les mémoires matérielles des habitants. Des perspectives empiriques des *estates* paysagés aux perspectives réincarnées des *council estates*, une même expérience du politique traverse un corps dont l'art saisit l'indivise diversité⁷⁶.

Pour nombre de créateurs très investis dans une réflexion sur la citoyenneté urbaine, la mélancolie ne peut faire pièce aux mutations parfois délétères du tissu urbain. La relation à la mémoire urbaine doit être redynamisée. Le collectif d'architectes Assemble Studio, basé à Liverpool, n'aura ainsi cessé de penser une nouvelle grammaire de l'habitat urbain, aux frontières de l'architecture, de l'urbanisme et des

74 Sur la réalisation de cette œuvre et sa matrice conceptuelle, voir la vidéo réalisée par Peckham Platform. Accès le 28 février 2017 à <http://www.peckhamplatform.com/whats-on/exhibitions/slipstream#video-slipstream-video>.

75 Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel* (1996), Paris, Galilée, éd. augmentée, 2013, p. 48.

76 À propos de l'impact des pratiques artistiques sur la pensée urbanistique du lieu, voir la thèse de Charlotte Bell, *On Site: Art, Performance and the Urban Social Housing Estate in Contemporary Governance and the Cultural Economy*, Queen Mary, University of London, 2014. Accès le 28 février 2017 à <http://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.667307>.

arts plastiques. Leur action fut saluée par l'attribution du Turner Prize en 2015, pour le projet que l'agence mène en collaboration avec un collectif d'habitants du quartier ouvrier de Granby Street de Liverpool. Le collectif constitué en 2011 – The Granby 4 Streets Community Land Trust, première fiducie foncière communautaire en Grande-Bretagne – se donne pour projet de long terme de faire revivre le quartier condamné à une démolition dans le cadre du programme de rénovation urbaine lancé en 2002 par le deuxième gouvernement travailliste de Tony Blair, The Housing Market Renewal (HMR) Pathfinder Programme⁷⁷. Faute de financements, suite à la crise de 2008, le programme fut abandonné en 2011 et les démolitions interrompues. Ce quartier, l'un des plus divers ethniquement de Liverpool – il abrite la plus ancienne communauté noire de Grande-Bretagne – et l'un des plus démunis du pays, devint alors, sous l'influence de ses habitants, un laboratoire urbain, dans lequel les habitants purent expérimenter de nouveaux modes de réhabilitation urbaine⁷⁸.

Aux antipodes des programmes-cadres de rénovation urbaine à grande échelle, le projet mené par Assemble Studio en lien avec une agence de réhabilitation urbaine Steinbeck Studios, dont le projet de Granby 4 Streets fut le premier projet, opte pour le développement de micro-actions concertées. La rénovation de l'habitat abandonné va de pair avec un programme de végétalisation des espaces communs, lui aussi déployé à une micro-échelle, ou encore avec la création d'espaces de rencontre garantissant une interaction entre les membres de la communauté, interaction cruciale à la survie du projet global. Ici encore, c'est autour de la maison que se repense l'action collective. Le programme est pour partie pris en charge par les habitants bénévoles qui

77 Sur ce programme, voir le rapport parlementaire. Accès le 1^{er} mars 2017 à <http://researchbriefings.parliament.uk/ResearchBriefing/Summary/SN05953#fullreport>.

78 Accès le 1^{er} mars 2017 à <http://www.granby4streetsclt.co.uk/>; voir aussi http://assemblestudio.co.uk/?page_id=862. Le projet s'inscrit dans un mouvement mondial de réappropriation de l'initiative urbanistique par les habitants. Il figure parmi les 207 finalistes du World Habitat Award de l'association caritative Building and Social Housing Foundation. Accès le 1^{er} mars 2017 à <https://www.bshf.org/world-habitat-awards/winners-and-finalists/granby-four-streets-community-land-trust/>.

œuvrent à la restauration des maisons. Le bricolage est politique à plus d'un titre. La culture du *DIY* – le *Do It Yourself* si prisé des anglais – est une praxis performative qui incarne la délibération démocratique en un acte arraché à l'économie de l'échange capitalistique. Une forme de court-circuit s'opère qui rend le faire à une radicalité politique à échelle humaine. Le sociologue Jim Shorthose a souligné l'inventivité politique des pratiques « vernaculaires » qui brouillent les circuits de production culturelle et de décision politique⁷⁹. En replaçant le micro-geste bénévole, et donc inestimable, au cœur d'une pratique politique déhiérarchisée, le projet d'Assemble Studio à Granby 4 Streets participe de la réinvention d'une praxis vernaculaire dans laquelle la délibération politique se fait geste performatif.

Le plasticien Michael Landy choisit aussi, avec son installation *Semi-detached* (2004), de faire de la maison de mémoire et du vernaculaire l'espace d'une praxis politique. Cette installation s'inscrivait dans le cycle de commandes de la Tate Britain à des artistes britanniques, invités à penser des œuvres spécifiquement pour les Duveen Galleries. Un an avant Michael Landy, l'artiste Anya Gallaccio avait imaginé l'installation *Beat*⁸⁰, une œuvre monumentale constituée, entre autres éléments, d'une forêt de troncs de chênes dénudés et privés de leur frondaison. *Beat* faisait déjà œuvre de mémoire en rendant sa matérialité à l'imaginaire anglais de la nature, au cœur même du dispositif muséal si riche, par ailleurs, en images sylvestres, de John Constable à Richard

79 Jim Shorthose, « The Engineered and the Vernacular in Cultural Quarter Development », *Capital & Class*, 28/3, hiver 2004, p. 159-178. Voir aussi Celeste Pagano, « DIY Urbanism: Property and Process in Grassroots City Building », *Marquette Law Review*, 97/2, hiver 2013, p. 335-389; Ann Deslandes, « Exemplary Amateurism. Thoughts on DIY Urbanism », *Cultural Studies Review*, 19/1, 2013, p. 216-227. Raphael Samuel consacre déjà un chapitre à cette réhabilitation de l'architecture vernaculaire et de la brique; voir le chapitre « The Return to Brick », dans *Theatres of Memory*, *op. cit.*, p. 119-135.

80 *Beat* fut visible du 16 septembre 2002 au 16 janvier 2003. Voir Mary Horlock, *et al.*, *Beat*, London, Tate Publishing, 2002. Voir aussi Catherine Bernard, « Modernity's Sylvan Subjectivity, from Gainsborough to Gallaccio », dans Julian Wolfreys (dir.), *New Critical Thinking. Criticism to Come*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2017, p. 36-49.

Long⁸¹. Pensée explicitement en dialogue avec l'exposition consacrée par la Tate Britain à Thomas Gainsborough, d'octobre 2002 à janvier 2003, la forêt morte de Gallaccio se plaçait au cœur de la fabrique mémorielle qu'est Tate Britain. Comme Mark Wallinger devait le faire plus tard avec *State Britain*, elle faisait du musée un espace critique, au cœur duquel l'expérience du visiteur se faisait pensée en acte, personnelle et impersonnelle, ou plus exactement comme Henri Lefebvre le dit de l'activité du corps dans l'espace : « ni subjective ni objective, ni consciente ni inconsciente, mais *génératrice de conscience*, inhérence des messages au vécu lui-même, à travers l'espace et le jeu des reflets et mirages dans l'espace⁸² ».

230

Quoique Michael Landy ne situe pas explicitement *Semi-detached* en regard de *Beat*, les deux œuvres semblent se répondre. Toutes deux dé-naturalisent l'espace muséal. Le visiteur est invité au cœur de la fabrique mémorielle, ici donnée à voir dans sa matérialité culturelle. Anya Gallaccio convoque une nature spectrale, pétrifiée dans une relation spéculaire élégiaque. Michael Landy choisit d'occuper cet autre lieu de mémoire de la culture anglaise qu'est la ville, et plus précisément encore, les banlieues du Grand Londres, zones urbaines et culturelles impersonnelles et pourtant lestées d'une mémoire éminemment

81 Rappelons l'importance de l'imaginaire sylvestre dans la culture anglaise. Peter Ackroyd consacre le premier chapitre de son essai monumental *Albion*, à l'arbre (*op. cit.*, p. 3-7). On mentionnera aussi le collectif de textes réunis par Adrian Cooper, *Arboreal. A Collection of New Woodland Writing* (Dorchester, Little Toller Books, 2016), qui rassemble des signatures aussi diverses que Simon Armitage, Germaine Greer, Ali Smith ou Andy Goldsworthy. On pourra aussi s'intéresser à l'œuvre de l'artiste Fiona McIntyre qui peint les Cotswolds de 2004 à 2014 et qui, en 2014-2016, consacre une série de fusains et d'huiles à la forêt; voir Alan Wilkinson, *Fiona McIntyre. A Tree Within*, Bristol, Sansom and Company, 2016. Enfin, on ne peut manquer d'évoquer la partie la plus récente de l'œuvre de David Hockney – huiles, vidéos, dessins sur iPad –, dont la série *Woldgate Woods* (2005-2008) contribua à repenser le lien de Hockney à l'expérimentation visuelle et au médium. Ces expérimentations occupaient une place de choix dans l'exposition que la Royal Academy consacra à l'artiste du 21 janvier au 9 avril 2012, mais aussi dans l'imposante rétrospective qui se tint à la Tate Britain, du 9 février au 29 mai 2017, puis la même année, au Centre Pompidou de Paris et au Metropolitan Museum de New York.

82 Henri Lefebvre, *La Production de l'espace*, *op. cit.*, p. 213.

subjective. En réponse à l'invitation de la Tate Britain, Landy choisit de construire un fac-similé de la maison de son enfance à Ilford, une ville de l'Est de Londres. Dans son installation, visible à la Tate Britain du 18 mai au 12 décembre 2004, Landy plaçait la mémoire des humbles au cœur du récit collectif. Déclinant, en mode mineur, le trope de la demeure choisi par Burke pour penser le *commonwealth*, Landy investit l'espace commun du musée pour matérialiser l'implication réciproque des mémoires privée et collective. Occupant tout l'espace que les normes de sécurité lui accordaient, la maison imposait sa présence invasive et bloquait la perspective néo-classique de la galerie⁸³. Deux espaces entraient ici en friction : l'espace public, monumentalisé et l'espace privé, dont la présence incongrue créait une fois encore un puissant effet de dislocation.

De cette dislocation naît une image expérientielle de la fabrique du démos. C'est bien dans la cohabitation, dans l'imbrication des modes de sociabilité que se construit le corps politique. Le trope métonymique du foyer fait retour, de manière presque obscène dans sa concrétude, au cœur de la mémoire monumentale et immatérielle, comme pour revendiquer sa part de cette mémoire. Plus encore, c'est le récit mémoriel qui est troublé par l'intrusion de ce que le philosophe Guillaume le Blanc définit comme une « vie minuscule ». La maison d'enfance de Michael Landy est sous-tendue d'un récit forcément personnel, celui d'une famille, de ses douleurs et de ses joies. Cette histoire est surtout celle d'un retrait ou d'un amenuisement social graduel : celui imposé au père de l'artiste, John Landy, un ancien mineur, qui, gravement blessé dans un accident du travail, se vit contraint à l'inactivité professionnelle. La maison devint alors la scène d'une intense activité de bricolage, elle-même expression concrète d'une résilience subjective et sociale. Son corps s'affaiblissant au fil des ans, il ne put pourtant bientôt plus guère sortir de sa maison. « Jadis un refuge qui lui permettait de canaliser son

83 Voir Imogen Racz, « Michael Landy's Semi-Detached and the Art of Making », *Journal of Visual Art Practice*, 10/3, 2012, p. 233. Voir aussi la vidéo décrivant l'édification de *Semi-Detached*. Accès le 2 mars 2017 à <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/michael-landy-semi-detached>.

12. Michael Landy, *Semi-detached* (façade), Duveen Galleries, 18 mai-12 décembre 2004, Tate Britain. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Thomas Dane Gallery, London

énergie, [la maison] devint une prison et aussi une métaphore de son corps, John Landy ne sachant que trop leurs besoins respectifs, mais étant impuissant à y répondre⁸⁴ ».

Cette tension est elle-même saisie dans la forme que Landy choisit de donner à cette reconstitution *in situ*. La maison était en effet coupée en deux, comme schizée. Les attentes des spectateurs qui découvraient la

84 Imogen Racz, « Michael Landy's Semi-Detached... », art. cit., p. 233.

façade frontale de la maison, par l'entrée principale côté Millbank, ou la façade arrière par l'entrée latérale du bâtiment, se trouvaient bien vite déçues, *Semi-Detached* se refusait à la visite. Loin de se laisser docilement approprier comme le font, par exemple, les intérieurs reconstitués que met en scène le Geffrye Museum of the Home à Shoreditch, *Semi-Detached* restait impénétrable. Le passage ménagé entre les deux moitiés de la maison ne dévoilait pas de plan de coupe de son espace intérieur, mais des écrans sur lesquels étaient projetés, de l'intérieur de la maquette grandeur nature, trois vidéos faisant le récit fragmentaire du lent retranchement de John Landy hors du monde. À la forclusion sociale à laquelle son accident du travail l'avait contraint répondait la forclusion de la visite et du regard. Les expériences intimes et publiques, celles des Landy et des visiteurs, se reflétaient et se réfléchissaient à l'infini. Incomplètes, faillibles, elles constituaient aussi, au sens le plus performatif du terme, une pensée du politique en acte, quand bien même cet acte était menu, humble et résiduel. Tout ici faisait corps, un corps-figure : la maison-métonymie, le corps-synecdoque de John Landy, trace vestigielle et pourtant hautement pathique, le musée lui-même, sorte de méta-figure soudain ramenée à sa puissance objectifiante.

Au cœur du dispositif hégémonique, *Semi-Detached* insiste, revendique. Présence résiduelle, elle perturbe la doxa muséale et participe à ce que Guillaume le Blanc définit comme « le système Charlot » en référence à la puissance minuscule et pourtant insurrectionnelle du personnage créé par Charlie Chaplin :

C'est cela le système Charlot, une vie ordinaire qui persiste et signe, petite chose parasite qui revient impertubablement se placer devant l'objectif [...]. C'est un trou dans la grande histoire qu'il veut produire, un modeste accroc pour y faire pénétrer toutes les petites vies qui, comme la sienne, ne logent pas véritablement dans la grande histoire. Quoi de plus insolent que [...] de confisquer la gloire du visible alors que l'on est un simple anonyme voué à l'effacement et à l'absence de titre⁸⁵.

85 Guillaume le Blanc, *L'Insurrection des vies minuscules*, Paris, Bayard, 2014, p. 16.

La maison banale, impersonnelle, celle potentiellement de tout un chacun, revendique le droit à la visibilité. En disloquant l'architecture géométrique de l'espace muséal, elle retient le regard ; elle résiste à la circulation normée des corps et offre une autre vue, une autre perspective sur la distribution du visible en régime démocratique. *Semi-detached* est loin d'être anonyme. Elle convoque un récit de vie et, de manière spectrale, les corps fragiles, souffrants, mais aussi aimants de ceux qui l'ont habitée. Activant un double régime métonymique, elle est tout à la fois radicalement subjective et finalement générique. C'est à l'ajointement exact du privé et du public, du subjectif et de l'objectif, du percept et du concept que l'œuvre de Michael Landy se fait praxis. L'analyse que Nicholas Mirzoeff propose du droit de regard, en introduction à *The Right to Look* peut nous éclairer sur la performativité politique de cette praxis. S'appuyant sur la lecture que Jacques Derrida fait de l'œuvre photographique de Marie-Françoise Plissart dans *Droit de regards* (1985), Mirzoeff dessine les conditions d'un accès des invisibles à la visibilité qui passerait par un droit de regard partagé : « Le droit de regard [...] implique la reconnaissance de l'autre afin d'avoir une place à partir d'où revendiquer des droits et déterminer ce qui est juste. C'est revendiquer une subjectivité qui a la liberté d'agencer les relations du visible et du dicible⁸⁶ ».

Écrivains et artistes n'auront eu de cesse de donner à voir la fabrique imaginaire et figurale du *commonwealth*. Le corps politique ne saurait se cerner, se définir de manière intangible. Il s'incarne et s'habite, à la jonction du concept, du percept et de l'action. Il se produit, se pense et s'éprouve en une praxis infiniment relancée. *Semi-detached* pousse cette réflexivité de l'expérience à un point de sophistication rarement trouvé. Le titre même de l'œuvre boucle l'effet de réflexivité empirique. Il invite tout d'abord à une lecture littérale – il s'agit bien d'une maison mitoyenne –, mais c'est pour en fait désigner tout à la fois le lien jamais tout à fait tranché entre les générations, et l'ambivalence esthétique de l'œuvre elle-même, autonome – détachée – et comptable d'une réalité historique.

86 Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look. A counterhistory of visibility*, Durham (NC), Duke UP, 2011, p. 1.

Une autre œuvre *in situ* avait, dix ans auparavant, en quelque sorte préparé la tâche de Michael Landy et déjà saisi la puissance critique de ce *topos* qu'est la maison de mémoire. En 1993, la plasticienne Rachel Whiteread avait imaginé *House*; imaginé plus que construit, puisque cette installation/sculpture consistait en un moulage de l'espace intérieur d'une maison qui avait bel et bien existé et été habitée, au 193 Grove Road, à Tower Hamlets, dans l'*East End*. Répondant à une commande de l'association de mécénat artistique Artangel, Whiteread avait choisi d'exploiter la méthode qu'elle avait développée dès ses années d'apprentissage à la Slade School of Art à Londres; cette méthode consiste à mouler ce qui pourrait se définir comme l'espace invisible dessiné en creux par les choses, ou les lieux, qu'il s'agisse de l'espace existant entre les quatre pieds d'une chaise, comme dans *Untitled (Twenty-five Spaces)* (1994-1995) ou encore de l'espace intérieur d'une pièce comme dans *Ghost* (1990).

Whiteread travaille depuis toujours différents médias, de la photographie au dessin, mais c'est son œuvre de sculptrice qui rend tangible son exploration concrète de la puissance de convocation de l'art. Inlassablement, elle aura sculpté, rendu visibles ces espaces que nous habitons et lestons de notre présence. De *Closet* (1987), l'impression en trois dimensions de l'intérieur d'une armoire, à sa récente œuvre *in situ Cabin* (2016), un moulage de l'espace intérieur d'une petite cabine de bois⁸⁷, installée sur Governors Island au sud de Manhattan, elle n'aura cessé de sculpter ou produire des espaces là où nous ne percevons – et encore est-ce avec peine – que des espaces intercalaires, creux, habitables précisément parce qu'ils sont comme en attente de la présence d'objets et de corps qui les rendraient tangibles. La critique a souligné la manière dont ses sculptures redoublent l'espace, en permettant la conscientisation, mais le rendent aussi opaque, impénétrable au moment même où il est enfin présent à notre perception. Plus encore que ses objets ou fragments

87 Charlotte Burns, « Rachel Whiteread: "It's My Mission to Make Things More Complicated" ». Accès le 27 février 2017 à <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jun/21/rachel-whiteread-cabin-governors-island>.

d'espaces – par exemple *Torso* (1988), le moulage de l'espace à l'intérieur d'une bouillotte –, les moulages d'espaces habitables produisent une expérience dans laquelle s'objectifie et se réfléchit notre être dans/à l'espace. Fort logiquement, c'est le paradoxe empirique que dessinent ces espaces qui a retenu l'attention. Essentielle pour la critique est la manière dont expérimentation formelle et expérience travaillent ici à creuser la mémoire, jouant d'un espace oxymore, absent et présent, négatif et actif⁸⁸. Au fil du temps, un continuum mémoriel est dessiné qui relie la trace la plus humble – *Untitled (Twenty-Four Switches)* (1998) –, à une mémoire collective ; cette mémoire pouvant être celle de la catastrophe même, telle qu'allégorisée par le moulage de l'espace intérieur d'une bibliothèque inaccessible imaginée pour le mémorial à la communauté juive de Vienne décimée par la Shoah⁸⁹.

En rendant visibles ces espaces négatifs, Whiteread produit – donne à voir et articule – l'espace vernaculaire, tel que le cristallisent aussi les objets de tous les jours : poignées de portes, embauchoirs en bois, choses recueillies dans la rue et qu'elle collectionne et organise en un musée du quotidien⁹⁰. Sa recherche sur le langage vernaculaire croise ici

88 La critique consacrée à l'œuvre de Rachel Whiteread est désormais abondante. On mentionnera en priorité : Uros Cvoro, « The Present Body, the Absent Body, and the Formless », *Art Journal*, 61/4, 2002, p. 54-63 ; Chris Townsend (dir.), *The Art of Rachel Whiteread*, London, Thames & Hudson, 2004 ; Charlotte Mullins, *Rachel Whiteread*, London, Tate Publishing, 2004 ; Lisa Saltzman, *Making Memory Matter. Strategies of Remembrance in Contemporary Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006, chap. 4 : « What Remains », qui est largement consacré à l'œuvre de Whiteread ; voir enfin les analyses que Gill Perry consacre à cette œuvre dans *Playing at Home. The House in Contemporary Art*, London, Reaktion Books, 2013 (ebook).

89 Sur cette œuvre majeure, voir James E. Young, « Rachel Whiteread's Judenplatz Memorial in Vienna », dans Chris Townsend (dir.), *The Art of Rachel Whiteread*, *op. cit.*, p. 162-172. On doit mentionner que Rachel Whiteread a aussi répondu à l'appel à projets lancé par The Holocaust Commission en 2014, en vue de la construction d'un mémorial de la Shoah qui devrait se dresser tout près du palais de Westminster, dans Victoria Tower Gardens. Accès le 27 février 2017 à <https://competitions.malcolmreading.co.uk/holocaustmemorial/>.

90 L'exposition rétrospective consacrée par Tate Britain à l'artiste du 12 septembre 2017 au 21 janvier 2018 fit une place conséquente à cette collection, signe que l'œuvre de sculptrice de Whiteread noue un lien organique avec le monde des choses du commun. Voir Linsey Young, « The Power of Things », dans Ann

celle d'autres plasticiens anglais contemporains, en particulier celle de Martin Parr, qui, dans sa série *Signs of the Time*, nous met sous les yeux, par un effet paradoxal de distanciation, des fragments du quotidien tout à la fois génériques et idiosyncrasiques : un papier peint dont le motif nous semble d'un goût aujourd'hui douteux, des objets de peu posés sur une étagère blanche, un interrupteur qu'encadre délicatement un cadre de plastique aux motifs floraux⁹¹. Quoique leur langage visuel soit apparemment des plus éloignés, Parr et Whiteread ont en commun le souci de rendre concrète notre production de l'espace. Comme aussi l'œuvre collective *Magna Carta* imaginée par Cornelia Parker, *Signs of the Time* et *House* débordent et complexifient la seule dynamique mémorielle du témoignage.

Andreas Huyssen souligne combien la politique mémorielle de notre modernité tardive semble prise dans un paradoxe infini :

Si la conscience du temps de la modernité occidentale visait à maîtriser l'avenir, la conscience du temps en cette fin du xx^e siècle implique la mission non moins périlleuse de reconnaître notre responsabilité envers le passé. Les deux ambitions sont inévitablement hantées par l'échec. [...] Ce nouvel intérêt pour la mémoire et le passé est indissociable d'un intense paradoxe. Des critiques de plus en plus nombreux accusent cette culture contemporaine de la mémoire d'être amnésique, anesthésiée, comme atone. [...] Après tout, une grande part de la mémoire marketée que nous consommons est une « mémoire imaginaire » et ainsi plus aisée à effacer qu'une mémoire vécue.

Quoiqu'il redoute les effets d'une mémoire artificielle, standardisée et consommable, Huyssen dessine aussi les contours d'une mémoire « active, vivante, incarnée socialement, c'est-à-dire dans des individus,

Gallagher et Molly Donovan (dir.), *Rachel Whiteread*, cat. expo. Londres, Tate Britain, 12 septembre 2017-21 janvier 2018, London, Tate Publishing, 2017, p. 161-168.

91 La série *Signs of the Time* a été réalisée en 1992, en lien avec une série documentaire de la chaîne BBC 2 qui explorait les « perceptions du mauvais et du bon goût dans les intérieurs anglais ». Accès le 9 mars 2017 à <http://www.bbc.co.uk/programmes/p03rfd6s> ; voir Val Williams, *Martin Parr*, op. cit., p. 238-245.

des familles, des groupes, des nations et des régions » et qui permettent de distinguer entre « des passés productifs et des passés périssables⁹² ». Cette mémoire est celle, vivante, persistante, résistante, plus encore que résiduelle, des modes de production de l'espace pris dans des pratiques et un *habitus*.

Rendre cette mémoire tangible, dans tout ce qu'elle implique de paradoxal, voire d'agonistique, est l'objet de *House*. L'essai que la géographe et sociologue Doreen Massey consacre à l'œuvre de Whiteread insiste sur la relation performative qu'elle entretient avec une politique du lieu. Le quartier choisi par l'artiste pour élaborer son œuvre est stratégique pour comprendre la dialectique de la mémoire et de l'éviction qui structure le Londres contemporain. Grove Road, à Tower Hamlets, est en effet emblématique des mutations de l'*East End* de Londres et de sa gentrification :

Les Docks ont fermé ; leur fonction et leur signification sont délibérément retravaillées ; au sud, Canary Wharf est bâti sur l'éradication d'un passé convoqué seulement pour ajouter une touche de couleur locale aux nouveaux projets urbains. Et en septembre 1993, alors même que *House* commence à prendre forme, le British National Party remporte un siège au conseil municipal de Tower Hamlets⁹³.

Dans le même volume, le romancier et essayiste Iain Sinclair insiste sur la nature aporétique de cette œuvre qui serait tout à la fois mémorial et fétiche instrumentalisé par une industrie culturelle indifférente à l'entreprise d'oblitération engagée dans tout l'*East End*⁹⁴. La structure

92 Andreas Huyssen, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, Stanford UP, 2003, p. 16-17. Les termes employés plus loin par Huyssen – *usable* et *disposable* – impliquent une conception délibérément utilitariste du passé, comme pour refléter ironiquement l'utilitarisme d'une économie des affects jetables (p. 28-29). Il se réfère ici aux catégories introduites par l'historien Charles S. Maier, dans son article « A Surfeit of Memory? Reflections on History, Melancholy, and Denial », *History and Memory*, 5/2, 1992, p. 136-152.

93 Doreen Massey, « Space-Time and the Politics of Location », dans James Lingwood (dir.), *House*, London, Phaidon/Artangel, 1995, p. 34-49, ici p. 41.

94 Voir Iain Sinclair, « The House in the Park: a Psychogeographical Response », *ibid.*, p. 12-33, ici p. 21.

13. Rachel Whiteread, *House*, 1993, 193 Grove Road, London E3,
détruit en 1993 © Rachel Whiteread. Avec l'aimable autorisation de l'artiste
et de la Gagosian Gallery

de *House* est elle-même aporétique. Elle produit une dissonance cognitive insoluble ; elle est et n'est plus un vestige ; elle est et n'est pas le souvenir d'un foyer jadis habitable. Littéralement *unheimlich* – foyer aliéné à lui-même –, elle n'est plus protectrice, et ses murs de ciment lisse entravent le processus d'identification pourtant si immédiat⁹⁵. Son langage sculptural produit l'espace d'une dissonance. Sa concrétude intraitable, obtuse est aussi, paradoxalement, matière allégorique qui saisit un rapport de force historique. La ville, ainsi que Walter Benjamin en fait l'analyse dans *Paris capitale du XIX^e siècle*, est le lieu par excellence d'une expérience réflexive, d'une « vérité [...] chargée de temps jusqu'à en exploser ». La production de l'espace est aussi moment de re-saisie figurale de notre relation historique au monde. Benjamin insiste sur cette saisie par l'image, une image par laquelle « l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation ». *House* incarne la « nature figurative [*bildlich*] » de l'espace urbain. Le ciment de ses murs fige le flux de l'expérience historique ; en cette image figurale se réfléchit « la dialectique à l'arrêt » de l'histoire même⁹⁶.

Dans le contexte précis de Londres, cette « dialectique à l'arrêt » est, plus confusément encore, une aporie. Nombreux ont été les sociologues ou urbanistes qui ont insisté sur les contradictions insolubles qui sous-tendent le processus de gentrification de l'*East End*. Dans le sillage des travaux fondateurs de la sociologue américaine Ruth Glass, qui introduit le terme *gentrification* en 1964 dans son ouvrage *London: Aspects of Change*, lui-même le fruit d'une recherche menée au sein du Centre for Urban Studies de University College London, établi en 1958⁹⁷, la recherche a montré combien le processus de gentrification perturbait

95 À propos du fonctionnement aporétique de cette œuvre, voir mes deux essais : « L'art de l'aporie : penser l'impensable avec Adorno and Benjamin », *Études anglaises*, 58/1, « Littérature et théories critiques II », janvier-mars 2005, p. 31-41 et « Contemporary Art's Emotional Sites: the Case of Rachel Whiteread », dans Jean-Michel Ganteau et Christine Reynier (dir.), *Impersonality and Emotion in Twentieth-Century British Arts*, Montpellier, Presses de l'université Paul-Valéry – Montpellier 3, 2007, p. 203-216.

96 Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1997, p. 479.

97 Accès le 10 mars 2017 à <http://www.ucl.ac.uk/urbanlab/news/ruth-glass-seminar>.

la logique de la résistance à l'expropriation des plus humbles. Les mouvements de résistance anti-capitalistes qui s'opposent à la destruction des quartiers ouvriers de l'*East End* entrent par exemple en résonance avec le conservatisme nationaliste dont s'est nourri le mouvement de gentrification dans les décennies de l'après-guerre⁹⁸ et la gentrification des quartiers populaires en Grande-Bretagne, comme aux États-Unis, a été analysée par les sociologues et les spécialistes de la culture visuelle comme contribuant à la politique de relégation urbaine⁹⁹.

La place de l'art et des artistes dans ce mouvement est des plus polémiques, puisque l'art, en particulier l'art *in situ*, est considéré par certains comme le bras esthétique d'un vaste processus d'éviction et de marchandisation de ces quartiers. La réaction du dernier occupant du 193 Grove Road, Sydney Gale, un ancien docker, qui résista longtemps à la destruction de la rue, est elle-même emblématique du potentiel aporétique de l'œuvre. Dans le numéro du 4 novembre 1993 de l'*East London Advertiser*, il dénonce l'œuvre comme une supercherie : « Si ça c'est de l'art, alors je suis Léonard de Vinci ». La critique que suscite l'œuvre ne manifeste pas seulement une forme de philistinisme récalcitrant. Elle est elle-même prise dans la « dialectique à l'arrêt » que produit *House*. L'œuvre ne vise pas à instaurer une forme de dialogue. Elle travaille, au contraire, à rendre ce dialogue impossible, à le frustrer d'entrée de jeu. Ses murs opaques n'ouvrent aucun espace de contact, si ce n'est celui, éminemment allégorique et aporétique d'un silence réfractaire. *House*, en dernière instance, ne construit rien. Elle produit une forme de praxis contrariée, elle-même allégorique des apories du présent.

98 Voir les travaux de Sarah Brouillette sur cette question et la façon dont la littérature anglaise contemporaine se confronte à ces contradictions : « Literature and Gentrification on Brick Lane », *Criticism*, 51/3, été 2009, p. 425-449. Plus largement, sur les contradictions inhérentes à la gentrification, voir l'ouvrage de Loretta Lees, Tom Slater et Elvin Wyly, *Gentrification*, London, Routledge, 2008. Le dernier roman en date de Hari Kunzru, *White Tears* (2017), sorte de polar urbain, met en scène ces contradictions dans le contexte américain, mais en fait mondialisé de New York.

99 Voir l'article précurseur des historiennes de l'art et critiques Rosalyn Deutsche et Cara Gendel Ryan, « The Fine Art of Gentrification », *October*, 31, 1984, p. 91-111.

Son économie aporétique, intenable, la vouait à la destruction, et *House* fut finalement détruite au bout de onze semaines, en dépit des actions diverses menées pour qu'elle soit sauvée. Une motion fut présentée devant la Chambre des communes, signée entre autres par Ken Livingstone, futur maire de Londres, et Jeremy Corbyn, futur leader du Parti travailliste, visant à reporter la destruction de l'œuvre. Devant le refus des autorités locales de conserver l'œuvre en l'état, et quand bien même l'œuvre aurait pu être déplacée dans un autre lieu, Whiteread affirme que *House* n'avait pas vocation à être une œuvre pérenne¹⁰⁰. Jusque dans sa démolition, l'œuvre donnait à voir en actes la manière dont les conditions « de la mémorialisation [...] sont archivées dans le corps de la *polis* [...], là où l'ordinaire de l'ordre mémoriel public est consolidé et troublé par les mémoires silencieuses et tues ». Le corps de l'art est ici bien investi d'une « performativité plurielle », qui réarticule le dire d'un peuple « à partir d'un récit particulier et de l'obstination du corps »¹⁰¹.

House est emblématique du travail de ramification du sens que produit Londres et qui structure aussi la vision psychogéographique du cinéaste Patrick Keiller dans *London* (1994), ou encore celle de Iain Sinclair dans *Lights out for the Territory* (1997), *London Orbital* (2002), *Hackney, that Rose-red Empire* (2009), ou *The Last London* (2017). La critique s'est, de longue date, intéressée aux effets de « constellation » du Londres contemporain et à la manière dont la ville-monde met en récits et en gestes notre condition historique¹⁰². Pour nombre de romanciers, la

100 Voir l'entretien de Ina Cole avec l'artiste, « Mapping Traces: A Conversation with Rachel Whiteread ». Accès le 28 août 2017 à <http://www.sculpture.org/documents/scmago4/aprilo4/WebSpecials/whiteread.shtml>.

101 Judith Butler et Athena Athanasiou, *Dispossession: the Performative in the Political*, Cambridge, Polity, 2013, p. 174-175. Butler et Athanasiou font ici explicitement référence à la puissance de l'art et prennent pour exemple l'œuvre de deux performeuses : Leda Papaconstantinou et Regina José Galindo.

102 Voir entre autres analyses, Georges Letissier, « Biographie d'une ville, temporalités d'une œuvre, Londres selon Ackroyd », dans Ronald Shusterman (dir.), *Des histoires de temps. Conceptions et représentations de la temporalité*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2003, p. 303-322 ; Lawrence Phillips, *London Narratives. Post-War Fiction and the City*, London, Continuum, 2006 ; Vanessa Guignery et François Gallix (dir.), *(Re-)Mapping London. Visions of the Metropolis*

machine à fictions qu'est la ville-monde est une machine métaphorique et organique. Dans l'introduction de son essai *The Making of London*, Sebastian Groes saisit cet entrelacs phénoménologique de l'imaginaire et de l'expérience : « L'histoire si longue et si complexe de Londres en fait, plus que toute autre ville, une fiction », ajoutant presque aussitôt : « Plus encore qu'un lieu qui *est* – Amsterdam et Paris viennent à l'esprit –, Londres est une métropole vivante, une ville robuste [*healthy*] qui est sans cesse retravaillée ; c'est la ville ultime du devenir¹⁰³ ». Fiction et corps sont les deux faces d'un même devenir organique pris dans une culture. Groes nous le rappelle, la métaphore de la ville-corps nous vient de *A Journal of the Plague Year* (1722) de Daniel Defoe, et plus avant encore de John Milton et de l'analogie qu'il pose dans *Areopagitica* (1644) entre « la population » d'une cité qui, même assiégée, « continue à disputer, à raisonner, à lire, à inventer, à discourir » et le corps humain :

De même que, dans un corps, quand le sang est neuf, et que les esprits sont purs et vigoureux, non seulement pour les facultés vitales, mais aussi pour les facultés rationnelles (et ceci dans les opérations les plus aiguës et les plus vives de l'esprit et de la subtilité), on reconnaît la bonne condition dans laquelle il se trouve, de même, quand la gaieté du peuple est tellement excitée qu'il en a non seulement pour préserver sa propre liberté et sa sécurité, mais de surcroît pour en consacrer [...] à de l'invention nouvelle, cela prouve [...] que nous muons la vieille

in the Contemporary Novel in English, Paris, Publibook, 2008 ; Magdalena Maczynska, « This Monstrous City: Urban Visionary Satire in the Fiction of Martin Amis, Will Self, China Miéville, and Maggie Gee », *Contemporary Literature*, 51/1, 2010, p. 58-86 ; Phillip Tew, « Will Self and Zadie Smith's Depictions of Post-Thatcherite London: Imagining Traumatic and Traumatological Space », *Études britanniques contemporaines*, 47, « The Imagineries of Space », 2014. Accès le 24 mars à <http://ebc.revues.org/1886>. Voir aussi la thèse de doctorat de Sophie Prunès-Cartier, *Londres ville-mémoire : la représentation de l'espace londonien et l'écriture du passé dans l'œuvre de Peter Ackroyd*, Université Paris Diderot, 2004. Plus largement, on pourra se référer à l'essai de Kim Duff, *Contemporary British Literature and Urban Space. After Thatcher*, London, Palgrave, 2014, en particulier le chapitre 4 : « The Spaces of the Thatcherite Body: Alan Hollinghurst's *The Line of Beauty* and Will Self's *Dorian* », p. 123-152.

