

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 :

979-10-231-3600-5

Contenu de ce document :

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>

LA FIN DES FINS? ET ENCORE APRÈS...

DANS L'OMBRE DE L'APOCALYPSE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

32

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

34

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

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

Tout était comme si rien n'avait jamais été.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

28 *Ibid.*, p. 241.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

VÉRITÉ NÉGATIVE D'UN MONDE DE RUINES

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

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

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

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

42

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

44

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

46

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

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

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

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

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

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

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

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

60 *Ibid.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

50

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

« PITIÉ POUR LA VIANDE⁹⁸ ! »

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

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

96 *Ibid.* p. 22.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

105 *Ibid.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

116 *Ibid.*

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

BIBLIOGRAPHIE

LITTÉRATURE BRITANNIQUE CONTEMPORAINE

- ACKROYD, Peter, *T.S. Eliot*, London, Hamish Hamilton, 1984.
- , *Hawksmoor* (1985), London, Abacus, 1986 ; *L'Architecte assassin*, trad. Bernard Turle, Paris, Le Promeneur, 1990.
- , *Chatterton* (1987), Harmondsworth, Penguin, 1993 ; *Chatterton*, trad. Bernard Turle, Paris, Le Promeneur, 1988.
- , *First Light*, London, Abacus, 1989 ; *Premières lueurs*, trad. Bernard Turle, Paris, Le Promeneur, 1992.
- , *English Music*, London, Hamish Hamilton, 1992 ; *La Mélodie d'Albion*, trad. Bernard Turle, Paris, Le Promeneur, 1993.
- , *The House of Doctor Dee*, London, Hamish Hamilton, 1993 ; *La Maison du Docteur Dee*, trad. Dominique Férault, Paris, Le Promeneur, 1996.
- , *Dan Leno & The Limehouse Golem* (1994), London, Minerva, 1995 ; *Golem, le tueur de Londres*, trad. Bernard Turle, Paris, Archipoche, 2018.
- , *London. The Biography* (2000), London, Vintage, 2001 ; *Londres. Une biographie*, trad. Bernard Turle, Paris, Philippe Rey, 2016.
- , *The Collection. Journalism, Reviews, Essays, Short Stories, Lectures* (2001), London, Vintage, 2002.
- , *Albion. The Origins of the English Imagination*, London, Chatto & Windus, 2002.
- , *The English Ghost. Spectres Through Time* (2010), London, Vintage, 2011.
- , *Three Brothers*, London, Chatto & Windus, 2013 ; *Trois frères*, trad. Bernard Turle, Paris, 10/18, 2016.
- AMIS, Martin, *Money. A Suicide Note* (1984), Harmondsworth, Penguin, 1985 ; *Money, money*, trad. Simone Hilling, Paris, Le Livre de poche, 2015.
- , *Einstein's Monsters* (1987), Harmondsworth, Penguin, 1988 ; *Les Monstres d'Einstein*, trad. Géraldine Koff-d'Amico, Paris, 10/18, 1999.

- , *London Fields*, London, Jonathan Cape, 1989; *London Fields*, trad. Géraldine Koff-d'Amico, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009.
- , *Time's Arrow or the Nature of the Offense*, London, Jonathan Cape, 1991; *La Flèche du temps*, trad. Géraldine Koff-d'Amico, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010.
- , *The Information*, London, Flamingo, 1995; *L'Information*, trad. Frédéric Maurin, Paris, Le Livre de poche, 2018.
- , *Experience* (2000), London, Vintage, 2001; *Expérience*, trad. Frédéric Maurin, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005.
- , *The War Against Cliché. Essays and Reviews. 1971-2000*, London, Jonathan Cape, 2001; *Guerre aux clichés. Essais et critiques (1971-2000)*, trad. Frédéric Maurin, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2007.
- , *Lionel Asbo. State of England*, London, Jonathan Cape, 2012; *Lionel Asbo, l'état de l'Angleterre*, trad. Bernard Turle, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2014.
- , *The Zone of Interest*, London, Jonathan Cape, 2014; *La Zone d'intérêt*, trad. Bernard Turle, Le Livre de poche, 2016.
- ARMITAGE, Simon, *Xanadu*, Newcastle Upon Tyne, Bloodaxe Books, 1992.
- ATKINSON, Kate, *Life after Life*, London, Doubleday, 2013; *Une vie après l'autre*, trad. Isabelle Caron, Paris, Le Livre de poche, 2017.
- , *A God in Ruins*, London, Doubleday, 2015; *L'homme est un dieu en ruine*, trad. Sophie Aslanides, Paris, J.-C. Lattès, 2017.
- BARKER, Pat, *Union Street*, London, Virago, 1982.
- , *Blow Your House Down*, London, Virago, 1984.
- , *The Century's Daughter*, London, Virago, 1986; rééd. *Liza's England*, London, Picador, 1986.
- , *Regeneration* (1991), Harmondsworth, Penguin, 1992; *Régénération*, trad. Jocelyne Gourand, Arles, Actes Sud, 1995.
- , *The Eye in the Door* (1993), Harmondsworth, Penguin, 1994.
- , *The Ghost Road* (1995), Harmondsworth, Penguin, 1996.
- , *Another World* (1998), Harmondsworth, Penguin, 1999; *Un autre monde*, trad. Isabelle Caron, Paris, Stock, 2000.
- , *Life Class*, London, Hamish Hamilton, 2007.
- , *Toby's Room*, London, Hamish Hamilton, 2012.
- , *Noonday*, London, Hamish Hamilton, 2015.

