

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>

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

ISBN :

979-10-231-3602-9

Contenu de ce document :

Chapitre 3. Corps critiques

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>

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 métaphorise une hantise littéraire qui est aussi un encryptage. L'intertextualité donne à lire le processus de chiffage 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 chiffage, 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 » reconstruit 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 anomique. 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 discursivité. 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 bruissante, 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 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/>.

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).

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 XXI^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.multipitudes.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.
- ARENDS, 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 Complicité'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.
- DEMELO, 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, Syllepse, 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, « *Timé'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.
- PURWAR, 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 Hatoun*, 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 Groote, 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-politics/verticality/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