103 Sebastian Groes, *The Making of London. London in Contemporary Literature*, London, Palgrave, 2011 (ebook).

peau ridée de la corruption pour survivre à ces souffrances et redevenir jeunes [...] ¹⁰⁴.

244

L'analyse du Londres contemporain est, Groes nous le rappelle encore, dominée par le textualisme qui semble substituer les images du palimpseste ou de la navigation textuelle à celles d'une physis organique. Mais c'est faire peu de cas de la place que Peter Ackroyd réserve au corps tout au long de son essai *London. The Biography* (2000), et en particulier dans le chapitre intitulé « Voracious London ». C'est aussi négliger la métaphore incarnée qui structure *The Satanic Verses* (1988) de Salman Rushdie et qui fait de Londres un gigantesque organisme cauchemardesque qui happe le corps possédé de Saladin Chamcha dont le cœur affolé bat au rythme syncopé de la ville, ou qui fait resurgir le passé sous la forme de fantômes étonnamment réels, qui vaquent très concrètement à leurs activités quotidiennes ¹⁰⁵. Le duo d'artistes Gilbert & George pousse la métonymie plus loin encore en associant parfois des images de *council estates* et des représentations d'étrons, comme dans la série de 1994 *The Naked Shit Pictures*. Le voisinage de ces images ne fait pas que produire un raccourci obscène ; il rappelle simplement que l'espace social n'est pas que discours, qu'il est aussi fait de corps bien réels. Dans d'autres séries, comme *The Rudimentary Pictures* de 1998, des images de cartes de l'Est de Londres ou de graffitis sont associées à des agrandissements au microscope de cellules de sperme ou de cellules sanguines. En un effet fractal, l'*habitus* se démultiplie jusque dans la plus petite cellule de vie ¹⁰⁶.

La métonymie reliant espace urbain, maison et cellule biologique est donc relue pour être questionnée et réinvestie. Métonymie enchâssée

¹⁰⁴ John Milton, *Areopagitica* [1644], trad. Marie-Madeleine Martinet, Paris, Belin, 1993, p. 117.

¹⁰⁵ Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, London, Viking, 1988, p. 253-254, 458.

¹⁰⁶ Accès le 24 août 2017 à <http://www.gilbertandgeorge.co.uk/work/pictures/1998/rudimentary-pictures/love-spunk>. Sur l'œuvre du duo, on pourra se reporter à l'abécédaire coordonné par Isabelle Baudino et Marie Gautheron : *Gilbert & George. Et*, Lyon/Saint-Étienne, ENS éditions/Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole, 2005.

dans le vaste dispositif figural de la ville, la maison fonctionne comme un précipité physique des rapports de subjectivation qui gouvernent au corps politique dans son ensemble. Les écrivains du Black Atlantic savent ces rapports de force et la manière dont ils se jouent dans l'espace du foyer. Ils font souvent de la maison sous-louée sous forme de pauvres meublés, le lieu d'un devenir citoyen agonistique. La *Windrush Generation* qui arrive en Grande-Bretagne à partir de 1948, est tout d'abord condamnée à survivre dans des meublés exigus et laissés très dégradés par la guerre. Les écrivains qui sondent la mémoire meurtrie de l'immigration jamaïcaine des années 1950 font de ces espaces infâmes la scène d'un désenchantement historique et d'une déliaison politique.

Dans *The Final Passage* (1985) de Caryl Phillips ou *Small Island* (2004) d'Andrea Levy, la maison est inhospitalière, lieu de transit, à peine habitable. Elle décalque dans l'espace intime l'aliénation du subalterne « étranger malgré soi¹⁰⁷ », selon l'expression de Guillaume le Blanc, impropre partout. Si, dans *Small Island*, Hortense et Gilbert parviennent à s'inventer un avenir en Angleterre, loin de leur Jamaïque natale, c'est en investissant une maison à l'abandon dans le quartier de Finsbury Park et en s'attelant à sa restauration laborieuse. La « ville ultime du devenir » qu'est Londres selon Sebastian Groes produit donc une topique paradoxale. Le palimpseste mémoriel s'y fait corps. Les spectres se ré-incarnent. L'espace privé de la *domus* est traversé par des courants contraires, agonistiques, qui sont aussi ceux de la *polis*. En cet espace

107 Guillaume le Blanc, *Dehors, dedans*, Paris, Le Seuil, 2010, p. 210-216. Le terme *subalterne* est bien sûr emprunté à l'analyse que Gayatri Chakravorty Spivak développe dans son essai fondateur « Can the Subaltern Speak? », publié originellement sous le titre « Can the Subaltern Speak? Speculations on Widow-Sacrifice », *Wedge*, 7/8, 1985, p. 120-130, et repris dans Cary Nelson et Larry Grossberg (dir.) *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, 1988. Spivak retravaillera son analyse pour le chapitre « History » dans son essai *A Critique of Postcolonial Reason* (Cambridge [Mass.], Harvard UP, 1999). On ne peut qu'être frappé par la concomitance entre la parution originelle de cette analyse et l'éclosion d'une génération d'écrivains qui auront tenté d'articuler la position hors langue/hors histoire de la *Windrush generation*. Sur la manière dont ces écrivains réimaginent Londres, voir Nico Israel, « Tropicalizing London: British Fiction and the Discipline of Postcolonialism », dans James F. English (dir.), *Contemporary English Fiction*, Oxford, Blackwell, 2006, p. 83-100.

dedans/dehors, tout à la fois propre et commun, se figure un corps politique en devenir, tout à la fois singulier et pluriel.

Dans *Capital* (2012) de John Lanchester et *Number 11* (2015) de Jonathan Coe – pour partie une suite à *What a Carve Up!* (1994) –, ce devenir creuse un espace dystopique, symétrique de l'élan utopique sur lequel se clôt *Small Island*. Romans de la crise – crise des *subprimes* et, plus largement, crise du capitalisme –, ces deux textes font de la maison l'épicentre de transactions symboliques presque infinies. *Capital* situe presque l'intégralité de son action dans une rue d'un quartier du Sud de Londres en cours de gentrification. Précipité d'une société en profonde mutation, Pepys Road – la référence au chroniqueur visionnaire du XVII^e siècle, Samuel Pepys, dit combien le roman de Lanchester travaille la mémoire littéraire de la ville – offre une coupe sociologique et politique d'un Londres en équilibre précaire sur la crête de la mondialisation ultra-libérale. Les mutations sociologiques du quartier peu à peu colonisé par les nouveaux maîtres du marché – traders, agents de stars du football en devenir... – induisent des cohabitations qui sont métonymiques des mutations plus larges de la société anglaise. Un monde s'efface, qu'incarne une vieille dame que l'incurie du NHS condamne à une mort silencieuse. Une société aux contours instables le remplace, dont la veine satirique et réaliste du roman souligne l'inorganicité toute postmoderne¹⁰⁸.

Épicentre du séisme inexorable qui emporte la société, la maison de Roger et Arabella Yount est le micro-théâtre d'une tragi-comédie de la dépossession, dépossession économique et symbolique. Le 51 Pepys Road est moins une maison qu'un pur espace de visibilité spéculative. Le coût

¹⁰⁸ Sur le réalisme du roman, voir mon article : « Writing Capital, or, John Lanchester's Debt to Realism », *Études anglaises*, 68/2, « The British Contemporary Novel: 2008-2015 », dir. Vanessa Guignery et Marc Porée, 2015, p. 143-155. Pour une introduction passionnante aux effets d'analogie entre fiction et finance contemporaine, voir David Watson, « Derivative Creativity: the Financialisation of the Contemporary American Novel », *European Journal of English Studies*, 21/1, « Getting and Spending », dir. Frederik Van Dam, Silvana Colella et Brecht de Groote, 2017, p. 93-105. On doit aussi mentionner l'essai du sociologue Arjun Appadurai, *Banking on Words. The Failure of Language in the Age of Derivative Finance*, Chicago, The University of Chicago Press, 2015.

de la maison, comme celui du train de vie afférent, sont comme abstraits, découplés de toute réalité économique autre que celle, paradoxale, de l'économie spéculative dont Roger Yount est un rouage finalement mineur. L'économie domestique elle-même est intégralement soumise à une spéculativité dans laquelle se reflète la dérive spéculative du système dans son ensemble. Rien, dans cet univers, ne peut être stable. Indexé sur la logique de frustration inhérente à la société de consommation, il est régi par la seule nécessité de l'apparaître. Les travaux d'embellissement dont rêve Arabella y sont infinis et nécessairement irraisonnés. Le 51 Pepys Road est tout à la fois fragment et totalité. Le système libéral mondialisé s'y réfléchit en une ronde frénétique, peuplé d'ouvriers polonais – « deux fois plus efficaces que les ouvriers anglais, deux fois plus fiables et deux fois moins chers¹⁰⁹ », selon Arabella Yount –, de femmes de ménage, de gardes d'enfants espagnoles ou hongroises. La ratio économique – « deux fois plus »/« deux fois moins » – n'a d'autre raison que celle, fétichiste, de la visibilité concurrentielle.

Les maisons du quartier de Pepys Road, quoique soumises à une logique d'optimisation implacable, sont en fait désaffectées, prises dans une pathique réduite à la seule mode. Éventrées, remaniées, proliférantes, les maisons sont moins des espaces habités que de purs fantômes, toujours frustrés : « Il y avait toujours quelqu'un qui faisait des travaux dans la rue », une rue qui résonne du fracas « des marteaux, des perceuses, des murs qu'on abat, des machines, des échafaudages qu'on monte et démonte et des radios hurlantes des ouvriers¹¹⁰ ».

Number 11, or Tales that Witness Madness de Jonathan Coe pousse la vision plus loin encore sur la voie du cauchemar. La maison s'y fait matrice kafkaïenne, réservoir d'hallucinations. Les transformations qui bouleversent la demeure londonienne des Gunn dans le quartier de Chelsea participent aussi d'une logique concurrentielle ; mais comme sous l'effet d'une involution mortifère, l'ambition attire Madiana Gunn

109 « He worked twice as hard as a British worker, was twice as reliable, and cost half as much » (*Capital*, London, Faber & Faber, 2012, p. 41).

110 « Someone in the street was always doing up a house », « all the banging, crashing, drilling, pounding, roaring, and turned-up transistor radios of builders and scaffolders [...] » (*ibid.*, p. 3).

vers d'obscures profondeurs, là où le sommeil de la raison engendre des monstres. Limitée dans ses rêves de grandeur immobilière par la densité urbaine de Chelsea, l'épouse de Sir Gilbert Gunn imagine étendre leur demeure sur onze étages souterrains, dont trois étages réservés à la piscine et à son plongeoir à dix mètres et ses palmiers souterrains, mais aussi un niveau – le onzième – dont la fonction sera simplement d'attester de la toute-puissance des propriétaires des lieux. Au-delà des nappes phréatiques que l'infortuné maître d'œuvre doit garantir qu'elles seront pompées 24 h/24 h, dans les tréfonds géologiques ne se révèle que l'informe d'une ambition presque reptilienne ; et la puissance de la némésis qu'elle déclenche s'incarne dans de gigantesques araignées qui surgissent des abîmes, aux confins de la réalité et du fantasme.

L'énergie mortifère de « l'envie¹¹¹ » propre à la société post-thatchérienne a balayé jusqu'au réalisme. Le régime métonymique est une machine folle. Le corps politique ne s'incarne plus que dans de monstrueuses figures animales, corps-tombeaux emblématiques de l'échec de l'humanisme libéral. À la symbolique de la trame mémorielle, s'est substituée celle de la plongée dans les profondeurs obscures du désir sans fond et celle du chaos de la réinvention ostentatoire, prise dans le seul présent. En creux se dit aussi une autre urgence : celle de repenser un être collectif ; être collectif singulier pluriel, et dont la littérature et les arts visuels saisissent, malgré tout, la praxis en devenir.

111 Dans une interview, Coe définit le projet de *Number 11* comme suit : « *Number 11* est une satire de l'envie, de l'inégalité, des réseaux sociaux, de la télé réalité, etc. » (Vanessa Guignery, *Jonathan Coe*, London, Palgrave, 2016, p. 146).

MULTITUDE ET COMMUNAUTÉ

Partout le corps collectif semble se démembrer, se faire spectral, s'absenter à lui-même. Partout, dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains, cette même expérience d'une ruine brutale ou lente, mais toujours radicale. Les conflictualités qui traversent le corps politique semblent n'épargner aucun des principes de ce bien commun. Livré à la terreur dystopique de lendemains obscurs, à la dévastation de la guerre, aux maux d'un présent anémique, hanté par une mémoire de cendres ou dépossédé de son *habitus* même, ce corps politique semble tout entier condamné à des formes d'organicité délétères. La communauté imaginaire qui fonde la nostalgie d'une culture commune n'est pas épargnée, qui se révèle telle qu'en elle-même l'idéologie la produit : dispositif hégémonique d'assujettissement des affects politiques. Et pourtant, partout aussi, le corps politique s'obstine, fait front, dans sa spectralité, dans ses *dissecta membra*, ses fragments épars et pourtant si insistants. Ces fragments nous regardent. Ils regardent la *polis*. Ils forcent lecteurs et spectateurs à regarder en face ce qui s'obstine à faire sens, malgré tout. Aux dispositifs de forclusion, la représentation oppose un travail paradoxal, souvent agonistique qui retourne la logique hégémonique contre elle-même. Les *council estates* désertés, les lieux de mémoire – topographiques, textuels, allégoriques – et toute une foule de pratiques complexes, deviennent le lieu d'une historicité critique, toile trouée et pourtant résistante d'un être en commun.

Jeremy Deller sait combien l'œuvre à rebours, en creux – malgré tout –, de l'art parvient à défaire les dispositifs pour laisser percer la voix multiple de cet « être singulier pluriel » qui fait corps politique. Le projet *Folk Archive* qu'il imagina et mit en œuvre avec le plasticien Alan Kane, connu pour son exploration des formes vernaculaires de l'art, dégage l'espace d'un *habitus* résiduel, et pourtant bien présent : archive ouverte de pratiques culturelles ancestrales et disséminées dans tout le

corps social. Conservée en une foule de clichés photographiques, de vidéos et d'objets, glanés dans toute l'Angleterre et dont une sélection fut ensuite présentée, de mai 2005 à septembre 2006, dans divers centres d'art en Angleterre, ou encore à Bâle¹, *Folk Archive* est un mémorial joyeux, indiscipliné, de pratiques, de moments, d'émotions, d'affects : leçon de choses ordinaires et partagées, choses communes donc, à la valeur singulièrement plurielle. Des festivals de grimaces – *World Gurning Championships* –, au *Pudding Festival* du village de Braithwaite, dans le Cumbria, ou encore aux manifestations les plus infimes de la culture vernaculaire – décorations de Noël extravagantes, jardins de pierre miniatures agencés au pied d'arbres banals, etc. –, rien de cette culture en myriade ne semble trop humble pour être préservé, conservé, malgré tout. Deller et Kane observent ces pratiques à échelles multiples en artistes-anthropologues, au point de bascule de l'art conceptuel et de la pratique anthropologique², là où un sentiment d'appartenance se vit, se fait *praxis* communautaire, reliant les âges et les individus. Une autre économie de l'art s'impose ici à nous, qui s'émancipe du diktat de toute autorité fondatrice. Déployant l'intuition du *ready-made* à l'échelle d'une société, Deller et Kane font moins œuvre d'artistes que de glaneurs. Pratiquant ce que le critique et conservateur Nicolas Bourriaud lit, plus largement, comme une « esthétique relationnelle » dans laquelle l'impératif productif se dépasse sous la forme d'une « postproduction » collective³, Deller et Kane se veulent simples truchements, interfaces, passeurs de pratiques et d'objets de peu, introduits comme en fraude dans l'espace de l'art. Dans sa multiplicité démotique, cette archive refuse la nostalgie. Souvent drolatique, proliférante, elle oppose son énergie burlesque à la poétique de la mélancolie qui menace de subrepticement reconduire le

1 Le projet fut aussi présenté dans l'exposition collective *Intelligence. New British Art 2000*, qui se tint à la Tate Britain, du 6 juillet au 24 septembre 2000.

2 Voir Jeremy Deller et Alan Kane, *Folk Archive. Contemporary Popular Art from the UK*, London, Book Works, 2008, p. 2.

3 Voir les deux essais de Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* (1998), Dijon, Les Presses du réel, 2001, et *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les Presses du réel, 2003.

processus de relégation des « vies minuscules » qu'évoque le philosophe Guillaume le Blanc⁴.

La fabrique de la communauté, du commun, parfois mise en tension avec l'idée de peuple, aura rarement été aussi centrale à la pensée critique qu'aujourd'hui. Dès 1983, Jean-Luc Nancy se confronte, dans *La Communauté désœuvrée*, à l'idée que la tâche de la communauté serait paradoxalement de renoncer à faire œuvre de communauté pour mieux laisser ouvert l'espace du commun. Il ne cessera de travailler cette contradiction centrale à toute pensée dialectique du politique⁵. En lien étroit avec une analyse intransigeante du capitalisme mondialisé, et des nouveaux visages de l'impérialisme, Antonio Negri et Michael Hardt auront, par ailleurs, affouillé la tension opposant peuple et multitude : les « singularités plurielles de la multitude s'oppos[ant] à l'unité indifférenciée du peuple⁶ ». De même, en France, les travaux récents de Georges Didi-Huberman sur les figures des « peuples en larmes/peuples en armes⁷ », ou de Guillaume le Blanc sur les « vies ordinaires » et « précaires »⁸ invitent à repenser la fabrique non hégémonique d'un corps politique hospitalier, attentif aux multiplicités menues qui le co-organisent. *Multitude, multiplicités, peuples, vies* : les termes varient et l'on ne saurait sous-estimer les raisons historiques, économiques,

4 Guillaume le Blanc, *L'Insurrection des vies minuscules*, Paris, Bayard, 2014.

5 La notion de « communauté désœuvrée » apparaît dans un article de Jean-Luc Nancy, « La communauté désœuvrée », *Aléa*, 4, 1983, p. 11-49 ; rééd. Paris, Christian Bourgois, 1986. Celle de « communauté affrontée » est l'objet de l'essai du même titre, *La Communauté affrontée* (Paris, Galilée, 2001). On se doit de mentionner que l'article de 1983 inspira à Maurice Blanchot une réponse, *La Communauté inavouable* (Paris, Éditions de Minuit, 1983), essai auquel Nancy répondit sur le fond, trente ans plus tard, avec *La Communauté désavouée* (Paris, Galilée, 2014). Un dialogue serpentin – auquel on doit ajouter l'essai de Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel* ([1996], Paris, Galilée, édition augmentée 2013) – se lit ici qui dit l'importance de la notion de communauté dans la pensée philosophique contemporaine, non seulement dans le monde anglophone, mais aussi en France.

6 Michael Hardt et Antonio Negri, *Multitude. War and Democracy in the Age of Empire* (2004), New York, Penguin, 2005, p. 99.

7 On se référera tant au sixième volet de *L'Œil de l'histoire : Peuples en larmes, peuples en armes* (Paris, Éditions de Minuit, 2016), qu'à son essai plus ancien, *Survivance des lucioles* (Paris, Éditions de Minuit, 2009).

8 Guillaume le Blanc, *Vies ordinaires. Vies précaires*, Paris, Le Seuil, 2007.

finalement politiques, de ces distinctions. Elles disent combien, de chaque côté de l'Atlantique et de chaque côté de la Manche, le corps politique se représente à lui-même de manières diverses, voire apparemment contradictoires⁹. La prégnance de ces termes dans le débat contemporain sur la représentation dit aussi la nécessité de rendre justice à un démos irréductible, un démos qui ouvre des écarts, des intervalles au sein même du corps politique et qui ainsi impose à la représentation de se faire autre, de s'altérer pour faire l'expérience de l'étrangeté.

252

Ce sont ces « singularités plurielles » que recueillent *Folk Archive* et les œuvres dont il sera question dans ce chapitre : fictions, performances, installations, films qui mettent en mots, en images, une agentivité plurielle. De même que, selon les mots d'Henri Lefebvre, nous produisons l'espace que nous habitons, de même que nous le fabriquons et le donnons à voir par notre être même au monde, l'œuvre politique que s'assignent la littérature et les arts visuels aujourd'hui en Grande-Bretagne est de *produire* le « corps vivant¹⁰ » qu'évoque Lefebvre. Dans l'ombre envahissante des demeures de mémoire, dans les espaces désaffectés des *council estates*, une multitude de singularités insiste, objecte, revendique une puissance à être. De cette puissance, la littérature et les arts visuels se veulent comptables ; moins pour accorder une voix au subalterne – ce serait reconduire l'acte de relégation – que pour acter ou co-acter une présence obstinée.

La représentation réinvente une fois encore sa fonction politique. La négativité de la déréliction historique se retourne sur elle-même – plus

9 Le collectif *Qu'est-ce qu'un peuple?* (Paris, La Fabrique, 2013) permet de prendre la mesure de ces différences. Il met en regard les réflexions d'Alain Badiou, Pierre Bourdieu, Judith Butler ou Sadri Khiari sur la notion de *peuple*. Le volume fut très vite traduit et publié aux États-Unis : *What is a People?* (trad. Jody Gladding, New York, Columbia UP, 2016). Dans une perspective comparatiste différente, quoique tout aussi éclairante, ou pourra aussi se référer aux travaux menés par Claire Joubert sur le peuple comme construction d'un rapport anthropologique « toujours problématique », voir entre autres : « Le comparatisme comme critique : littérature/s, culture/s, peuple/s », dans Émilienne Baneth-Nouailhetas (dir.), *Comparer l'étranger. Enjeux du comparatisme en littérature*, Rennes, PUR, 2007, p. 25-48. Accès le 3 avril 2017 à <http://books.openedition.org/pur/28811>.

10 Henri Lefebvre, *La Production de l'espace* (1974), Paris, Anthropos, 2000, p. 199.

encore que contre elle-même – pour ouvrir l'espace d'un commun possible. Loin de faire surgir une communauté désaffectée, impuissante à se subjectiver et à s'individuer, écrivains et artistes font surgir une communauté de co-existences, de co-présences, infiniment instanciées en un corps-myrriade. Il ne s'agit pas ici d'imaginer la bonne forme qui saisira l'identité de la vision et du monde. Il s'agit au contraire, de désajointer représentation et identité pour ouvrir les intervalles d'une praxis non conforme, désorientée peut-être, mais surtout réorientée vers l'invu, l'insu du corps politique. Ce n'est qu'à la condition de cette « réorientation du regard », nous rappelle Myriam Revault d'Allonnes dans *Le Miroir et la Scène*, que nous pouvons « aborder la vraie question, celle de la puissance représentative dont sont porteurs les sujets politiques, les citoyens ». « Ce que peut la représentation politique » – sous-titre de l'ouvrage – c'est capter non plus des identités, mais des capacités : celles-là mêmes qui font, en actes, la représentation comme « expérience »¹¹.

Les différents corps de la crise des représentations – corps de/en guerre, corps critiques, corps habités – n'épuisent pas l'expérience du politique ; ils n'en disent ni la fin ni les fins. Ils en sont au contraire l'historicité incarnée, partagée, toujours relancée. Les corps habités sont aussi des corps habitants. Les corps critiques sont aussi des corps qui pensent un *commonwealth*. Dans un Royaume-Uni qui n'en finit pas d'être post-thatchérien, et d'interroger le lien entre l'un et le multiple, l'individu et la société, la représentation se doit de produire des capacités, de donner à voir les expériences qui font le corps politique, malgré tout.

Ce *malgré tout*, cette réserve, est à double sens ; elle est aussi réservoir démocratique, provision par laquelle paradoxalement est rachetée l'impuissance à dire et à voir. La réorientation des regards que défendent Myriam Revault d'Allonnes et Guillaume le Blanc, décale le dispositif représentatif. La représentation n'est plus régulatrice, dispositif d'assujettissement à un ordre discursif, mais inclusive, pratique critique altérant le régime signifiant pour l'élargir, en dévoiler la profusion.

11 Myriam Revault d'Allonnes, *Le Miroir et la Scène. Ce que peut la représentation politique*, Paris, Le Seuil, 2016, p. 179.

Pour qui sait scruter et lire le présent, il est des pratiques, des modes d'historicité qui inquiètent la langue de la *polis* et qui pourtant la régénèrent aussi. Réorienter le regard, pluraliser la langue de la cité, c'est donc produire, porter à l'image, mettre en mots, ceux que la polis à relégués dans les marges de la représentation. C'est laisser advenir des capacités politiques aux confins externes, mais aussi internes, de la cité. Les humbles, les déclassés, mais aussi la foule singulièrement impersonnelle du présent occupent la littérature et les arts visuels britanniques comme peut-être rarement par le passé. Ils l'intéressent, car ils intéressent notre capacité collective à faire corps et à se produire en actant la représentation.

254

Nul doute qu'une telle altération de la représentation revêt aujourd'hui une urgence particulière. Margaret Thatcher, puis les gouvernements travaillistes et conservateurs qui lui ont succédé n'ont eu de cesse de tenter de resémantiser la notion de société. La formule de la Dame de fer – « la société, ça n'existe pas¹² » – aura servi de repoussoir aux tentatives successives de repenser le pacte social. La troisième voie théorisée par le sociologue Anthony Giddens dans les années 1990 – de *Consequences of Modernity* (1990) à *The Third Way: The Renewal of Social Democracy* (1998) – dessinait une forme de dépassement des anciens clivages de classes, et de la partition distinguant socialisme et conservatisme, gauche et droite. Cette troisième voie est revendiquée par le New Labour de Tony Blair dès son arrivée au 10 Downing Street en 1997. S'exprimant devant le Congrès des socialistes européens, à Malmö, un mois après la victoire des travaillistes aux élections législatives, il se dit convaincu que la tâche des partis de gauche « n'est pas de livrer des batailles archaïques, mais de prouver qu'il existe une troisième voie, une voie combinant une économie ouverte, compétitive, efficace avec une société juste, respectueuse et humaine¹³ ». On le sait, cette social-

12 Voir *supra*, p. 186-187.

13 Cité dans Stephen Driver et Luke Martell, « Left, Right and the Third Way », *Policy & Politics*, 28/2, 2000, p. 147-161, ici p. 148. Cette même réconciliation de l'économie de marché et de la justice sociale est au cœur de l'essai d'Anthony Giddens, *The Third Way*, qui postule dès le premier chapitre « la mort du socialisme », lui opposant une « société de la providence constructive » (« a society of positive

démocratie va de pair avec un travail de marketing du Royaume-Uni sous un jour plus novateur. « Cool Britannia » devient ainsi très vite le slogan résumant l'entrée supposément euphorique du pays dans l'ère des industries créatives, comme en un écho hyper-moderne du « Swinging London » des années 1960¹⁴.

Sur les ruines du socialisme, qui avait, pour une large part, été à la base du travaillisme, doit donc s'élever une société d'un genre nouveau, compatible avec le capitalisme dérégulé et l'économie mondialisée. Mais un spectre ne cesse, pour autant, de hanter ce capitalisme tardif. La société, comme concept et pratique, ne cesse de hanter le Royaume-Uni du tournant du XXI^e siècle. Les Premiers ministres qui se succèdent à Downing Street, après Tony Blair, savent qu'ils doivent encore et encore convaincre qu'ils n'abandonnent pas la société à un individualisme lui aussi dérégulé. Ils savent qu'ils doivent dessiner les contours de cette société en devenir, et qu'il leur revient aussi de la mettre en récit.

Cette mise en récit est d'autant plus urgente que la société britannique est devenue « multiculturelle », et que ce multiculturalisme reste encore largement à penser au sommet de l'État, comme dans la société. Il ne va pas de soi ; en témoignent les émeutes de Brixton en 1981, puis celles qui se répétèrent à travers le pays en 1985, 2001, 2005 et 2011. Parallèlement, la désintégration des corps intermédiaires traditionnels que constituaient les syndicats, suite aux grèves de 1984-1985, a induit une recomposition des mécanismes de solidarité. Plus largement encore, ces mutations imposent de repenser la figure du citoyen, et les liens

welfare ») et une politique d'« investissements sociaux », le tout dans un système mondialisé auquel cette synthèse permettrait à la Grande-Bretagne de s'adapter (Cambridge, Polity, 1998, p. 3-7).

14 Déjà apparue à la fin des années 1960, l'expression « Cool Britannia » fit retour dans un article et une couverture du magazine *Newsweek* de la fin de 1996. Le journaliste Stryker McGuire affirmait que Londres était désormais « la ville la plus cool du monde ». L'expression était déjà passée dans l'imaginaire de la pop culture et de la consommation. Ainsi, le glacier Ben & Jerry's lança une nouvelle crème glacée « Cool Britannia » en mars 1996 ; il semblerait que ce soit là la première occurrence de l'expression qui fut immédiatement reprise par les commentateurs de la vie politique anglaise et des médias.

d'interdépendance qui le lie au corps social¹⁵. En 2006, Gordon Brown, alors Chancelier de l'Échiquier du troisième gouvernement de Tony Blair, comprenant la nécessité d'inscrire ces mutations dans une continuité historique, choisit de replacer l'identité britannique au cœur des débats. Dans un discours donné en janvier 2006, lors du congrès de la Fabian Society, il choisit de placer le sentiment d'appartenance nationale – *britishness* – au cœur du contrat liant « l'état, la communauté et l'individu¹⁶ ». Les défis de la mondialisation ne peuvent, selon lui, être relevés qu'à condition que le Royaume-Uni puise dans les principes qui ont guidé son histoire démocratique : « liberté pour tous, responsabilité de tous, justice envers tous » (« *liberty for all, responsibility by all, and fairness to all* »). La syntaxe inscrit cet ordre réitéré : la liberté – politique et économique – accordée à tous se légitime par un investissement responsable et solidaire de tous dans le bien commun ; cette réciprocité est le prix de la justice sociale.

Le conservateur David Cameron promeut par la suite la notion de « Big Society », tant dans la campagne qui l'amène au pouvoir en 2010, que durant ses mandats au 10 Downing Street. Deux mois seulement après la victoire des conservateurs, il prononce un important discours à Liverpool, dans lequel il insiste sur la nécessité de penser une société dans laquelle les acteurs sont à la fois en responsabilité et libres : « Vous pouvez l'appeler libéralisme. Vous pouvez l'appeler autonomie. Vous pouvez l'appeler liberté. Vous pouvez l'appeler responsabilité. Je l'appelle la "Société adulte"¹⁷ ». Quoique David Cameron ait pensé la catégorie en

15 Sur la citoyenneté dans le Royaume-Uni contemporain, voir Charles Pattie, Patrick Seyd et Paul Whiteley, *Citizenship in Britain. Values, Participation and Democracy* (Cambridge, Cambridge UP, 2004), ainsi que Nathalie Duclos et Vincent Latour (dir.), « Citizenship in the United Kingdom », *Revue française de civilisation britannique*, 21/1, 2016.

16 Accès le 5 avril 2017 à <http://www.britishpoliticalspeech.org/speech-archive.htm?speech=316>. On rappellera que la Fabian Society fut créée en janvier 1884. Elle eut un rôle grandissant au tournant du xx^e siècle, dans la défense d'un réformisme teinté de socialisme. Elle fut active dans la création du Parti travailliste et a continué depuis à avoir une influence sur le parti et les gouvernements travaillistes.

17 Accès le 5 avril 2017 à <http://www.britishpoliticalspeech.org/speech-archive.htm?speech=321>. Les termes employés par le leader conservateur n'ont pas

opposition avec les thèses redistributives du Parti travailliste, une même dialectique court dans cette invocation d'une société adulte et dans le principe de réciprocité posé par Gordon Brown. Les individus sont tous responsables du bien commun. Il n'est pas de droits sans devoirs de tous envers tous. Cette interdépendance explique aussi l'accent mis par David Cameron sur le rôle des communautés : le village, le quartier, l'association caritative. Unité de base de cette arborescence communautaire, la famille reste la matrice de cette morale de la responsabilité qui doit diffuser dans l'ensemble du corps politique. Un autre discours, donné le 23 mai 2011 à Milton Keynes, lors de la remise du prix « Big Society » à l'association caritative MAD (*Make A Difference*) œuvrant pour l'accompagnement des jeunes, revient sur cette dissémination des principes de responsabilité et d'interdépendance. Citant *The Social Animal* (2011), un essai de David Brooks, chroniqueur au *New York Times*, Cameron en vient à redéfinir le propre de toute société comme l'expérience d'une responsabilité partagée. La mission qu'il fixe à son gouvernement et à sa majorité parlementaire est de « créer une culture de la responsabilité », nourrie d'un « attachement philosophique » aux principes qu'il place à la base même de cette « Société adulte » : « l'ouverture, la concurrence » et « l'authentique pouvoir des gens ». L'ambiguïté sémantique qui se glisse dans cette dernière expression laisse deviner une redéfinition radicale des idées de société et de corps politique. « *True people power* » : tel est le principe auquel en appelle David Cameron, dans un battement sémantique – le peuple/les gens – qui au peuple substitue les individus assemblés en une même agentivité. Pour autant, ces individus reliés

réellement d'équivalents en français. Ils méritent d'être rappelés : « *You can call it liberalism. You can call it empowerment. You can call it freedom. You can call it responsibility. I call it the Big Society* ». *Empowerment* en particulier ne se traduit qu'imparfaitement par *autonomie* ; le terme *empouvoirement* est utilisé en français, mais essentiellement dans le cadre des débats sur la place des femmes dans la société. Le terme *big* renvoie tout à la fois à la taille de la société, impliquant ainsi que tout un chacun a sa part dans l'entreprise collective, mais aussi à la certitude que la société a grandi, qu'elle est donc adulte. On précisera que concrètement la vision de Cameron prend en 2012 la forme d'un fond de financement des initiatives sociales : Big Society Capital. Accès le 6 avril 2017 à <https://www.bigsocietycapital.com/>.

par des engagements communautaires responsables ne sont en rien les « singularités plurielles » qu'imaginent Michael Hardt et Antonio Negri. C'est à des individus responsables de leur destin que l'état confie une mission régulatrice, dans le cercle familial ou associatif.

258

Peuple, nation, communauté, pluralités singulières, la langue tâtonne pour dire les nouvelles sociabilités engendrées par le capitalisme tardif. La littérature et les arts visuels n'auront de cesse de souligner les contradictions de cette doxa libérale. Les relations humaines ne sont pas ce « liant » (« *glue* ») qui, selon Cameron, lie les êtres et facilite leur interdépendance. La physique du corps politique est rétive aux principes d'adhérence et d'adhésion que Cameron, voire Brown lui-même, aspirent à légitimer dans l'imaginaire collectif. Le tissu conjonctif est soumis à des pressions économiques, identitaires, culturelles, toujours plus fortes¹⁸. Il se rompt souvent. Il craque, impuissant à arrêter l'inexorable processus de déclassement d'êtres désaffiliés, en quelque sorte déliés du tissu politique. Suivant la dialectique ouverte et paradoxale rencontrée dans les chapitres précédents, cette déliaison est aussi symptôme, expérience que la littérature et les arts vont lire, comprendre, produire aussi, rendre lisible et visible.

La critique littéraire récente a pris la mesure de cette poétique de la déliaison. Dans le sillage du diagnostic déjà porté par Steven Connor en 1996, qui veut que le roman anglais contemporain, dans sa relation critique au canon, augure encore de la capacité de la fiction « à produire d'autres formes de transformation symbolique du collectif et d'autres liens de solidarité¹⁹ », la critique insiste sur la puissance quasi heuristique

18 Dès 2011, des personnalités importantes de l'économie sociale mettaient en garde contre les effets de la réduction des dotations allouées aux associations, au niveau local. Voir l'interview de Dame Elisabeth Hoodless, directrice exécutive de la plus importante association de bénévoles au Royaume-Uni – le Community Service Volunteers –, à la BBC, en février 2011. Accès le 6 avril 2017 à <http://www.bbc.com/news/uk-politics-12378974>. Précisons que Dame Elisabeth Hoodless est considérée comme l'une des inspiratrices de ce processus de délégation de la responsabilité que résume la notion de « Big society ». Accès le 4 janvier 2018 à <https://www.theguardian.com/society/2010/may/26/elisabeth-hoodless-volunteer-public-services>.

19 Steven Connor, *The English Novel in History. 1950-1995*, London, Routledge, 1996, p. 89. Ce passage est repris aussi dans Nicola Allen, *Marginality in the Contemporary British Novel*, London, Continuum, 2008, p. 158. Parmi les

de ceux qui sont relégués hors du corps de la *polis*. La marginalité – esthétique, formelle, mais aussi économique et politique – serait alors puissance, forte d'un potentiel de réinvention. Elle serait le lieu d'une « rénovation²⁰ », permettant une resémantisation de l'idéologie du nouveau consubstantielle, par ailleurs, tant de l'esthétique moderniste que de l'économie de l'innovation et de la connaissance. Loin de forclure la conscience de classe, comme le soutient Lawrence Driscoll dans *Evading Class in Contemporary British Literature*²¹, écrivains et artistes replacent l'expérience des sans-classes et des déclassés au cœur de l'expérience du lecteur et du spectateur. Loin de s'absenter de la scène politique, l'artiste fait œuvre citoyenne, au sens le plus fort du terme, en donnant à voir les modalités de partage du politique.