- BARNES, Julian, *A History of the World in 10½ Chapters*, London, Jonathan Cape, 1989; *Une histoire du monde en 10 chapitres ½*, trad. Michel Courtois-Fourcy, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013.
- BERGER, John, G. (1972), London, Chatto & Windus, 1985; G., trad. Élisabeth Motsch, Paris, Éditions de l'Olivier, 2015.
- , *Hold Everything Dear. Dispatches on Survival and Resistance*, London, Verso, 2007; *Tiens-les dans tes bras. Chroniques de la résistance et de la survie*, trad. Claude Albert et Michel Fuchs, Montreuil, Le Temps des Cerises, 2009.
- BOND, Edward, *Poems. 1978-1985*, London, Methuen, 1987.
- , *Commentaire sur les « Pièces de guerre » et Le Paradoxe de la paix*, trad. Georges Bas, Paris, L'Arche, 1994.
- , *Coffee: A Tragedy*, London, Methuen, 1995; *Café. Une tragédie*, trad. Michel Vittoz, Paris, L'Arche, 2000.
- , *Edward Bond Letters*, t. 1, éd. dirigée par Ian Stuart, Amsterdam, Harwood, 1994.
- , *The War Plays (1983-1985)*, London, Methuen, 1998; *Pièces de guerre*, trad. Michel Vittoz, Paris, L'Arche, 1994, 2 vol.
- , *The Crime of the Twenty-First Century*, London, Methuen, 1999; *Le Crime du xx^e siècle*, trad. Michel Vittoz, Paris, L'Arche, 2001.
- , *Edward Bond Letters*, t. 5, éd. dirigée par Ian Stuart, London, Routledge, 2001.
- , *Edward Bond Letters*, t. 2, éd. dirigée par Ian Stuart (1995), London, Routledge, 2013.
- BURGESS, Anthony, *Earthly Powers* (1980), Harmondsworth, Penguin, 1982; *Les Puissances des ténèbres*, trad. Georges Belmont et Hortense Chabrier, Paris, Robert Laffont, coll. « Pavillons poche », 2012.
- BURNSIDE, John, *Selected Poems*, London, Jonathan Cape, 2006.
- BYATT, A.S., *Possession*, London, Chatto & Windus, 1990; *Possession. Roman romanesque*, trad. Jean-Louis Chevalier, Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio », 2018.
- , *Babel Tower*, London, Chatto & Windus, 1996; *La Tour de Babel*, trad. Jean-Louis Chevalier, Paris, Flammarion, 2001.
- , *A Whistling Woman*, London, Chatto & Windus, 2002; *Une femme qui siffle*, trad. Jean-Louis Chevalier, Paris, Flammarion, 2003.

- , *Ragnarok. The End of the Gods*, Edinburgh, Canongate, 2011 ; *La Fin des dieux*, trad. Laurence Petit et Pascal Bataillard, Paris, Flammarion, 2014.
- CHATWIN, Bruce, *The Songlines*, London, Jonathan Cape, 1987 ; *Le Chant des pistes*, trad. Jacques Chabert, Paris, Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 2013.
- COE, Jonathan, *What a Carve Up!*, London, Viking, 1994 ; *Testament à l'anglaise*, trad. Jean Pavans, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997.
- , *Number 11, or Tales that Witness Madness*, London, Viking, 2015 ; *Numéro 11. Quelques contes sur la folie des temps*, trad. Josée Kamoun, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2018.
- COOPER, Adrian (dir.), *Arboreal. A Collection of New Woodland Writing*, Dorchester, Little Toller Books, 2016.
- DE-LAHAY, Rachel, *The Westbridge*, London, Methuen Drama, 2011.
- DUFFY, Carol Ann et Rufus NORRIS, *My Country; a Work in Progress in the Words of People across the UK*, London, Faber & Faber, 2017.
- FAULKS, Sebastian, *Birdsong* (1993), London, Viking, 1994 ; *Les Chemins de feu*, trad. Martine Leroy-Battistelli, Paris, Denoël, 1997.
- GEE, Maggie, *The Burning Book* (1983), London, Faber & Faber, 1985.
- , *The Ice People*, London, Richard Cohen Books, 1998.
- , *The Flood*, London, Saqi Books, 2004.
- GRANT, Linda, *The Dark Circle*, London, Virago, 2016.
- GRIFFITHS, Niall, *Sheepshagger* (2001), London, Vintage, 2002 ; *Ianto l'enragé*, trad. Alain Defossé, Paris, Éditions de l'Olivier, 2002.
- HALL, Sarah, *The Carhullan Army*, London, Jonathan Cape, 1989.
- , *The Electric Michelangelo*, London, Faber & Faber, 2004 ; *Le Michel-Ange électrique*, trad. Jean Guiloineau, Paris, Christian Bourgois, 2004.
- , *The Wolf Border*, London, Faber & Faber, 2015 ; *La Frontière du loup*, trad. Éric Chédaille, Paris, Le Livre de poche, 2017.
- HARE, David, *Stuff Happens*, London, Faber & Faber, 2004.
- HARE, David, A.L. KENNEDY, et al., *Brexit Shorts, The Guardian / Headlong Theatre*, 2017. Accès le 24 août 2017 à <https://www.theguardian.com/stage/2017/jun/19/leading-playwrights-create-brexit-shorts-david-hare-abi-morgan>.
- HARRISON, Tony, *Collected Poems* (2007), London, Penguin, 2016.
- HOLLINGHURST, Alan, *The Line of Beauty* (2004), London, Picador, 2005 ; *La Ligne de beauté*, trad. Jean Guiloineau, Paris, Le Livre de poche, 2008.

- , *The Stranger's Child*, London, Picador, 2011 ; *L'Enfant de l'étranger*, trad. Bernard Turle, Paris, Le Livre de poche, 2015.
- , *The Sparsholt Affair*, London, Picador, 2017 ; *L'Affaire Sparsholt*, trad. François Rosso, Paris, Albin Michel, 2018.
- HOPE, Anna, *Wake*, London, Doubleday, 2014 ; *Le Chagrin des vivants*, trad. Élodie Leplat, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2017.
- HOPE, Christopher, *Serenity House*, London, Picador, 1992 ; *Serenity House ou les Vieux jours de l'ogre*, trad. Annick Le Goyat, Arles, Actes Sud, 1996.
- ISHIGURO, Kazuo, *A Pale View of Hills* (1982), Harmondsworth, King Penguin, 1983 ; *Lumière pâle sur les collines*, trad. Sophie Mayoux, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009.
- , *The Remains of the Day*, London, Faber & Faber, 1989 ; *Les Vestiges du jour*, trad. Sophie Mayoux, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010.
- , *Never Let Me Go*, London, Faber & Faber, 2005 ; *Auprès de moi toujours*, trad. Anne Rabinovitch, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2015.
- JONES, Cynan, *The Long Dry*, London, Granta Books, 2006 ; *Longue sécheresse*, trad. Mona de Pracontal, Paris, Joëlle Losfeld, 2010.
- , *The Dig*, London, Granta Books, 2014 ; *À coups de pelle*, trad. Mona de Pracontal, Paris, Joëlle Losfeld, 2017.
- KANE, Sarah, *Skin* (1995), London, Methuen Drama, 2006.
- , *Cleansed* (1998), London, Methuen Drama, 2006 ; *Purifiés*, trad. Évelyne Pieiller, Paris, L'Arche, 1999.
- KUNZRU, Hari, *Transmission*, London, Hamish Hamilton, 2004 ; *Leela*, trad. Claude et Jean Demanuelli, Paris, 10/18, 2007.
- , *Gods Without Men*, London, Hamish Hamilton, 2011 ; *Dieu sans les hommes*, trad. Claude et Jean Demanuelli, Paris, J.-C. Lattès, 2012.
- , *White Tears*, London, Hamish Hamilton, 2017 ; *Larmes blanches*, trad. Marie-Hélène Dumas, Paris, J.-C. Lattès, 2018.
- LANCHESTER, John, *Capital*, Faber & Faber, 2012 ; *Chers voisins*, trad. Anouck Neuhoff, avec la collaboration de Suzy Borello, Paris, Points, 2015.
- LESSING, Doris, *Canopus in Argos*, London, Jonathan Cape, 1979-1983 ; *Canopus dans Argo*, trad. Paule Guivarch, Clamart, La Volte, 2016-2017.
- LEVY, Andrea, *Small Island*, London, Tinder Press, 2004 ; *Hortense et Queenie*, trad. Frédéric Faure, Paris, La Table ronde, 2017.