Comme le souligne Jacques Rancière dans son analyse désormais classique du « partage du sensible », les « pratiques artistiques ne sont pas “en exception” sur les autres pratiques. Elles représentent et reconfigurent les partages de ces activités²² ». Très concrètement, cette réinvention de la praxis esthétique produit – rend sensible et allégorise – le régime symbolique et politique par lequel l'individu advient à la citoyenneté ou en est banni. Le concept de représentation parvient ainsi à recouvrer sa mission princeps qui est de nouer ensemble symbolique, esthétique et politique. Selon la critique Janice Ho, qui fut l'une des premières à s'intéresser à la construction esthétique du citoyen dans la littérature britannique, le récit est bien « une forme de praxis politique ». Comme en réponse à l'idéologie de la responsabilité promue tant par Gordon

ouvrages s'intéressant à la façon dont la fiction se confronte à ces processus de relégation sociale et de précarisation, on mentionnera : Frédéric Regard et Barbara Korte (dir.), *Narrating Poverty and Precarity in Britain*, Berlin, De Gruyter, 2014 ; *Narrating Precariousness. Modes, Media, Ethics*, Heidelberg, Winter, 2014 ; Barbara Korte et Georg Zipp, *Poverty in Contemporary Literature: Themes and Figurations on the British Book Market*, London, Palgrave, 2014 ; Jean-Michel Ganteau, *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction*, London, Routledge, 2015.

20 Nicola Allen, *Marginality in the Contemporary British Novel*, op. cit., p. 164.

21 Lawrence Driscoll, *Evading Class in Contemporary British Literature*, London, Palgrave, 2009.

22 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 73.

Brown que par David Cameron, la responsabilité de l'art réside dans cette heuristique politique :

Les mutations de la citoyenneté dans le domaine politique trouvent leur équivalent [...] dans les stratégies textuelles qui représentent de nouvelles formes de citoyenneté et de nouvelles pratiques politiques. [...] Le récit fonctionne comme le processus symbolique qui saisit les dimensions expérientielles de la citoyenneté qui réside hors des limites de la loi²³.

260

Lire et voir produisent dès lors, en actes, un réagencement et une réaffectation de la citoyenneté. Les travaux développés récemment, dans le domaine de la sociologie des affects, nous rappellent la puissance symbolique et politique de l'expérience affective dans la définition et dans la pratique quotidienne de la citoyenneté. Selon les termes de la sociologue Anne-Marie Fortier, « la citoyenneté affective prend en compte *une* des façons dont la citoyenneté "à lieu," et met l'accent sur son caractère affectif – la manière dont elle implique des émotions, des sentiments, des corps²⁴ ». Cet avoir lieu matérialise l'espace de possibles rencontres, voire de frictions agonistiques par lesquelles s'éprouve une communauté dont les clivages sont aussi puissances, potentialités. La tâche de l'écriture et de l'art serait alors de laisser ces potentialités advenir, en un face-à-face qui ouvre une dissonance heuristique, une altération féconde.

23 Janice Ho, *Nation and Citizenship in the Twentieth Century British Novel*, Cambridge, Cambridge UP, 2015, p. 15, 3, 15. On pourra aussi se référer aux travaux de Benjamin Kohlmann, entre autres : *Committed Styles. Modernism, Politics, and Left-Wing Literature in the 1930s*, Oxford, Oxford UP, 2014. Le champ des *disability studies* a aussi donné lieu à des lectures novatrices de la manière dont la littérature articule la citoyenneté ; voir, par exemple, sur le roman américain : Emily Russell, *Reading Embodied Citizenship. Disability, Narrative, and the Body Politic*, New Brunswick, Rutgers UP, 2011.

24 Anne-Marie Fortier, « Afterword: Acts of Affective Citizenship? Possibilities and Limitations », *Citizenship Studies*, 20/8, 2016, p. 1038-1044. Voir aussi l'essai d'Yves Citton, *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, 2012 ; ce dernier mène depuis plusieurs années des recherches portant sur les nouvelles modalités de l'attention, notion elle aussi éminemment politique. Voir *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Le Seuil, 2014, ainsi que l'ouvrage qu'il a dirigé, *L'Économie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme ?*, Paris, La Découverte, 2014.

La photographie documentaire remplit ici une fonction capitale d'élucidation. Les photographies de jeunesse que le photoreporter Don McCullin livre d'une Angleterre en guerre, puis du Londres populaire, des années 1950 au début des années 1970, dessinaient déjà le portrait d'une nation profondément clivée. Les visages de mendiants misérables, abandonnés à leur condition de rebuts, comme ceux de ces vieilles femmes, vendant sur le trottoir quelques pauvres hardes, sont le visage d'un pays qui, alors même que s'invente le *Welfare State*, échoue à prendre en considération ces corps étrangers, immondes et anonymes. Et pourtant, McCullin s'obstine à les regarder en face, comme il devait le faire plus tard avec les soldats américains durant la guerre du Vietnam. « Homeless Irishman, Aldgate, East End, London » (1969) est un portrait, plus encore qu'un document. L'image est ici un témoignage sociologique et éthique, en ce qu'il dit la relation sociale qui lie deux individus – le sans-abri, le photographe – qui se regardent. En cela, il nous regarde aussi. Le visage du mendiant occupe tout le cadre. Hirsute, crasseux, l'homme soutient le regard du photographe et ne détourne pas les yeux. Il se tient, face à nous, sur les murs du musée ou de la galerie : visage obscène, qui détonne et ombre le mur de sa présence insistante²⁵. De chaque côté d'un abyme social et économique, deux individus se dévisagent, dans leur singularité plurielle, uniques et génériques. Un tel face-à-face n'est en rien nouveau. Il répète celui déjà mis en scène par George Orwell dans son récit documentaire *The Road to Wigan Pier* (1937). Dans sa frontalité, la socialité ici imposée par l'image retrouve un peu de son sens radical et laisse entrevoir si ce n'est la promesse d'une alliance, d'un compagnonnage, du moins l'urgence d'une reconnaissance.

25 Ces images d'Angleterre furent réunies dans le volume *In England* (London, Jonathan Cape, 2007). Peter Ackroyd, dans son anatomie profuse de Londres, choisit un cliché de cette période de la carrière du photographe – un mendiant fou qui se dresse, les yeux révulsés, devant une palissade – pour illustrer le peuple de Londres, dans le dernier insert photographique de sa biographie de la capitale : « Near Spitalfields Market » (1970) (*London. The Biography* [2000], London, Vintage, 2001, encart non paginé).

La littérature et les arts visuels britanniques contemporains sont peuplés de ces figures de déclassés, qui désignent, pointent, dans leur poignance, une dissonance sociale, un manque à être collectif. La discordance n'est pas seulement économique. Elle peut aussi, comme c'est déjà le cas dans *House Mother Normal* (1971) de B.S. Johnson, s'ouvrir entre les âges de la vie, reléguant ceux dont la vie s'amenuise aux confins du corps social. Dans *Serenity House* (1992), Christopher Hope, écrivain sud-africain exilé au Royaume-Uni, choisit de nous placer au cœur d'une maison de retraite, là où les êtres sont en attente d'une fin plus ou moins imminente, dans un entre-deux où les corps imposent leur vérité nue. La réalité est ici toute organique. Elle ramène la langue même à une littéralité qui entre en tension avec les processus d'euphémisation qui tentent de tenir cette réalité à distance. Mais la langue nous rappelle aussi que la vie nous regarde, en une boucle éthique infinie. Alors qu'il tente de convaincre son beau-père de la nécessité d'entrer dans une maison de retraite, Albert Turberville l'encourage d'une formule à l'innocence trompeuse : « Allons voir ce qu'il en est. Cela ne peut pas faire de mal d'aller voir ». Voir ce qu'il en est, telle semble être la tâche de l'écriture ; voir au plus près de la réalité des corps, et ainsi considérer aussi ce qu'il en est, dans la vérité nue, de la relégation de ceux qui ne font plus tout à fait partie de la cité. La formule ironiquement remonétisée est ici comme un sésame, entrouvrant la porte – comme, en miroir, Albert le fait pour inviter son beau-père à sortir de la voiture – sur une réalité crue, celle du corps fragile, organique : « [Max] ouvrit la bouche, y plongea pour retirer son dentier et resta là, le dentier sur les genoux. D'un doigt humide, il se mit à se masser une molaire »²⁶. La bouche ne dit plus rien ici, ne répond pas à l'invitation sournoise. Elle objecte juste de sa présence caverneuse et douloureuse.

Plus pondéreuse encore est la présence du corps catatonique de Peter, le narrateur du premier roman de Paul Sayer, *The Comforts of*

26 « "Let's go and take a look. Can't hurt to take a look" », « He opened his mouth, reached into it to remove his false teeth and sat with them in his lap. With the tip of a moistened forefinger he began stroking a molar » (*Serenity House*, London, Picador, 1992, p. 47).

Madness (1988). Le titre est trompeur qui semble assujettir la voix intérieure du narrateur à un diagnostic, à une doxa psychique, alors que cette voix erre, vagabonde, s'abandonne à des récits fantastiques, déborde constamment les limites assignées à l'individu. Dès l'*incipit*, la rationalité de la conscience est mise à l'épreuve du corps souillé, qui doit être changé et qui s'abandonne aux mains de l'aide-soignant qui change ses draps : « J'avais espéré que l'on ne me retourne pas. Mais il ne pouvait en être ainsi. [...] J'avais sali les draps, mais cela ne pouvait pas être beaucoup ; je ne déféquais plus beaucoup, ce n'était pas mon style, une tache sur la protection, une bille sur l'alèze, rien de plus²⁷ ». Rares sont les textes qui poussent la réduction phénoménologique aussi loin, au point où corporéité et être ne font plus qu'un. Rares sont les textes qui osent ce travail de dépouillement de la conscience par lequel elle est aussi exhaussée et rendue à sa pure puissance d'aperception. Comme les soldats traumatisés ou mourants de la *Regeneration Trilogy* (1991-1995) de Pat Barker, Peter n'est qu'un corps, mais un corps hyper-signifiant dans son silence même. Comme le corps des soldats imparfaitement rendus à la vie, le corps de pierre de Peter est un champ de bataille. En lui se joue le conflit des deux corps de la citoyenneté, glorieuse et abjecte, *bios* et *zôé*, que l'hyperconscience physique du narrateur met à nu dans les vibrations les plus ténues de l'expérience²⁸. Si, pour Giorgio Agamben, *zôé* est cette forme de vie qui doit être tenue en respect, reléguée au revers de la *polis* pour la légitimer par contraste, Sayer semble à l'inverse faire droit à la « vie nue » pour y lire ce qui s'y dit de notre être commun.

The Comforts of Madness exacerbe le lyrisme de la narration à la première personne pour affouiller ce qui s'y abandonne et s'y oublie : l'immanence

27 « *I had hoped to remain unturned, but it was not to be. [...] I had fouled the bed, but it would not be much; I did not shit much, was never one for it, a smear on the pad, a marble on the draw sheet, nothing more* » (*The Comforts of Madness*, London, Constable, 1988, ebook).

28 Le roman de Sayer a peu inspiré d'études critiques. On mentionnera toutefois une étude thématique portant sur la représentation de la folie, Bruce Sarbit, « *Madness Silenced: A Foucauldian Reading of Paul Sayer's The Comforts of Madness* », *PSYART. A Hyperlink Journal for the Psychological Study of the Arts*, 2, 1998. Accès le 11 avril 2017 à http://psyartjournal.com/article/show/sarbit-madness-silenced_a_foucauldian_reading_o.

de l'être au monde des phénomènes et des sensations. La conscience de Peter est entièrement immergée dans la texture des sensations – images, contacts –, pure étendue physico-psychique. Une certaine conception de l'Homme et de l'humanisme s'abîme ici, et s'y produit, dans la matière vivante du monde, à la frontière de l'être et du non-être, l'éparpillement menaçant toujours le corps, trop humain, de Peter :

Je craquais de toutes parts. C'était sûr. Pourquoi ne pouvaient-ils me laisser tranquille? Renégats. Connards. Je n'étais pas en morceaux au sens mental, de cela j'étais à peu près certain. Non c'était différent. Vous voyez, des morceaux de moi se décrochaient, flottaient librement, les reins, le cœur, la rate, même mes intestins, lâchaient leurs amarres, s'arrachaient à la fragile enveloppe de mon corps qui semblait renoncer à faire quoi que ce soit pour maintenir ses composants à leur place²⁹.

Cet éparpillement est aussi, paradoxalement, puissance. Il défait le corps régulé et semble augurer une forme de déliaison, par laquelle la « vie nue » ne serait plus l'envers – inclus/exclus³⁰ – de la *polis*, sa part maudite, mais sa *physis* même. Sayer semble ici anticiper sur le nouveau matérialisme post-humaniste, défendu par Rosi Braidotti ou encore la politiste Jane Bennett. La conscience organique de Peter occupe une frange de l'être aux « limites de la mortalité ». Elle préfigure ce respect de la « vie nue » qui, selon Braidotti, est « une forme active de citoyenneté éthique »³¹. Savoir observer cette vie liminale, comme regarder en face

29 « *I was cracking up. Certain of it. Why couldn't they just leave me alone? Renegades. Cunts. I was not coming apart in the mental sense, that much I was reasonably sure about. No, this was different. You see, bits of me were breaking loose, shaking free inside, kidneys, heart, spleen, even my intestines, were all freeing themselves from their moorings, lifting their roots from the brittle shell of my body which seemed to want nothing to do with keeping its respective components in place* » (*The Comforts of Madness, op. cit.*, ebook).

30 Voir la lecture que Rosi Braidotti propose de l'analyse de Giorgio Agamben dans *Homo sacer*: « The Politics of "Life Itself" and New Ways of Dying », dans Diana Coole et Samantha Frost (dir.), *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, Durham (NC), Duke UP, 2010, p. 201-218, ici p. 211.

31 *Ibid.*, p. 204.

le mendiant irlandais photographié par Don McCullin est déjà un geste citoyen. Il nous décentre, nous désarrime.

La fiction britannique contemporaine ne craint pas de se confronter à l'autre, l'abjecte, l'immonde, l'être liminal. *Trainspotting* (1993) de Irvine Welsh, *Sheepshagger* (2001) de Niall Griffiths ou encore *Even the Dogs* (2010) de Jon McGregor font de cette confrontation la raison même du roman. Il n'y a pas ici de rencontre, mais bien une confrontation, car l'altérité radicale qui occupe ces textes invalide la promesse humaniste d'une résolution. *Even the Dogs* est exemplaire de ce face-à-face complexe. Ce récit de la descente aux enfers d'un homme sans attaches et des errants ou drogués qu'il abrite en échange de provisions d'alcool, porte le lecteur aux confins de la société. Jean-Michel Ganteau en fait la démonstration, la représentation de fiction est bien un geste politique par lequel l'obsène social est produit, mis sous nos yeux. *Even the Dogs* fait, en cela, bien œuvre éthique et se donne pour mission de « dénoncer l'absence de lien et de solidarité » ; « la vulnérabilité devient ainsi emblématique de notre relation à l'altérité et nous rappelle qu'il n'est pas de responsabilité sans vulnérabilité »³². On sait quelle place occupe aujourd'hui l'éthique, l'ouverture à l'autre dans l'attention grandissante accordée par la philosophie et la critique aux vies précaires ou subalternes. Cette ouverture fait souvent une place capitale à l'affect par lequel l'autre nous sollicite, nous porte hors de nous-mêmes et nous habite : « C'est là une manière d'ontologiser l'altérité, qu'elle soit située hors du sujet ou en lui, ou encore dehors et dedans à la fois, dans une oscillation fantastique qui fait trembler les certitudes et produit une esthétique de la vulnérabilité inhérente au réalisme traumatique³³ ».

L'affect est puissance. Il disjointe la loi identitaire. Selon les termes d'Irving Goh, empruntant à l'analyse de Jean-Luc Nancy dans *L'Impératif catégorique*, connaître l'altérité implique de s'abandonner à la désunion, une désunion qui porte aussi la chance d'une nouvelle union, du cœur même de l'impossible : « Étant donné qu'exister

32 Jean-Michel Ganteau, *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction*, op. cit., p. 148.

33 *Ibid.*, p. 115.

dans l'abandon ne s'ordonne pas en une quelconque unité, on peut considérer que l'abandon abandonne toujours déjà toute existence à une nouvelle harmonie, qui est aussi un monde d'impossibilité³⁴ ».

Et pourtant, dans ces textes, la violence de la confrontation reste intacte. Sans doute l'extrémisme de l'abjection conditionne-t-il la praxis éthique et finalement citoyenne du texte. Devant le corps mort de Robert – déchet abjecté –, c'est autant la réalité de la relégation, une réalité de chair, qui domine l'expérience de lecture de *Even the Dogs*, que la possibilité de solidarités nouvelles. Un différend s'ouvre sans fin, sans relève, au cœur de l'expérience de lecture. L'inconfort qui envahit le lecteur est, certes, frémissement éthique. Mais cet affect négatif est avant tout le symptôme d'une impossibilité irrévocable, dans le temps même qu'elle ouvre un champ à la reconnaissance.

De cette impossibilité, déjà évoquée à propos de l'expérience de l'exil et de la mutilation dans *The Year of the Runaways*, la représentation est comptable, presque contre elle-même. Le différend se dit dans le corps même de la langue qui, par exemple dans *Trainspotting*, est rendue opaque par son souci de réalisme dialectal. À l'instar du personnage central de *Sheepshagger* auquel Niall Griffiths conserve son altérité minérale, refusant au personnage, comme au lecteur, les facilités morales de l'empathie, les sans-classes objectent, ne se laissent ni assujettir ni subjectiver. Ou plus exactement, le roman de Griffiths prend le risque de l'altération, de la frontalité, d'un face-à-face qui serait au-delà même de la promesse de l'empathie et de la rencontre. Une « dialectique négative » s'impose ici encore, qui finalement nous impose de renoncer à une éthique consolatrice. Ces textes nous disent la ruine de la citoyenneté, et c'est dans l'expérience de cette négativité que s'opère un renoncement – précaire, difficile – à la loi de l'identité et du même. L'ontologie humaniste s'expose, se dilapide, se disperse, peut-être sans possibilité de résolution et c'est cette impossibilité qui consigne l'exigence d'un singulier-pluriel.

34 Irving Goh, *The Reject. Community, Politics, and Religion after the Subject*, New York, Fordham UP, 2015, p. 248.

14. Paul Graham, « Waiting Room, Poplar DHSS, East London, 1985 », *Beyond Caring*, 1984-1985 © Paul Graham; Pace/MacGill Gallery, New York; Anthony Reynolds Gallery, Londres; Carlier/Gebauer, Berlin

Cette même dialectique obscure, sans relève possible, structure le travail de photographes et de plasticiens qui, de Martin Parr à Paul Graham, nous forcent à voir une réalité rétive, résolument autre. Œuvre séminale dans ce travail de reconnaissance de l'inconnaissable, la série documentaire de Paul Graham *Beyond Caring* (1984-1985) objective l'ordre des visibilitées sociales en opérant un raccourci fulgurant entre technique photographique et expérience de vision, raccourci par lequel le regard se fait praxis. Ce projet, le deuxième de l'artiste, après *Ar – The Great North Road* (1981-1982), fut commissionné par The Photographer's Gallery de Londres, dans le cadre d'un programme, « Britain in 1984 », visant à documenter l'Angleterre des oubliés, alors que le Royaume-Uni de Margaret Thatcher comptait plus de trois millions de chômeurs. Pris à la sauvette, dans les salles d'attente de bureaux du Department of Health and Social Security ou d'agences pour l'emploi, ces clichés enregistrent la déréliction qui s'est emparée

de gens de peu, condamnés à l'immobilité, assignés à résidence dans la vacance sans horizon de non-lieux interchangeables.

Le point de vue de Graham est difficilement assignable à une tradition. Le dossier de presse accompagnant l'exposition « New Photography », organisée du 15 octobre 1987 au 5 janvier 1988 par le Museum of Modern Art de New York, insiste sur les liens que cette série entretiendrait avec les images que Walker Evans ou Dorothea Lange livrèrent de la Grande Dépression des années 1930 aux États-Unis³⁵. Mais, comme le note ailleurs l'historienne de la photographie Mary Warner Marien, Graham se tient à distance³⁶, faisant parfois du dossier d'un banc une frontière matérialisant cette distance créée par la prise de vue sauvage. La perspective est bien, selon les termes du critique d'art Hal Foster, celle de « l'artiste ethnographe », posté face au monde, plus qu'immérgé dans le monde. L'imperfection de la prise de vue répond certes à un souci d'authenticité ; mais plus encore, elle travaille à défamiliariser la tradition documentaire et à anticiper les dangers d'une empathie sournoisement assujettissante. Une telle réflexivité formelle, qui renoue lointainement avec l'impératif de l'avant-garde, est nécessaire pour se « prémunir contre une identification excessive avec l'autre (sous couvert d'engagement, d'ouverture à l'autre, etc.) qui risquerait de compromettre cette altérité³⁷ ». L'œil est tout à la fois intrusif et distancié, comme tenu en respect ; et dans cette distance se révèle le processus d'objectification des individus. Le sentiment immédiat de voyeurisme se retourne contre la position de toute puissance qui est celle du système et, par extension, celle du spectateur, rendu soudain conscient du double processus de relégation auquel il participe, la relégation économique et sociale étant redoublée par la relégation visuelle.

268

35 Accès le 12 avril 2017 à https://www.moma.org/d/c/press_releases/W1siZiIsIjMyNzQ3NCJdXQ.pdf?sha=47f5efbb7843629c.

36 Mary Warner Marien, *Photography. A Cultural History*, 2^e éd., London, Laurence King, 2006, p. 412. Pour une analyse de cette série, voir le court article du photographe et journaliste anglais Michael Cole, « Essay: A Reflection on *Beyond Caring* a Photo Book by Paul Graham ». Accès le 10 avril 2017 à <http://m-cole.co.uk/essay-reflection-beyond-caring-photo-book-paul-graham/>.

37 Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1996, p. 203.

La même réflexivité documentaire travaille, trente ans plus tard, le réquisitoire que livre le cinéaste Ken Loach dans *I, Daniel Blake* (2016)³⁸. Les salles d'attente se sont modernisées et les démarches sont dématérialisées – ce qui intensifie le processus d'exclusion du personnage qui reste rétif à cette accélération technologique généralisée –, mais l'objectification est la même. Condamné à attendre au téléphone, à libérer les lieux – en particulier les locaux de l'agence pour l'emploi qui refuse de reconnaître ses droits –, et finalement à se défaire de son mobilier pour honorer ses factures impayées, Daniel Blake est inexorablement forclus de la société, comme symboliquement anonymé, déchu de sa citoyenneté. La déclaration qu'il livre, comme par-delà la mort, et qui clôt le film, conclut symétriquement sur la revendication d'une citoyenneté désormais interdite : « Moi, Daniel Blake, je suis un citoyen. Rien de plus et rien de moins³⁹ ». L'autre nous concerne, comme nous concerne le processus de forclusion qui le soustrait à nos regards. L'autre nous regarde, mais comme au-delà même de l'injonction empathique, nous rappelle à la grammaire radicale de la citoyenneté ; « rien de plus et rien de moins », arithmétique minimale et absolue de la démocratie, intervalle inquantifiable, mais dans lequel se tient un sujet, un nom, tout à la fois signature, interpellation et injonction.

Dès 1989, le sociologue Stuart Hall et le politiste David Held, ont l'intuition que le retour du concept de citoyenneté sur la scène politique, alors même que les conservateurs aspirent à adapter le contrat social au libéralisme économique, fait symptôme. Dans une société désormais plurielle, l'expérience même de l'appartenance communautaire est bouleversée, elle-même pluralisée ; mais elle reste, selon eux, principielle : « Les questions propres à l'appartenance – qui fait ou ne fait pas partie – sont précisément là où la *politique* de la citoyenneté commence⁴⁰ ». Vingt ans plus tard, alors que la mondialisation a complexifié encore les débats, Michael Hardt et Antonio Negri revendiquent, dans

38 On se souvient que le film se vit décerner la Palme d'or du festival de Cannes de 2016, par un jury présidé par le cinéaste australien George Miller.

39 « *I, Daniel Blake, am a citizen. Nothing more and nothing less* ».

40 Stuart Hall et David Held, « Left and Rights », *Marxism Today*, juin 1989, p. 17.

Commonwealth, l'idée que la multitude peut se constituer en agent : « nous devons démontrer comment la multitude n'est pas un sujet politique spontané, mais un projet d'organisation politique, et ce faisant comment la discussion se décale de l'être au faire de la multitude⁴¹ ».

Des penseurs comme Guillaume le Blanc, dans *Vies ordinaires. Vies précaires* ou Judith Butler dans *Notes Toward a Performative Theory of Assembly* replacent aussi frontalement le débat sur la scène de la représentation en soulignant le partage des visibilitées. La logique organique du corps politique (« qui fait ou ne fait pas partie »), son agentivité potentielle (« de l'être au faire ») sont, de part en part, conditionnées par la visibilité ou l'invisibilité sur la scène politique. Lisant les régimes de visibilité contemporains à la lumière des analyses développées par Hannah Arendt dans *Condition de l'homme moderne* (1958), puis dans *De la révolution* (1963), Judith Butler indexe la citoyenneté sur le droit à apparaître : « Pour Arendt, l'action politique a lieu à la condition que le corps apparaisse⁴² ». Le principe constitutif de l'*Habeas corpus*, qui garantit à tout citoyen le droit de comparaître physiquement dans le cadre d'un procès est, à l'inverse, percuté par le régime de visibilité qui prive les déclassés du droit de paraître, d'exister aux regards dans l'espace commun de la cité. Dans une société pour

270

41 Michael Hardt et Antonio Negri, *Commonwealth* (2009), Cambridge (Mass.), Harvard UP, 2011, p. 169. Ce texte poursuit la réflexion entamée dans *Multitude*, leur ouvrage de 2004, pour comprendre quelle agentivité la multitude peut instituer, sans instauration autoritaire.

42 Judith Butler, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 2015, p. 76. Le texte d'Hannah Arendt auquel se réfère la philosophe mérite d'être cité, tant il anticipe l'analyse de Butler : « L'espace de l'apparence commence à exister dès que des hommes s'assemblent dans le mode de la parole et de l'action : il précède par conséquent toute constitution formelle du domaine public et des formes de gouvernement, c'est-à-dire des diverses formes sous lesquelles le domaine public peut s'organiser » (*Condition de l'homme moderne* [1958], trad. Georges Fradier, dans *L'Humaine Condition*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2012, p. 220). Arendt reprend l'argument dans *De la révolution* (1963), trad. Marie Berrane avec la collaboration de Johan-Frédéric Hel-Guedj, *ibid.*, p. 411, 415.

15. Martin Parr, « New Brighton, Merseyside »,
The Last Resort, 1983-1986 © Magnum Photos Paris

une large part régie par l'économie de l'hyper-visibilité, l'invisibilité reconduit symboliquement le déclassé économique⁴³.

Comme Paul Graham, dans ses séries *Beyond Caring*, et avant cela *Ar – The Great North Road*, Martin Parr, dans *The Last Resort* (1983-1986), qui documente les loisirs des habitants de Liverpool à New Brighton, dans l'estuaire de la Mersey, replace frontalement les déclassés sur la scène du visible. Martin Parr s'y joue des codes de la photographie documentaire en couleurs, soulignant le prosaïsme de la situation par le biais de contrastes de couleurs appuyés. Ceux-ci décuplent le troublant effet de contiguïté produit entre les personnes assises le long du bassin

43 Sur l'économie de la visibilité, on renverra à l'essai de la sociologue Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012. La singularité du régime médiatique opère comme le double inversé des singularités définies par Michael Hardt et Antonio Negri.

et l'accumulation de déchets en suspension à leurs pieds. La contiguïté visuelle fait œuvre métonymique : ces femmes et hommes de rien ne seraient que rebuts ; et la rhétorique visuelle qui structure notre regard se referme comme un piège qui nous renvoie à notre propre conscience de classe. La puissance de subjectivation des déclassés est ici élémentaire. Elle revient, dans le champ de la visibilité ; elle est contrariante ; elle nous renvoie notre regard. Elle contraint à une reconnaissance qui n'est guère aisée.

Cette puissance donne de la voix et, pourrait-on dire, du corps. La déclaration d'outre-tombe de Daniel Blake revendique aussi un espacement citoyen – « rien de plus, rien de moins » – qui nous rappelle aux lois de la coexistence dans l'espace du *commonwealth*. Cet espace, Judith Butler – après Hannah Arendt –, mais aussi Guillaume le Blanc ne cessent de le rappeler, est bien celui d'une interpellation, car, dans l'espace de la citoyenneté, visibilité et parole constituent le sujet :

Être invisible, c'est avoir perdu sa voix, c'est aussi ne presque plus avoir de visage. La reconnaissance du visage de l'autre passe d'abord par la reconnaissance de sa voix. Et, en ce sens, avoir une voix, c'est commencer à faire visage, dans la double dimension d'un voir et d'un être vu. Mais le visage porte la voix ; il la soutient comme un support ontologique, largement dépendant cependant des conditions de visibilité sociale⁴⁴.

Porter à la vue ceux que l'on ne saurait voir, c'est aussi porter au langage ; c'est faire justice à une voix et à un visage. Les plasticiens Richard Billingham et Gillian Wearing comme, une fois encore Ken Loach, le savent, qui imposent au spectateur de comprendre comment se défait et se construit l'intelligibilité sociale et politique. *Sweet Sixteen* (2002) de Loach fait de la parole mineure le truchement d'une apparition, d'une interpellation. La parole mineure est celle de Liam, l'adolescent de seize ans qui lutte pour la dignité de sa mère emprisonnée ; c'est aussi celle de la langue des déclassés de Greenock, un faubourg ouvrier de Glasgow où se déroule l'action. Comme dans *Trainspotting* d'Irvine Welsh, au revers

44 Guillaume le Blanc, *Vies ordinaires. Vies précaires*, op. cit., p. 165.

de la langue policée de l'ordre, la langue des personnages est opaque, presque étrangère ; une langue du dehors qui a nécessité que le film soit sous-titré même en Angleterre⁴⁵. Dans cet espacement linguistique s'entre-ouvre aussi la possibilité d'une réflexivité critique, celle par laquelle notre langue nous revient déterritorialisée, autre et pourtant aussi co-présente, langue du dedans-dehors qui, selon Guillaume le Blanc défait la nation pour refaire communauté : « Une nation n'est jamais seulement un visage, un territoire, elle est un ensemble de voix ordinaires qui déterritorialisent le visage. Grâce à elles, une nation peut être refaite autrement⁴⁶ ».

Drunk, l'installation vidéo réalisée par Gilliam Wearing entre 1997 et 1999 élabore un dispositif spéculaire qui cristallise et donc donne à voir, comme au carré, l'allocation de la visibilité dans l'espace de la cité, mais plus encore la façon dont cette visibilité fait et défait le sujet de la *polis*. Pour cette vidéo, Wearing ouvrit son atelier à un groupe de SDF, pour la plupart alcooliques, et, pendant deux ans, les filma parfois assoupis, parfois s'invectivant, entrant et sortant du cadre. La vidéo est diffusée sur un vaste triptyque d'écrans qui monumentalisent la présence trouble de ces anonymes qui restent de bout en bout comme étrangers au film que l'artiste élabore. Arrachés au contexte de la rue, les SDF semblent parfois surjouer leur ébriété⁴⁷. Mais cette théâtralité répond ironiquement à l'invisibilité politique qui est la leur hors champ, hors atelier, dans l'espace commun et pourtant inégalement partagé de la rue. L'espace de la galerie – comme l'espace de la salle de cinéma, pour

45 Accès le 18 avril 2017 à <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/loach-film-may-be-subtitled-for-english-audience-185427.html>. Cette fidélité à une langue minoritaire serait à contraster avec les expérimentations linguistiques sur des langues imaginaires menées, dans le sillage de J.R.R. Tolkien, par David Mitchell dans *Cloud Atlas* (2003) ou Will Self dans *The Book of Dave* (2006). Sur ces expérimentations, voir Sandrine Sorlin, *La Défamiliarisation linguistique dans le roman anglais contemporain*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2010, chap. 3.

46 Guillaume le Blanc, *Dedans, dehors. La condition d'étranger*, Paris, Le Seuil, 2010, p. 134.

47 C'est l'une des critiques qui a été formulée envers cette œuvre : voir David Hopkins, « "Out of it": Drunkenness and Ethics in Martha Rosler and Gillian Wearing », *Art History*, 26/3, 2003, p. 340-363, ici p. 352.

Loach – arrache les sans-classes à leur invisibilité. L'inversion du partage entre visibles et invisibles qu'opère cette captation délibérément obscène révèle la relation spéculaire qui, dans la cité, décide qui peut être visible et qui doit rester invisible. L'exercice de la souveraineté nous revient mis à nu, tel qu'en lui-même : relation d'assujettissement radicalement dissymétrique. La critique a pu reprocher à Wearing une forme de déni contextuel par lequel l'artiste reproduirait l'instrumentalisation du subalterne par un troublant effet d'esthétisation⁴⁸. Mais l'esthétisation devient elle-même réflexive et donc critique. Paul Graham, Martin Parr, Gillian Wearing ou Richard Billingham, qui documenta la dégénérescence de sa famille dans une série photographique pour partie publiée en 1996 sous le titre *Ray's a Laugh*, taillent dans le visible l'espace d'une confrontation qui ne peut être dialectisée. La puissance des innommables reste sans relêve. La contradiction qu'elle loge, tel un coin, dans l'édifice de l'art, reste sans solution. Que font ces vies abjectées dans le champ de visibilité de l'esthétique, si ce n'est nous rappeler à nos propres apories éthiques ? Que nous disent ces déclassés, si ce n'est l'impossibilité des régimes de visibilité et la verticalité des ordres discursifs ?

ÉTHIQUE DE L'AGON

Revendiquer cette dialectique négative n'épuise pas la contradiction qui traverse ces œuvres. Leur inscription dans le champ de l'art rend leur négativité contradictoire. Que disent-elles de l'agentivité réfractaire des sans-classes et des sans-noms ? Ce questionnement occupe écrivains et artistes qui, conscients de leur position paradoxale – dedans-dehors –

48 Jean-Charles Masséra, « If I Were You, but You're Not. Critique of Decontextualisation », dans *Gillian Wearing. Sous influence*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2001 ; cité dans David Hopkins, « "Out of it" », art. cit., p. 350. Sur ce processus d'esthétisation, on pourra aussi se référer au portrait que Thomas Ganter fait d'un sans-abri dans *Man in a Plaid Blanket* (2013). Ce portrait évocateur des procédés visuels des iconostases, valut au peintre de remporter le BP Portrait Award en 2014. Je remercie Sébastien Porte d'avoir attiré mon attention sur cette œuvre.

creusent leurs œuvres de cette aporie réflexive. Un spectre hante ici l'écriture et les arts de l'image, celui de l'avant-garde et de sa praxis utopique, tout comme ces corps abjectés, invisibilisés hantent la scène de la représentation. Et cette double hantise est d'autant plus poignante que le capitalisme tardif semble ne laisser que peu de place à l'objection critique, voire se l'approprié sous les auspices neutralisant du pluralisme. Dans *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, les sociologues Luc Boltanski et Ève Chiapello soulignent le paradoxe qui saisit cette « critique artiste [ayant] ouvert la possibilité pour le capitalisme, de prendre appui sur de nouvelles formes de contrôle », jusques et y compris dans le champ de l'objection la plus radicale. Boltanski et Chiapello suggèrent que « pour sortir de cette impasse », la critique artiste doit prendre « le temps de reposer la question de la libération et celle de l'authenticité en partant des nouvelles formes d'oppression et de marchandisation qu'elle a, involontairement, contribué à rendre possibles »⁴⁹. Les affects troubles, tempétueux que déclenche cette intrusion de l'autre sur la scène de la représentation n'échappent pas à la marchandisation : les œuvres circulent dans une économie de la réception qui est aussi une économie des affects marchandisés. Et pourtant, la négativité obscure des affects se doit de résister, dans son obscénité même.

Une vérité négative des affects se fait donc encore jour, qui revient nous hanter, du cœur même des processus de subjectivation. *Drunk* de Gillian Wearing regarde les sujets politiques que sont les spectateurs. Les corps prostrés des SDF arrachent l'œuvre à la sphère autonome de l'art pour convoquer *in absentia* – mais cette absence est elle-même hantise – la sphère socio-économique qui organise leur relégation et dont nous sommes aussi les agents. À la puissance de préemption du capitalisme s'oppose alors la puissance paradoxale de subjectivation du regard qui perturbe l'économie des visibilitées. Selon les termes de la philosophe Chantal Mouffe, l'affect fait œuvre politique, une œuvre nécessairement agonistique : « Si les pratiques artistiques peuvent jouer un rôle décisif dans la construction de nouvelles formes de subjectivité, c'est parce que,

49 Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme* (1999), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2011, p. 632, 633.

en puisant dans des ressources qui induisent des réactions émotionnelles, elles sont capables d'atteindre les êtres au niveau affectif ». Mobiliser les affects, y compris les plus irréductibles, implique alors de « désarticuler le cadre dans lequel se déploie le processus d'identification dominant »⁵⁰ ; et cette désarticulation est une œuvre sans fin, un labeur de désaffectation et de réaffectation de l'art.

La génération des écrivains qui émergent durant les années 1950 et qui furent regroupés trop hâtivement sous l'appellation des « Angry Young Men »⁵¹ – de John Braine ou John Osborne à Kingsley Amis – avait déjà décelé l'impact d'une écriture de la colère qui romprait avec les lois de la bonne forme et du bon goût. Par la suite, des écrivains aussi divers que B.S. Johnson ou Angela Carter firent de la colère un levier esthétique disloquant les structures hégémoniques régissant les assignations esthétiques et politiques. Pour Iain Sinclair, dans *Radon Daughters* (1994), Jonathan Coe, dans *What a Carve Up!* (1994), Martin Amis dans ses romans londoniens, ou David Peace dans *GB84* (2004), l'écriture est la scène d'un conflit qui emporte la structure diégétique et la matière linguistique même.

Avec *Radon Daughters*, un récit dystopique où se mêlent visions millénaristes d'un *East End* livré au chaos et hermétisme hypertextuel, l'auteur de *Lights out for the Territory* (1997) fait le pari de la stridence, exacerbant l'écriture jusqu'à la rendre illisible, comme le fait aussi Niall Griffiths dans *Sheepshagger*. Reproduisant de manière fractale l'affolement d'une diégèse désorientée, la texture linguistique est saturée de micro-événements contradictoires, striée d'accidents sémantiques et phonologiques qui s'accumulent, s'agrègent en micro-reliefs qui obstruent le texte. La lecture entravée ne délivre qu'un sens précaire,

50 Chantal Mouffe, *Agonistics. Thinking the World Politically*, London, Verso, 2013, p. 96, 93.

51 L'expression a été utilisée pour la première fois par l'attaché de presse du Royal Court de Londres, George Fearon qui, en mai 1956, à l'occasion de la création de *Look Back in Anger* de John Osborne, suggéra à l'auteur qu'il était en fait « un jeune homme en colère ». L'expression fut reprise par Fearon dans la presse et devint très vite un cliché. Accès le 10 juillet 2017 à <http://www.sierz.co.uk/writings/angry-young-men-2010/>.

réitération d'achoppements, de micro-dissonances cognitives qui battent en brèche tout travail d'élaboration narrative. À l'agencement diégétique est substituée une concaténation sémantique et phonique paratactique. Diégèse et texte sont emportés dans une même carnalisation qui défait jusqu'à la logique paradigmatique de l'écriture, soumise à des torsions phoniques infra-sémantiques. Le texte devient aussi parfois un labyrinthe fou, et la langue une imprécation dissonante qui déborde le protagoniste Todd Sileen, un infirme dévoré par la colère, comme l'illustre la danse macabre inaugurant le chapitre 16 :

La route partait dans tous les sens, le ramenant en des lieux qui lui étaient inconnus. Whitechapel était un jardin. Il s'abstint. Il se mit à rendre grâce : les serres d'un aigle noir, puces rouges sur la fourrure d'un chat. [...]

Pris à contre-courant par la foule, une vague violente de soûlards bloqua la vue de Sileen. Des clubs de supporters rivaux ? Une exécution en place publique ? Un autre concert pour le SIDA ? Trois ou quatre jours sans manger et il voyait des visions. [...]

Sans espoir. Ils débordaient de toutes les bouches d'égout, martelant des plateaux de laiton, lâchant leurs bombes de mirlitons. Langue fourchue du ressentiment, serpent venimeux⁵²...

La « langue fourchue du ressentiment » emporte le récit devenu cadavre exquis ; l'anacoluthie prend la syntaxe à contre-courant, et la vision referme l'œil du personnage sur des chimères oxymoriques de fête et de fin. En lutte contre lui-même, l'humain se porte en ses confins, là où il s'agonise, s'exècre. Le démantèlement de la grammaire romanesque déborde l'impératif de représentation. La langue du ressentiment opère

52 « *The road went everywhere, returning him to places he had never been. Whitechapel was a garden. He abstained. He started to give praise: the claws of the black eagle, red fleas upon the fur of a cat. [...]/Trapped in a downriver crowd, an unruly surge of drunks cut Sileen's sightline. Rival football firms? A public execution? Another AIDS gig? Three or four days without food and he was seeing visions. [...]/Hopeless. They cascaded from every manhole, hammering on brass trays, blitzing kazoos. A spiked tongue of discontent, a resentful giro-queue... » (Radon Daughters [1994], London, Granta Books, 1998, p. 99-101).*

une dislocation, un désajointement par lesquels l'humain se défait des injonctions de la concordance, pour faire le pari d'une dissonance heuristique. À la grammaire herméneutique de la représentation s'opposerait alors une heuristique agonistique, « contre-hégémonique » pour reprendre le terme de Chantal Mouffe, qui livrerait une vérité négative, mais nécessaire.

Les figures démoniaques qui peuplent *Radon Daughters*, comme *The Information* (1995), *Yellow Dog* (2003) ou *Lionel Asbo. State of England* (2012) de Martin Amis, portent l'humain hors de lui-même, là où il fraye parfois avec l'animal, la machine ou simplement, comme dans les textes de Iain Sinclair ou Niall Griffiths, une énergie presque élémentaire, au-delà même des règnes et des catégories. Dans *The Information*, cette humanité agonistique s'incarne dans le personnage de Steve Cousins, un sociopathe aux motivations confuses qui devient l'instrument de la vengeance de Richard Tull, un romancier raté ; mais l'instrument est incontrôlable et refuse de se plier à la logique générique du récit de vengeance. L'humanité inchoative de Steve, sa nature « reptilienne⁵³ », entre en tension avec sa présence hypermédiale, conditionnée par l'économie numérique de l'information. Steve n'est peut-être qu'une image dématérialisée, un pur reflet de la simplification médiatique qui s'empare de l'identité hypermédiale. Comme le souligne Richard Menke dans son analyse de la description initiale de Steve, le personnage est pure surface, géométrie imbriquée de plans visuels qui dessinent une image sans profondeur, agencement pixelisé : « sous certaines lumières, ses traits semblaient n'être que des focales et des plans instables, comme le visage d'un suspect "pixelisé" pour la télévision : maculée et découpée en petits carrés ; floutée et décomposée en petits cubes⁵⁴ ». Mais cette vision menaçante d'une humanité livrée à la post-humanité numérique entre frontalement en conflit avec une

53 Richard Menke, « Mimesis and Informatics in *The Information* », dans Gavin Keulks (dir.), *Martin Amis: Postmodernism and Beyond*, London, Palgrave, 2006, p. 140.

54 « [...] in certain lights his features seemed to consist of shifting planes and lenses, like a suspect's face "pixelated" for the TV screen: smeared, and done in squares; blurred, and done in boxes » (*The Information*, London, Flamingo, 1995, p. 24).

autre humanité liminale, infra-humaine celle-ci, qui creuse la surface analogique d'une présence animale primitive :

Steve se défit de ses vêtements. Chez lui, il se promenait nu. Chez lui, il reniflait sa nourriture avant de la mettre dans sa bouche. [...] Chez lui, il restait des heures à se balancer au gré du vent, sans fin, douloureusement. Chez lui, il imaginait souvent renoncer au langage. Était-ce là ce qu'il faisait quand il était un enfant sauvage ? Ou n'était-ce que maintenant : maintenant qu'il avait *lu* sur les enfants sauvages ? Tout ce dont, confusément, il se souvenait, du temps où il était un enfant sauvage, c'était de se retrouver allongé sous une putain de haie. Sous cette putain de pluie⁵⁵.

Le maintenant de Steve est un présent clivé, agonistique, percuté par des fragments de passé qui le ramènent à une identité radicale, mais peut-être aussi fantasmatique et textuelle. La nudité du personnage est elle-même un leurre qui le renvoie à sa propre opacité, à son anomie qui lui revient presque de l'au-delà du langage, indifférente comme le vent et la pluie.

Steve Cousins, comme le personnage de Baxter dans *Saturday* (2005) d'Ian McEwan, dessine l'ombre portée d'une multitude réfractaire. Le roman de McEwan orchestre aussi une confrontation conflictuelle entre des ordres sociaux antagonistes : la bourgeoisie nantie et maîtresse de son destin feutré et le monde invisible et interlope, des sans-classe piégés dans leur fonctionnalité agonistique. En percutant la voiture de Baxter, petite frappe insignifiante, Perowne, le protagoniste du roman de McEwan – neuro-chirurgien de renom, incarnation de la réussite sociale – fait la rencontre brutale d'un autre éruptif. Baxter, némésis dégradée de la société des nantis, harcèle Perowne, revient le hanter, le

55 « *Steve removed his clothes. At home, he went naked. At home, he sniffed his food before putting it in his mouth. [...] At home, he stood and swayed with the wind, monotonously, unbearably, for hour after hour. At home, he often thought of renouncing all speech. Did he use to do these things when he was a wild boy? Or did he just do them now: now that he had read about wild boys? All he seemed to remember, from his wild-boy period, was lying under some fucking hedge. In the fucking rain* » (*ibid.*, p. 222).

menace dans sa sphère la plus intime, quand il s'introduit chez lui et menace sa famille. Présences liminales, aux confins de la *polis*, Cousins et Baxter troublent le cours régulier de vies lisses. Aux identités normées, ils opposent la négativité d'un désordre sourd, qui s'inscrit dans leur chair même, ADN organique, et finalement politique. Baxter souffre en effet de la maladie de Huntington et le désordre génétique du personnage se lit comme une allégorie corporelle de l'économie conflictuelle qui emporte tout le corps politique. La critique a insisté sur la tonalité dystopique de ce roman post-11 septembre et sur la manière dont sa dramaturgie réfractait la violence globale du monde contemporain et son imaginaire apocalyptique⁵⁶. Une étrange gémellité relie Perowne et Baxter, en un effet miroir sourdement heuristique qui peut faire advenir une vérité, comme le suggère par ailleurs Judith Butler dans son essai sur la puissance de décentrement de la reconnaissance éthique :

Et il semble crucial de reconnaître, non seulement que l'autre témoigne de l'inquiétude et de l'opacité du « Je », mais aussi que l'autre peut devenir le nom de cette inquiétude et de cette opacité : « *Tu* est mon inquiétude, nul doute. *Tu* es opaque : qui es-tu ? Qui est ce tu qui réside en moi et dont je ne peux m'extraire⁵⁷ ? »

56 Nombre d'études insistent sur l'écriture du trauma qu'élabore ici McEwan dans le cadre de la fiction post-11 septembre, et sur la manière dont le trauma encrypte l'espace de la cité : voir, entre autres, Ulrike Tancke, « Misplaced Anxieties: Violence and Anxiety in Ian McEwan's *Saturday* », dans Véronique Bragard, Christophe Dony et Warren Rosenberg (dir.), *Portraying 9/11: Essays on Representations in Comics, Literature, Film and Theatre*, Jefferson (NC), McFarland, 2011, p. 89-101 ; Philip Tew, « Exploring London in Ian McEwan's *Saturday* (2005): Trauma and the Traumatological, Identity Politics and Vicarious Victimhood », dans Nick Hubble et Philip Tew (dir.), *London in Contemporary British Fiction. The City beyond the City*, London, Bloomsbury, 2016, p. 17-33 ; Michael L. Ross, « On a Darkling Planet: Ian McEwan's *Saturday* and the Condition of England », *Twentieth Century Literature: A Scholarly and Critical Journal*, 54/1, 2008, p. 75-96. D'autres lectures mettent l'accent sur la visée empathique du roman et la manière dont l'engagement du lecteur travaille à défaire les dualismes : voir, entre autres, Tammy Amiel-Houser, « The Ethics of Otherness in Ian McEwan's *Saturday* », *Connotations: a Journal for Critical Debate*, 21/1, 2011/2012, p. 128-157 ; Christina Root, « A Melodiousness at Odds with Pessimism: Ian McEwan's *Saturday* », *Journal of Modern Literature*, 35/1, 2011, p. 60-78.

57 Judith Butler, *Giving an Account of Oneself*, New York, Fordham UP, 2005, p. 80.

Le corps policé de la cité est pris dans une relation gémellaire avec ces autres, marginaux, figures de l'ombre qui hantent les frontières intérieures du champ social et restent rétives à toute assignation stable. Marginales et pourtant centrales à la relation critique du corps politique avec lui-même, ces figures inquiètent l'espace commun de la cité. Postées de l'autre côté de la fenêtre au travers de laquelle le roman observe les mondes intérieurs du sujet moderne, tout entier saisi dans une relation spéculaire à sa propre intériorité, ces figures semblent exclues de l'économie romanesque conventionnelle qui ancre l'être dans l'espace-temps de sa psyché. Cousins, Baxter, comme les personnages de marginaux qu'imagine Zadie Smith dans *N/W* (2012) mettent en crise cette économie esthétique. La rue est leur univers et cette rue n'est plus celle du flâneur ou de la flâneuse moderniste⁵⁸. L'espace commun de la cité n'est pas un espace neutre, transparent, aisément traversé. Il n'est plus même cet espace mémoriel où se rejoue la dramaturgie d'une destinée commune, mais un espace d'achoppements, de frictions.

L'éthique de l'agon n'est pas ici une éthique de la conciliation, mais bien une éthique du conflit, qui inquiète jusqu'à la visée éthique traditionnellement portée par les figures marginales. En plaçant au centre de son film *Naked* (1993), un personnage qui résiste à toute tentative d'instrumentalisation empathique, Mike Leigh inverse la logique de forclusion imposée au personnage du marginal. Johnny refuse d'être assujéti par une éthique qui « humaniserait la posture politique⁵⁹ » du réfractaire. Réécriture sombre de la figure du « clochard céleste » ou du bouffon, Johnny est l'*eiron* ou le picaro qui, déambulant aux marges internes de la cité, refuse de se soumettre, quand bien même ce serait à une éthique de l'empathie. La vision qui clôt le film – Johnny claudiquant lourdement, corps disloqué, au milieu d'une rue sans horizon – n'offre aucune relève utopique. L'autre reste irréfragable, entité solipstiste qui s'obstine, s'oppose à la loi du même. Empruntant à la psychogéographie situationniste, la critique a insisté sur la violence normative qui s'exerce

58 Sur la figure de la flâneuse et son efficacité politique, voir Lauren Elkin, *Flâneuse. Women Walk the City*, London, Chatto & Windus, 2016.

59 Nicola Allen, *Marginality in the Contemporary British Novel*, op. cit., p. 90.

sur le protagoniste et sur les déterminismes sociétaux et diégétiques qu'il s'épuise à contrecarrer⁶⁰. Mais cette résistance ne se constitue jamais en relève utopique. La structure péripatétique du film résiste à toute mise en cohérence, Johnny défaisant le tissu narratif à mesure qu'il passe de rencontres fortuites en échanges avortés. Rien dans *Naked* ne semble pouvoir faire corps, si ce n'est l'expérience paratactique de l'errance, plongée sans visée ni horizon dans un chaos anomique, que métaphorise l'instabilité de la caméra.

La logorrhée érudite de Johnny n'y fait rien, la réalité reste comme infra-signifiante, concaténation sordide d'expériences fragmentaires. Le verbe est ici pure force de contradiction sans autre raison que sa visée dissensuelle. Investi de cette « littéarité » dissonante que Jacques Rancière perçoit au cœur de la condition politique de l'homme, ce verbe porte à son point de rupture cette capacité humaine de produire un surplus de mots sans finalité ni raison autre que l'économie du surplus poétique. En cela, l'*iron* situationniste qu'incarne Johnny serait l'animal politique par excellence :

Les humains sont des animaux politiques pour deux raisons : tout d'abord parce qu'ils ont le pouvoir de mettre en circulation des mots en plus, des mots « inutiles » et vains, des mots qui excèdent la stricte fonction de désignation ; ensuite parce que cette abilité fondamentale à faire proliférer les mots est de plus en plus contestée par ceux qui prétendent « parler correctement » – c'est-à-dire par les maîtres de la désignation et de la classification qui, soucieux de conserver leur statut et leur pouvoir, dénie catégoriquement cette capacité à parler⁶¹.

Que disent « les mots en plus » de l'animal politique blessé qu'est Johnny, si ce n'est que la voix de la *polis* est désormais dissonante, dispersée aux vents contraires d'un dissensus sans relève utopique.

60 Deron Albright, « Tales of the City: Applying Situationist Social Practice to the Analysis of the Urban Drama », *Criticism*, 45/1, hiver 2003, p. 89-108, ici p. 100.

61 Jacques Rancière et Davide Panagia, « Dissenting Words: a Conversation with Jacques Rancière », *Diacritics*, 30/2, été 2000, p. 113-126, ici p. 115.

Ces corps réfractaires insistent. Ils surgissent encore et encore à l'horizon de la cité. Avec *Lionel Asbo. State of England*, Martin Amis poursuit son exploration de l'état de l'Angleterre, en revendiquant une allégorie crue, frontale, des tensions sociales et politiques qui secouent le Royaume-Uni de David Cameron. Moins qu'un personnage, le héros éponyme du roman est une silhouette, fantôme stylisé qui n'a d'autre fonction que d'articuler la violence interne de la société. Empruntant son patronyme au décret imposé par Tony Blair en 1998, *The Anti-social Behaviour Order (ASBO)*, qui élargissait le champ pénal des actes répréhensibles, du graffiti au tapage nocturne, mais aussi à la mendicité⁶², Lionel Asbo est le rejeton contrefait d'un régime normatif qui pense moins la société comme une négociation que comme une taxonomie binaire régissant formes de vie et comportements sociaux. Pour certains spécialistes du droit anglais, l'*ASBO* donne une forme légale à l'idéologie de la responsabilisation collective. Sous l'œil de la loi – œil technologique des caméras de surveillance et œil abstrait du droit –, la communauté et l'espace public sont désormais le lieu d'échanges étroitement régulés, finalement définis par une norme négative, comme en creux⁶³.

De cet évidement de l'*habitus*, le roman est comptable jusque dans l'amenuisement de sa structure diégétique et actancielle. La critique a souligné l'effet de saturation satirique du roman d'Amis. L'affolement sémantique qui s'empare de l'idiome du protagoniste – sabir anarchique, constellé de néologismes et d'impropriétés – serait tant le symptôme d'une faillite de l'ordre symbolique que la promesse obscure d'un débordement délétère et peut-être cathartique⁶⁴. Mais cette énergie sémantique sature une diégèse presque desséchée, bricolage délibérément

62 Le décret a connu des infléchissements, mais il reste pour l'essentiel en vigueur. Accès le 13 juillet 2017 à <https://www.gov.uk/asbo>.

63 Pour une analyse de la logique politique et des effets contradictoires de ce décret sur le tissu social, voir l'article d'Aurélie Binet-Grosclaude, « Les *anti-social behaviour orders* en Angleterre et au pays de Galles : un exemple de dérive des politiques criminelles participatives », *Archives de politique criminelle*, 32/1, 2010, p. 229-243.

64 Voir l'article de Anne-Laure Fortin-Tournès, « Representing Violence in *Lionel Asbo* by Martin Amis: "Extremely Loud and Incredibly Gross" », *Sillages critiques*, 22, « Écriture de la violence, violence de l'écriture », dir. Marc Amfreville,

hétéroclite ajointant difficilement roman d'apprentissage – celui de Des, le neveu de Lionel – et *rags to riches story*⁶⁵ : celle du héros éponyme. Rien ou si peu n'a ici de cohérence. Le décret qui contrôle l'*habitus* n'impose qu'un ordre précaire. Les formes de vie, semble impliquer Amis, ne se décrètent pas et le roman lui-même se fracture de toutes parts, disloque la grammaire narrative, dévaste la chronologie. Ne subsiste, fragile, obtus, que l'affect sans cesse réactivé de micro-chocs narratifs, soubresauts, convulsions qui ramènent la lecture à une émotion brute. Amis est adepte des sensations fortes et *Lionel Asbo* porte cette passion à son point de rupture là où la satire sociale et le *State of England novel* explorent les marges de l'impropre et de l'impossible.

284

Comme souvent dans l'imaginaire de Martin Amis, un enfant se tient en ces confins, image de l'innocence rédemptrice, mais aussi du prix à payer pour toucher au salut. Plus encore que dans ses autres romans, l'enfant – Cilla, la fille de Des – est puissance inchoative, inarticulée et pourtant agissante. L'enfant ne parle pas encore, mais elle chante avec les oiseaux – « les oiseaux que l'on pouvait encore entendre parfois, là-haut au trente-troisième étage, au-dessus de Diston Town⁶⁶ » – et son babil est promesse irénique, mélodieuse, d'un accord suspendu, loin de la dissonance atonale de la ville.

Cette échappée belle rachète la satire, exauce, dans son inarticulation même, le désir d'un jour nouveau – la mère de Cilla ne se prénomme-t-elle pas Dawn ? –, lavé de la violence des hommes. Mais s'abandonner, comme la clôture romantique du texte encourage à le faire, à ce désir de transparence, c'est oublier que le babil de l'*infans* est en fait arraché au chaos d'une société putride. En quelques pages, le roman ajointe violemment le rêve de rachat et la menace frontale de l'infanticide. L'enfant est autant une survivante qu'une messagère de l'aube ; quelques

Aloysia Rousseau et Armelle Sabatier, 2017. Accès le 24 juillet 2017 à <https://sillagescritiques.revues.org/4965>.

65 Les *rags to riches stories*, fictionnelles ou réelles, retracent l'ascension sociale qui mène un moins que rien, littéralement en guenilles (*rags*), à la prospérité (*riches*).

66 « *the birds you could still sometimes hear, up on the thirty-third floor, so high above Diston Town* » (*Lionel Asbo. State of England*, London, Jonathan Cape, 2012, p. 276).

pages plus tôt en effet, son père la sauve d'une mort immonde, alors qu'elle a été jetée dans la poubelle peut-être par Lionel lui-même, le texte restant ici ambigu. La rencontre violente de l'enfant et de l'ordure est de ces événements limites qui captent une dramaturgie sociale en acte, un conflit sans résolution ni relève :

Puis ses yeux se fixèrent sur le cube lisse de la poubelle. Le couvercle était fermé. Hier, le couvercle était ouvert – et maintenant le couvercle était fermé. Il se précipita et l'ouvrit...

Cilla était là, dans le sac à moitié plein, vêtue de sa couche, respirant tranquillement... [...]

Il déposa des baisers sur ses yeux et ils s'ouvrirent. Ils s'ouvrirent, et lui sourirent⁶⁷.

L'homme ramène son enfant d'un au-delà infâme, d'un lieu sans contour où la vie est pure matière, vie nue, chair encore enfantine ou déchet. Cilla est le double solaire de Marmaduke, l'enfant maléfique de *London Fields* (1989). Son chant, comme ses yeux – « *beamed up* » – sont tournés vers le ciel et s'arrachent à la gravité porteuse de mort ; mais elle est aussi le point nodal de tous les conflits, espoirs, abjections qui traversent la société. Privée encore de parole, elle est, dans son corps mutique, une puissance irrésolue : promesse et chimère.

Si, comme le propose Guillaume le Blanc, « la reconnaissance du visage de l'autre passe d'abord par la reconnaissance de sa voix⁶⁸ », à quelle reconnaissance nous invite le babil de Cilla ? Si, comme le suggère Giorgio Agamben dans *Infancy and History*, l'enfance est cet état infra- ou pré-verbal qui « seul permet de fonder un nouveau concept d'expérience, libéré des conditionnements du sujet⁶⁹ », alors ce babil fragile peut-il

67 « *Then his eyes settled on the burnished cube of the tank. The lid was down. Yesterday the lid was up—and now the lid was down. He went to the thing and threw it wide... / Cilla lay on the half-filled rubbish bag, in her nappy, her chest rising and falling... [...]* / He kissed her eyes until they opened. They opened, and her eyes beamed up at him » (*ibid.*, p. 267).

68 Guillaume le Blanc, *Vies ordinaires. Vies précaires*, op. cit., p. 165.

69 Giorgio Agamben, *Infancy and History. The Destruction of Experience* (1978), trad. Liz Heron, London, Verso, 1993, p. 49.

faire pièce aux décrets et injonctions qui s'imposent à l'individu ? Est-il murmure expérientiel libre de toute entrave ? La clôture de *Lionel Asbo* est trop irénique pour ne pas être aussi ironique. La promesse se referme sur un rêve domestique ambigu qui reconduit la loi du même : Des et Dawn s'imaginent avoir un second enfant, identique à Cilla (« ce sera peut-être une autre Cilla⁷⁰ »), et se font un thé en une offrande mutuelle dans laquelle la paix retrouvée le dispute au cliché.

L'éthique de l'agon creuse l'espace de la représentation, l'évide, la retourne contre elle-même. L'écriture est champ de bataille, et la reconnaissance ouvre aussi sur un corps-à-corps qui semble presque en lisière du politique. La traversée de la loi est à ce prix. La communauté doit se désœuvrer, se défaire, avant que d'espérer s'inventer une langue, une expérience du commun qui soutiendrait une poétique de l'irrésolution, vibrant du murmure de la multitude.

BRUISSEMENT DU *NOUS*

Pour plus d'un romancier, ce murmure se réverbère à travers les âges et court à travers un corps qui se réincarne sans fin, comme sous l'effet d'une métempsyose. Hari Kunzru dans *Transmission* (2004) et *Gods Without Men* (2011), mais aussi Tom McCarthy dans *C* (2010) ou David Mitchell dans *Cloud Atlas* (2003) et plus encore dans *The Bone Clocks* (2014) puisent librement à l'imaginaire alchimique des correspondances pour dessiner les contours fantastiques d'une communauté spirituelle libérée du temps objectif et qui se réinventerait, portée par un magnétisme affinitaire aux accents mystiques. Frayant avec le surnaturel et la science-fiction, ces textes s'émancipent de la grammaire du sujet moderne, telle que prise en charge par le roman, pour filer à travers les siècles, les civilisations, les cultures et les langues, le long de lignes de fuite qui courent à travers le temps et l'espace, comme les veines sous la peau. L'individu se résout en une multitude invue et imprévue, anonyme et pourtant solidaire. L'effacement du sujet n'est plus ici le moment d'une crise, mais au contraire d'une mue créatrice.

70 « *It might be another Cilla* » (*Lionel Asbo, op. cit.*, p. 276).

C'est sur une telle transmutation que se clôt *The Bone Clocks*: « Les vagues déferlantes effacent peu à peu le bateau qui disparaît au loin et je sens que moi aussi je m'efface, deviens peu à peu une femme invisible. Car pour qu'un voyage commence, un autre voyage doit prendre fin, d'une façon ou d'une autre⁷¹ ».

Une telle métempsychose se distingue de la hantise intertextuelle qui aura tant occupé le roman, de *Possession* (1990) d'A.S. Byatt à *English Music* (1992) de Peter Ackroyd. En elle s'entend plutôt ce « chœur aux voix multiples » qui résonne aussi dans la « mémoire commune⁷² » de récits, comme *Crossing the River* (1993) de Caryl Phillips, qui écrivent l'histoire alternative des exclus, révélée dans les failles de l'histoire des peuples. En elle se murmure une histoire tue, fragmentée, qui chemine de génération en génération, comme dans les deux derniers romans en date d'Alan Hollinghurst, *The Stranger's Child* (2011) et *The Sparsholt Affair* (2017). En elle se devinent les « lignes de chant », les lignes fuguées que célèbre aussi Bruce Chatwin dans *The Songlines* (1987), sa méditation sur la culture aborigène.

Cette poétique d'un *nous* voyageur, par-delà le temps et l'espace, s'incarne aussi dans une myriade d'œuvres collectives, qui exténuent l'autorité du créateur pour mieux la pluraliser en une multitude foisonnante. David Mitchell a embrassé ce désœuvrement en acceptant de participer à *Future Library*⁷³, une œuvre en devenir (2014-2114) de l'artiste écossaise Katie Paterson. Pour cette œuvre collective, associant art *in situ* et littérature, la fondation *Future Library* a planté 1 000 arbres dans la forêt de Nordmarka, au nord d'Oslo. Ces arbres fourniront, dans un siècle, le bois requis pour l'impression d'une anthologie d'ouvrages confiés à un écrivain différent tous les ans. Comme Margaret Atwood

71 « *Incoming waves erase all traces of the vanishing boat, and I'm feeling erased myself, fading away into an invisible woman. For one voyage to begin, another voyage must come to an end, sort of* » (*The Bone Clocks*, London, Sceptre, 2014, p. 595).

72 « *the many-tongued chorus* » (*Crossing the River* [1993], London, Vintage, 2006, p. 1, 235).

73 <https://www.futurelibrary.no/>. Voir aussi les propos de David Mitchell sur ce pari. Accès le 27 juillet 2017 à <https://www.theguardian.com/books/2016/may/30/david-mitchell-buries-latest-manuscript-for-a-hundred-years>.

avant lui, Mitchell a confié un roman à l'artiste pour qu'il soit placé, en attente, dans une pièce spéciale de la nouvelle bibliothèque publique d'Oslo qui sera inaugurée en 2019. La visée utopique de cette vaste œuvre collective est aussi un travail de dépossession. L'œuvre ne sera ni lue ni vue sous forme de livre par ses concepteurs et Paterson a dû créer une fondation qui garantira la pérennité de l'œuvre en devenir, après sa propre disparition. Travail de post-production infinie et de délégation, *Future Library* fait œuvre de confiance. Elle est déposée entre les mains de ceux – bibliothécaires, forestiers, auteurs bien sûr – qui sont chargés de la faire vivre : œuvre de fructification sans profit, désintéressée. La promesse d'un don sans retour, incalculable, circule ici, instanciation de cette économie du don que Jacques Derrida imaginait aporétique⁷⁴.

Penser, incarner, ne serait-ce que le temps d'une expérience interstitielle, ce travail commun de mise en confiance, relance le pari utopique des avant-gardes. Donner corps à cette expérience profuse du commun, c'est bien à nouveau faire le pari que l'art, dans son invitation au désintéressement, nous intéresse au contraire immédiatement, au plus près de notre être social, au plus près de ce démos qui fait notre être « singulier pluriel ». La résurgence de la performance, l'invention de formes théâtrales, tel que le théâtre *verbatim*, la vigueur de l'art *in situ*, qui souvent investit l'espace urbain de la *polis*, le recours à une narration polyphonique et chorale sont quelques-unes des formes prises par cette déprise de soi qui est aussi don de soi.

Puisant à l'énergie documentaire du théâtre *verbatim*, dont la dramaturge Alecky Blythe fut l'une des pionnières en Grande-Bretagne⁷⁵,

74 Jacques Derrida, *Donner le temps*, Paris, Galilée, 1991, *passim*.

75 Pour une étude très éclairante de cette forme, voir l'ouvrage dirigé par Will Hammond et Dan Stewart (dir.), *Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*, London, Oberon Books, 2008. Voir aussi Clare Finburgh, « Theatre's Other: Event and Testimony in British *Verbatim* Plays », *Sillages critiques*, 18, « Le théâtre et son autre », dir. Élisabeth Angel-Perez et Liliane Campos, 2014, accès le 25 juillet 2017 à <http://sillagescritiques.revues.org/4048>; Cyrielle Garson, « *Verbatim* Theatre and New Writing in Britain: A State of "Kindred Strangers"? », *Études britanniques contemporaines*, 48, « Crossing into Otherness », dir. Catherine Bernard, 2015, accès le 25 juillet 2017 à <http://ebc.revues.org/2133>; Cyrielle Garson et Madelena Gonzalez, « "What A Carve Up!" The Eclectic Aesthetics of

les expérimentations de la compagnie de Lloyd Newson, DV8 Physical Theatre, imaginent une grammaire du corps qui le disloque pour mieux nous rappeler sa poignance et sa puissance politique. Depuis 2007 et *To Be Straight With You*, DV8 associe théâtre *verbatim* et chorégraphie. Les fragments de témoignages assemblés en un collage presque convulsif entrent parfois en accord, parfois en discordance avec le travail de torsion imposé aux corps des danseurs/acteurs. Que la pièce prenne pour sujet l'homophobie (*To Be Straight With You*, 2007), l'intolérance religieuse (*Can We Talk About This?*, 2011-2012) ou la violence sociale (*John*, 2014-2015), elle fait le pari de la collision féconde du verbe et du corps pour imaginer en actes une dramaturgie métaphorique des rapports sociaux. Dans *John*, le corps du protagoniste est une machine folle, détraquée, retournant contre elle-même la violence de l'hétéronormativité et des rapports de classes. Dans *Can We Talk About This?*, le dispositif scénique se dresse comme un obstacle sur lequel se fracasse les corps, mais il délimite aussi un espace primitif et ultime où se jouent et se comprennent les représentations régulant le champ social.

La scène ou l'espace muséal sont à nouveau des champs de potentialités ou encore, selon les termes de Myriam Revault d'Allonnes, « scène des capacités », qui opère une « réorientation du regard », mais aussi, avant tout, « une mise en action [par] une expérience » toujours précaire, mais aussi heuristique dans sa fragilité même :

Comment les capacités peuvent-elles être ressaisies dans une dynamique qui les ferait échapper, d'une part, aux pièges de la fixité, de la permanence substantielle, et, de l'autre, à la mobilité incessante qui affecte les structures sociales et fragmente les expériences et les parcours individuels jusqu'au risque de leur dissolution⁷⁶ ?

Ici, comme le revendique aussi la compagnie Forced Entertainment, basée depuis 1984 à Sheffield, la confusion des formes, des émotions et

Postmodernism and the Politics of Diversity in Some Examples of Contemporary British *Verbatim* Theatre », *Études britanniques contemporaines*, 49, « State of Britain », dir. Catherine Bernard, 2015, accès le 25 juillet 2017 à <http://ebc.revues.org/2685>.

76 Myriam Revault d'Allonnes, *Le Miroir et la Scène*, op. cit., p. 179-180.

des genres assure cette relève de l'expérience collective, dans sa pluralité anarchique⁷⁷. Chaque expérimentation remet en jeu le contrat de confiance de la représentation ; chaque nouvelle négociation esthétique refonde le travail de confiance par lequel s'incarne une communauté de destins fragile et fugace. L'espace-temps de cet échange est sans doute une de ces hétérotopies qu'évoque Michel Foucault dans sa célèbre conférence de 1967. Ces « espaces autres, ces autres lieux » ouvrent l'intervalle de « contestations mythiques et réelles de l'espace où nous vivons »⁷⁸. L'instant de cette mise en commun est œuvre de peu, mais elle peut aussi beaucoup, car elle laisse entrevoir la puissance ou la capacité de ce qui se refuse à faire œuvre et pourtant travaille à l'expérience démocratique. Ce commun, nous rappelle Jean-Luc Nancy, dans son dialogue infini avec Maurice Blanchot, « n'a rien d'unifié ni de simple, [...] déjà en lui-même s'écarte, se divise et se diffracte » ; mais, ajoute aussi Nancy en un renversement aporétique, « il n'est pour finir aucune œuvre qui ne parte de lui et ne parle de lui, aucune qui ne se désœuvre en lui⁷⁹ ». Le philosophe italien Roberto Esposito insiste, pour sa part, sur l'effet de contagion métonymique qui fait communauté, comme par capillarité, et qui permet un dépassement du singulier et de l'ego : « Il est nécessaire que cette échappée hors de l'ego soit déterminée simultanément dans l'autre par une contagion métonymique qui s'étend [*si comunica*] à tous les autres membres de la communauté et à la communauté dans son ensemble⁸⁰ ».

Propager cette contagion métonymique est le propre de ce medium impropre s'il en est qu'est la performance, en particulier dans sa forme collective, quand l'artiste délègue l'actualisation du protocole à un collectif, souvent constitué d'amateurs. Le renoncement de la

77 Voir la présentation que la compagnie donne de son projet théâtral, comme ouvrant à une négociation avec le présent vécu. Accés le 27 juillet 2017 à <https://www.forcedentertainment.com/about/>.

78 Michel Foucault, *Les Hétérotopies*, dans *Le Corps utopique ; Les Hétérotopies*, Paris, Nouvelles éditions Lignes, 2009, p. 25.

79 Jean-Luc Nancy, *La Communauté désavouée*, *op. cit.*, p. 152.

80 Roberto Esposito, *Communitas. The Origin and Destiny of Community* (1998), trad. Timothy Campbell, Stanford, Stanford UP, 2010, p. 122.

performance à la bonne forme, son hybridation généralisée produisent déjà une sorte de contagion, de renoncement au propre. C'est aussi dans ce renoncement que se joue, se représente, s'active – comme on mettrait en actes – une expérience critique du commun. La place grandissante de la performance collective dans les arts britanniques contemporains fait ici symptôme, symptôme d'un réarmement expérientiel et critique de l'art. L'expérience esthétique ouvre le champ d'une agentivité. Le corps, individuel et toujours commun, pense ; il interroge les pratiques collectives dans leur matérialité sociale, économique, politique. La critique a parfois fait reproche à la performance de reconduire la logique d'externalisation, de délégation qui désormais structure l'économie capitaliste. Mais, comme le souligne la critique d'art Claire Bishop, c'est faire peu de cas du retour critique qu'opère nécessairement la mise en acte critique⁸¹. Réactiver l'expérience esthétique c'est, à rebours du récit de l'autonomie de l'art, rendre l'art à l'intelligence politique du sensible. Avec Jacques Rancière, Jeremy Deller, Tino Sehgal ou Gillian Wearing savent que « les pratiques artistiques ne sont pas “en exception” sur les autres pratiques⁸² ». L'esthétique relationnelle qu'ils activent avec le spectateur/acteur induit un court-circuit par lequel la relation de vis-à-vis est comme préemptée. La rencontre passe par le corps même des participants et l'« intersubjectivité⁸³ » produite est aussi consubstantiellement une aperception critique des conditions de notre être en commun.