- LODGE, David, *Nice Work*, London, Secker & Warburg, 1988 ; *Jeu de société*, trad. Maurice et Yvonne Couturier, Paris, Rivages, coll. « Rivages poche », 2014.
- MACDONALD, Helen, *H is for Hawk*, London, Vintage, 2014 ; *M pour Mabel*, trad. Marie-Anne de Béru, Paris, 10/18, 2017.
- MCCARTHY, Tom, *C*, London, Jonathan Cape, 2010 ; *C*, trad. Thierry Decottignies, Paris, Éditions de l'Olivier, 2012.
- MCEWAN, Ian, *Atonement*, London, Jonathan Cape, 2001 ; *Expiation*, trad. Guillemette Belleteste, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005.
- , *Saturday*, London, Jonathan Cape, 2005 ; *Samedi*, trad. France Camus-Pichon, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007.
- MCGREGOR, Jon, *If Nobody Speaks of Remarkable Things* (2002), London, Bloomsbury, 2003 ; *Fenêtres sur rue*, trad. Anne Damour, Paris, Rivages, coll. « Rivages poche », 2007.
- , *Even the Dogs* (2010), London, Bloomsbury, 2011 ; *Même les chiens*, trad. Christine Laferrière, Paris, Christian Bourgois, 2011.
- , *Reservoir 13*, London, 4th Estate, 2017.
- MITCHELL, David, *Cloud Atlas*, London, Hodder and Stoughton, 2003 ; *Cartographie des nuages*, trad. Manuel Berri, Paris, Points, 2012.
- , *The Bone Clocks*, London, Sceptre, 2014 ; *L'Âme des horloges*, trad. Manuel Berri, Paris, Points, 2018.
- PARKER, Harry, *Anatomy of a Soldier*, London, Faber & Faber, 2016 ; *Anatomie d'un soldat*, trad. Christine Laferrière, Paris, Christian Bourgois, 2016.
- PEACE, David, *GB 84*, London, Faber & Faber, 2004 ; *GB 84*, trad. Daniel Lemoine, Paris, Rivages, coll. « Rivages noir », 2009.
- PHILLIPS, Caryl, *The Final Passage* (1985), London, Vintage, 2004.
- , *Crossing the River* (1993), London, Vintage, 2006 ; *La Traversée du fleuve*, trad. Pierre Furlan, Paris, Éditions de l'Olivier, 1995.
- , *The Lost Child*, London, Oneworld, 2015.
- PINTER, Harold, *War*, London, Faber & Faber, 2003 ; *La Guerre*, trad. Jean Pavans, Paris, Gallimard, 2003.
- PORTER, Max, *Grief is the Thing with Feathers*, London, Faber & Faber, 2015 ; *La douleur porte un costume de plumes*, trad. Charles Recoursé, Paris, Points, 2016.
- RUSHDIE, Salman, *The Satanic Verses*, London, Viking, 1988 ; *Les Versets sataniques*, trad. A. Nasier, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2012.

- SAHOTA, Sunjeev, *The Year of the Runaways*, London, Picador, 2015.
- SAYER, Paul, *The Comforts of Madness*, London, Constable, 1988 ; *Le Confort de la folie*, trad. Bernard Hoepffner, Paris, Plon, 1991.
- SELF, Will, *Dorian. An Imitation* (2002), Harmondsworth, Penguin, 2003 ; *Dorian: une imitation*, trad. Francis Kerline, Paris, Points, 2005.
- , *The Book of Dave*, London, Viking, 2006 ; *Le Livre de Dave*, trad. Robert Davreu, Paris, Points, 2011.
- , *Liver* (2008), Harmondsworth, Penguin, 2009.
- , *Umbrella*, London, Bloomsbury, 2012 ; *Parapluie*, trad. Bernard Hoepffner, Paris, Points, 2016.
- SINCLAIR, Iain, *Radon Daughters* (1994), London, Granta Books, 1998.
- , *Lights out for the Territory*, London, Granta Books, 1997.
- , *London Orbital*, London, Granta Books, 2002 ; *London orbital*, trad. Maxime Berrée, Arles, Actes Sud, 2016.
- , *Hackney, that Rose-Red Empire. A Confidential Report*, London, Hamish Hamilton, 2009.
- , *The Last London*, London, Oneworld, 2017.
- SMITH, Ali, *Artful*, London, Hamish Hamilton, 2012.
- , *Autumn*, London, Hamish Hamilton, 2016.
- , *Winter*, London, Hamish Hamilton, 2017.
- SMITH, Zadie, *N/W*, London, Hamish Hamilton, 2012 ; *Ceux du Nord-Ouest*, trad. Emmanuelle et Philippe Aronson, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2015.
- , *Swing Time*, Harmondsworth, Penguin, 2016 ; *Swing Time*, trad. Emmanuelle et Philippe Aronson, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2018.
- , « Fences: a Brexit Diary », *The New York Review of Books*, 18 août 2016. Accès le 30 juillet 2017 à <http://www.nybooks.com/articles/2016/08/18/fences-brexit-diary/>.
- SPARK, Muriel, *The Driver's Seat*, London, Macmillan, 1970 ; *La Place du conducteur*, trad. Alain Delahaye, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987.
- STOPPARD, Tom, *Arcadia*, London, Faber & Faber, 1993 ; *Arcadia*, adaptation Jean-Marie Besset, Arles, Actes Sud, 1998.
- SWIFT, Graham, *Waterland* (1983), London, Picador, 1984 ; *Le Pays des eaux*, trad. Robert Davreu, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001.

- , *Out of this World*, London, Picador, 1988 ; *Hors de ce monde*, trad. Robert Davreu, Paris, Robert Laffont, 1988.
- , *Wish You Were Here*, London, Picador, 2011 ; *J'aimerais tellement que tu sois là*, trad. Robert Davreu, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013.
- , *Mothering Sunday*, London, Scribner, 2016 ; *Le Dimanche des mères*, trad. Marie-Odile Fortier-Masek, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2017.
- THOMAS, D.M., *The White Hotel*, London, Victor Gollancz, 1981 ; *L'Hôtel blanc*, trad. Pierre Alien, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche », 1983.
- , *Ararat* (1983), London, Abacus, 1984 ; *Ararat*, trad. Claire Malroux, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1985.
- , *Swallow*, London, Victor Gollancz, 1984 ; *Poupées russes*, trad. Brice Matthieussent, Paris, Presses de la Renaissance, 1985.
- , *Sphinx*, London, Victor Gollancz, 1986.
- , *Summit*, London, Victor Gollancz, 1987.
- WARNER, Marina, *Indigo*, London, Chatto & Windus, 1992 ; *Indigo : le partage des eaux*, trad. Céline Schwaller-Balaÿ, Paris, Le Serpent à plumes, 1996.
- WATERS, Sarah, *The Night Watch*, London, Virago, 2006 ; *Ronde de nuit*, trad. Alain Defossé, Paris, 10/18, 2007.
- , *The Little Stranger*, London, Virago, 2009 ; *L'Indésirable*, trad. Alain Défossé, Paris, 10/18, 2011.
- WELSH, Irvine, *Trainspotting*, London, Secker & Warburg, 1993 ; *Trainspotting*, trad. Jean-René Étienne, Paris, Points, 2013.
- WINTERSON, Jeanette, *Sexing the Cherry* (1989), London, Vintage, 1991 ; *Le Sexe des cerises*, trad. Isabelle Delord-Philippe, Paris, Points, 2013.
- *Written on the Body* (1992), London, Vintage, 1993 ; *Écrit sur le corps*, trad. Suzanne Mayoux, Paris, Plon, 1993.
- , *Gut Symmetries*, London, Granta Books, 1997.

AUTRES SOURCES

- BENJAMIN, George (musique) et Martin CRIMP (livret), *Written on Skin*, opéra en trois parties, création Festival d'Aix-en-Provence, 2012 ; *Écrit sur la peau*, trad. Élisabeth Angel-Perez, Paris, L'Avant-scène Opéra/Première loges, 2013.

- BRECHT, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, trad. Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 1963 ; *Short Organon for the Theatre*, dans *Brecht on Theatre*, trad. Steve Giles et John Willett, London, Methuen, 2015.
- BURKE, Edmund, *Reflections on the Revolution in France* (1790), éd. Conor Cruise O'Brien, Harmondsworth, Penguin, coll. « Penguin Classics », 1986 ; *Réflexions sur la Révolution de France*, trad. Pierre Andler, présentation Philippe Raynaud, annotations Alfred Fierro et Georges Liébert, Paris, Pluriel, 2011.
- CONRAD, Joseph, « Preface », *The Nigger of the "Narcissus"* (1897), Harmondsworth, Penguin, 1988 ; *Le Nègre du « Narcisse »*, trad. Odette Lamolle, Paris, Autrement, 1998.
- ELIOT, T.S., *The Waste Land, The Criterion*, 1922 ; *La Terre vaine, et autres poèmes*, trad. Pierre Leyris, Paris, Points, 2014.
- , *Four Quartets*, London, Faber & Faber, 1942 ; *La Terre vaine, et autres poèmes*, trad. Pierre Leyris, Paris, Points, 2014.
- Évangile selon saint Marc, trad. André Chouraqui. Accès le 9 août 2016 à <http://www.4evangiles.fr/traductions/Chouraqui/Marc>.
- LOCKE, John, *An Essay Concerning Human Understanding* (1690), Harmondsworth, Penguin, coll. « Penguin Classics », 1997 ; *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, trad. Pierre Coste, éd. Philippe Hamou, Paris, LGF, coll. « Classiques de la philosophie », 2009.
- MARX, Karl, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* (1851), trad. Marcel Olivier, Paris, Éditions sociales, 1969.
- MILTON, John, *Areopagitica* (1644), dans *Écrits politiques*, trad. Marie-Madeleine Martinet, Paris, Belin, 1993.
- STEIN, Gertrude, « Portraits and Repetition », dans *Lectures in America* (1935) ; *Stein: Writings. 1932-1946*, New York, Library of America, 1998, p. 287-312.
- WAUGH, Evelyn, *Brideshead Revisited*, London, Chapman and Hall, 1945 ; *Retour à Brideshead*, trad. Georges Belmont, Paris, Robert Laffont, coll. « Pavillons poche », 2017.
- WOOLF, Virginia, *The Diary of Virginia Woolf. Vol. II: 1920-1924*, éd. dirigée par Anne Olivier Bell et Andrew McNeillie (1978), Harmondsworth, Penguin, 1988 ; *Journal intégral*, trad. Colette-Marie Huet et Marie-Ange Dutartre, Paris, Stock, 2008.

FILMS

- LEIGH, Mike, *Naked*, 1993, 132 min., scénario : Mike Leigh, production : Thin Man Films, Film Four International, British Screen.
- LOACH, Ken, *Sweet Sixteen*, 2002, 106 min., scénario : Ken Loach et Paul Laverty, production : Sixteen Films, Road Movies Filmproduktion, Tornasol/Alta Films.
- , *I, Daniel Blake*, 2016, 100 min., scénario : Ken Loach et Paul Laverty, production : Sixteen Films, Why Not Productions, Wild Bunch.
- MCQUEEN, Steve, *Hunger*, 2008, 96 min., scénario : Steve McQueen et Enda Walsh, production : Film 4, Channel 4.

320

TEXTES CRITIQUES

- ABRIOUX, Yves, *Ian Hamilton Finlay. A Visual Primer*, London, Reaktion Books, 1985.
- , « A Furnished Landcape », dans Jane Sellars (dir.), *Kate Whiteford. Sitelines, Harewood. After Chippendale*, Harewood, Harewood House Trust, 2000, n.p.
- , *Kate Whiteford. Archeological Shadows*, Mount Stuart, Mount Stuart Trust, 2001.
- ADORNO, Theodor, *Negative Dialectics* (1966), London, Routledge, 1973 ; *Dialectique négative* (1966), trad. Groupe de traduction du Collège de philosophie, Paris, Payot, 2003.
- , « Commitment » (1965), dans Theodor Adorno, *et al., Aesthetics and Politics*, London, Verso, 1980, p. 177-195.
- , « Critique de la culture et société », dans *Prismes*, Paris, Payot, 2003, p. 7-26.
- AGAMBEN, Giorgio, « Le commun : comment en faire usage », *Futur antérieur*, 9/1, 1992. Accès le 29 juillet 2017 à <http://www.multiplicités.net/Le-commun-comment-en-faire-usage/>.
- , *Infancy and History* (1978), trad. Liz Heron, London, Verso, 1993 ; *Enfance et histoire*, trad. Yves Hersant, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2002.
- , *Ce qui reste d'Auschwitz* (1998), trad. Pierre Alféri, Paris, Rivages, coll. « Bibliothèque Rivages », 1999.
- , *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue* (1995), trad. Marilène Raiola, Paris, Le Seuil, 1997.