Dans nombre de performances ou œuvres collectives, une voix commune se fait entendre, comme pour faire affleurer une *vox populus* qui ne serait pas celle du peuple constitué, national, mais la voix d'une multitude bigarrée, impondérable, imprévisible ; voix bruisante et

81 Sur ces débats, voir Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London, Verso, 2012, chap. 8 : « Delegated Performance: Outsourcing Authenticity ». Sur le même sujet, voir aussi Sami Siegelbaum, « Business Casual: Flexibility in Contemporary Performance Art », *Art Journal*, 72/3, automne 2013, p. 48-63.

82 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible, op. cit.*, p. 73.

83 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle, op. cit.*, p. 53. À l'orée de son essai, Bourriaud rappelle sobrement que « l'art est un état de rencontre » (p. 18).

délicate, de cette « immense *délicatesse*⁸⁴ » que Nicolas Bourriaud perçoit aussi dans nombre de performances contemporaines ; voix menues de tout un chacun et de personne. Dans *These Associations*, performance imaginée en 2012 par Tino Sehgal dans le cadre de la Unilever Series commissionnée pour le Turbine Hall de Tate Modern, les participants-acteurs de la performance abordent les visiteurs au hasard et les invitent à leur confier leurs souvenirs, leurs émotions, leur réflexions⁸⁵. Dans *Signs That Say What You Want Them To Say and Not Signs that Say What Someone Else Wants You To Say* (1992-1993), Gillian Wearing photographie de face des anonymes rencontrés dans la rue et à qui elle a demandé d'écrire sur une simple feuille de papier l'idée, l'émotion qui les occupe alors. Bribes de désirs, brisures de maux hâtivement mis en mots, lambeaux ténus et tenaces de vies, ces paroles et ces visages forment un vaste collage de vies minuscules, attrapées au vol, dans le flux impersonnel des jours. Comme Tino Sehgal, Gillian Wearing s'en remet à la multitude pour faire corps, et faire œuvre désœuvrée, sans fin. Le babil fait signe, mais quel signe ? « Signes de vie » (« *vital signs*⁸⁶ »), selon l'expression du critique Jon Savage, qui courent dans le corps politique profus et qui affleurent, inchoatifs, comme en attente d'une écoute et d'un regard qui en activerait la puissance critique.

L'échange communique une « affect citoyen⁸⁷ », par cet effet de contagion que revendique Roberto Esposito. Cet affect n'est en rien

84 *Ibid.*, p. 65.

85 Pour une description du processus de création et de délégation de la création, voir le témoignage de l'une des participantes, la critique Agnieszka Gratza, dans le magazine *Frieze*. Accès le 28 juillet 2017 à <https://frieze.com/article/conversation-pieces>. L'œuvre fut nominée pour le Turner Prize en 2013. Une même sérendipité animait aussi l'œuvre protéiforme que Sehgal élaborait dans le cadre de sa carte blanche au Palais de Tokyo, à Paris, du 12 octobre 2016 au 18 décembre 2016.

86 Jon Savage, « Vital Signs: Gillian Wearing's Talking Pictures », *Artforum International*, 32/7, mars 1994, p. 60-63. Sur cette série, voir aussi mon article : « La vieille dame et la preneuse de son : (micro)-utopies d'un art de l'ordinaire », *Polysèmes*, 17, « L'art intempestif – La démesure du temps », dir. Anne-Laure Fortin-Tournès, printemps 2017. Accès le 26 juillet 2017 à <https://polysemes.revues.org/1794>.

87 Anne-Marie Fortier, « Afterword: Acts of Affective Citizenship », art. cit.

candide⁸⁸ ; ou alors, comme en témoignent certaines des actions collectives imaginées par Jeremy Deller, cette candeur se fait puissance, traversée de l'innocence. La reconstitution par Deller en 2001 de l'affrontement qui opposa les mineurs en grève du South Yorkshire à la police en juin 1984, resté dans les mémoires sous le nom de « Battle of Orgreave », radicalise encore cette ré-affectation citoyenne. Cette vaste performance, financée par l'association Artangel, et filmée par Mike Figgis, associa quelque 800 membres d'associations de reconstitution historique et 200 anciens mineurs qui avaient connu le conflit originel. Travail d'archéologie des affects – Deller la décrit comme une exhumation ou un post-mortem⁸⁹ –, cette œuvre collective active la mémoire du corps de l'histoire, corps de la communauté absent/présent, dont l'affect se rassemble, est collecté – *re-collected*, dirait-on en anglais – dans ce geste singulier-pluriel. Collectif, anonyme, commun, l'affect est peut-être plus encore « solidaire ». Il lie présent et passé en un continuum qui engage et radicalise l'expérience esthétique⁹⁰.

- 88 Gillian Wearing a commenté à plusieurs reprises la confiance candide que lui firent les anonymes en se livrant sans réserve. Voir Ben Judd, « “It’s a Question of Choosing those Moments...” ». Gillian Wearing Interviewed by Ben Judd », dans *Gillian Wearing*, cat. expo. Vienne, Secession, 26 septembre 1997-16 novembre 1997, Wien, Wiener Secession, 1997, p. 7-10, ici 8-9.
- 89 Voir « The Battle of Orgreave, 2001 » sur le site de l'artiste. Accès le 28 juillet 2017 à http://www.jeremydeller.org/TheBattleOfOrgreave/TheBattleOfOrgreave_Video.php. Voir, également, l'article de Charlotte Gould, « Jeremy Deller's *The Battle of Orgreave*, rejouer 1984 », dans Mathilde Bertrand, Thierry Labica et Cornelius Crowley (dir.), *Ici notre défaite a commencé. La grève des mineurs britanniques (1984-1985)*, Paris, Syllepses, 2016 (halshs-01376014).
- 90 Sur la réaffectation de l'archive, voir Louis van den Hengel, « Archives of Affect: Performance, Reenactment and the Becoming of Memory », dans László Munteán, Liedeke Plate et Anneke Smelik (dir.), *Materializing Memory in Art and Popular Culture*, London, Routledge, 2017, p. 125-142. Voir aussi l'analyse de l'historien de l'art et conservateur Morad Montazami, « L'événement historique et son double. Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave* », *Images re-vues*, 5, « L'image-événement », dir. Gaëlle Morel, 2008. Accès le 27 juillet 2017 à <http://imagesrevues.revues.org/334>. Le romancier David Peace devait lui aussi saisir la mémoire à vif de la grève des mineurs, dans son roman documentaire *GB84*, collage de voix, de souvenirs et de fragments d'information dont la forme brute sollicite une lecture au plus près de cette histoire encore vivante.

Dès 1985, Tony Harrison allait, en réaction à la grève des mineurs, se confronter à la nécessité de trouver une forme qui puisse dire, penser et dépasser la déliaison sociale qui menace la culture ouvrière. Dans son long poème *v*, il s'astreint à une confrontation douloureuse avec la langue dégradée des graffitis qui profanent les tombes du cimetière de Beeston Hill, un quartier pauvre de Leeds, où sont couchés ses aïeux. Le poème ne craint pas de dénoncer frontalement le racisme et sexisme de déclassés réduits à des érucations crachées à la bombe aérosol : « connards », « merde », « nègres »... Il ne craint pas non plus de remettre en question le « *cri du cœur* » trop conventionnel de la langue poétique privée de toute efficace politique. Plus encore, il tente, non moins inlassablement, de déceler les signes d'une contre-interpellation qui dénoncerait la dévastation à l'œuvre dans les régions ouvrières frappées par la désindustrialisation.

Mais le poème ne se satisfait pas de cette éthique de l'agon. Il fait le pari d'un lien retrouvé : lien avec la langue et avec le passé ouvrier et poétique. Le poème de Harrison s'offre comme une variation sombrement élégiaque sur le poème de Thomas Gray, « *Elegy Written in a Country Churchyard* » (1751) et confronte cette trace prégnante de la poésie pré-romantique à la réalité brute de la désaffiliation culturelle contemporaine. Au terme de sa confrontation avec le profanateur, un skinhead abject, le poète se réapproprie le terme *UNITED* – une référence tronquée au club de football Leeds United – et le met au service d'une objection qui serait aussi promesse d'unité retrouvée. Imaginant les graffitis qui pourraient barrer sa tombe, il revendique ce terme auquel il veut associer ce *v* : V de la victoire d'une langue qui objecte – le signe « *v*. » renvoie bien sûr à *versus* – et qui unit. L'affect peut donc se faire porteur de haine, nous dit le poème politique de Tony Harrison ; mais il doit aussi se faire comptable d'une promesse utopique qui relie la langue poétique et la terre de la mémoire ouvrière et poétique dans laquelle sera un jour couché le poète⁹¹.

91 Sur les tensions qui traversent le texte de Harrison, voir les deux articles parus dans le même numéro de la revue *Textual Practice* : Christine Regan, « The State of the Nation: Tony Harrison's *v*. », *Textual Practice*, 31/7, 2017, p. 1277-1294 ;

16. Jeremy Deller, *What is The City But The People?*, 2009. Installation et affiches du métro. Dimensions variable. Commissionné par Art on the Underground © Practice of Everyday Life. Photo : David Spero. Avec l'aimable autorisation de l'artiste

Jeremy Deller allait pousser plus loin encore le frayage citoyen des affects avec l'expérience commune dans *What is The City But The People?*, qu'il imagina pour le métro de Londres, en 2008-2009. Moins frontale que *The Battle of Orgreave*, cette œuvre inclassable, à la frontière de la performance et de l'expérience collective, portait l'art au plus près de l'expérience partagée du quotidien. Les employés de la Picadilly Line étaient invités à diffuser, par le biais du système interphone de la ligne, des citations – de Karl Marx, Gandhi, William Hazlitt ou encore Albert Einstein... – puisées dans un petit livre produit à cet

Mark Libin, « "Prick-tease of the soul": Negative Dialectics and the Politics of Tony Harrison's *v.* », *Textual Practice*, 31/7, 2017, p. 1379-1397. Channel 4 diffusa le poème sous la forme d'un court film en 1987 et la diffusion de ce poème sur une chaîne du service public suscita une vive émotion, jusque dans les rangs de la représentation nationale, le député conservateur Sir Gerald Howarth tentant de faire interdire sa diffusion. Accès le 4 janvier 2018 à <http://www.bbc.com/news/magazine-21024372>.

effet par les concepteurs du projet. Ces citations se retrouvaient aussi sur les murs des stations de cette ligne ou encore à l'entrée des stations sur les panneaux d'affichage réservés d'ordinaire aux notifications sur l'état du trafic du métro londonien. Scandales minuscules logés dans la machine régulée, ces citations lançaient d'infimes interpellations aux passagers, produisaient de micro-perturbations atmosphériques qui défamiliarisaient le système d'échanges complexe que constitue un trajet en métro.

Toutes ces propositions esthétiques échappent à la grammaire de l'art. Elles participent de la foule d'interventions collectives – flash mobs, défilés festifs... – qui affolent le cours régulé des interactions urbaines et imaginent d'autres formes d'intersubjectivité, d'autres mises en commun de l'espace, d'autres corps-à-corps⁹². Comme le rappellent Guillaume le Blanc dans *Vies précaires. Vies ordinaires*, ou encore Judith Butler dans *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, la visibilité conditionne le régime des représentations. Le constat est simple, mais il engage l'économie de la perception de tous par tous. Il engage aussi une perception solidaire, qui tient ensemble le corps social, sous le regard de tous et de chacun. C'est cet échange et cette circulation délicate des regards que met en images la série photographique *Persons Unknown* (1997) de Tom Hunter. Conçue durant le conflit qui opposa la communauté de résidents à laquelle appartenait l'artiste et la mairie de Hackney qui les considérait comme des squatters, cette série de portraits sous forme de tableaux vivants, fait advenir à l'image toute l'économie visuelle et politique qui organise notre relation à l'autre.

Tout au long de cette série, la référence à Johannes Vermeer revendiquée par l'artiste – ici plus spécifiquement *La Liseuse à la fenêtre* (1657-1659), conservé à la Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde – exhausse le sujet et perturbe la relation de pouvoir spéculaire qui condamne l'humble,

92 Sur cette porosité critique des modes d'intervention collectifs, voir l'analyse de Savas Patsalidis, « Re-visiting the Community: the Politics of Theatre beyond the Theatre », *Critical Stages/Scènes critiques*, 7, décembre 2012. Accès le 28 juillet 2017 à <http://www.critical-stages.org/7/re-visiting-the-community-the-politics-of-theatre-beyond-the-theatre/>.

17. Tom Hunter, « Woman Reading a Possession Order »,
série *Persons Unknown*, 1997 © Tom Hunter. Avec l'aimable autorisation de l'artiste

le sans-nom, à être pur objet du regard⁹³. L'inter-iconicité de la série et son pictorialisme enclenchent un dédoublement allégorique qui met la beauté à distance pour la retourner contre la sensation de complétude visuelle. La référentialité de l'image se creuse d'une référentialité au carré, qui renvoie au régime spéculaire et esthétique qui ordonne la grammaire du beau. Cette grammaire est ainsi mise à nu dans sa collusion avec un régime de visibilité qui est toujours politique.

Le beau s'ironise, se politise et cette ironie fait aussi la matière de la sensation trouble qu'insuffle en nous cette image dans laquelle la dépossession se noue à la plénitude. Car la puissance d'objection de cette image réside aussi dans sa beauté, une beauté qui se fait alors politique. La beauté de cette scène nous revient d'au-delà du cliché ; elle nous renouvelle une promesse utopique. Il n'est pas jusqu'à l'enfant, glose visuelle de la corbeille de fruits de l'œuvre de Vermeer, qui ne nous rappelle que cette image est bien une annonce moderne. Les fruits du tableau original sont les fruits de la vie ; l'allégorie est incarnée dans le corps de l'enfant nimbé de lumière et dont le visage est tourné vers sa mère. La triste nouvelle de l'ordre d'expulsion que la mère lit face à la fenêtre maculée, devient heureuse nouvelle, par la grâce de cette mise en scène/mise en corps de la référence religieuse et picturale. Dans ce réinvestissement de l'image, dans son détournement au profit d'une expérience de résistance humble se dit la force de contre-interpellation du visible, une injonction politique à voir, à lire, à comprendre. L'image entre ici en insurrection ; insurrection délicate, infime sans doute, mais cette insurrection est aussi une promesse. En elle est relancée la question sur laquelle se clôt *L'Insurrection des vies minuscules* de Guillaume le Blanc : « Être un témoin précaire, ne serait-ce pas une signature possible, quoiqu'improbable, pour un art d'aujourd'hui,

93 Tom Hunter explique ainsi la référence structurante à Vermeer. Accès le 28 juillet 2017 à <http://www.tomhunter.org/gallery/>. Son site internet inclut aussi une reproduction de l'une des injonctions reçues par les membres du collectif auquel il appartenait et qui est adressée à des « personnes inconnues » (« *persons unknown* »). Accès le 28 juillet 2017 à <http://www.tomhunter.org/persons-unknown/>.

attentif aux déviations des vies ordinaires qui restent inemployées dans la “grande histoire”⁹⁴ ? »

Un bruissement de multitude se fait aussi entendre dans le travail stéréoscopique et polyphonique de nombre de romans qui relancent le pari moderniste pour le démocratiser encore. Dans *Anatomy of a Soldier* (2016) de Harry Parker, la fiction se tient au plus près d’une vie cellulaire, vie parfois littéralement microscopique et que l’imaginaire narratif du roman rachète au silence. *N/W* de Zadie Smith ou *Capital* (2012) de John Lanchester optent aussi pour la forme chorale qui induit un nivellement des ordres sociaux et défamiliarise les rapports de pouvoir. Jon McGregor, dans son premier roman, *If Nobody Speaks of Remarkable Things* (2002), et dans *Reservoir 13* (2017), se met à l’écoute du murmure confus du monde, murmure intraversable, sans identité propre ; murmure impropre donc, inassignable et qui pourtant bruisse d’une myriade de vies solidaires, tenues entre elles par le fil d’une connivence imperceptible. Une telle connivence est sans doute impensable, mais la fiction en recueille les actes dispersés et ici tramés en une chaîne délicate.

L’action de *If Nobody Speaks of Remarkable Things* se tient, comme celle de *Capital*, en une rue unique. La diégèse circule, agile et claire, de maison en maison, de vie en vie. La fiction se fait étendue expérimentielle polycentrée, et nous invite à une écoute subtile de ces vies suspendues au fil de la voix narrative. Le lien peut sembler minimal, paratactique : un couple se déchire, des enfants jouent, quelqu’un se souvient, un enfant revient à la vie, un homme meurt. Mais aux jointures ténues de la parataxe, se nouent d’imperceptibles ligatures qui trament des destins finalement communs. Le vidéaste Dryden Goodwin produit une mosaïque similaire dans *Closer* (2002) qui glane, la nuit tombée,

94 Guillaume le Blanc, *L’Insurrection de Vies minuscules*, *op. cit.*, p. 153. Dans *La communauté qui vient*, Giorgio Agamben pousse plus loin encore l’injonction à la désidentification : « Les singularités quelconques ne peuvent former une *societas* parce qu’elles ne disposent d’aucune identité qu’elles pourraient faire valoir, d’aucun lien d’appartenance qu’elles pourraient faire reconnaître » (*La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, trad. Marilène Raiola, Paris, Le Seuil, 1990, p. 88).

18. Dryden Goodwin, détail de *Closer*, 2002, installation vidéo à triple écran
sonorisée, commissionnée pour Art Now, Tate Britain, London, février-mai 2002
© Adagp, Paris, 2018. Avec l'aimable autorisation de l'artiste

les silhouettes et les visages pensifs ou comme absents à eux-mêmes d'employés dans des bureaux anonymes. Dans son installation sonore *Witness* (2000), la plasticienne Susan Hiller nous fait de même musarder dans une forêt d'écouteurs suspendus au plafond du musée et nous invite à écouter le bruissement vibratile du monde qui nous parvient au creux de l'oreille, imprévisible et inépuisable, fragile et tenace⁹⁵.

Écouter le bruissement du monde: telle serait l'invitation visionnaire d'œuvres qui débordent les autorités esthétiques, pour imaginer notre être au monde, et nous en confier l'aperception⁹⁶. De cette écoute démocratique, de cet échange sans fin, l'art et l'écriture font la matière même de leur réflexion. Cette expérience nous oblige. Elle engage notre corps politique singulier et commun. Comme nous le suggère Jon McGregor, il nous revient de tendre l'oreille. La représentation peut alors se faire sensation critique, intelligence incarnée, recueil de notre multitude:

Si vous prêtez l'oreille, vous pouvez l'entendre.

La ville, elle chante.

Si vous restez sans bouger, au fond d'un jardin, au milieu d'une rue, sur le toit d'une maison.

C'est plus clair la nuit, quand le son tranche, plus net, à la surface des choses, quand le chant plonge au plus profond de vous⁹⁷.

-
- 95 L'installation faisait partie de l'exposition *New British Art 2000. Intelligence*, qui se tint à la Tate Britain du 6 juillet 2000 au 24 septembre 2000. Pour une description de l'œuvre, voir le site de l'artiste. Accès le 8 janvier 2018 à <http://www.susanhiller.org/installations/witness.html>.
- 96 Dans *Survivances des lucioles*, Georges Didi-Huberman en appelle déjà à la puissance heuristique d'une communauté de fragilités, métaphorisée par l'image de la luciole, qui luit dans la pénombre: « Nous devons donc nous-mêmes – en retrait du règne et de la gloire, dans la brèche ouverte entre le passé et le futur – devenir des lucioles et reformer par là une communauté de désir, une communauté de leurs émises, de danses malgré tout, de pensées à transmettre » (*op. cit.*, p. 133).
- 97 « *If you listen, you can hear it. / The city, it sings. If you stand quietly, at the foot of a garden, in the middle of a street, on the roof of a house. / It's clearest at night, when the sound cuts more sharply across the surface of things, when the song reaches out to a place inside you* » (*If Nobody Speaks of Remarkable Things* [2002], London, Bloomsbury, 2003, p. 1).

INVESTIR L'AVENIR

Il ne peut s'agir de conclure. Tout juste peut-on tenter de dessiner des lignes de force et de fracture, mais aussi des questionnements et des pratiques esthétiques en devenir. La réflexion reste ouverte, infinie, toujours relancée, comme l'est la négociation de l'art et du monde. Dès les années 1980, les romanciers, dramaturges et poètes mesurent quelles torsions subit le corps politique en entrant dans l'ère du post-consensus. En un puissant effet analogique, le corps retrouve toute sa puissance d'intellection et engage toute une chaîne de matérialités imbriquées. La matière poétique, la texture même du texte ne peuvent se penser comme une expérience autonome, en surplomb du monde et de ses passions, mais se veut comptable de sa propre historicité et de celle, jumelle, du lecteur. Dans la matière littéraire se révèle tout un régime de déterminismes matériels : rapports de classes, tensions idéologiques, mais aussi résistances aux normativités. Au diapason d'interrogations qui se font jour dans la pensée contemporaine, chez des philosophes et théoriciens aussi divers que Rosi Braidotti, Judith Butler ou Roberto Esposito, écrivains et artistes font de l'imagination littéraire et visuelle le champ d'un matérialisme critique ancré dans l'expérience. La conscience aiguë des déterminismes matériels – économiques, sociaux, idéologiques – rencontre cette pensée de la matière et produit des structures de sentiment imbriquées – *entangled* en anglais – dans le monde et qui le comprennent, aux deux sens du terme.

Le travail de la représentation n'est pas tant ici débordé que réincarné et revitalisé. La représentation n'est en rien une catégorie épuisée. Elle est au contraire passionnément repensée et relancée par des écrivains et des artistes qui jouent de la puissance sémantique de la catégorie. Cette relance n'implique pas un retour nostalgique à une transitivité qui ancillarise texte et vision, mais un dépassement. Ce dépassement est double. La mise en crise, désormais convenue, du terme à terme

référentiel n'est pas une fin ; elle déclenche une réappropriation réflexive de la tâche de l'art. Le travail critique de la représentation est tout entier dans cette réappropriation. Pour Edward Bond, Graham Swift, Cornelia Parker ou Marc Quinn, l'art et l'écriture pensent le monde, car ils sont à son contact. Et si cette représentation en contact est politique, c'est qu'elle se dédouble, se diffracte toujours ; dire le monde, l'imaginer, le comprendre, c'est d'emblée se savoir investi d'une tâche qui engage, car c'est le représenter au sens le plus politique du terme : parler pour lui, oser s'y substituer pour lui donner forme. Comme le rappelle simplement Myriam Revault d'Allonnes « “représenter” se dit en plusieurs sens¹ » et cette pluralité sémantique est d'emblée politique. Elle oblige l'écriture et l'art. Elle engage artistes, lecteurs, spectateurs dans une œuvre sans fin, commune ; œuvre de compréhension mutuelle et d'aperception de notre historicité.

La tâche des écrivains et artistes ne se conçoit pas ici en surplomb de la réalité concrète, quotidienne, banale finalement, des « vies ordinaires » qu'évoque aussi Guillaume le Blanc. Pour être politiques et, par là même, pertinents, ici, aujourd'hui, l'écriture et l'art doivent moins récuser que repenser l'autonomie moderniste, pour se retrouver au bord du politique, mais aussi en son milieu, en son cœur, là où ils s'enlacent au corps politique. Doit-on ici y voir une forme de postmodernisme ? Peu importe les étiquettes. Elles fixent et arrêtent le mouvement des formes, et sont impuissantes à dire la force de décentrement de l'expérience esthétique. Les formes ne se conforment pas, elles surviennent et surprennent les modes convenus d'élaboration du sens. Raymond Williams le rappelle avec force dans sa définition des structures de sentiment, le sens ne s'élabore que pour autant que parallèlement il déborde aussi ce qui tente de le fixer. La chimie de ces structures de sentiment particulières que sont la littérature et les arts plastiques vient toujours troubler, inquiéter le sens ; mais c'est pour en révéler aussi l'écologie complexe. La représentation agit donc comme un révélateur

1 Myriam Revault d'Allonnes, *Le Miroir et la Scène. Ce que peut la représentation politique*, Paris, Le Seuil, 2016, chap. 1, p. 17-43.

pour autant qu'elle reste émergente, suspendue « au bord du donné sémantique² ».

Cette énergie inappropriée, qui délie le propre et l'impropre, qui invente de nouveaux archipels de sens est aussi, Giorgio Agamben le souligne, ce qui fait le « Commun » qui reste toujours à imaginer et à mettre en actes :

Si [...] nous appelons Commun le point d'indifférence entre le propre et l'impropre, c'est-à-dire quelque chose qui ne peut jamais être saisi en termes d'appropriation ou d'expropriation, mais seulement comme un usage, alors le problème politique essentiel devient : « comment faire usage d'un Commun ? »³.

La réponse pour nombre d'écrivains et d'artistes britanniques d'aujourd'hui reste dans l'avènement de ces structures de sentiments qui donnent corps, en mots, en images, en geste, au corps politique qui vient. Articulant réflexivité moderniste et matérialité de l'expérience, ils font advenir une esthétique qui est aussi une praxis. Le concept se noue à la sensation, la spécularité à la chair du monde, en un renversement infini : « pensée sentiment et sentiment pensée⁴ ». Si la représentation est miroir, c'est qu'elle se tient dans cet effet de chiasme qui entrelace la sensation et l'intelligence. Ce chiasme, cet entrelacs – qui, on le sait, est pour Merleau-Ponty le lieu même de l'existence⁵ – est l'intervalle où se déploie et s'expérimente la politique de la représentation.

Qu'ils affouillent la mémoire vive de la communauté ou les fractures du présent, écrivains et artistes produisent – imaginent et révèlent – l'espace même du commun. Cet espace n'est pas qu'un donné, il est émergent, structure de sentiment en devenir, ouvert sur l'avenir encore sans visage qui vient. Quoiqu'ils ne revendiquent pas l'héritage des avant-

2 Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford UP, 1977, p. 134.

3 Giorgio Agamben, « Le Commun : comment en faire usage », *Futur antérieur*, 9/1, 1992. Accès le 29 juillet 2017 à <http://www.multitudes.net/Le-commun-comment-en-faire-usage/>.

4 Raymond Williams, *Marxism and Literature*, *op. cit.*, p. 132.

5 Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, chap. 5 : « L'entrelacs – le chiasme ».

gardes – étiquette encore trop normative –, c'est bien une praxis qu'ils font advenir, car le sentiment/pensée n'est pas non plus une fin. Cette intelligence incarnée du corps politique ne se referme pas sur le connu. Elle ne se contente pas de témoigner transitivement de la distribution du sens. Elle est avant tout agentivité, puissance de dislocation et de réaffectation de l'expérience esthétique. Les mots, les images nous affectent et en cet affect se réarme aussi une pensée de notre historicité. Il ne suffit donc pas, nous rappelle Fredric Jameson en conclusion de *A Singular Modernity*, d'être moderne ; il faut plus encore remplacer « la thématique de la modernité par le désir qui a nom Utopie⁶ ».

Les écrivains, dramaturges et artistes britanniques savent quelles blessures ouvertes a laissées l'effritement du rêve de consensus sur lequel le Royaume-Uni s'était péniblement reconstruit après la seconde guerre mondiale. La désindustrialisation, les menaces d'éclatement du Royaume, la fracture économique ouverte entre le Nord et le Sud de l'Angleterre et entre la classe moyenne et les déclassés laissent un pays plus disloqué que jamais. Le vote en faveur de la sortie de l'Union européenne, le 23 juin 2016, a mis à nu toutes ces tensions et, pour nombre d'artistes et d'écrivains, a mis la création en demeure de se confronter à une histoire en devenir, non plus distante, comme objectifiée, mais bien présente, ici et aujourd'hui.

Avant même le résultat, certains artistes se sont impliqués dans la campagne en faveur du *remain*. Wolfgang Tillmans, plasticien d'origine allemande et qui travaille entre Londres et Berlin, s'est investi dans la campagne deux mois avant la date du référendum en diffusant sur les réseaux sociaux une série d'affiches aisément imprimables et qui pouvaient ensuite être utilisées comme matériel dans la campagne du *remain*. Tillmans visait avant tout les jeunes, en les encourageant à s'inscrire sur les listes électorales avant le 7 juin, date limite pour ces inscriptions. Circulant de main en main, de mur en mur, hors de l'économie marchandisée de l'art, ces affiches en faveur du *remain* devenaient un bien public, un élément de ce *commonwealth* ouvert

6 Fredric Jameson, *A Singular Modernity*, London, Verso, 2002, p. 215.

qu'incarnait l'Europe pour les opposants au *leave*⁷. Tillmans poursuivait ici, sous une autre forme, l'œuvre politique qu'il développe depuis des années, à la jonction de l'art et de l'activisme ; en 2000, l'année où son travail avait été récompensé par le Turner Prize, il avait ainsi collaboré à la revue vendue par les sans-abri *The Big Issue*⁸.

Un peu moins d'un an après le référendum, Jeremy Deller a, une fois encore, fait le choix d'investir l'espace public. En lien avec le collectif Flying Leaps, qui vise à imaginer des formes d'art abordables et donc moins élitistes, il a produit une affiche détournant le slogan de campagne des conservateurs pour les élections législatives du 8 juin 2017 : « *Strong and stable leadership in the national interest* » (« Une direction forte et stable pour la nation »). Le week-end des 20 et 21 mai, des affiches fleurirent à travers Londres qui proclamaient, dans un raccourci joyeusement iconoclaste : « *Strong and stable my arse* » (« Forte et stable, mon cul »). La langue vernaculaire partait ainsi à l'assaut des faux-semblants et de la communication politique. Elle revendiquait sa place dans l'espace régulé de la cité et ouvrait des intervalles de dissensus dans le tissu urbain⁹.

Les écrivains investirent aussi l'espace public et imaginèrent des formes d'intervention collectives permettant d'entendre les voix inaudibles, confuses souvent, des vies ordinaires. Quelques jours après le référendum, une équipe du National Theatre partit à la rencontre d'anonymes aux quatre coins du Royaume-Uni et recueillirent leurs pensées, leurs doutes, leurs émotions. La poétesse Carol Ann Duffy – *Poet Laureate* depuis 2009 – et le directeur artistique du National Theatre, Rufus Norris, rassemblèrent ces témoignages en un collage associant aussi des extraits de discours des principaux leaders politiques.

7 Voir le site de l'artiste qui reproduit les affiches, ainsi que ses différentes déclarations et un long message électronique envoyé à l'artiste Cornelia Parker le 4 juillet. Accès le 30 juillet 2017 à <http://tillmans.co.uk/campaign-eu>.

8 « The View From Here », *The Big Issue*, 28, août 2000.

9 Les affiches pouvaient être achetées (£ 30). Accès le 30 juillet 2017 à <https://www.flyingleaps.co.uk/product/strong-and-stable-my-arse-2017-3rd-edition/>. Sur la réinvention de l'espace public, comme espace dissensuel partagé, on pourra se tourner vers l'ouvrage du comparatiste Robert Harvey, *Sharing Common Ground. A Space for Ethics* (London, Bloomsbury, 2017).

La pièce, *My Country: a Work in Progress*, fut représentée au National Theatre de février à mars 2017, puis en tournée à travers le pays. La pièce, sous-titrée « Dans les mots d’anonymes de tout le Royaume-Uni et de Carol Ann Duffy »¹⁰, est dédiée à Jo Cox, la députée travailliste assassinée le 16 juin 2016 par un sympathisant de l’ultra-droite, et vise donc à prendre toute sa part à la réflexion collective sur ce qui fait – encore ? – le Royaume-Uni. Les personnages y sont des allégories des différentes régions du pays et s’affrontent sur la réalité d’un destin plus contesté que partagé. Puisant à la fois dans la tradition du théâtre verbatim et de l’agit-prop, la pièce renoue avec un théâtre de l’instant, en prise avec la réalité brute de l’histoire en gestation.

308

Ce travail théâtral largement ouvert sur la société a été aussi mené par le journal *The Guardian* qui, au printemps 2017, en lien avec la compagnie théâtrale Headlong Theatre, a sollicité des dramaturges des quatre régions du pays pour imaginer de courtes pièces filmées, les *Brexit Shorts*, qui font parler des tenants et des opposants au Brexit¹¹. Les dramaturges David Hare, Abi Morgan ou Stacey Gregg, mais aussi la romancière et dramaturge écossaise A.L. Kennedy, ont imaginé de courts monologues dans lesquels se réfractent les contradictions de ce scrutin, et qui mettent au jour les lignes de fracture d’une nation divisée. Dans plusieurs de ces courtes pièces, les clivages sociaux, culturels, politiques sont directement inscrits dans l’espace, dans un *habitus* : la frontière immatérielle qui sépare les quartiers catholiques et protestants de Belfast ou Derry en Irlande du Nord, dans la pièce de Stacey Gregg, le jardin profus et policé d’une maison de l’Angleterre aisée dans la pièce de David Hare. Plus encore, ces fractures s’incrincent dans le corps de la langue. Le dramaturge gallois Gary Owen a fait le choix d’écrire sa pièce en gallois et ainsi de faire entendre une langue familière et étrange, irréductiblement autre. Ici encore, le corps politique se dit, se joue, se

10 Carol Ann Duffy et Rufus Norris, *My Country: a Work in Progress*, London, Faber & Faber, 2017.

11 Accès le 24 août 2017 à <https://www.theguardian.com/stage/2017/jun/19/leading-playwrights-create-brexit-shorts-david-hare-abi-morgan>.

donne à voir dans une vocalité incarnée, lestée d'une mémoire culturelle, souvent meurtrie, et dont l'intelligence est avant toute nouée d'affects.

Écrivains et artistes se disent toujours comptables de ce bien commun qui semble désormais si fragilisé. L'urgence de la représentation est plus aiguë que jamais, car le commun est comme en déshérence et ce manque touche le corps politique en son plus intime. Ali Smith en fait aussi le constat mélancolique dans *Autumn* (2016), le premier roman à avoir pris le Brexit pour objet. Dans ce roman qui inaugure une tétralogie romanesque placée sous le signe éminemment allégorique des saisons, le paysage de l'expérience qui semblait si familier est bouleversé par d'obscures tensions. Des barrières s'élèvent partout, dans les campagnes, dans les esprits¹² ; elles reconduisent à travers tout le corps social un processus d'exclusions binaires qui interdisent toute synthèse :

À travers tous le pays, on pleurait et on exultait. [...]

À travers tout le pays, les gens trouvaient que c'était une mauvaise chose. À travers tous le pays, les gens trouvaient que c'était une bonne chose. À travers tout le pays, les gens se disaient qu'ils avaient perdu, vraiment. À travers tout le pays, les gens se disaient qu'ils avaient gagné, vraiment. À travers tout le pays, les gens se disaient qu'ils avaient fait ce qu'ils devaient faire et que d'autres gens avaient fait ce qu'ils ne devaient pas faire¹³.

La structure anaphorique implacable consigne un échec collectif. Un différend s'exprime dans l'inversion en miroir de structures verbales qui répètent à l'infini l'impuissance à éprouver, imaginer, articuler de concert un présent et un avenir en commun. La conclusion du roman

12 L'allégorie de la barrière est aussi exploitée par Zadie Smith dans « Fences: a Brexit Diary », la tribune qu'elle publie en réaction au Brexit, dans le numéro du 18 août 2016 de *The New York Review of Books*. Accès le 30 juillet 2017 à <http://www.nybooks.com/articles/2016/08/18/fences-brexit-diary/>.

13 « *All across the country, there was misery and rejoicing. [...] All across the country, people felt it was the wrong thing. All across the country, people felt it was the right thing. All across the country, people felt they'd really lost. All across the country, people felt they'd really won. All across the country, people felt they'd done the right thing and other people had done the wrong thing* » (*Autumn*, London, Hamish Hamilton, 2016, p. 59).

d'Ali Smith dit pourtant aussi, dans une veine délicatement utopique qui est propre à l'auteur, la promesse encore balbutiante d'un renouveau. Le grand-père de la narratrice, qui est comme suspendu entre la vie et la mort, se réveille après un long sommeil et lui dit : « C'est bon de te voir. Qu'est-ce que tu lis ?¹⁴ » Les souvenirs douloureux et les images d'un monde à la dérive qui hantent ses rêves lui accordent alors un répit. Son corps épuisé semble étrangement reprendre vie. Sous les frimas de l'automne semble poindre aussi un espoir obstiné : « Mais il y a encore des roses, il y a encore des roses. Dans l'humidité et le froid, sur un buisson qui semble mort, il y a encore une rose en fleur. Regarde quelle couleur elle a¹⁵ ».

310

Un romantisme presque candide se noue ici à une allégorie trop frontale pour ne pas se vouloir politique. La symbolique de la rose anglaise ne saurait être laissée aux nationalistes. La romancière la réaffecte pour dire la possibilité d'une utopie et la promesse d'un printemps qui toujours nous revient, fragile, mais tenace, d'un avenir à construire. Plus encore, la symbolique s'incarne en une expérience, un regard ; une injonction à voir qui est aussi un engagement, un pacte passé entre la romancière et le lecteur.