- , *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, trad. Marilène Raiola, Paris, Le Seuil, 1990.
- , *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, trad. Marco Dell'Omodarme, et al., Paris, Desclée de Brouwer, 2004.
- ALBRIGHT, Deron, « Tales of the City: Applying Situationist Social Practice to the Analysis of the Urban Drama », *Criticism*, 45/1, hiver 2003, p. 89-108.
- ALEXANDER, Marguerite, *Flights from Realism. Themes and Strategies in Postmodernist British and American Fiction*, London, Edward Arnold, 1990.
- ALLEN, Nicola, *Marginality in the Contemporary British Novel*, London, Continuum, 2008.
- AMIEL-HOUSER, Tammy, « The Ethics of Otherness in Ian McEwan's *Saturday* », *Connotations: A Journal for Critical Debate*, 21/1, 2011-2012, p. 128-157.
- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities*, London, Verso, 1983 ; *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, 2002.
- ANGEL-PEREZ, Élisabeth, *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, 2006.
- , « Le corps (ou ce qu'il en reste) sur la scène anglaise contemporaine », dans Alexandra Poulain (dir.), *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2011, p. 29-44.
- ANGEL-PEREZ, Élisabeth et François LAROQUE (dir.), « Arcadias », n° 13 de *Sillages critiques*, 2011.
- ANGELAKI, Vicky, *Social and Political Theatre in 21st Century Britain. Staging Crisis*, London, Bloomsbury, 2017.
- ANZIEU, Didier, *Le Corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981.
- , *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985.
- APPADURAI, Arjun, *Banking on Words. The Failure of Language in the Age of Derivative Finance*, Chicago, The University of Chicago Press, 2015.
- ARDENNE, Paul, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002.
- ARENDT, Hannah, *Les Origines du totalitarisme* (1951), trad. Martine Leiris, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2002.
- , *Condition de l'homme moderne* (1958), trad. Georges Fradier, dans *L'Humaine Condition*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2012.

- , *De la révolution* (1963), trad. Marie Berrane avec la collaboration de Johan-Frédéric Hel-Guedj, dans *L'Humaine Condition*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2012.
- ARIAS, Rosario et Patricia PULHAM (dir.), *Haunting and Spectrality in Neo-Victorian Fiction. Possessing the Past*, London, Palgrave, 2009.
- ASSÉO, Henriette, « Clément Chéroux (dir.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis, 1933-1999*, Paris, Marval, 2001 », *Études photographiques*, 11, mai 2002. Accès le 1^{er} décembre 2016 à <https://etudesphotographiques.revues.org/300>.
- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
- BADIOU, *et al.*, *Qu'est-ce qu'un peuple?*, Paris, La Fabrique, 2013 ; trad. Jody Gladding, New York, Columbia UP, 2016.
- BAER, Ulrich, *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2002.
- BANITA, Georgiana, « "The Internationalization of Conscience": Representing Ethics in Pat Barker's *Double Vision* », *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik: A Quarterly of Language, Literature and Culture*, 58/1, 2010, p. 55-70.
- BARIDON, Michel, « Understanding Nature and the Aesthetic of the Landscape Garden », dans Martin Calder (dir.), *Experiencing the Garden in the Eighteenth Century*, Bern, Peter Lang, 2006, p. 65-85.
- BARTH, John, « The Literature of Exhaustion » (1967), dans *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, Baltimore, The Johns Hopkins UP, 1984, p. 62-76.
- , « The Literature of Replenishment » (1979), dans *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, Baltimore, The Johns Hopkins UP, 1984, p. 193-206.
- BAUDINO, Isabelle, et Marie GAUTHERON (dir.), *Gilbert & George. Et*, Lyon/Saint-Étienne, ENS Éditions/Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt, *Modernity and the Holocaust* (1989), Cambridge, Polity, 1991 ; *Modernité et holocauste*, trad. Paule Guivarch, Paris, Complexe, coll. « Historiques », 2008.
- BAYER, Gerd, « Perpetual Apocalypses: David Mitchell's *Cloud Atlas* and the Absence of Time », *Critique. Studies in Contemporary Fiction*, 56/4, 2015, p. 345-354.

- BELL, Charlotte, *On Site: Art, Performance and the Urban Social Housing Estate in Contemporary Governance and the Cultural Economy*, thèse de doctorat, Queen Mary, University of London, 2014.
- BENJAMIN, Walter, *Paris capitale du XIX^e siècle*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1997.
- , « Theses on the Philosophy of History », dans Hannah Arendt (dir.), *Illuminations* (1968), trad. Harry Zorn, London, Pimlico, 1999, p. 245-255.
- BENNETT, Jane, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham (NC), Duke UP, 2010 (ebook).
- BENTLEY, Nick, Nick HUBBLE et Leigh WILSON (dir.), *The 2000s. A Decade of Contemporary British Fiction*, London, Bloomsbury, 2015.
- BERNARD, Catherine, « Dismembering/Remembering Mimesis: Martin Amis, Graham Swift », *Postmodern Studies*, 7, 1993, p. 121-144.
- , « A History of the World in 10½ Chapters de Julian Barnes et *Le Radeau de la Méduse*: l'image comme métaphore incongrue », dans Jean-Pierre Guillermin (dir.), *Récits/tableaux*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1994, p. 245-257.
- , « Forgery, Dis/possession, Ventriloquism in the Works of A.S. Byatt and Peter Ackroyd », *Miscelánea. Revista de estudios ingleses y nortamericanos*, 28, 2003, p. 11-24.
- , « L'art de l'aporie : penser l'impensable avec Adorno and Benjamin », *Études anglaises*, 58/1, « Littérature et théories critiques II », janvier-mars 2005, p. 31-41.
- , « Écriture et possession : la voix du fantôme dans la fiction A.S. Byatt et de Peter Ackroyd », dans Élisabeth Angel-Perez et Pierre Iselin (dir.), *Poétiques de la voix*, Paris, PUPS, 2005, p. 171-184. Accès le 25 juillet 2017 à <https://sillagescritiques.revues.org/1097>.
- , « Habitations of the Past: of Shrines and Haunted Houses », *Yearbook of Research in English and American Literature*, 21, « Literature, Literature History and Cultural Memory », dir. Herbert Grabes, 2005, p. 161-172.
- , « Contemporary Art's Emotional Sites: The Case of Rachel Whiteread », dans Jean-Michel Ganteau et Christine Reynier (dir.), *Impersonality and Emotion in Twentieth-Century British Arts*, Montpellier, Presses de l'université Paul-Valéry-Montpellier 3, 2007, p. 203-216.
- , « Deller, Wallinger, Wearing: Towards an Ethics of Visual Interpellation », dans Jean-Michel Ganteau et Christine Reynier (dir.), *Ethics of Alterity*.