Le commun reste, plus que jamais, à imaginer. Ce commun, nous disent les artistes et les écrivains britanniques, nous oblige. Il oblige l'expérience esthétique dans sa matérialité pensante, comme puissance de représentation, pleinement incarnée, pleinement politique. L'empirisme critique qui s'invente ici pose la possibilité d'une relève, en actes, dans la profondeur si présente d'une intelligence de l'affect. Au creux du monde, un corps politique s'écrit, se met en images, qui nous intéresse et nous regarde. Ce corps est celui du présent, indécis et incarné, impensable et pourtant pensant, ici et maintenant.

14 « *Nice to see you. What are you reading?* » (*ibid.*, p. 258).

15 « *But there are roses, there are still roses. In the damp and the cold, on a bush that looks done, there's a wide-open rose, still. Look at the colour of it* » (*ibid.*, p. 260). Le deuxième tome de cette tétralogie, *Winter*, a paru en 2017. Ali Smith y revisite le présent à la lumière des luttes politiques de la fin des années 1970 et tente ainsi de renouer le fil de l'histoire.

BIBLIOGRAPHIE

LITTÉRATURE BRITANNIQUE CONTEMPORAINE

- ACKROYD, Peter, *T.S. Eliot*, London, Hamish Hamilton, 1984.
- , *Hawksmoor* (1985), London, Abacus, 1986 ; *L'Architecte assassin*, trad. Bernard Turle, Paris, Le Promeneur, 1990.
- , *Chatterton* (1987), Harmondsworth, Penguin, 1993 ; *Chatterton*, trad. Bernard Turle, Paris, Le Promeneur, 1988.
- , *First Light*, London, Abacus, 1989 ; *Premières lueurs*, trad. Bernard Turle, Paris, Le Promeneur, 1992.
- , *English Music*, London, Hamish Hamilton, 1992 ; *La Mélodie d'Albion*, trad. Bernard Turle, Paris, Le Promeneur, 1993.
- , *The House of Doctor Dee*, London, Hamish Hamilton, 1993 ; *La Maison du Docteur Dee*, trad. Dominique Férault, Paris, Le Promeneur, 1996.
- , *Dan Leno & The Limehouse Golem* (1994), London, Minerva, 1995 ; *Golem, le tueur de Londres*, trad. Bernard Turle, Paris, Archipoche, 2018.
- , *London. The Biography* (2000), London, Vintage, 2001 ; *Londres. Une biographie*, trad. Bernard Turle, Paris, Philippe Rey, 2016.
- , *The Collection. Journalism, Reviews, Essays, Short Stories, Lectures* (2001), London, Vintage, 2002.
- , *Albion. The Origins of the English Imagination*, London, Chatto & Windus, 2002.
- , *The English Ghost. Spectres Through Time* (2010), London, Vintage, 2011.
- , *Three Brothers*, London, Chatto & Windus, 2013 ; *Trois frères*, trad. Bernard Turle, Paris, 10/18, 2016.
- AMIS, Martin, *Money. A Suicide Note* (1984), Harmondsworth, Penguin, 1985 ; *Money, money*, trad. Simone Hilling, Paris, Le Livre de poche, 2015.
- , *Einstein's Monsters* (1987), Harmondsworth, Penguin, 1988 ; *Les Monstres d'Einstein*, trad. Géraldine Koff-d'Amico, Paris, 10/18, 1999.

- , *London Fields*, London, Jonathan Cape, 1989; *London Fields*, trad. Géraldine Koff-d'Amico, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009.
- , *Time's Arrow or the Nature of the Offense*, London, Jonathan Cape, 1991; *La Flèche du temps*, trad. Géraldine Koff-d'Amico, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010.
- , *The Information*, London, Flamingo, 1995; *L'Information*, trad. Frédéric Maurin, Paris, Le Livre de poche, 2018.
- , *Experience* (2000), London, Vintage, 2001; *Expérience*, trad. Frédéric Maurin, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005.
- , *The War Against Cliché. Essays and Reviews. 1971-2000*, London, Jonathan Cape, 2001; *Guerre aux clichés. Essais et critiques (1971-2000)*, trad. Frédéric Maurin, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2007.
- , *Lionel Asbo. State of England*, London, Jonathan Cape, 2012; *Lionel Asbo, l'état de l'Angleterre*, trad. Bernard Turle, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2014.
- , *The Zone of Interest*, London, Jonathan Cape, 2014; *La Zone d'intérêt*, trad. Bernard Turle, Le Livre de poche, 2016.
- ARMITAGE, Simon, *Xanadu*, Newcastle Upon Tyne, Bloodaxe Books, 1992.
- ATKINSON, Kate, *Life after Life*, London, Doubleday, 2013; *Une vie après l'autre*, trad. Isabelle Caron, Paris, Le Livre de poche, 2017.
- , *A God in Ruins*, London, Doubleday, 2015; *L'homme est un dieu en ruine*, trad. Sophie Aslanides, Paris, J.-C. Lattès, 2017.
- BARKER, Pat, *Union Street*, London, Virago, 1982.
- , *Blow Your House Down*, London, Virago, 1984.
- , *The Century's Daughter*, London, Virago, 1986; rééd. *Liza's England*, London, Picador, 1986.
- , *Regeneration* (1991), Harmondsworth, Penguin, 1992; *Régénération*, trad. Jocelyne Gourand, Arles, Actes Sud, 1995.
- , *The Eye in the Door* (1993), Harmondsworth, Penguin, 1994.
- , *The Ghost Road* (1995), Harmondsworth, Penguin, 1996.
- , *Another World* (1998), Harmondsworth, Penguin, 1999; *Un autre monde*, trad. Isabelle Caron, Paris, Stock, 2000.
- , *Life Class*, London, Hamish Hamilton, 2007.
- , *Toby's Room*, London, Hamish Hamilton, 2012.
- , *Noonday*, London, Hamish Hamilton, 2015.

- BARNES, Julian, *A History of the World in 10½ Chapters*, London, Jonathan Cape, 1989; *Une histoire du monde en 10 chapitres ½*, trad. Michel Courtois-Fourcy, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013.
- BERGER, John, G. (1972), London, Chatto & Windus, 1985; G., trad. Élisabeth Motsch, Paris, Éditions de l'Olivier, 2015.
- , *Hold Everything Dear. Dispatches on Survival and Resistance*, London, Verso, 2007; *Tiens-les dans tes bras. Chroniques de la résistance et de la survie*, trad. Claude Albert et Michel Fuchs, Montreuil, Le Temps des Cerises, 2009.
- BOND, Edward, *Poems. 1978-1985*, London, Methuen, 1987.
- , *Commentaire sur les « Pièces de guerre » et Le Paradoxe de la paix*, trad. Georges Bas, Paris, L'Arche, 1994.
- , *Coffee: A Tragedy*, London, Methuen, 1995; *Café. Une tragédie*, trad. Michel Vittoz, Paris, L'Arche, 2000.
- , *Edward Bond Letters*, t. 1, éd. dirigée par Ian Stuart, Amsterdam, Harwood, 1994.
- , *The War Plays (1983-1985)*, London, Methuen, 1998; *Pièces de guerre*, trad. Michel Vittoz, Paris, L'Arche, 1994, 2 vol.
- , *The Crime of the Twenty-First Century*, London, Methuen, 1999; *Le Crime du xx^e siècle*, trad. Michel Vittoz, Paris, L'Arche, 2001.
- , *Edward Bond Letters*, t. 5, éd. dirigée par Ian Stuart, London, Routledge, 2001.
- , *Edward Bond Letters*, t. 2, éd. dirigée par Ian Stuart (1995), London, Routledge, 2013.
- BURGESS, Anthony, *Earthly Powers* (1980), Harmondsworth, Penguin, 1982; *Les Puissances des ténèbres*, trad. Georges Belmont et Hortense Chabrier, Paris, Robert Laffont, coll. « Pavillons poche », 2012.
- BURNSIDE, John, *Selected Poems*, London, Jonathan Cape, 2006.
- BYATT, A.S., *Possession*, London, Chatto & Windus, 1990; *Possession. Roman romanesque*, trad. Jean-Louis Chevalier, Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio », 2018.
- , *Babel Tower*, London, Chatto & Windus, 1996; *La Tour de Babel*, trad. Jean-Louis Chevalier, Paris, Flammarion, 2001.
- , *A Whistling Woman*, London, Chatto & Windus, 2002; *Une femme qui siffle*, trad. Jean-Louis Chevalier, Paris, Flammarion, 2003.

- , *Ragnarok. The End of the Gods*, Edinburgh, Canongate, 2011 ; *La Fin des dieux*, trad. Laurence Petit et Pascal Bataillard, Paris, Flammarion, 2014.
- CHATWIN, Bruce, *The Songlines*, London, Jonathan Cape, 1987 ; *Le Chant des pistes*, trad. Jacques Chabert, Paris, Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 2013.
- COE, Jonathan, *What a Carve Up!*, London, Viking, 1994 ; *Testament à l'anglaise*, trad. Jean Pavans, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997.
- , *Number 11, or Tales that Witness Madness*, London, Viking, 2015 ; *Numéro 11. Quelques contes sur la folie des temps*, trad. Josée Kamoun, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2018.
- COOPER, Adrian (dir.), *Arboreal. A Collection of New Woodland Writing*, Dorchester, Little Toller Books, 2016.
- DE-LAHAY, Rachel, *The Westbridge*, London, Methuen Drama, 2011.
- DUFFY, Carol Ann et Rufus NORRIS, *My Country; a Work in Progress in the Words of People across the UK*, London, Faber & Faber, 2017.
- FAULKS, Sebastian, *Birdsong* (1993), London, Viking, 1994 ; *Les Chemins de feu*, trad. Martine Leroy-Battistelli, Paris, Denoël, 1997.
- GEE, Maggie, *The Burning Book* (1983), London, Faber & Faber, 1985.
- , *The Ice People*, London, Richard Cohen Books, 1998.
- , *The Flood*, London, Saqi Books, 2004.
- GRANT, Linda, *The Dark Circle*, London, Virago, 2016.
- GRIFFITHS, Niall, *Sheepshagger* (2001), London, Vintage, 2002 ; *Ianto l'enragé*, trad. Alain Defossé, Paris, Éditions de l'Olivier, 2002.
- HALL, Sarah, *The Carhullan Army*, London, Jonathan Cape, 1989.
- , *The Electric Michelangelo*, London, Faber & Faber, 2004 ; *Le Michel-Ange électrique*, trad. Jean Guiloineau, Paris, Christian Bourgois, 2004.
- , *The Wolf Border*, London, Faber & Faber, 2015 ; *La Frontière du loup*, trad. Éric Chédaille, Paris, Le Livre de poche, 2017.
- HARE, David, *Stuff Happens*, London, Faber & Faber, 2004.
- HARE, David, A.L. KENNEDY, et al., *Brexit Shorts, The Guardian / Headlong Theatre*, 2017. Accès le 24 août 2017 à <https://www.theguardian.com/stage/2017/jun/19/leading-playwrights-create-brexit-shorts-david-hare-abi-morgan>.
- HARRISON, Tony, *Collected Poems* (2007), London, Penguin, 2016.
- HOLLINGHURST, Alan, *The Line of Beauty* (2004), London, Picador, 2005 ; *La Ligne de beauté*, trad. Jean Guiloineau, Paris, Le Livre de poche, 2008.

- , *The Stranger's Child*, London, Picador, 2011 ; *L'Enfant de l'étranger*, trad. Bernard Turle, Paris, Le Livre de poche, 2015.
- , *The Sparsholt Affair*, London, Picador, 2017 ; *L'Affaire Sparsholt*, trad. François Rosso, Paris, Albin Michel, 2018.
- HOPE, Anna, *Wake*, London, Doubleday, 2014 ; *Le Chagrin des vivants*, trad. Élodie Leplat, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2017.
- HOPE, Christopher, *Serenity House*, London, Picador, 1992 ; *Serenity House ou les Vieux jours de l'ogre*, trad. Annick Le Goyat, Arles, Actes Sud, 1996.
- ISHIGURO, Kazuo, *A Pale View of Hills* (1982), Harmondsworth, King Penguin, 1983 ; *Lumière pâle sur les collines*, trad. Sophie Mayoux, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009.
- , *The Remains of the Day*, London, Faber & Faber, 1989 ; *Les Vestiges du jour*, trad. Sophie Mayoux, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010.
- , *Never Let Me Go*, London, Faber & Faber, 2005 ; *Auprès de moi toujours*, trad. Anne Rabinovitch, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2015.
- JONES, Cynan, *The Long Dry*, London, Granta Books, 2006 ; *Longue sécheresse*, trad. Mona de Pracontal, Paris, Joëlle Losfeld, 2010.
- , *The Dig*, London, Granta Books, 2014 ; *À coups de pelle*, trad. Mona de Pracontal, Paris, Joëlle Losfeld, 2017.
- KANE, Sarah, *Skin* (1995), London, Methuen Drama, 2006.
- , *Cleansed* (1998), London, Methuen Drama, 2006 ; *Purifiés*, trad. Évelyne Pieiller, Paris, L'Arche, 1999.
- KUNZRU, Hari, *Transmission*, London, Hamish Hamilton, 2004 ; *Leela*, trad. Claude et Jean Demanuelli, Paris, 10/18, 2007.
- , *Gods Without Men*, London, Hamish Hamilton, 2011 ; *Dieu sans les hommes*, trad. Claude et Jean Demanuelli, Paris, J.-C. Lattès, 2012.
- , *White Tears*, London, Hamish Hamilton, 2017 ; *Larmes blanches*, trad. Marie-Hélène Dumas, Paris, J.-C. Lattès, 2018.
- LANCHESTER, John, *Capital*, Faber & Faber, 2012 ; *Chers voisins*, trad. Anouck Neuhoff, avec la collaboration de Suzy Borello, Paris, Points, 2015.
- LESSING, Doris, *Canopus in Argos*, London, Jonathan Cape, 1979-1983 ; *Canopus dans Argo*, trad. Paule Guivarch, Clamart, La Volte, 2016-2017.
- LEVY, Andrea, *Small Island*, London, Tinder Press, 2004 ; *Hortense et Queenie*, trad. Frédéric Faure, Paris, La Table ronde, 2017.

- LODGE, David, *Nice Work*, London, Secker & Warburg, 1988 ; *Jeu de société*, trad. Maurice et Yvonne Couturier, Paris, Rivages, coll. « Rivages poche », 2014.
- MACDONALD, Helen, *H is for Hawk*, London, Vintage, 2014 ; *M pour Mabel*, trad. Marie-Anne de Béru, Paris, 10/18, 2017.
- MCCARTHY, Tom, *C*, London, Jonathan Cape, 2010 ; *C*, trad. Thierry Decottignies, Paris, Éditions de l'Olivier, 2012.
- MCEWAN, Ian, *Atonement*, London, Jonathan Cape, 2001 ; *Expiation*, trad. Guillemette Belleteste, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005.
- , *Saturday*, London, Jonathan Cape, 2005 ; *Samedi*, trad. France Camus-Pichon, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007.
- MCGREGOR, Jon, *If Nobody Speaks of Remarkable Things* (2002), London, Bloomsbury, 2003 ; *Fenêtres sur rue*, trad. Anne Damour, Paris, Rivages, coll. « Rivages poche », 2007.
- , *Even the Dogs* (2010), London, Bloomsbury, 2011 ; *Même les chiens*, trad. Christine Laferrière, Paris, Christian Bourgois, 2011.
- , *Reservoir 13*, London, 4th Estate, 2017.
- MITCHELL, David, *Cloud Atlas*, London, Hodder and Stoughton, 2003 ; *Cartographie des nuages*, trad. Manuel Berri, Paris, Points, 2012.
- , *The Bone Clocks*, London, Sceptre, 2014 ; *L'Âme des horloges*, trad. Manuel Berri, Paris, Points, 2018.
- PARKER, Harry, *Anatomy of a Soldier*, London, Faber & Faber, 2016 ; *Anatomie d'un soldat*, trad. Christine Laferrière, Paris, Christian Bourgois, 2016.
- PEACE, David, *GB 84*, London, Faber & Faber, 2004 ; *GB 84*, trad. Daniel Lemoine, Paris, Rivages, coll. « Rivages noir », 2009.
- PHILLIPS, Caryl, *The Final Passage* (1985), London, Vintage, 2004.
- , *Crossing the River* (1993), London, Vintage, 2006 ; *La Traversée du fleuve*, trad. Pierre Furlan, Paris, Éditions de l'Olivier, 1995.
- , *The Lost Child*, London, Oneworld, 2015.
- PINTER, Harold, *War*, London, Faber & Faber, 2003 ; *La Guerre*, trad. Jean Pavans, Paris, Gallimard, 2003.
- PORTER, Max, *Grief is the Thing with Feathers*, London, Faber & Faber, 2015 ; *La douleur porte un costume de plumes*, trad. Charles Recoursé, Paris, Points, 2016.
- RUSHDIE, Salman, *The Satanic Verses*, London, Viking, 1988 ; *Les Versets sataniques*, trad. A. Nasier, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2012.

- SAHOTA, Sunjeev, *The Year of the Runaways*, London, Picador, 2015.
- SAYER, Paul, *The Comforts of Madness*, London, Constable, 1988 ; *Le Confort de la folie*, trad. Bernard Hoepffner, Paris, Plon, 1991.
- SELF, Will, *Dorian. An Imitation* (2002), Harmondsworth, Penguin, 2003 ; *Dorian: une imitation*, trad. Francis Kerline, Paris, Points, 2005.
- , *The Book of Dave*, London, Viking, 2006 ; *Le Livre de Dave*, trad. Robert Davreu, Paris, Points, 2011.
- , *Liver* (2008), Harmondsworth, Penguin, 2009.
- , *Umbrella*, London, Bloomsbury, 2012 ; *Parapluie*, trad. Bernard Hoepffner, Paris, Points, 2016.
- SINCLAIR, Iain, *Radon Daughters* (1994), London, Granta Books, 1998.
- , *Lights out for the Territory*, London, Granta Books, 1997.
- , *London Orbital*, London, Granta Books, 2002 ; *London orbital*, trad. Maxime Berrée, Arles, Actes Sud, 2016.
- , *Hackney, that Rose-Red Empire. A Confidential Report*, London, Hamish Hamilton, 2009.
- , *The Last London*, London, Oneworld, 2017.
- SMITH, Ali, *Artful*, London, Hamish Hamilton, 2012.
- , *Autumn*, London, Hamish Hamilton, 2016.
- , *Winter*, London, Hamish Hamilton, 2017.
- SMITH, Zadie, *N/W*, London, Hamish Hamilton, 2012 ; *Ceux du Nord-Ouest*, trad. Emmanuelle et Philippe Aronson, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2015.
- , *Swing Time*, Harmondsworth, Penguin, 2016 ; *Swing Time*, trad. Emmanuelle et Philippe Aronson, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2018.
- , « Fences: a Brexit Diary », *The New York Review of Books*, 18 août 2016. Accès le 30 juillet 2017 à <http://www.nybooks.com/articles/2016/08/18/fences-brexit-diary/>.
- SPARK, Muriel, *The Driver's Seat*, London, Macmillan, 1970 ; *La Place du conducteur*, trad. Alain Delahaye, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987.
- STOPPARD, Tom, *Arcadia*, London, Faber & Faber, 1993 ; *Arcadia*, adaptation Jean-Marie Besset, Arles, Actes Sud, 1998.
- SWIFT, Graham, *Waterland* (1983), London, Picador, 1984 ; *Le Pays des eaux*, trad. Robert Davreu, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001.

- , *Out of this World*, London, Picador, 1988 ; *Hors de ce monde*, trad. Robert Davreu, Paris, Robert Laffont, 1988.
- , *Wish You Were Here*, London, Picador, 2011 ; *J'aimerais tellement que tu sois là*, trad. Robert Davreu, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013.
- , *Mothering Sunday*, London, Scribner, 2016 ; *Le Dimanche des mères*, trad. Marie-Odile Fortier-Masek, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2017.
- THOMAS, D.M., *The White Hotel*, London, Victor Gollancz, 1981 ; *L'Hôtel blanc*, trad. Pierre Alien, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche », 1983.
- , *Ararat* (1983), London, Abacus, 1984 ; *Ararat*, trad. Claire Malroux, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1985.
- , *Swallow*, London, Victor Gollancz, 1984 ; *Poupées russes*, trad. Brice Matthieussent, Paris, Presses de la Renaissance, 1985.
- , *Sphinx*, London, Victor Gollancz, 1986.
- , *Summit*, London, Victor Gollancz, 1987.
- WARNER, Marina, *Indigo*, London, Chatto & Windus, 1992 ; *Indigo : le partage des eaux*, trad. Céline Schwaller-Balaÿ, Paris, Le Serpent à plumes, 1996.
- WATERS, Sarah, *The Night Watch*, London, Virago, 2006 ; *Ronde de nuit*, trad. Alain Defossé, Paris, 10/18, 2007.
- , *The Little Stranger*, London, Virago, 2009 ; *L'Indésirable*, trad. Alain Défossé, Paris, 10/18, 2011.
- WELSH, Irvine, *Trainspotting*, London, Secker & Warburg, 1993 ; *Trainspotting*, trad. Jean-René Étienne, Paris, Points, 2013.
- WINTERSON, Jeanette, *Sexing the Cherry* (1989), London, Vintage, 1991 ; *Le Sexe des cerises*, trad. Isabelle Delord-Philippe, Paris, Points, 2013.
- *Written on the Body* (1992), London, Vintage, 1993 ; *Écrit sur le corps*, trad. Suzanne Mayoux, Paris, Plon, 1993.
- , *Gut Symmetries*, London, Granta Books, 1997.

AUTRES SOURCES

- BENJAMIN, George (musique) et Martin CRIMP (livret), *Written on Skin*, opéra en trois parties, création Festival d'Aix-en-Provence, 2012 ; *Écrit sur la peau*, trad. Élisabeth Angel-Perez, Paris, L'Avant-scène Opéra/Première loges, 2013.

- BRECHT, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, trad. Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 1963 ; *Short Organon for the Theatre*, dans *Brecht on Theatre*, trad. Steve Giles et John Willett, London, Methuen, 2015.
- BURKE, Edmund, *Reflections on the Revolution in France* (1790), éd. Conor Cruise O'Brien, Harmondsworth, Penguin, coll. « Penguin Classics », 1986 ; *Réflexions sur la Révolution de France*, trad. Pierre Andler, présentation Philippe Raynaud, annotations Alfred Fierro et Georges Liébert, Paris, Pluriel, 2011.
- CONRAD, Joseph, « Preface », *The Nigger of the "Narcissus"* (1897), Harmondsworth, Penguin, 1988 ; *Le Nègre du « Narcisse »*, trad. Odette Lamolle, Paris, Autrement, 1998.
- ELIOT, T.S., *The Waste Land, The Criterion*, 1922 ; *La Terre vaine, et autres poèmes*, trad. Pierre Leyris, Paris, Points, 2014.
- , *Four Quartets*, London, Faber & Faber, 1942 ; *La Terre vaine, et autres poèmes*, trad. Pierre Leyris, Paris, Points, 2014.
- Évangile selon saint Marc, trad. André Chouraqui. Accès le 9 août 2016 à <http://www.4evangiles.fr/traductions/Chouraqui/Marc>.
- LOCKE, John, *An Essay Concerning Human Understanding* (1690), Harmondsworth, Penguin, coll. « Penguin Classics », 1997 ; *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, trad. Pierre Coste, éd. Philippe Hamou, Paris, LGF, coll. « Classiques de la philosophie », 2009.
- MARX, Karl, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* (1851), trad. Marcel Olivier, Paris, Éditions sociales, 1969.
- MILTON, John, *Areopagitica* (1644), dans *Écrits politiques*, trad. Marie-Madeleine Martinet, Paris, Belin, 1993.
- STEIN, Gertrude, « Portraits and Repetition », dans *Lectures in America* (1935) ; *Stein: Writings. 1932-1946*, New York, Library of America, 1998, p. 287-312.
- WAUGH, Evelyn, *Brideshead Revisited*, London, Chapman and Hall, 1945 ; *Retour à Brideshead*, trad. Georges Belmont, Paris, Robert Laffont, coll. « Pavillons poche », 2017.
- WOOLF, Virginia, *The Diary of Virginia Woolf. Vol. II: 1920-1924*, éd. dirigée par Anne Olivier Bell et Andrew McNeillie (1978), Harmondsworth, Penguin, 1988 ; *Journal intégral*, trad. Colette-Marie Huet et Marie-Ange Dutartre, Paris, Stock, 2008.

FILMS

- LEIGH, Mike, *Naked*, 1993, 132 min., scénario : Mike Leigh, production : Thin Man Films, Film Four International, British Screen.
- LOACH, Ken, *Sweet Sixteen*, 2002, 106 min., scénario : Ken Loach et Paul Laverty, production : Sixteen Films, Road Movies Filmproduktion, Tornasol/Alta Films.
- , *I, Daniel Blake*, 2016, 100 min., scénario : Ken Loach et Paul Laverty, production : Sixteen Films, Why Not Productions, Wild Bunch.
- MCQUEEN, Steve, *Hunger*, 2008, 96 min., scénario : Steve McQueen et Enda Walsh, production : Film 4, Channel 4.

320

TEXTES CRITIQUES

- ABRIOUX, Yves, *Ian Hamilton Finlay. A Visual Primer*, London, Reaktion Books, 1985.
- , « A Furnished Landcape », dans Jane Sellars (dir.), *Kate Whiteford. Sitelines, Harewood. After Chippendale*, Harewood, Harewood House Trust, 2000, n.p.
- , *Kate Whiteford. Archeological Shadows*, Mount Stuart, Mount Stuart Trust, 2001.
- ADORNO, Theodor, *Negative Dialectics* (1966), London, Routledge, 1973 ; *Dialectique négative* (1966), trad. Groupe de traduction du Collège de philosophie, Paris, Payot, 2003.
- , « Commitment » (1965), dans Theodor Adorno, *et al., Aesthetics and Politics*, London, Verso, 1980, p. 177-195.
- , « Critique de la culture et société », dans *Prismes*, Paris, Payot, 2003, p. 7-26.
- AGAMBEN, Giorgio, « Le commun : comment en faire usage », *Futur antérieur*, 9/1, 1992. Accès le 29 juillet 2017 à <http://www.multiplicités.net/Le-commun-comment-en-faire-usage/>.
- , *Infancy and History* (1978), trad. Liz Heron, London, Verso, 1993 ; *Enfance et histoire*, trad. Yves Hersant, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2002.
- , *Ce qui reste d'Auschwitz* (1998), trad. Pierre Alféri, Paris, Rivages, coll. « Bibliothèque Rivages », 1999.
- , *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue* (1995), trad. Marilène Raiola, Paris, Le Seuil, 1997.

- , *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, trad. Marilène Raiola, Paris, Le Seuil, 1990.
- , *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, trad. Marco Dell'Omodarme, et al., Paris, Desclée de Brouwer, 2004.
- ALBRIGHT, Deron, « Tales of the City: Applying Situationist Social Practice to the Analysis of the Urban Drama », *Criticism*, 45/1, hiver 2003, p. 89-108.
- ALEXANDER, Marguerite, *Flights from Realism. Themes and Strategies in Postmodernist British and American Fiction*, London, Edward Arnold, 1990.
- ALLEN, Nicola, *Marginality in the Contemporary British Novel*, London, Continuum, 2008.
- AMIEL-HOUSER, Tammy, « The Ethics of Otherness in Ian McEwan's *Saturday* », *Connotations: A Journal for Critical Debate*, 21/1, 2011-2012, p. 128-157.
- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities*, London, Verso, 1983 ; *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, 2002.
- ANGEL-PEREZ, Élisabeth, *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, 2006.
- , « Le corps (ou ce qu'il en reste) sur la scène anglaise contemporaine », dans Alexandra Poulain (dir.), *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2011, p. 29-44.
- ANGEL-PEREZ, Élisabeth et François LAROQUE (dir.), « Arcadias », n° 13 de *Sillages critiques*, 2011.
- ANGELAKI, Vicky, *Social and Political Theatre in 21st Century Britain. Staging Crisis*, London, Bloomsbury, 2017.
- ANZIEU, Didier, *Le Corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981.
- , *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985.
- APPADURAI, Arjun, *Banking on Words. The Failure of Language in the Age of Derivative Finance*, Chicago, The University of Chicago Press, 2015.
- ARDENNE, Paul, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002.
- ARENDT, Hannah, *Les Origines du totalitarisme* (1951), trad. Martine Leiris, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2002.
- , *Condition de l'homme moderne* (1958), trad. Georges Fradier, dans *L'Humaine Condition*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2012.

- , *De la révolution* (1963), trad. Marie Berrane avec la collaboration de Johan-Frédéric Hel-Guedj, dans *L'Humaine Condition*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2012.
- ARIAS, Rosario et Patricia PULHAM (dir.), *Haunting and Spectrality in Neo-Victorian Fiction. Possessing the Past*, London, Palgrave, 2009.
- ASSÉO, Henriette, « Clément Chéroux (dir.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis, 1933-1999*, Paris, Marval, 2001 », *Études photographiques*, 11, mai 2002. Accès le 1^{er} décembre 2016 à <https://etudesphotographiques.revues.org/300>.
- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
- BADIOU, *et al.*, *Qu'est-ce qu'un peuple?*, Paris, La Fabrique, 2013 ; trad. Jody Gladding, New York, Columbia UP, 2016.
- BAER, Ulrich, *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2002.
- BANITA, Georgiana, « "The Internationalization of Conscience": Representing Ethics in Pat Barker's *Double Vision* », *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik: A Quarterly of Language, Literature and Culture*, 58/1, 2010, p. 55-70.
- BARIDON, Michel, « Understanding Nature and the Aesthetic of the Landscape Garden », dans Martin Calder (dir.), *Experiencing the Garden in the Eighteenth Century*, Bern, Peter Lang, 2006, p. 65-85.
- BARTH, John, « The Literature of Exhaustion » (1967), dans *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, Baltimore, The Johns Hopkins UP, 1984, p. 62-76.
- , « The Literature of Replenishment » (1979), dans *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, Baltimore, The Johns Hopkins UP, 1984, p. 193-206.
- BAUDINO, Isabelle, et Marie GAUTHERON (dir.), *Gilbert & George. Et*, Lyon/Saint-Étienne, ENS Éditions/Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt, *Modernity and the Holocaust* (1989), Cambridge, Polity, 1991 ; *Modernité et holocauste*, trad. Paule Guivarch, Paris, Complexe, coll. « Historiques », 2008.
- BAYER, Gerd, « Perpetual Apocalypses: David Mitchell's *Cloud Atlas* and the Absence of Time », *Critique. Studies in Contemporary Fiction*, 56/4, 2015, p. 345-354.

- BELL, Charlotte, *On Site: Art, Performance and the Urban Social Housing Estate in Contemporary Governance and the Cultural Economy*, thèse de doctorat, Queen Mary, University of London, 2014.
- BENJAMIN, Walter, *Paris capitale du XIX^e siècle*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1997.
- , « Theses on the Philosophy of History », dans Hannah Arendt (dir.), *Illuminations* (1968), trad. Harry Zorn, London, Pimlico, 1999, p. 245-255.
- BENNETT, Jane, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham (NC), Duke UP, 2010 (ebook).
- BENTLEY, Nick, Nick HUBBLE et Leigh WILSON (dir.), *The 2000s. A Decade of Contemporary British Fiction*, London, Bloomsbury, 2015.
- BERNARD, Catherine, « Dismembering/Remembering Mimesis: Martin Amis, Graham Swift », *Postmodern Studies*, 7, 1993, p. 121-144.
- , « A History of the World in 10½ Chapters de Julian Barnes et *Le Radeau de la Méduse*: l'image comme métaphore incongrue », dans Jean-Pierre Guillermin (dir.), *Récits/tableaux*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1994, p. 245-257.
- , « Forgery, Dis/possession, Ventriloquism in the Works of A.S. Byatt and Peter Ackroyd », *Miscelánea. Revista de estudios ingleses y nortamericanos*, 28, 2003, p. 11-24.
- , « L'art de l'aporie : penser l'impensable avec Adorno and Benjamin », *Études anglaises*, 58/1, « Littérature et théories critiques II », janvier-mars 2005, p. 31-41.
- , « Écriture et possession : la voix du fantôme dans la fiction A.S. Byatt et de Peter Ackroyd », dans Élisabeth Angel-Perez et Pierre Iselin (dir.), *Poétiques de la voix*, Paris, PUPS, 2005, p. 171-184. Accès le 25 juillet 2017 à <https://sillagescritiques.revues.org/1097>.
- , « Habitations of the Past: of Shrines and Haunted Houses », *Yearbook of Research in English and American Literature*, 21, « Literature, Literature History and Cultural Memory », dir. Herbert Grabes, 2005, p. 161-172.
- , « Contemporary Art's Emotional Sites: The Case of Rachel Whiteread », dans Jean-Michel Ganteau et Christine Reynier (dir.), *Impersonality and Emotion in Twentieth-Century British Arts*, Montpellier, Presses de l'université Paul-Valéry-Montpellier 3, 2007, p. 203-216.
- , « Deller, Wallinger, Wearing: Towards an Ethics of Visual Interpellation », dans Jean-Michel Ganteau et Christine Reynier (dir.), *Ethics of Alterity*.

Confrontation and Responsibility in 19th- to 21st-Century British Arts, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2015, p. 265-276.

—, « Writing Capital, or, John Lanchester's Debt to Realism », *Études anglaises*, 68/2, « The British Contemporary Novel: 2008-2015 », dir. Vanessa Guignery et Marc Porée, 2015, p. 143-155.

—, « La vieille dame et la preneuse de son : (micro)-utopies d'un art de l'ordinaire », *Polysèmes*, 17, « L'art intempestif – La démesure du temps », dir. Anne-Laure Fortin-Tournès, printemps 2017. Accès le 26 juillet 2017 à <https://polysemes.revues.org/1794>.

—, « Modernity's Sylvan Subjectivity, from Gainsborough to Gallaccio », dans Julian Wolfreys (dir.), *New Critical Thinking. Criticism to Come*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2017, p. 36-49.

324

BERSANI, Leo, « Is the Rectum a Grave? », *October*, 43, « AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism », 1987, p. 197-222.

BEUGNET, Martine, *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2007.

BIERNOFF, Suzannah, « Flesh Poems: Henry Tonks and the Art of Surgery », *Visual Culture in Britain*, 11/1, 2010, p. 25-47.

BINET-GROSCLAUDE, Aurélie, « Les *anti-social behaviour orders* en Angleterre et au pays de Galles : un exemple de dérive des politiques criminelles participatives », *Archives de politique criminelle*, 32/1, 2010, p. 229-243.

BISHOP, Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London, Verso, 2012.

BLACKWELL, Mark (dir.), *The Secret Life of Things. Animals, Objects, and It-Narratives in Eighteenth Century England*, Lewisburg, Bucknell UP, 2007.

BLANCHOT, Maurice, *La Communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence*, Oxford, Oxford UP, 1973.

BOCCARDI, Mariadele, *The Contemporary British Historical Novel: Representation, Nation, Empire*, London, Palgrave, 2009.

BOLTANSKI, Luc et Ève CHIAPELLO, *Le Nouvel Esprit du capitalisme* (1999), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2011.

BOLTER, Jay David et Richard GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1999.

- BONNEUIL, Christophe et Jean-Baptiste FRESSOZ, *L'Événement anthropocène*, Paris, Le Seuil, 2013.
- BOURDIEU, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique* (1972), Paris, Le Seuil, coll. « Points », 2000.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle* (1998), Dijon, Les Presses du réel, 2001.
- , *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les Presses du réel, 2003.
- BRADBURY, Malcolm, *No, Not Bloomsbury* (1987), London, Arena Books, 1989.
- BRADFORD, Richard, *The Novel Now. Contemporary British Fiction*, Oxford, Blackwell, 2007.
- BRAIDOTTI, Rosi, « The Politics of "Life Itself" and New Ways of Dying », dans Diana Coole et Samantha Frost (dir.), *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, Durham (NC), Duke UP, 2010, p. 201-218.
- , *The Posthuman*, Cambridge, Polity, 2013.
- BROOKS, Peter, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1984.
- , *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1992.
- BROUILLETTE, Sarah, « Literature and Gentrification on Brick Lane », *Criticism*, 51/3, été 2009, p. 425-449.
- BROWN, Bill, « Thing Theory », *Critical Inquiry*, 28/1, « Things », 2001, p. 1-22.
- BROWN, Dennis, « The *Regeneration Trilogy*: Total War, Masculinities, Anthropologies, and the Talking Cure », dans Sharon Monteith, Margaretta Jolly, Nahem Yousaf et Ronald Paul (dir.), *Critical Perspectives on Pat Barker*, Columbia (SC), University of South Carolina Press, 2005, p. 187-202.
- BUCHLOH, Benjamin, « Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art », *Artforum*, septembre 1982, p. 43-56.
- BURNS, Charlotte, « Rachel Whiteread: "It's My Mission to Make Things More Complicated" ». Accès le 27 février 2017 à <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jun/21/rachel-whiteread-cabin-governors-island>.
- BUTLER, Chris, *Henri Lefebvre: Spatial Politics, Everyday Life and the Right to the City*, London, Routledge, 2013.