Confrontation and Responsibility in 19th- to 21st-Century British Arts, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2015, p. 265-276.

—, « Writing Capital, or, John Lanchester's Debt to Realism », *Études anglaises*, 68/2, « The British Contemporary Novel: 2008-2015 », dir. Vanessa Guignery et Marc Porée, 2015, p. 143-155.

—, « La vieille dame et la preneuse de son : (micro)-utopies d'un art de l'ordinaire », *Polysèmes*, 17, « L'art intempestif – La démesure du temps », dir. Anne-Laure Fortin-Tournès, printemps 2017. Accès le 26 juillet 2017 à <https://polysemes.revues.org/1794>.

—, « Modernity's Sylvan Subjectivity, from Gainsborough to Gallaccio », dans Julian Wolfreys (dir.), *New Critical Thinking. Criticism to Come*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2017, p. 36-49.

324

BERSANI, Leo, « Is the Rectum a Grave? », *October*, 43, « AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism », 1987, p. 197-222.

BEUGNET, Martine, *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2007.

BIERNOFF, Suzannah, « Flesh Poems: Henry Tonks and the Art of Surgery », *Visual Culture in Britain*, 11/1, 2010, p. 25-47.

BINET-GROSCLAUDE, Aurélie, « Les *anti-social behaviour orders* en Angleterre et au pays de Galles : un exemple de dérive des politiques criminelles participatives », *Archives de politique criminelle*, 32/1, 2010, p. 229-243.

BISHOP, Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London, Verso, 2012.

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

BLANCHOT, Maurice, *La Communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence*, Oxford, Oxford UP, 1973.

BOCCARDI, Mariadele, *The Contemporary British Historical Novel: Representation, Nation, Empire*, London, Palgrave, 2009.

BOLTANSKI, Luc et Ève CHIAPELLO, *Le Nouvel Esprit du capitalisme* (1999), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2011.

BOLTER, Jay David et Richard GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1999.

- BONNEUIL, Christophe et Jean-Baptiste FRESSOZ, *L'Événement anthropocène*, Paris, Le Seuil, 2013.
- BOURDIEU, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique* (1972), Paris, Le Seuil, coll. « Points », 2000.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle* (1998), Dijon, Les Presses du réel, 2001.
- , *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les Presses du réel, 2003.
- BRADBURY, Malcolm, *No, Not Bloomsbury* (1987), London, Arena Books, 1989.
- BRADFORD, Richard, *The Novel Now. Contemporary British Fiction*, Oxford, Blackwell, 2007.
- BRAIDOTTI, Rosi, « The Politics of "Life Itself" and New Ways of Dying », dans Diana Coole et Samantha Frost (dir.), *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, Durham (NC), Duke UP, 2010, p. 201-218.
- , *The Posthuman*, Cambridge, Polity, 2013.
- BROOKS, Peter, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1984.
- , *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1992.
- BROUILLETTE, Sarah, « Literature and Gentrification on Brick Lane », *Criticism*, 51/3, été 2009, p. 425-449.
- BROWN, Bill, « Thing Theory », *Critical Inquiry*, 28/1, « Things », 2001, p. 1-22.
- BROWN, Dennis, « The *Regeneration Trilogy*: Total War, Masculinities, Anthropologies, and the Talking Cure », dans Sharon Monteith, Margaretta Jolly, Nahem Yousaf et Ronald Paul (dir.), *Critical Perspectives on Pat Barker*, Columbia (SC), University of South Carolina Press, 2005, p. 187-202.
- BUCHLOH, Benjamin, « Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art », *Artforum*, septembre 1982, p. 43-56.
- BURNS, Charlotte, « Rachel Whiteread: "It's My Mission to Make Things More Complicated" ». Accès le 27 février 2017 à <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jun/21/rachel-whiteread-cabin-governors-island>.
- BUTLER, Chris, *Henri Lefebvre: Spatial Politics, Everyday Life and the Right to the City*, London, Routledge, 2013.

- BUTLER, Judith, *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, London, Verso, 2004 ; *Vie précaire. Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre*, trad. Jérôme Rosanvallon et Jérôme Vidal, Paris, Amsterdam, 2005.
- , *Giving an Account of Oneself*, New York, Fordham UP, 2005 ; *Le Récit de soi*, trad. Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris, PUF, 2007.
- , *Frames of War. When is Life Grievable?*, London, Verso, 2009 ; *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, trad. Joëlle Marelli, Paris, Zones, 2010.
- , *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 2015 ; *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, trad. Christophe Jaquet, Paris, Fayard, 2016.
- BUTLER, Judith et Athena ATHANASIOU, *Dispossession: the Performative in the Political*, Cambridge, Polity, 2013 ; *Dépossession*, trad. Charlotte Nordmann, Zurich/Berlin, Diaphanes, 2016.
- BUTTON, Virginia et Charles ESCHE (dir.), *Intelligence. New British Art 2000*, London, Tate Publishing, 2000.
- CAMPOS, Liliane, « Searching for Resonance: Scientific Patterns in Complicite's *Mnemonic* and *A Disappearing Number* », *Interdisciplinary Science Review*, 32/4, 2007, p. 326-334.
- , *The Dialogue of Art and Science in Tom Stoppard's Arcadia*, Paris, PUF/CNED, 2011.
- CARROUGES, Michel, *Les Machines célibataires* (1954), Paris, Éditions du Chêne, 1976.
- CARUTH, Cathy, « Literature and the Enactment of Memory (Duras, Resnais, *Hiroshima mon amour*) », dans Lisa Saltzman et Eric Rosenberg (dir.), *Trauma and Visuality in Modernity*, Hanover (NH), The University Press of New England, 2006, p. 25-56.
- CASHELL, Kieran, *Aftershock. The Ethics of Contemporary Transgressive Art*, London, I.B. Tauris, 2009.
- CASTELLANO, Katey, *The Ecology of British Romantic Conservatism, 1790-1837*, London, Palgrave, 2013.
- CAVALIÉ, Elsa, *Réécrire l'Angleterre. L'anglicité dans la littérature britannique contemporaine*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2015.
- CAVARERO, Adriana, *Horrorism. Naming Contemporary Violence* (2007), New York, Columbia UP, 2009.