- BUTLER, Judith, *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, London, Verso, 2004 ; *Vie précaire. Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre*, trad. Jérôme Rosanvallon et Jérôme Vidal, Paris, Amsterdam, 2005.
- , *Giving an Account of Oneself*, New York, Fordham UP, 2005 ; *Le Récit de soi*, trad. Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris, PUF, 2007.
- , *Frames of War. When is Life Grievable?*, London, Verso, 2009 ; *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, trad. Joëlle Marelli, Paris, Zones, 2010.
- , *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 2015 ; *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, trad. Christophe Jaquet, Paris, Fayard, 2016.
- BUTLER, Judith et Athena ATHANASIOU, *Dispossession: the Performative in the Political*, Cambridge, Polity, 2013 ; *Dépossession*, trad. Charlotte Nordmann, Zurich/Berlin, Diaphanes, 2016.
- BUTTON, Virginia et Charles ESCHE (dir.), *Intelligence. New British Art 2000*, London, Tate Publishing, 2000.
- CAMPOS, Liliane, « Searching for Resonance: Scientific Patterns in Complicite's *Mnemonic* and *A Disappearing Number* », *Interdisciplinary Science Review*, 32/4, 2007, p. 326-334.
- , *The Dialogue of Art and Science in Tom Stoppard's Arcadia*, Paris, PUF/CNED, 2011.
- CARROUGES, Michel, *Les Machines célibataires* (1954), Paris, Éditions du Chêne, 1976.
- CARUTH, Cathy, « Literature and the Enactment of Memory (Duras, Resnais, *Hiroshima mon amour*) », dans Lisa Saltzman et Eric Rosenberg (dir.), *Trauma and Visuality in Modernity*, Hanover (NH), The University Press of New England, 2006, p. 25-56.
- CASHELL, Kieran, *Aftershock. The Ethics of Contemporary Transgressive Art*, London, I.B. Tauris, 2009.
- CASTELLANO, Katey, *The Ecology of British Romantic Conservatism, 1790-1837*, London, Palgrave, 2013.
- CAVALIÉ, Elsa, *Réécrire l'Angleterre. L'anglicité dans la littérature britannique contemporaine*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2015.
- CAVARERO, Adriana, *Horrorism. Naming Contemporary Violence* (2007), New York, Columbia UP, 2009.

- CHAMBERS, Eddie, « His Catechism: The Art of Donald Rodney », *Third Text*, 12/44, 1998, p. 43-54.
- CHÉROUX, Clément (dir.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis, 1933-1999*, Paris, Marval, 2001.
- CITTON, Yves, *Gestes d'humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, 2012.
- , *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Le Seuil, 2014.
- CITTON, Yves (dir.), *L'Économie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme ?*, Paris, La Découverte, 2014.
- COLE, Ina, « Mapping Traces: A Conversation with Rachel Whiteread ». Accès le 28 août 2017 à <http://www.sculpture.org/documents/scmago4/aprilo4/WebSpecials/whiteread.shtml>.
- COLE, Michael, « Essay: A Reflection on *Beyond Caring* a Photo Book by Paul Graham ». Accès le 10 avril 2017 à <http://m-cole.co.uk/essay-reflection-beyond-caring-photo-book-paul-graham/>.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main, ou le Travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979.
- CONNOLLY, William E., « Materialities of Experience », dans Diana Coole et Samantha Frost (dir.), *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, Durham (NC), Duke UP, 2010, p. 178-200.
- CONNOR, Steven, *The English Novel in History. 1950-1995*, London, Routledge, 1996.
- , *The Book of Skin*, London, Reaktion Books, 2004.
- CROWNSHAW, Robert, « Perpetrator Fiction and Transcultural Memory », *parallax*, 17/4, 2011, p. 75-89.
- CRUTZEN, Paul J. et Eugene F. STOERMER, « The "Anthropocene" », *Global Change Newsletter*, 41, mai 2000, p. 17-18.
- CVORO, Uros, « The Present Body, the Absent Body, and the Formless », *Art Journal*, 61/4, 2002, p. 54-63.
- DANIUS, Sara, « The Nobel Prize in Literature 2017. Kazuo Ishiguro. Award Ceremony Speech ». Accès le 02 janvier 2018 à https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2017/presentation-speech.html.
- DELEUZE, Gilles, *Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1984.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

- , *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- DE MAN, Paul, « Autobiography as Defacement », *Modern Language Notes*, 94/5, 1979, p. 919-930.
- DEMELLO, Margo, *Body Studies. An Introduction*, London, Routledge, 2014.
- DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.
- , *Donner le temps*, Paris, Galilée, 1991.
- , *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.
- , *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris, Galilée, 2000.
- DESLANDES, Ann, « Exemplary Amateurism. Thoughts on DIY Urbanism », *Cultural Studies Review*, 19/1, 2013, p. 216-227.
- DEUTSCHE, Rosalyn et Carolyn GENDEL RYAN, « The Fine Art of Gentrification », *October*, 31, 1984, p. 91-111.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Peinture incarnée*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- , *La Demeure, la souche. Apparements de l'artiste*, Paris, Éditions de Minuit, 1999.
- , *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.
- , *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.
- , *Survivance des lucioles*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.
- , *Peuples en larmes, peuples en armes [L'Œil de l'histoire, 6]*, Paris, Éditions de Minuit, 2016.
- DIEDRICK, James, *Understanding Martin Amis (1995)*, Columbia (SC), University of South Carolina Press, 2004.
- DIMOVITZ, Scott, « The Sound of Silence: Eschatology and the Limits of the Word in David Mitchell's *Cloud Atlas* », *SubStance*, 44/1, 2015, p. 71-91.
- DIPPLE, Elizabeth, *The Unresolvable Plot: Reading Contemporary Fiction*, London, Routledge, 1988 ; rééd. « A Novel which is a Machine for Generating Interpretations », dans Mark Currie (dir.), *Metafiction*, London, Longman, p. 221-245.
- DOY, Gen, *Black Visual Culture: Modernity and Postmodernity*, London, I.B. Tauris, 2000.
- DOWLING, David, *Fictions of Nuclear Disaster*, London, Macmillan, 1987.

- DRISCOLL, Lawrence, *Evading Class in Contemporary British Literature*, London, Palgrave, 2009.
- DRIVER, Stephen et Luke MARTELL, « Left, Right and the Third Way », *Policy & Politics*, 28/2, 2000, p. 147-161.
- DUCLOS, Nathalie et Vincent LATOUR (dir.), « Citizenship in the United Kingdom », n° XXI/1 de *Revue française de civilisation britannique*, 2016.
- DUFF, Kim, *Contemporary British Literature and Urban Space. After Thatcher*, London, Palgrave, 2014.
- EKELUND, Bo G., « Misrecognizing History: Complicitous Genres in Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day* », *The International Fiction Review*, 32/1.2, 2005, p. 70-91.
- EL-KHAIRY, Omar Assem, « Snowflakes on a Scarred Knuckle: the Biopolitics of the "War on Terror" through Steve McQueen's *Hunger* and Kathryn Bigelow's *The Hurt Locker* », *Millennium: Journal of International Studies*, 39/1, 2010, p. 187-191.
- ELIAS, Amy J., « Meta-mimesis? The Problem of British Postmodern Realism », *Postmodern Studies*, 7, « British Postmodern Fiction », dir. Theo D'haen et Hans Bertens, 1993, p. 9-31.
- ELKIN, Lauren, *Flâneuse. Women Walk the City*, London, Chatto & Windus, 2016.
- ENGLISH, James F. (dir.), *A Concise Companion to Contemporary British Fiction*, Oxford, Blackwell, 2006.
- EYRES, Patrick, « Ian Hamilton Finlay and the Cultural Politics of Neo-Classical Gardening », *Garden History*, 28/1, 2000, p. 152-166.
- ESPOSITO, Roberto, *Communitas. The Origin and Destiny of Community* (1998), trad. Timothy Campbell, Stanford, Stanford UP, 2010; *Communitas. Origine et destin de la communauté*, trad. Nadine Le Lirzin, Paris, PUF, 2000.
- , *Immunitas. The Protection and Negation of Life* (2002), trad. Zakiya Hanafi, Cambridge, Polity, 2011.
- FARGE, Arlette, « Georges Didi Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003 », *Études photographiques*, 15, novembre 2004. Accès le 1^{er} décembre 2016 à <http://etudesphotographiques.revues.org/405>.
- FELMAN, Shoshana et Dori LAUB, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, London, Routledge, 1992.
- FERREIRA, Maria Aline, « The Posthumanist and Biopolitical Turn in Postmodernism », *European English Messenger*, 24/2, 2015. Accès le

10 août 2016 à <https://www.questia.com/magazine/1G1-440058445/the-posthumanist-and-biopolitical-turn-in-post-postmodernism>.

FINBURGH, Clare, « Theatre's Other: Event and Testimony in British *Verbatim* Plays », *Sillages critiques*, 18, « Le théâtre et son autre », dir. Élisabeth Angel-Perez et Liliane Campos, 2014. Accès le 25 juillet 2017 à <http://sillagescritiques.revues.org/4048>.

FINNEY, Brian, *English Fiction Since 1984. Narrating a Nation*, London, Palgrave, 2006.

—, « Martin Amis's *Time's Arrow* and the Postmodern Sublime », dans Gavin Keulks (dir.), *Martin Amis: Postmodernism and Beyond*, London, Palgrave, 2006, p. 101-116.

FISHER, Mark, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Alresford, Zero Books, 2014.

FORTIER, Anne-Marie, « Afterword: Acts of Affective Citizenship? Possibilities and Limitations », *Citizenship Studies*, 20/8, 2016, p. 1038-1044.

FORTIN-TOURNÈS, Anne-Laure, *Martin Amis. Le postmodernisme en question*, Rennes, PUR, 2003.

—, « Representing Violence in *Lionel Asbo* by Martin Amis: "Extremely Lout and Incredibly Gross" », *Sillages critiques*, 22, « Écriture de la violence, violence de l'écriture », dir. Marc Amfreville, Aloysia Rousseau et Armelle Sabatier, 2017. Accès le 24 juillet 2017 à <https://sillagescritiques.revues.org/4965>.

FOSTER, Hal, *The Return of the Real* (1996), Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1999.

FOUCAULT, Michel, *Il faut défendre la société*, éd. François Ewald, Alessandro Fontana, Mauro Bertani, Paris, EHESS/Gallimard/Le Seuil, 1997.

—, *Les Hétérotopies*, dans *Le Corps utopique; Les Hétérotopies*, Paris, Nouvelles éditions Lignes, 2009.

—, « Le corps utopique » (1966), dans *Œuvres*, éd. dirigée par Frédéric Gros, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2015, t. II, p. 1248-1257.

—, *Histoire de la sexualité*, I, *La Volonté de savoir* (1976), dans *Œuvres*, éd. dirigée par Frédéric Gros, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2015, t. II.

—, *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975), dans *Œuvres*, éd. dirigée par Frédéric Gros, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2015, t. II.

- FREUD, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté » (1919), dans *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985.
- FUSSELL, Paul, *The Great War and Modern Memory* (1975), Oxford, Oxford UP, 1995.
- GANTEAU, Jean-Michel, *Peter Ackroyd et la musique du passé*, Paris, Michel Houdiard, 2008.
- , *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction*, London, Routledge, 2015.
- GARSON, Cyrielle, « *Verbatim* Theatre and New Writing in Britain: A State of “Kindred Strangers”? », *Études britanniques contemporaines*, 48, « Crossing into Otherness », dir. Catherine Bernard, 2015. Accès le 25 juillet 2017 à <http://ebc.revues.org/2133>.
- GARSON Cyrielle et Madelena GONZALEZ, « “What A Carve Up!” The Eclectic Aesthetics of Postmodernism and the Politics of Diversity in Some Examples of Contemporary British *Verbatim* Theatre », *Études britanniques contemporaines*, 49, « State of Britain », dir. Catherine Bernard, 2015. Accès le 25 juillet 2017 à <http://ebc.revues.org/2685>.
- GAUTHIER, Brigitte, *Harold Pinter : le maître de la fragmentation*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- GASIOREK, Andrzej, *Post-war British Fiction. Realism and After*, London, Edward Arnold, 1995.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.
- GIDDENS, Anthony, *The Third Way. The Renewal of Social Democracy*, Cambridge, Polity, 1998 ; *La Troisième voie face aux critiques. Le renouveau de la social-démocratie*, trad. Laurent Bouvet, Émilie Colombani et Frédéric Michel, Paris, Le Seuil, 2002.
- GILLMAN, Derek, *The Idea of Cultural Heritage*, Cambridge, Cambridge UP, édition révisée, 2010.
- GODDARD, Lynette, *Contemporary Black British Playwrights*, London, Palgrave, 2015.
- GOH, Irving, *The Reject. Community, Politics, and Religion after the Subject*, New York, Fordham UP, 2015.
- GOULD, Charlotte, *Les Young British Artists, l'école du scandale*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle, 2003.

- , « L'objet à l'œuvre dans l'art des British Young Artists. Objecting to Materialization: Some Artworks by Young British Artists », *Revue LISA/LISA e-journal*, janvier 2006. Accès le 12 mars 2018 à <http://journals.openedition.org/lisa/870>.
- , « Jeremy Deller's *The Battle of Orgreave*, rejouer 1984 », dans Mathilde Bertrand, Thierry Labica et Cornelius Crowley (dir.), *Ici notre défaite a commencé. La grève des mineurs britanniques (1984-1985)*, Paris, Syllepses, 2016 (halshs-01376014).
- GRATZA, Agnieszka, « Conversation Pieces. Taking Part in Tino Sehgal's *These Associations* », 1^{er} janvier 2013. Accès le 26 juillet 2017 à <https://frieze.com/article/conversation-pieces>.
- GREENLAND, Colin, « Twisted Sisters », *The Guardian*, 18 août 2007. Accès le 20 janvier 2015 à <https://www.theguardian.com/books/2007/aug/18/featuresreviews.guardianreview18>.
- GRITZNER, Karoline, *Adorno and Modern Theatre. The Drama of the Damaged Self in Bond, Rudkin, Barker and Kane*, London, Palgrave, 2015.
- GROES, Sebastian, *The Making of London. London in Contemporary Literature*, London, Palgrave, 2011.
- GRONDIN, Jean, *L'Horizon herméneutique de la pensée contemporaine*, Paris, Vrin, 1993.
- GROSSMAN, Évelyne, *La Défiguration. Artaud, Beckett, Michaud*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.
- GUIGNERY, Vanessa, *Julian Barnes. L'art du mélange*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2001.
- , *Jonathan Coe*, London, Palgrave, 2016.
- GUIGNERY, Vanessa et François GALLIX (dir.), *(Re-)Mapping London. Visions of the Metropolis in the Contemporary Novel in English*, Paris, Publibook, 2008.
- GUNNING, Dave, « Ethnicity, Authenticity, and Empathy in the Realist Novel and Its Alternatives », *Contemporary Literature*, 53/4, 2012, p. 779-813.
- GUTLEBEN, Christian, *Nostalgic Postmodernism. The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel*, Amsterdam, Rodopi, 2001.
- HAIDER, Amna, « War Trauma and Gothic Landscapes of Dispossession and Dislocation in Pat Barker's *Regeneration* Trilogy », *Gothic Studies*, 14/12, 2012, p. 55-73.

- , « Pat Barker's Liminal Figures of War Trauma: Mr. Hyde, Antiprosopon and the Cryptophore », *War, Literature, and the Arts: An International Journal of the Humanities*, 25, 2013, p. 1-18.
- HALBWACHS, Maurice, *La Mémoire collective* (1950), éd. Gérard Namer, Paris, Albin Michel, 1997.
- HALL, Stuart et David HELD, « Left and Rights », *Marxism Today*, juin 1989, p. 16-23.
- HAMMOND, Will et Dan STEWART (dir.), *Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*, London, Oberon Books, 2008.
- HANLEY, Lynsey, *Estates. An Intimate History* (2007), London, Granta Books, 2017.
- HANNA, Emma, *The Great War on the Small Screen: Representing the First World War in Contemporary Britain*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2009.
- HARAWAY, Donna J., *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, London, Free Association Books, 1991 ; *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, trad. Oristelle Bonis, Nîmes/Arles, Jacqueline Chambon/Actes Sud, coll. « Rayon Philo », 2009.
- , *When Species Meet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.
- HARDT, Michael et Antonio NEGRI, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, New York, Penguin, 2004 ; *Multitude. Guerre et démocratie à l'âge de l'empire*, trad. Nicolas Guilhot, Paris, 10/18, 2006.
- , *Commonwealth* (2009), Cambridge (Mass.), Harvard UP, 2011 ; *Commonwealth*, trad. Elsa Boyer, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2014.
- HARIMAN, Robert et John Louis LUCAITES, *No Caption Needed. Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007.
- HARRIS, Greg, « Compulsory Masculinity, Britain and the Great War. The Literary-Historical World of Pat Barker », *Critique*, 39/4, 1998, p. 290-304.
- HARVEY, Robert, *Sharing Common Ground. A Space for Ethics*, London, Bloomsbury, 2017.
- HEAD, Dominic, *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000*, Cambridge, Cambridge UP, 2002.
- , *The State of the Novel. Britain and Beyond*, Oxford, Blackwell, 2008.
- HEINICH, Nathalie, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.

- HICKS, Heather J., « “This Time Round”: David Mitchell’s *Cloud Atlas* and the Apocalyptic Problem of Historicism », *Postmodern Culture*, 20/3, 2010. Accès le 25 juillet 2017 à <https://muse.jhu.edu/article/444704>.
- HIGGINS, Charlotte, « #Wearehere: Somme Tribute Revealed as Jeremy Deller Work », *The Guardian*, 1^{er} juillet 2016. Accès le 13 avril 2017 à <https://www.theguardian.com/stage/2016/jul/01/wearehere-battle-somme-tribute-acted-out-across-britain>.
- HILLIS MILLER, Joseph, « The Critic as Host », *Critical Inquiry*, 3/3, 1977, p. 439-447.
- HIRSCH, Marianne, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1997.
- HIRST, Damien, « Damien Hirst on Francis Bacon », Tate website. Accès le 14 janvier 2016 à <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/damien-hirst-on-francis-bacon>.
- HO, Janice, *Nation and Citizenship in the Twentieth Century British Novel*, Cambridge, Cambridge UP, 2015.
- HOPKINS, David, « “Out of it”: Drunkenness and Ethics in Martha Rosler and Gillian Wearing », *Art History*, 26/3, 2003, p. 340-363.
- HORLOCK, Mary *et al.*, *Beat*, London, Tate Publishing, 2002.
- HORTON, Emily, *Contemporary Crisis Fictions. Affect and Ethics in the Modern British Novel*, London, Palgrave, 2014.
- HORTON, Emily, Philip TEW et Leigh WILSON (dir.), *The 1980s. A Decade of Contemporary British Fiction*, London, Bloomsbury, 2014.
- HOWARD, Jeremy P., *A Political History of the Magazine Encounter, 1953-67*, thèse de doctorat, Oxford University, 1993.
- HUDSON, James, « Absent Friends: Edward Bond’s Corporeal Ghosts », *Platform*, 7/1, printemps 2013, p. 12-25.
- HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1980), London, Methuen, 1984.
- , *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1988.
- HUYSEN, Andreas, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, Stanford UP, 2003.
- HYDÉN, Lars-Christer, « Illness and Narrative », *Sociology of Health & Illness*, 19/1, 1997, p. 48-69.

- HYMAN, James, *The Battle for Realism. Figurative Art in Britain during the Cold War. 1945-1960*, London/New Haven, Yale UP, 2001.
- JABLONKA, Ivan, *L'histoire est une littérature contemporaine*, Paris, Le Seuil, 2014.
- JAMES, David, *Contemporary British Fiction and the Artistry of Space. Style, Landscape, Perception*, London, Continuum, 2008 (ebook).
- , « A Renaissance for the Crystalline Novel? », *Contemporary Literature*, 53/4, 2012, p. 845-874.
- JAMES, David (dir.), *The Cambridge Companion to British Fiction Since 1945*, Cambridge, Cambridge UP, 2015.
- JAMESON, Fredric, « Progress versus Utopia; Or, Can We Imagine the Future? », *Science Fiction Studies*, 9/2, 1982, p. 147-158.
- , *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolical Act* (1981), London, Routledge, 1989; *L'Inconscient politique. Le récit comme acte socialement symbolique*, trad. Nicolas Vieillescazes, Paris, Questions théoriques, 2012.
- , *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Verso, 1991; *Le Postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. Florence Nevoltry, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2011.
- , *The Seeds of Time*, New York, Columbia UP, 1994.
- , *A Singular Modernity*, London, Verso, 2002.
- JENCKS, Charles, *What is Postmodernism?*, London, Academy Editions, 1986.
- JENCKS, Charles (dir.), *The Post-modern Reader*, London, Academy Editions, 1992.
- JOHANSEN, Emily, « Bureaucracy and Narrative Possibilities in Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go* », *The Journal of Commonwealth Literature*, 51/3, 2016, p. 416-431.
- JOUBERT, Claire, « Le comparatisme comme critique : littérature/s, culture/s, peuple/s », dans Émilienne Baneth-Nouailhetas (dir.), *Comparer l'étranger. Enjeux du comparatisme en littérature*, Rennes, PUR, 2007, p. 25-48. Accès le 3 avril 2017 à <http://books.openedition.org/pur/28811>.
- JUDD, Ben, « "It's a Question of Choosing those Moments..." ». Gillian Wearing Interviewed by Ben Judd », dans *Gillian Wearing*, cat. expo. Vienne, Secession, 26 septembre 1997-16 novembre 1997, Wien, Wiener Secession, 1997, p. 7-10.

- JURY, Louise, « Royal Academy's "Sensation" proves to be a shockingly good crowd-puller », *The Independent*, 30 décembre 1997. Accès le 11 février 2016 à <http://www.independent.co.uk/news/royal-academys-sensation-proves-to-be-a-shockingly-good-crowd-puller-1291068.html>.
- KAUFFMANN, Krista, « "One Cannot Look at This" / "I Saw It": Pat Barker's *Double Vision* and the Ethics of Visuality », *Studies in the Novel*, 44/1, 2012, p. 80-99.
- KEAY, Douglas, « Interview with Margaret Thatcher », *Woman's Own*, 31 octobre 1987. Accès le 6 décembre 2016 à <http://www.margarethatthatcher.org/document/106689>.
- KERMODE, Frank, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, Oxford UP, 1966.
- KEYES, Jarrad Morris, *The Logics of Dissolution. Delineating the Urban Problematic in Contemporary British Literature*, Kingston University, 2011.
- KLOTZ, Heinrich, *The History of Postmodern Architecture*, trad. Radka Donnell, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1988.
- KOHLMANN, Benjamin, *Committed Styles. Modernism, Politics, and Left-Wing Literature in the 1930s*, Oxford, Oxford UP, 2014.
- KORTE, Barbara et Georg ZIPP, *Poverty in Contemporary Literature. Themes and Figurations on the British Book Market*, London, Palgrave, 2014.
- KRAWCZYK, Johanna, « Agresser le spectateur, une quête d'utopie politique? Éclairages sur la dystopie bondienne », *T(r)OPICS*, 2, « Théâtre et utopie », p. 193-209. Accès le 8 janvier 2016 à <http://tropics.univ-reunion.fr/accueil/numero-2/i-theatre-et-utopie/krawczyk/>.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 1983.
- KUNTZ, Hélène, « La catastrophe comme création négative chez Beckett, Müller et Bond », *Recherches et travaux*, 58, 2000, p. 219-225.
- , « Le personnage-fantôme chez Edward Bond (*Pièces de guerre, Café*) et Heiner Müller (*Hamlet-machine, Paysage sous surveillance*) : une mise à l'épreuve de l'humain », dans Françoise Lavocat et François Lecerle (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, PUR, 2005, p. 527-538.
- LACLAU, Ernesto, *New Reflections on the Revolution of Our Time*, London, Verso, 1990.
- LANE, Richard J., Rod MENGHAM et Philip TEW, *Contemporary British Fiction*, Cambridge, Polity, 2003.

- LANONE, Catherine, « Cryptes textuelles : jeux de lecture dans *Chatterton* de Peter Ackroyd », *Études britanniques contemporaines*, 12, 1997, p. 17-30.
- LASCAULT, Gilbert, « Peindre la viande », *L'Arc*, 73, « Francis Bacon », 1978, p. 21-24.
- LASH, Scott, « Postmodernism as Humanism? Urban Space and Social Theory », dans Bryan S. Turner (dir.), *Theories of Modernity and Postmodernity*, London, Sage, 1990.
- LATOUR, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991.
- , *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, 2015.
- LAVOCAT, Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Le Seuil, 2016.
- LE BLANC, Guillaume, *Vies ordinaires. Vies précaires*, Paris, Le Seuil, 2007.
- , *Dedans, dehors. La condition d'étranger*, Paris, Le Seuil, 2010.
- , *L'Insurrection des vies minuscules*, Paris, Bayard, 2014.
- LEBLOND, Diane, « Martin Amis and "The Nature of the Offense": from Expressions of Outrage to the Experience of Scandal », *Études britanniques contemporaines*, 45, 2013. Accès le 21 juillet 2016 à <http://ebc.revues.org/603>.
- , *Optiques de la fiction : pour une lecture des dispositifs optiques de quatre romans britanniques contemporains : Time's Arrow de Martin Amis, Gut Symmetries de Jeanette Winterson, Cloud Atlas de David Mitchell, Clear de Nicola Barker*, thèse de doctorat, Université Paris Diderot, 2016.
- LEE, Alison, *Realism and Power. Postmodern British Fiction*, London, Routledge, 1990.
- LEES, Loretta, Tom SLATER et Elvin WYLY, *Gentrification*, London, Routledge, 2008.
- LEFEBVRE, Henri, *La Production de l'espace* (1974), Paris, Anthropos, 2000.
- LEIRIS, Michel, *Bacon le hors-la-loi*, Paris, Fourbis, 1989.
- , *Francis Bacon, face et profil* (1983), Paris, Albin Michel, 2004.
- LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre : l'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Le Seuil, 1980.
- LESCOT, David, *Dramaturgies de la guerre*, Paris, Circé, 2001.
- LETISSIER, Georges, « Biographie d'une ville, temporalités d'une œuvre, Londres selon Ackroyd », dans Ronald Shusterman (dir.), *Des histoires de temps*.

- Conceptions et représentations de la temporalité*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2003, p. 303-322.
- , « Dickens and Post-Victorian Fiction », dans Susana Onega et Christian Gutleben (dir.), *Refracting the Canon in Contemporary Literature and Film*, Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 111-128.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana, 1972.
- LIBIN, Mark, « 'Prick-tease of the soul': Negative Dialectics and the Politics of Tony Harrison's *v.* », *Textual Practice*, 31/7, 2017, p. 1379-1397.
- LLOYD, David, *Irish Culture and Colonial Modernity 1800-2000. The Transformation of Oral Space*, Cambridge, Cambridge UP, 2011.
- LODGE, David, « The Novelist at the Crossroads » (1969), dans Malcolm Bradbury (dir.), *The Novel Today. Contemporary Writers on Modern Fiction*, London, Fontana, 1990, p. 87-114.
- , « The Novelist Today: Still at the Crossroads? » (1992), dans *The Practice of Writing*, Harmondsworth, Penguin, 1997, p. 3-19.
- LONGXI, ZHANG, « Historicizing the Postmodern Allegory », *Texas Studies in Literature and Language*, 36/2, été 1994, p. 212-231.
- LUCKHURST, Roger, « Not Now, Not Yet. Polytemporality and Fictions of the Iraq War », dans Marita Nadal et Mónica Calvo (dir.), *Trauma in Contemporary Literature. Narrative and Representation*, London, Routledge, 2014, p. 51-70.
- LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- , *Le Différend*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- , *L'Inhumain*, Paris, Galilée, 1988.
- MACHINAL, Hélène, « David Mitchell's *Cloud Atlas*. From Postmodernity to the Posthuman », dans Sarah Dillon (dir.), *David Mitchell. Critical Essays*, Canterbury, Gylphi Limited, 2011, p. 127-154.
- MACKINTOSH, Alex, « *Kunst macht frei* – Misrepresenting the Holocaust in Jake and Dinos Chapman's *Hell* », dans Carsten Meiner et Kristin Veel (dir.), *The Cultural Life of Catastrophes and Crises*, Berlin, de Gruyter, 2012, p. 263-272.
- MACZYNSKA, Magdalena, « This Monstrous City: Urban Visionary Satire in the Fiction of Martin Amis, Will Self, China Miéville, and Maggie Gee », *Contemporary Literature*, 51/1, 2010, p. 58-86.

- MAIER, Charles S., « A Surfeit of Memory? Reflections on History, Melancholy, and Denial », *History and Memory*, 5/2, 1992, p. 136-152.
- MASSEY, Doreen, « Space-Time and the Politics of Location », dans James Lingwood (dir.), *House*, London, Phaidon/Artangel, 1995, p. 34-49.
- MASSUMI, Brian, *Semblance and Event. Activist Philosophy and the Occurrent*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2011.
- MBEMBE, Achille, « Nécropolitique », *Raisons politiques*, 21, 2006, p. 29-60 ; trad. de « Necropolitics », *Public Culture*, 15/1, 2003, p. 11-40.
- MCCORMACK, Karen, « Comfort and Burden: The Changing Meaning of Home for Owners At-Risk of Foreclosure », *Symbolic Interaction*, 35/4, 2012, p. 421-437.
- MCHALE, Brian, *Constructing Postmodernism*, London, Routledge, 1992.
- McKENZIE, Janet, « By confronting simple questions, bigger ones emerge. That is the essence of my work », entretien avec Kate Whiteford, *Studio International*, 14 août 2016. Accès le 15 février 2017 à <http://www.studiointernational.com/index.php/kate-whiteford-interview-false-perspectives>
- McNAMEE, Eugene, « Eye Witness – Memorialising Humanity in Steve McQueen's *Hunger* », *International Journal of Law in Context*, 5/3, 2009, p. 281-294.
- MELLET, Laurent, *Jonathan Coe. Les politiques de l'intime*, Paris, PUPS, 2015.
- MENKE, Richard, « Narrative Reversals and the Thermodynamics of History in Martin Amis's *Time's Arrow* », *Modern Fiction Studies*, 44/4, 1998, p. 959-980.
- , « Mimesis and Informatics in *The Information* », dans Gavin Keulks (dir.), *Martin Amis: Postmodernism and Beyond*, London, Palgrave, 2006, p. 137-157.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- MIDDLETON, Peter et Tim WOODS, *Literatures of Memory. History, Time and Space in Postwar Writing*, Manchester, Manchester UP, 2000.
- MIRZOEFF, Nicholas, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Durham (NC), Duke UP, 2011.
- MITCHELL, Greg, « 6 Years Ago: "Stuff Happens," Rumsfeld Said, Amid Chaos in Iraq », *Huffpost, The Blog*, 5 novembre 2009. Accès le 25 mars 2016 à http://www.huffingtonpost.com/greg-mitchell/6-years-ago-stuff-happens_b_185691.html.

- MITCHELL, W.J.T., « Cloning Terror: the War of Images 2001-2004 », dans Diarmuid Costello et Dominic Willsdon (dir.), *The Life and Death of Images*, London, Tate Publishing, 2008.
- , *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present*, Chicago, The University of Chicago Press, 2011 ; *Cloning Terror ou la Guerre des images du 11 septembre au présent*, trad. Maxime Boidy et Stéphane Roth, Paris, Les Prairies ordinaires, 2011.
- , « Image, Space, Revolution: The Arts of Occupation », *Critical Inquiry*, 39/1, 2012, p. 8-32.
- MONTAZAMI, Morad, « L'événement historique et son double. Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave* », *Images re-vues*, 5, 2008. Accès le 27 juillet 2017 à <http://imagesrevues.revues.org/334>.
- MONTEITH, Sharon, Margaretta JOLLY, Nahem YOUSAF et Ronald PAUL (dir.), *Critical Perspectives on Pat Barker*, Columbia (SC), University of South Carolina Press, 2005.
- MOREL, Michel, « *Tim's Arrow* ou le récit palindrome », *Cahiers Charles V*, 18, « Jeux d'écriture: le roman britannique contemporain », dir. Marie-Françoise Cachin et Ann Grieve, 1995, p. 45-61.
- MOUFFE, Chantal, *Agonistics. Thinking the World Politically*, London, Verso, 2013 ; *Agonistique. Penser politiquement le monde*, trad. Denyse Beaulieu, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2014.
- MULLINS, Charlotte, *Rachel Whiteread*, London, Tate Publishing, 2004.
- MURAT, Jean-Christophe, « "The Payment for Living in a Transition Period": la création à bout de souffle dans *Hemlock and After* d'Angus Wilson », *Polysèmes*, 8, « Textualités ». Accès le 25 août 2017 à <http://journals.openedition.org/polysemes/1700>.
- MURDOCH, Iris, « Against Dryness », *Encounter*, 88, janvier 1962, p. 16-20. Accès le 12 décembre 2015 à <https://www.unz.org/Pub/Encounter-1961jan-00016?View=PDF>.
- NANCY, Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1986.
- , *La Communauté affrontée*, Paris, Galilée, 2001.
- , *Être singulier pluriel* (1996), Paris, Galilée, édition augmentée 2013.
- , *La Communauté désavouée*, Paris, Galilée, 2014.
- NAUGRETTE, Catherine, « De la catharsis au *cathartique*: le devenir d'une notion esthétique », *Tangence*, 88, 2008, p. 77-89.

- OBIS, Éléonore, « Rhapsodie et métamorphoses de la voix dans *The War Plays* d'Edward Bond », *Sillages critiques*, 16, « Métamorphoses de la voix en scène », dir. Marie Pecorari et Élisabeth Angel-Perez, 2013. Accès le 26 janvier 2015 à <http://sillagescritiques.revues.org/2930>.
- OGÉE, Frédéric, « "A work to wonder at": Essence and Existence of the English Landscape Garden », *Études anglaises*, 53/4, 2000, p. 428-441.
- O'FARRELL, Mary Ann, *Telling Complexions. The Nineteenth Century Novel and the Blush*, Durham (NC), Duke UP, 1997.
- ONEGA, Susana, *Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd*, Columbia (SC), Camden House, 1999.
- ONEGA, Susana (dir.), *Telling Histories. Narrativizing History, Historicizing Literature*, Amsterdam, Rodopi, 1995.
- ONEGA, Susana et Christian GUTLEBEN (dir.), *Refracting the Canon in Contemporary Literature and Film*, Amsterdam, Rodopi, 2004.
- ORLANDO, Sophie, *British Black Art, L'histoire de l'art occidental en débat*, Dijon, Les Presses du Réel, 2016.
- OWENS, Craig, « The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism », dans *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 52-69.
- PADDISON, Max, *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge, Cambridge UP, 1993.
- PAGANO, Celeste, « DIY Urbanism: Property and Process in Grassroots City Building », *Marquette Law Review*, 97/2, hiver 2013, p. 335-389.
- PATRICK KNUTSEN, Karen, *Reciprocal Haunting: Pat Barker's Regeneration Trilogy*, Münster, Waxmann Verlag, 2010.
- PATSALIDIS, Savas, « Re-visiting the Community: The Politics of Theatre beyond the Theatre », *Critical Stages/Scènes critiques*, 7, décembre 2012. Accès le 28 juillet 2017 à <http://www.critical-stages.org/7/re-visiting-the-community-the-politics-of-theatre-beyond-the-theatre/>.
- PATTIE, Charles, Patrick SEYD et Paul WHITELEY, *Citizenship in Britain. Values, Participation and Democracy*, Cambridge, Cambridge UP, 2004.
- PERRY, Gill, *Playing at Home. The House in Contemporary Art*, London, Reaktion Books, 2013 (ebook).
- PEYRÉ, Yves, *L'Espace de l'immédiat. Francis Bacon*, Paris, L'Échoppe, 1991.
- PHILLIPS, Lawrence, *London Narratives. Post-War Fiction and the City*, London, Continuum, 2006.

- POULAIN, Alexandra, *Irish Drama, Modernity and the Passion Play*, London, Palgrave, 2016.
- PRUNÈS-CARTIER, Sophie, *Londres ville-mémoire: la représentation de l'espace londonien et l'écriture du passé dans l'œuvre de Peter Ackroyd*, thèse de doctorat, Université Paris Diderot, 2004.
- PUWAR, Nirmal, « Citizen and Denizen Space: if Walls Could Speak », dans Gillian Rose et Divya P. Tolia-Kelly (dir.), *Visuality/Materiality. Images, Objects and Practices*, London, Routledge, 2012, p. 75-84.
- RABINOVITZ, Rubin, *The Reaction Against Experiment in the English Novel. 1950-1960*, New York, Columbia UP, 1967.
- RACZ, Imogen, « Michael Landy's Semi-Detached and the Art of Making », *Journal of Visual Art Practice*, 10/3, 2012, p. 231-243.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- , *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques et Davide PANAGIA, « Dissenting Words: a Conversation with Jacques Rancière », *Diacritics*, 30/2, été 2000, p. 113-126.
- RAU, Petra (dir.), *Conflict, Nationhood and Corporeality in Modern Literature*, London, Palgrave, 2010.
- RAVETZ, Alison, *Council Housing and Culture. The History of a Social Experiment*, London, Routledge, 2001.
- RAWLINSON, Mark, *British Fiction of the Second World War*, Oxford, Oxford UP, 2000.
- REGAN, Christine, « The State of the Nation: Tony Harrison's *v.* », *Textual Practice*, 31/7, 2017, p. 1277-1294.
- REGARD Frédéric et Barbara KORTE (dir.), *Narrating Poverty and Precarity in Britain*, Berlin, De Gruyter, 2014.
- , *Narrating Precariousness. Modes, Media, Ethics*, Heidelberg, Winter, 2014.
- REID, Fiona, *Broken Men: Shell Shock, Treatment and Recovery in Britain. 1914-1930*, London, Continuum, 2010.
- REINELT, Janelle G., *After Brecht: British Epic Theater*, Ann Arbor, The Michigan UP, 1996.
- REVAULT D'ALLONNES, Myriam, *Le Miroir et la Scène. Ce que peut la représentation politique*, Paris, Le Seuil, 2016.

- RICHARDSON, Phyllis, *House of Fiction: From Pemberley to Brideshead, Great British Houses in Literature and Life*, London, Penguin, 2017.
- RICHARDS, Anthony (dir.), *Report of the War Office Committee of Enquiry into « Shell Shock »* (1922), London, Imperial War Museum, 2004.
- RICKEL, Jennifer, « Practice Reading for the Apocalypse: David Mitchell's *Cloud Atlas* as Warning Text », *South Atlantic Review*, 80/1-2, 2015, p. 159-177.
- RIEGL, Aloïs, *L'Industrie d'art romaine tardive* (1901), trad. Marielène Weber et Sophie Yersin Legrand, Paris, Macula, 2014.
- RIFFATERRE, Michael, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, octobre 1980, p. 4-18.
- ROOT, Christina, « A Melodiousness at Odds with Pessimism: Ian McEwan's *Saturday* », *Journal of Modern Literature*, 35/1, 2011, p. 60-78.
- ROSKELL, J.S., « The Composition of the House of Commons », dans J.S. Roskell, L. Clark, C. Rawcliffe (dir.), *The History of Parliament. Introductory Survey 1385-1421*. Accès le 24 novembre 2016 à <http://www.historyofparliamentonline.org/volume/1386-1421/survey/v-composition-house-commons>.
- ROSS, Michael L., « On a Darkling Planet: Ian McEwan's *Saturday* and the Condition of England », *Twentieth Century Literature: A Scholarly and Critical Journal*, 54/1, 2008, p. 75-96.
- ROTHBERG, Michael, *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.
- RUSSELL, Emily, *Reading Embodied Citizenship. Disability, Narrative and the Body Politic*, New Brunswick/London, Rutgers UP, 2011.
- SALTZMAN, Lisa, *Making Memory Matter. Strategies of Remembrance in Contemporary Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006.
- SAMUEL, Raphael, *Theatres of Memory. Past and Present in Contemporary Culture* (1994), London, Verso, 2012.
- SARBIT, Bruce, « Madness Silenced: A Foucauldian Reading of Paul Sayer's *The Comforts of Madness* », *PSYART. A Hyperlink Journal for the Psychological Study of the Arts*, 2, 1998. Accès le 11 avril 2017 à http://psyartjournal.com/article/show/sarbit-madness_silenced_a_foucauldian_reading_o.
- SAUNDERS, Graham, « 'A Theatre of Ruins'. Edward Bond and Samuel Beckett: Theatrical Antagonists », *Studies in Theatre and Performance*, 25/1, 2005, p. 67-77.

- SAURA, Antonio, *Francis Bacon et la beauté obscène* (1992), trad. Christophe David, Paris, Séguier, 1996.
- SAVAGE, Jon, « Vital Signs: Gillian Wearing's Talking Pictures », *Artforum International*, 32/7, mars 1994, p. 60-63.
- SCANLAN, Margaret, *Traces of Another Time. History and Politics in Postwar British Fiction*, Princeton, Princeton UP, 1990.
- SCHAMA, Simon, *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, London, Collins, 1987; *L'Embarras de richesses. Une interprétation de la culture hollandaise au siècle d'Or*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, 1991.
- SCHEPER-HUGHES, Nancy et Loïc WACQUANT (dir.), *Commodifying Bodies*, London, Sage, 2002.
- SCHMITT, Mark, « "A World Separate Yet Within." Welsh Devolution and the Paradoxes of Post-British Community in Niall Griffiths's *Sheepshagger* », *Anglistik*, 26/1, 2015, p. 93-102.
- SCHWEDA, Mark et Silke SCHICKTANZ, « The "Spare Parts Person"? Conceptions of the Human Body and their Implications for Public Attitudes towards Organ Donation and Organ Sale », *Philosophy, Ethics, and Humanities in Medicine*, 4/4, 2009. Accès le 10 août 2016 à <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2669094/>.
- SEBESTYEN, Amanda, « Donald Rodney, *Crisis*, 18 January – 18 February 1989 », *New Statesman and Society*, 1989. Accès le 8 août 2016 à <http://chisenhale.org.uk/archive/exhibitions/index.php?id=172>.
- SHEPARD, Ben, *Headhunters: The Search for a Science of the Mind*, London, The Bodley Head, 2014.
- SHORTHOSE, Jim, « The Engineered and the Vernacular in Cultural Quarter Development », *Capital & Class*, 28/3, hiver 2004, p. 159-178.
- SHOWALTER, Elaine, *The Female Malady. Women, Madness, and English Culture, 1830-1980* (1985), London, Virago Press, 2007.
- SIEGELBAUM, Sami, « Business Casual: Flexibility in Contemporary Performance Art », *Art Journal*, 72/3, automne 2013, p. 48-63.
- SIERZ, Aleks, *Contemporary English Plays*, London, Bloomsbury, 2015.
- SINCLAIR, Iain, « The House in the Park: a Psychogeographical Response », dans James Lingwood (dir.), *House*, London, Phaidon/Artangel, 1995, p. 12-33.
- SINFIELD, Alan, *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain* (1989), London, Continuum, 2004.

- SNOW, C.P., « Challenge to the Intellect », *Times Literary Supplement*, 15 août 1958, p. iii.
- SOBCHACK, Vivian, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, University of California Press, 2004.
- SONTAG, Susan, *On Photography* (1977), Harmondsworth, Penguin, 1979.
- , *Illness as Metaphor; AIDS and Its Metaphors* (1977, 1988), New York, Picador, 1990.
- SORLIN, Sandrine, *La Défamiliarisation linguistique dans le roman anglais contemporain*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2010.
- SPENCER, Jenny S., *Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond*, Cambridge, Cambridge UP, 1992.
- SPIGELMAN, James, « Magna Carta: the Rule of Law and Liberty », *Policy*, 31/2, 2015, p. 24-31.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *A Critique of Postcolonial Reason*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1999.
- STALLABRASS, Julian, « Talking Point Video ». Accès le 25 mars 2016 à <http://fabrica.org.uk/exhibitions/the-incommensurable-banner/>.
- STAUB, Alexandra, *Conflicted Identities. Housing and the Politics of Cultural Representation*, London, Routledge, 2016.
- STEVENSON, Randall, *The Last of England*, Oxford, Oxford UP, coll. « The Oxford English Literary History », t. 12, 2004.
- SU, John J., « Refiguring National Character: The Remains of the British Estate Novel », *MFS Modern Fiction Studies*, 48/3, 2002, p. 552-580.
- TANCKE, Ulrike, « Misplaced Anxieties: Violence and Anxiety in Ian McEwan's *Saturday* », dans Véronique Bragard, Christophe Dony et Warren Rosenberg (dir.), *Portraying 9/11: Essays on Representations in Comics, Literature, Film and Theatre*, Jefferson (NC), McFarland, 2011, p. 89-101.
- TEW, Philip, *The Contemporary British Novel* (2004), London, Continuum, 2007.
- , « Will Self and Zadie Smith's Depictions of Post-Thatcherite London: Imagining Traumatic and Traumatological Space », *Études britanniques contemporaines*, 47, 2014. Accès le 24 mars 2017 à <http://ebc.revues.org/1886>.
- , « Exploring London in Ian McEwan's *Saturday* (2005): Trauma and the Traumatological, Identity Politics and Vicarious Victimhood », dans Nick Hubble et Philip Tew (dir.), *London in Contemporary British Fiction. The City beyond the City*, London, Bloomsbury, 2016, p. 17-33.

- TODMAN, DAN, *The Great War: Myth and Memory*, London, Hambledon Continuum, 2005.
- TOLIA-KELLY, Divya P., Emma WATERTON et Steve WATSON (dir.), *Heritage, Affect and Emotion*, London, Routledge, 2017.
- TOLLANCE, Pascale, *Graham Swift. La Scène de la voix*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2011.
- TOWNSEND, Chris (dir.), *The Art of Rachel Whiteread*, London, Thames & Hudson, 2004.
- TRIMM, Ryan, *Heritage and the Legacy of the Past in Contemporary British Literature and Culture*, London, Routledge, 2017.
- TSETI, Angeliki, *Photo-literature and Trauma: from Collective History to Connective Memory*, thèse de doctorat, Université Paris Diderot/National and Kapodistrian University of Athens, 2015.
- TUAILLON, David, « Les Pièces de guerre d'Edward Bond : une approche politique de la guerre nucléaire hors des canons militants », *ILCEA*, 16, 2012. Accès le 13 janvier 2016 à <https://ilcea.revues.org/1399>.
- , *Edward Bond: The Playwright Speaks*, London, Bloomsbury, 2015.
- VALÉRY, Paul, « La crise de l'esprit », *La Nouvelle Revue française*, 71, 1^{er} août 1919, p. 321-337.
- VAN DEN HENGEL, Louis, « Archives of Affect: Performance, Reenactement, and the Becoming of Memory », dans László Munteán, Liedeke Plate et Anneke Smelik (dir.), *Materializing Memory in Art and Popular Culture*, London, Routledge, 2017, p. 125-142.
- VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire* (1971), Paris, Le Seuil, coll. « Points histoire », 1979.
- WALDBY, Catherine et Robert MITCHELL, *Tissue Economies. Blood, Organs, and Cell Lines in Late Capitalism*, Durham (NC), Duke UP, 2006.
- WALLIS, Clarie, « Matériaux et fabrication », dans Christine Van Assche (dir.), *Mona Hatoum*, cat. expo. Paris, Centre Pompidou, 24 juin-28 septembre 2015, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2015, p. 118-139.
- WARNER MERIEN, Mary, *Photography. A Cultural History*, 2^e éd., London, Laurence King, 2006.
- WATERMAN, David, *Pat Barker and the Mediation of Social Reality*, Amherst, Cambria Press, 2009.

- WATERTON, Emma, *Politics, Policy and the Discourses of Heritage in Britain*, London, Palgrave, 2010.
- WATSON, David, « Derivative Creativity: the Financialisation of the Contemporary American Novel », *European Journal of English Studies*, 21/1, « Getting and Spending », dir. Frederik Van Dam, Silvana Colella et Brecht de Groot, 2017, p. 93-105.
- WESSELING, Elisabeth, *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam, John Benjamins, 1991.
- WEIZMAN, Eyal, « Introduction to The Politics of Verticality », *openDemocracy*, 24 avril 2002 Accès le 20 avril 2016 à https://www.opendemocracy.net/ecology-politicsverticality/article_801.jsp.
- WESTERMAN, Molly, « Is the Butler Home? Narrative and the Split Subject in *The Remains of the Day* », *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 37/3, 2004, p. 157-170.
- WHITEHEAD, Anne, « Writing with Care: Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go* », *Contemporary Literature*, 52/1, 2011, p. 54-83.
- WHITFIELD, Sarah, « Bacon; Hirst. London », *The Burlington Magazine*, septembre 2006, p. 643-645.
- WHITTAKER, Edward, « Art in the Age of Exception: Mark Wallinger's *Sleeper* in Berlin », dans Jennifer Craig et Warren Steele (dir.), *RIEvolution: Mapping Culture, Community and Change from Ben Jonson to Angela Carter*, Newcastle, Cambridge Scholars, 2009, p. 23-41.
- WILDE, Alan, *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1981.
- WILKINSON, Alan, *Fiona McIntyre. A Tree Within*, Bristol, Sansom and Company, 2016.
- WILLIAMS, Barbara Janette, *Resurgence and Renovation: The Contemporary English Country House Novel after 2000*, thèse de doctorat, Newcastle University, 2015.
- WILLIAMS, Raymond, *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford UP, 1977.
- , « Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory » (1973), *Culture and Materialism*, London, Verso, 1980, p. 31-49 ; « Base et superstructure dans la pensée culturelle marxiste », dans *Culture et matérialisme*, trad. Nicolas Calvé et Étienne Dobenesque, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.
- , *The Country and the City* (1973), London, The Hogarth Press, 1993 (ebook).

- WILLIAMS, Val, *Martin Parr*, London, Phaidon, 2002.
- WILLIAMS-WANQUET, Eileen, « L'histoire remise en cause: *Indigo* de Marina Warner », *Études britanniques contemporaines*, 18, 2000, p. 89-103.
- WILSON, Angus, « Diversity and Depth », *Times Literary Supplement*, 15 août 1958, p. viii.
- WOLFREYS, Julian, *Victorian Hauntings. Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature*, London, Palgrave, 2002.
- , *Traces of Experience: Being, Loss, Memory & Ghosts*, Charmouth, Triarchy Press, 2016.
- YATES, Frances, *The Art of Memory*, London, Routledge, 1966; *L'Art de la mémoire*, trad. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1987.
- YOUNG, James E., « Rachel Whiteread's Judenplatz Memorial in Vienna », dans Chris Townsend (dir.), *The Art of Rachel Whiteread*, London, Thames & Hudson, 2004, p. 162-172.
- YOUNG, Linsey, « The Power of Things », dans Ann Gallagher et Molly Donovan (dir.), *Rachel Whiteread*, cat. expo. Londres, Tate Britain, 12 septembre 2017-21 janvier 2018, London, Tate Publishing, 2017, p. 161-168.
- ZAPKIN, Phillip, « Compromised Epistemologies: The Ethics of Historiographic Metatheatre in Tom Stoppard's *Travesties* and *Arcadia* », *Modern Drama*, 59/3, 2016, p. 306-326.

REMERCIEMENTS

Ce livre est le fruit d'une passion amoureuse pour un pays, ceux qui le font, l'écrivent, l'imaginent, en disent les joies et les douleurs, l'énergie et la folie. Cette passion est née dans un jardin féérique des collines de Malvern. Ma dette envers ma famille anglaise – Unity et Kim Wright – restera infinie. Cette passion, je l'ai d'abord partagée avec mes parents. Le bonheur des jardins et des squares, des routes de campagne, de la couleur des briques sous la pluie est aussi le leur. Mon père n'aura pas vu l'achèvement de cet ouvrage. Il m'a appris à voir et à me laisser absorber par la matière picturale. L'œil du livre, c'est lui. Ma mère m'aura, très tôt, fait comprendre l'intensité historique de cette culture. L'émotion du commun, des travaux et des jours, c'est elle. Cette réflexion au long cours a été portée par des amitiés joyeuses et éclairées, des amitiés qui m'accompagnent et me nourrissent. « *These people, they raised me.* » Merci à Élisabeth Angel-Perez qui a cru à ce projet bien avant moi et sans qui ce livre n'aurait jamais vu le jour. Merci à Alexandra Poulain pour sa présence si forte, à Jean-Michel Ganteau pour sa confiance et son amitié de toujours. Merci, encore et encore, à ma tribu de plus de trente ans. Que leur dire? Ils savent que sans eux...

Merci à mes amis et collègues de l'UFR d'Études anglophones de Paris Diderot et du Laboratoire de recherche sur les cultures anglophones (LARCA) de m'avoir accompagnée toutes ces années: Sara Thornton, François Brunet, Martine Beugnet, Antoine Cazé, Emmanuelle Delanoë, Jean-Marie Fournier, Frédéric Ogée... Je sais gré au LARCA d'avoir soutenu mes missions de recherche au fil des ans. Merci aux doctorant·e·s du LARCA pour nos séances de lectures croisées si inspirantes. Merci à mes collègues de la Société d'études anglaises contemporaines (SEAC) pour leur investissement à mes côtés.

Vouloir donner corps à ses intuitions et à ses idées et les inscrire entre les pages d'un livre est toujours une forme de pari. Je n'aurais pu relever

ce pari sans l'équipe des Presses de l'université Paris-Sorbonne, et en particulier Sébastien Porte, lecteur si attentif et si éclairé. Les lois qui régissent la création contemporaine sont souvent implacables. Je suis extrêmement reconnaissante aux artistes et à leurs représentants, qui ont accepté que je reproduise certaines œuvres à titre gracieux et m'ont témoigné leur confiance. Merci à Jeremy Deller et Practice of Everyday Life, Paul Graham, Michael Landy et la Thomas Dane Gallery, Cornelia Parker et la Frith Street Gallery, Marc Quinn (un merci particulier à Elizabeth Wayne de Marc Quinn Studio pour sa patience), Gavin Turk, Mark Wallinger, Rachel Whiteread et la Gagosian Gallery. Ma chasse aux images fut l'occasion d'échanges précieux avec Dryden Goodwin, Tom Hunter, Sirkka-Liisa Konttinen, Diane Symons (The Estate of Donald Rodney) et Kate Whiteford ; qu'ils soient remerciés pour leurs encouragements si bienveillants.

Certaines des analyses portant sur les œuvres de Rachel Whiteread, Mark Wallinger et Gillian Wearing ont été publiées sous une première forme dans *Études britanniques contemporaines*, *Études anglaises* et le volume collectif *Ethics of Alterity. Confrontation and Responsibility in 19th- to 21st-Century British Arts*. Je tiens à remercier les responsables de publication de m'avoir permis de reprendre certaines des réflexions parues dans ces volumes.

NOTE ÉDITORIALE

Sauf indication contraire, toutes les traductions en français sont celles de l'auteur. Les références aux traductions en français des sources primaires figurent dans la bibliographie générale.

INDEX¹

INDEX DES ÉCRIVAINS

- Ackroyd, Peter 139, 142, 146, 147, 150, 152, 197, 198; *Chatterton* 26, 134, 142n, 143, 144; *English Music* 140, 145, 287; *Dan Leno & the Limehouse Golem* 144; *London. The Biography* 244, 261n; *Albion* 149, 198, 199, 229, 230n; *The English Ghost* 141, 144.
- Amis, Martin 10, 37, 50, 88, 136, 188n, 276; *Money. A Suicide Note* 26, 43, 44; *Einstein's Monsters* 28-30, 62, 125; *London Fields* 26, 44-48, 69, 125, 134, 153, 177, 285; *Time's Arrow or the Nature of the Offense* 27, 124-132, 135, 180; *The Information* 278, 279, 281; *The War Against Cliché* 29; *Lionel Asbo. State of England* 43, 278, 283-286; *The Zone of Interest* 27, 124-132, 180.
- Armitage, Simon 21, 230n; *Xanadu* 220, 221.
- Atkinson, Kate 71, 81, 91, 200, 211.
- Austen, Jane 195n, 202.
- Barker, Pat 71, 82, 136, 144; *Regeneration Trilogy* 78n, 81-88, 96, 97, 109, 110, 135, 263; *Another World* 77, 89, 143, 199; *Double Vision* 92-95; *Life Class* 211; *Toby's Room* 109-111, 200, 211, 212; *Noonday* 81, 91, 200, 211, 212.
- Barnes, Julian 31, 37; *A History of the World in 10½ Chapters* 30, 38-40; *Flaubert's Parrot* 13.
- Berger, John G. 24; *Hold Everything Dear* 99.
- Blythe, Alecky 288.
- Bond, Edward 21, 64, 91, 100, 304; *Saved* 57; *The War Plays* 28, 50-59, 62, 65, 69, 70, 101, 124, 135; *Coffee. A Tragedy* 57, 118, 119; *The Crime of the Twenty-First Century* 56, 58, 88.
- Brecht, Bertolt 54, 55, 69, 151.
- Burnside, John 174; « A Normal Skin » 159, 160.
- Byatt, A.S. 139, 143, 144; *Possession* 26, 134, 142, 287; *Babel Tower* 38, 48; *A Whistling Woman* 38; *Ragnarok* 38n.
- Carter, Angela 276.
- Chatwin, Bruce *The Songlines* 287.
- Coe, Jonathan 162; *What a Carve Up!* 276; *Number 11* 246-248.
- Conrad, Joseph 92.

1 Seuls apparaissent dans cet index les écrivains, artistes et penseurs constituant le corpus central de l'ouvrage.

- Crimp, Martin 162; *Written on Skin* 172-174.
- Defoe, Daniel 243.
- De-lahay, Rachel *The Westbridge* 224-226.
- Dickens, Charles 25, 160, 161, 195.
- Disraeli, Benjamin 25.
- Drabble, Margaret 25.
- Duffy, Carol Ann 307, 308.
- Eliot, George 25.
- Eliot, T.S. 141, 142.
- Faulks, Sebastian 71, 81, 89, 91.
- Forced Entertainment 289, 290.
- Forster, E.M. 25, 195.
- Fowles, John *The French Lieutenant's Woman* 24; *A Maggot* 13.
- Gaskell, Elizabeth 25, 195.
- Gee, Maggie 31, 48, 50; *The Burning Book* 30, 34-38, 70.
- Grant, Linda 154.
- Gregg, Stacey 308.
- Griffiths, Niall *Sheepshagger* 218, 219, 265, 266, 276.
- Hall, Sarah *The Electric Michelangelo* 162; *The Carhullan Army* 49; *The Wolf Border* 200, 212, 213.
- Hare, David 308; *Stuff Happens* 99, 100.
- Harrison, Tony 21, 101, 102, 294, 295.
- Hollinghurst, Alan 162; *The Line of Beauty* 152-155, 161, 200, 201; *The Stranger's Child* 200, 287; *The Sparsbolt Affair* 287.
- Hope, Anna 77n.
- Hope, Christopher 262.
- Ishiguro, Kazuo 175; *A Pale View of Hills* 27, 28, 69; *The Remains of the Day* 26, 97, 199, 210, 211; *Never Let Me Go* 178-181, 183n, 213.
- Johnson, B.S. 262, 276.
- Jones, Cynan 219n.
- Kane, Sarah 21; *Skin* 163, 164; *Cleansed* 124, 164.
- Kennedy, A.L. 308.
- Kunzru, Hari 241n, 286.
- Kureishi, Hanif 163.
- Lanchester, John *Capital* 246, 247, 299.
- Lessing, Doris 48.
- Levy, Andrea 163; *Small Island* 245, 246.
- Lodge, David 11, 25, 39n.
- Macdonald, Helen 149, 150.
- McBurney, Simon / *Complicite* 154; *Mnemonic* 150-152, ill. 4.
- McCarthy, Tom 25, 286.
- McEwan, Ian 152, 154; *Atonement* 81, 86n, 200; *Saturday* 279-281; *Sweet Tooth* 153.
- McGregor, Jon *If Nobody Speaks of Remarkable Things* 299, 301; *Even the Dogs* 265, 266; *Reservoir 13* 299.
- Milton, John 243-244.
- Mitchell, David *Cloud Atlas* 48, 178-181, 183n, 273n, 286; *The Bone Clocks* 286, 287; *Future Library* 287, 288.

Morgan, Abi 308.
 Murdoch, Iris 8.
 Newson, Lloyd / DV8 Physical Theatre 289.
 Owen, Gary 308, 309.
 Palliser, Charles 140.
 Parker, Harry 10, 88, 136; *Anatomy of a Soldier* 119-124, 299.
 Peace, David *GB84* 276, 293n.
 Pepys, Samuel 246.
 Phillips, Caryl 81, 140, 163, 221, 245; *Crossing the River* 287.
 Pinter, Harold 50; *War* 97-99.
 Porter, Max 140, 149, 150.
 Rushdie, Salman 244.
 Sahota, Sunjeev 10; *The Year of the Runaways* 181-183, 185, 266.
 Sayer, Paul *The Comforts of Madness* 262-264.
 Self, Will 10, 25, 48, 140, 175, 273n; *Dorian. An Imitation* 152-155, 177; *Liver* 153, 176-178.
 Sinclair, Iain 242, 276-278.
 Smith, Ali 230n; *Artful* 147-150, 152, 213; *Autumn* 309, 310; *Winter* 31n, 310n.
 Smith, Zadie 25, 163, 221, 309; *N/W* 281, 299.
 Spark, Muriel 45.
 Stein, Gertrude 7, 150.
 Stoppard, Tom *Arcadia* 204, 205.
 Swift, Graham 10, 50, 71, 88, 139, 304; *Waterland* 26, 30, 31-33, 69, 70, 77, 78, 80, 81; *Out of this World*

81, 89, 90, 92-94, 134; *Last Orders* 153, 154; *Wish You Were Here* 107, 200; *Mothering Sunday* 200, 211.
 Thomas, D.M. 30, 52.
 Warner, Marina 25.
 Waters, Sarah 81, 140, 143, 200.
 Waugh, Evelyn 196, 200.
 Welsh, Irvine 221, 265, 266, 272.
 Wilson, Angus 10, 25, 186.
 Winterson, Jeanette 26, 31, 37; *Sexing the Cherry* 30, 39, 40, 62; *Written on the Body* 40, 158; *Gut Symmetries* 153, 157.
 Woolf, Virginia 73, 83, 91n, 147, 196, 211, 212n.

INDEX DES ARTISTES ET CINÉASTES

Assemble Studio 227-229.
 Bacon, Francis 17, 40, 59-67, 69, 70.
 Benjamin, George *Written on Skin* 171-174.
 Billingham, Richard 272, 274.
 Brandt, Bill 223, 224.
 Chapman, Jake & Dinos *Great Deeds Against the Dead* 108, ill. 3; *Hell / Fucking Hell* 109.
 Cotterrell, David *Slipstream* 226, 227.
 Deller, Jeremy 79, 80, 249, 250, 291, 307; *The Battle of Orgreave* 293; *What is The City But the People?* 295, 296, ill. 16.
 Emin, Tracey 68.
 Frears, Stephen 163, 181.

- Gallaccio, Anya *Beat* 229, 230.
 Gilbert & George 244.
 Goodwin, Dryden *Closer* 299-300, ill. 18.
 Graham, Paul 267, 268, 271, 274; *Beyond Caring* ill. 14.
 Greenaway, Peter 161.
 Hamilton, Richard 75, 112.
 Hamilton Finlay, Ian 207, 208.
 Hatoum, Mona 162, 169, 170, 174.
 Hiller, Susan *Witness* 301.
 Hirst, Damien 153, 154, 175, 209, 210; *A Thousand Years* 62-70, ill. 1.
 Hockney, David 12, 230n.
 Hunter, Tom *Persons Unknown* 296-298, ill. 17.
 Keiller, Patrick 242.
 Konttinen, Sirkka-Liisa *Byker* 223, 224, ill. 11.
 Landy, Michael *Semi-detached* 229-234, ill. 12.
 Leigh, Mike *Naked* 281, 282.
 Loach, Ken *Sweet Sixteen* 221, 272, 273; *I, Daniel Blake* 269, 272.
 McCullin, Don 261, 265.
 McQueen, Steve 75; *Hunger* 111-116, 136.
 Parker, Cornelia 304, 307n; *Magna Carta (An Embroidery)* 214-217, 237, ill. 9.
 Parr, Martin 237; *Liverpool* 222; *Prefabs* 223, ill. 10; *The Last Resort* 271, 272, 274, ill. 15.
 Paterson, Katie *Future Library* 287-288.
 Quinn, Marc 304; *Self* 155-157, ill. 5; *Flesh Paintings* 67, 68.
 Rodney, Donald 162, 174; *In the House of My Father* 163, 164-169, 185, 189, ill. 6.
 Saville, Jenny 171.
 Sehgal, Tino 291; *These Associations* 292.
 Tillmans, Wolfgang 306-307.
 Tonks, Henry 110.
 Turk, Gavin 196, 197; *Relic (Cave)* ill. 7.
 Wallinger, Mark 75; *State Britain* 102-106, 230, ill. 2.
 Wearing, Gillian 68, 272, 291; *Drunk* 273-275; *Signs [...]* 292.
 Whiteford, Kate 205-207; *Siteline: Harewood (After Chippendale)* ill. 8.
 Whiteread, Rachel *Demolished* 221; *House* 235-242, ill. 13.

INDEX DES PHILOSOPHES ET CRITIQUES

- Adorno, Theodor 27, 54, 78, 79, 119.
 Agamben, Giorgio 69, 71, 117, 129-131, 193, 263, 285, 299n, 305.
 Althusser, Louis 15.
 Anzieu, Didier 40, 160.
 Appadurai, Arjun 246n.
 Arendt, Hannah 127, 270, 272.
 Athanasiou, Athena 242.

- Bachelard, Gaston 195.
- Bauman, Zygmunt 124.
- Benjamin, Walter 41-43, 46-48, 191, 240.
- Bennett, Jane 18, 123, 124, 131, 264.
- Blanchot, Maurice 50, 251n, 290.
- Boltanski, Luc 275.
- Bolter, Jay David 128, 129.
- Bourdieu, Pierre 20.
- Bourriaud, Nicolas 250, 291.
- Braidotti, Rosi 18, 116, 124, 138, 180n, 264, 303.
- Buchloh, Benjamin 42.
- Burke, Edmund 201-203, 210, 217, 219, 231.
- Butler, Judith 104, 182, 270, 272, 280, 296, 303.
- Carlyle, Thomas 25.
- Cavarero, Adriana 108.
- Chiapello, Ève 275.
- Deleuze, Gilles 17, 18, 48, 59, 60, 65, 90.
- De Man, Paul 42.
- Derrida, Jacques 13, 42, 55, 115, 138, 139, 288.
- Didi-Huberman, Georges 125, 126, 141, 173, 193, 204, 251, 301n.
- Esposito, Roberto 116, 167-169, 290, 292, 303.
- Foucault, Michel 15, 47, 84, 85, 88, 89, 103, 104, 116, 117, 158, 167, 168, 174, 189, 190, 290.
- Freud, Sigmund 79, 90, 133, 143, 199.
- Grusin, Richard 128, 129.
- Guattari, Félix 18, 48, 90.
- Halbwachs, Maurice 191.
- Haraway, Donna J. 177, 179.
- Hardt, Michael 122, 178n, 251, 258, 269, 270, 271n.
- Hobbes, Thomas 17, 18, 88.
- Hume, David 17.
- Hutcheon, Linda 8, 12, 23, 74, 133, 134.
- Huyssen, Andreas 237, 238.
- Jameson, Fredric 15, 35, 37, 106, 306.
- Kermode, Frank 27.
- Kristeva, Julia 131.
- Laclau, Ernesto 217.
- Latour, Bruno 122.
- le Blanc, Guillaume 231, 233, 245, 251, 253, 270, 272, 273, 285, 296, 298, 299, 304.
- Lefebvre, Henri 191-193, 230, 252.
- Levinas, Emmanuel 111.
- Locke, John 17, 203n.
- Lyotard, Jean-François 7, 78, 79, 119, 128n, 129.
- Marx, Karl 32, 144, 295.
- Massumi, Brian 18.
- Mbembe, Achille 103, 104, 116n, 117.
- McHale, Brian 7, 133.
- Merleau-Ponty, Maurice 65, 114, 159-161, 305.
- Mirzoeff, Nicholas 112, 234.
- Mitchell, W.J.T. 100, 104n.

- Mouffé, Chantal 275, 276.
- Nancy, Jean-Luc 115, 227, 251, 290.
- Negri, Antonio 122, 178n, 251, 258, 269, 270, 271n.
- Owens, Craig 16, 41, 42.
- Rancière, Jacques 58, 59, 162, 259, 282, 291.
- Revault d'Allonnes, Myriam 191n, 253, 289, 304.
- Showalter, Elaine 84.
- Sontag, Susan 93, 104, 154, 194.
- Spivak, Gayatri Chakravorty 245n.
- Veyne, Paul 81.
- Warburg, Aby 193.
- Williams, Raymond 15, 192, 193, 214, 304, 305.

TABLE DES ILLUSTRATIONS¹

1. Damien Hirst, *A Thousand Years*, 1990, 207,5 x 400 x 215 cm, verre, acier, résine en silicone, MDF peint, tue-mouche, tête de vache, sang, mouches, verres, plats en métal, coton, sucre et eau © Damien Hirst and Science Ltd. Tous droits réservés, DACS/Artimage, 2018. Photo : Roger Wooldridge .. 63
2. Mark Wallinger, *State Britain*, mixed media, Duveen Galleries, 15 janvier-27 août 2007, Tate Britain © Tate, London 2015103
3. Jake et Dinos Chapman, *Great Deeds Against the Dead*, 1994, mixed media, 277 x 244 x 152,5 cm © Adagp, Paris, 2018108
4. Complicité, Simon McBurney, *Mnemonic*, 1999 © Geraint Lewis122
5. Marc Quinn, *Self*, 1991, sang (l'artiste), acier inoxydable, plexiglas et équipement de réfrigération, 35,5 x 189 x 84 cm, photo Marc Quinn studio © Marc Quinn. Avec l'aimable autorisation de l'artiste156
6. Donald Rodney, *In the House of My Father*, 1997, photographie montée sur papier d'aluminium, 123 x 153 mm, Tate Britain © The Estate of Donald Rodney. Avec l'aimable autorisation de Diane Symons165
7. Gavin Turk, *Relic (Cave)*, 1991, céramique sur béton et bois dans vitrine, 180 x 60 x 127 cm. Plaque originale dans vitrine inspirée de Joseph Beuys © Gavin Turk. Avec l'aimable autorisation de Livestock Market/Gavin Turk197
8. Kate Whiteford, *Sitelines: Harewood (After Chippendale)*, mai-septembre 2000, Greystone Hill, Harewood House, Yorkshire © Kate Whiteford. Avec l'aimable autorisation de l'artiste 206
9. Cornelia Parker, *Magna Carta (An Embroidery)*, 2015, coton, moitié panama, fil de coton perlé et autres media, brodé par plus de 200 participants, 1235,8 x 1550 cm, vue de l'installation The Whitworth, Manchester © Whitworth/Michael Pollard. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Frith Street Gallery, London215

1 L'iconographie n'est pas présente dans la déclinaison numérique de cet ouvrage.

10. Martin Parr, « GB. England. Wolverhampton. Prefab houses. Albert and Phyllis Taylor, Arcon Prefab. 1994 », *Prefabs*, 1996 © Magnum Photos Paris 222
11. Sirkka-Liisa Konttinen, « Kendal Street », *Byker*, 1969, 25,8 x 38,5 cm © Sirkka-Liisa Konttinen ; Amber/L. Parker Stephenson Photographs ... 225
12. Michael Landy, *Semi-detached (façade)*, Duveen Galleries, 18 mai-12 décembre 2004, Tate Britain. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Thomas Dane Gallery, London 232
13. Rachel Whiteread, *House*, 1993, 193 Grove Road, London E3, détruit en 1993 © Rachel Whiteread. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Gagosian Library 239
14. Paul Graham, « Waiting Room, Poplar DHSS, East London, 1985 », *Beyond Caring*, 1984-1985 © Paul Graham ; Pace/MacGill Gallery, New York ; Anthony Reynolds Gallery, Londres ; Carlier|Gebauer, Berlin 267
15. Martin Parr, « New Brighton, Merseyside », *The Last Resort*, 1983-1986 © Magnum Photos Paris 271
16. Jeremy Deller, *What is The City But The People?*, 2009. Installation et affiches du métro. Dimensions variable. Commissioné par Art on the Underground © Practice of Everyday Life. Photo : David Spero. Avec l'aimable autorisation de l'artiste 295
17. Tom Hunter, « Woman Reading a Possession Order », série *Persons Unknown*, 1997 © Tom Hunter. Avec l'aimable autorisation de l'artiste 297
18. Dryden Goodwin, détail de *Closer*, 2002, installation vidéo à triple écran sonorisée, commissionnée pour Art Now, Tate Britain, London, février-mai 2002 © Adagp, Paris, 2018. Avec l'aimable autorisation de l'artiste 300

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	7
Chapitre 1. La fin des fins? Et encore après... ..	23
Dans l'ombre de l'apocalypse	23
Vérité négative d'un monde de ruines	41
« Pitié pour la viande! »	59
Chapitre 2. Un art de/en guerre.....	71
État de guerre	75
L'œil du conflit	92
Corps en guerre	106
Chapitre 3. Corps critiques.....	133
Présences spectrales	139
À fleur de peau	158
Organes politiques	174
Chapitre 4. Corps habités/corps habitants.....	185
Patrimoines en partage.....	189
Peuples de mémoire	214
Habiter le paradoxe.....	235
Chapitre 5. Multitude et communauté.....	249
Puissance des déclassés	261
Éthique de l'agon.....	274
Bruissement du <i>nous</i>	286
Conclusion. Investir l'avenir.....	303
Bibliographie	311
Littérature britannique contemporaine	311
Autres sources	318

Films.....	320
Textes critiques.....	320
Remerciements.....	349
Note éditoriale	351
Index des écrivains et artistes	353
Table des illustrations.....	359
Table des matières	361