- CHAMBERS, Eddie, « His Catechism: The Art of Donald Rodney », *Third Text*, 12/44, 1998, p. 43-54.
- CHÉROUX, Clément (dir.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis, 1933-1999*, Paris, Marval, 2001.
- CITTON, Yves, *Gestes d'humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, 2012.
- , *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Le Seuil, 2014.
- CITTON, Yves (dir.), *L'Économie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme ?*, Paris, La Découverte, 2014.
- COLE, Ina, « Mapping Traces: A Conversation with Rachel Whiteread ». Accès le 28 août 2017 à <http://www.sculpture.org/documents/scmago4/aprilo4/WebSpecials/whiteread.shtml>.
- COLE, Michael, « Essay: A Reflection on *Beyond Caring* a Photo Book by Paul Graham ». Accès le 10 avril 2017 à <http://m-cole.co.uk/essay-reflection-beyond-caring-photo-book-paul-graham/>.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main, ou le Travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979.
- CONNOLLY, William E., « Materialities of Experience », dans Diana Coole et Samantha Frost (dir.), *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, Durham (NC), Duke UP, 2010, p. 178-200.
- CONNOR, Steven, *The English Novel in History. 1950-1995*, London, Routledge, 1996.
- , *The Book of Skin*, London, Reaktion Books, 2004.
- CROWNSHAW, Robert, « Perpetrator Fiction and Transcultural Memory », *parallax*, 17/4, 2011, p. 75-89.
- CRUTZEN, Paul J. et Eugene F. STOERMER, « The "Anthropocene" », *Global Change Newsletter*, 41, mai 2000, p. 17-18.
- CVORO, Uros, « The Present Body, the Absent Body, and the Formless », *Art Journal*, 61/4, 2002, p. 54-63.
- DANIUS, Sara, « The Nobel Prize in Literature 2017. Kazuo Ishiguro. Award Ceremony Speech ». Accès le 02 janvier 2018 à https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2017/presentation-speech.html.
- DELEUZE, Gilles, *Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1984.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

- , *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- DE MAN, Paul, « Autobiography as Defacement », *Modern Language Notes*, 94/5, 1979, p. 919-930.
- DEMELLO, Margo, *Body Studies. An Introduction*, London, Routledge, 2014.
- DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.
- , *Donner le temps*, Paris, Galilée, 1991.
- , *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.
- , *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée, 2000.
- DESLANDES, Ann, « Exemplary Amateurism. Thoughts on DIY Urbanism », *Cultural Studies Review*, 19/1, 2013, p. 216-227.
- DEUTSCHE, Rosalyn et Carolyn GENDEL RYAN, « The Fine Art of Gentrification », *October*, 31, 1984, p. 91-111.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Peinture incarnée*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- , *La Demeure, la souche. Apparements de l'artiste*, Paris, Éditions de Minuit, 1999.
- , *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.
- , *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.
- , *Survivance des lucioles*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.
- , *Peuples en larmes, peuples en armes [L'Œil de l'histoire, 6]*, Paris, Éditions de Minuit, 2016.
- DIEDRICK, James, *Understanding Martin Amis (1995)*, Columbia (SC), University of South Carolina Press, 2004.
- DIMOVITZ, Scott, « The Sound of Silence: Eschatology and the Limits of the Word in David Mitchell's *Cloud Atlas* », *SubStance*, 44/1, 2015, p. 71-91.
- DIPPLE, Elizabeth, *The Unresolvable Plot: Reading Contemporary Fiction*, London, Routledge, 1988 ; rééd. « A Novel which is a Machine for Generating Interpretations », dans Mark Currie (dir.), *Metafiction*, London, Longman, p. 221-245.
- DOY, Gen, *Black Visual Culture: Modernity and Postmodernity*, London, I.B. Tauris, 2000.
- DOWLING, David, *Fictions of Nuclear Disaster*, London, Macmillan, 1987.

- DRISCOLL, Lawrence, *Evading Class in Contemporary British Literature*, London, Palgrave, 2009.
- DRIVER, Stephen et Luke MARTELL, « Left, Right and the Third Way », *Policy & Politics*, 28/2, 2000, p. 147-161.
- DUCLOS, Nathalie et Vincent LATOUR (dir.), « Citizenship in the United Kingdom », n° XXI/1 de *Revue française de civilisation britannique*, 2016.
- DUFF, Kim, *Contemporary British Literature and Urban Space. After Thatcher*, London, Palgrave, 2014.
- EKELUND, Bo G., « Misrecognizing History: Complicitous Genres in Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day* », *The International Fiction Review*, 32/1.2, 2005, p. 70-91.
- EL-KHAIRY, Omar Assem, « Snowflakes on a Scarred Knuckle: the Biopolitics of the "War on Terror" through Steve McQueen's *Hunger* and Kathryn Bigelow's *The Hurt Locker* », *Millennium: Journal of International Studies*, 39/1, 2010, p. 187-191.
- ELIAS, Amy J., « Meta-mimesis? The Problem of British Postmodern Realism », *Postmodern Studies*, 7, « British Postmodern Fiction », dir. Theo D'haen et Hans Bertens, 1993, p. 9-31.
- ELKIN, Lauren, *Flâneuse. Women Walk the City*, London, Chatto & Windus, 2016.
- ENGLISH, James F. (dir.), *A Concise Companion to Contemporary British Fiction*, Oxford, Blackwell, 2006.
- EYRES, Patrick, « Ian Hamilton Finlay and the Cultural Politics of Neo-Classical Gardening », *Garden History*, 28/1, 2000, p. 152-166.
- ESPOSITO, Roberto, *Communitas. The Origin and Destiny of Community* (1998), trad. Timothy Campbell, Stanford, Stanford UP, 2010; *Communitas. Origine et destin de la communauté*, trad. Nadine Le Lirzin, Paris, PUF, 2000.
- , *Immunitas. The Protection and Negation of Life* (2002), trad. Zakiya Hanafi, Cambridge, Polity, 2011.
- FARGE, Arlette, « Georges Didi Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003 », *Études photographiques*, 15, novembre 2004. Accès le 1^{er} décembre 2016 à <http://etudesphotographiques.revues.org/405>.
- FELMAN, Shoshana et Dori LAUB, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, London, Routledge, 1992.
- FERREIRA, Maria Aline, « The Posthumanist and Biopolitical Turn in Postmodernism », *European English Messenger*, 24/2, 2015. Accès le

10 août 2016 à <https://www.questia.com/magazine/1G1-440058445/the-posthumanist-and-biopolitical-turn-in-post-postmodernism>.

FINBURGH, Clare, « Theatre's Other: Event and Testimony in British *Verbatim Plays* », *Sillages critiques*, 18, « Le théâtre et son autre », dir. Élisabeth Angel-Perez et Liliane Campos, 2014. Accès le 25 juillet 2017 à <http://sillagescritiques.revues.org/4048>.

FINNEY, Brian, *English Fiction Since 1984. Narrating a Nation*, London, Palgrave, 2006.

—, « Martin Amis's *Time's Arrow* and the Postmodern Sublime », dans Gavin Keulks (dir.), *Martin Amis: Postmodernism and Beyond*, London, Palgrave, 2006, p. 101-116.

FISHER, Mark, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Alresford, Zero Books, 2014.

FORTIER, Anne-Marie, « Afterword: Acts of Affective Citizenship? Possibilities and Limitations », *Citizenship Studies*, 20/8, 2016, p. 1038-1044.

FORTIN-TOURNÈS, Anne-Laure, *Martin Amis. Le postmodernisme en question*, Rennes, PUR, 2003.

—, « Representing Violence in *Lionel Asbo* by Martin Amis: "Extremely Lout and Incredibly Gross" », *Sillages critiques*, 22, « Écriture de la violence, violence de l'écriture », dir. Marc Amfreville, Aloysia Rousseau et Armelle Sabatier, 2017. Accès le 24 juillet 2017 à <https://sillagescritiques.revues.org/4965>.

FOSTER, Hal, *The Return of the Real* (1996), Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1999.

FOUCAULT, Michel, *Il faut défendre la société*, éd. François Ewald, Alessandro Fontana, Mauro Bertani, Paris, EHESS/Gallimard/Le Seuil, 1997.

—, *Les Hétérotopies*, dans *Le Corps utopique; Les Hétérotopies*, Paris, Nouvelles éditions Lignes, 2009.

—, « Le corps utopique » (1966), dans *Œuvres*, éd. dirigée par Frédéric Gros, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2015, t. II, p. 1248-1257.

—, *Histoire de la sexualité*, I, *La Volonté de savoir* (1976), dans *Œuvres*, éd. dirigée par Frédéric Gros, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2015, t. II.

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

- FREUD, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté » (1919), dans *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985.
- FUSSELL, Paul, *The Great War and Modern Memory* (1975), Oxford, Oxford UP, 1995.
- GANTEAU, Jean-Michel, *Peter Ackroyd et la musique du passé*, Paris, Michel Houdiard, 2008.
- , *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction*, London, Routledge, 2015.
- GARSON, Cyrielle, « *Verbatim* Theatre and New Writing in Britain: A State of “Kindred Strangers”? », *Études britanniques contemporaines*, 48, « Crossing into Otherness », dir. Catherine Bernard, 2015. Accès le 25 juillet 2017 à <http://ebc.revues.org/2133>.
- GARSON Cyrielle et Madelena GONZALEZ, « “What A Carve Up!” The Eclectic Aesthetics of Postmodernism and the Politics of Diversity in Some Examples of Contemporary British *Verbatim* Theatre », *Études britanniques contemporaines*, 49, « State of Britain », dir. Catherine Bernard, 2015. Accès le 25 juillet 2017 à <http://ebc.revues.org/2685>.
- GAUTHIER, Brigitte, *Harold Pinter : le maître de la fragmentation*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- GASIOREK, Andrzej, *Post-war British Fiction. Realism and After*, London, Edward Arnold, 1995.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.
- GIDDENS, Anthony, *The Third Way. The Renewal of Social Democracy*, Cambridge, Polity, 1998 ; *La Troisième voie face aux critiques. Le renouveau de la social-démocratie*, trad. Laurent Bouvet, Émilie Colombani et Frédéric Michel, Paris, Le Seuil, 2002.
- GILLMAN, Derek, *The Idea of Cultural Heritage*, Cambridge, Cambridge UP, édition révisée, 2010.
- GODDARD, Lynette, *Contemporary Black British Playwrights*, London, Palgrave, 2015.
- GOH, Irving, *The Reject. Community, Politics, and Religion after the Subject*, New York, Fordham UP, 2015.
- GOULD, Charlotte, *Les Young British Artists, l'école du scandale*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle, 2003.

- , « L'objet à l'œuvre dans l'art des British Young Artists. Objecting to Materialization: Some Artworks by Young British Artists », *Revue LISA/LISA e-journal*, janvier 2006. Accès le 12 mars 2018 à <http://journals.openedition.org/lisa/870>.
- , « Jeremy Deller's *The Battle of Orgreave*, rejouer 1984 », dans Mathilde Bertrand, Thierry Labica et Cornelius Crowley (dir.), *Ici notre défaite a commencé. La grève des mineurs britanniques (1984-1985)*, Paris, 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>
- MCMAMEE, Eugene, « Eye Witness – Memorialising Humanity in Steve McQueen's *Hunger* », *International Journal of Law in Context*, 5/3, 2009, p. 281-294.
- MELLET, Laurent, *Jonathan Coe. Les politiques de l'intime*, Paris, PUPS, 2015.
- MENKE, Richard, « Narrative Reversals and the Thermodynamics of History in Martin Amis's *Time's Arrow* », *Modern Fiction Studies*, 44/4, 1998, p. 959-980.
- , « Mimesis and Informatics in *The Information* », dans Gavin Keulks (dir.), *Martin Amis: Postmodernism and Beyond*, London, Palgrave, 2006, p. 137-157.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- MIDDLETON, Peter et Tim WOODS, *Literatures of Memory. History, Time and Space in Postwar Writing*, Manchester, Manchester UP, 2000.
- MIRZOEFF, Nicholas, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Durham (NC), Duke UP, 2011.
- MITCHELL, Greg, « 6 Years Ago: "Stuff Happens," Rumsfeld Said, Amid Chaos in Iraq », *Huffpost, The Blog*, 5 novembre 2009. Accès le 25 mars 2016 à http://www.huffingtonpost.com/greg-mitchell/6-years-ago-stuff-happens_b_185691.html.

- MITCHELL, W.J.T., « Cloning Terror: the War of Images 2001-2004 », dans Diarmuid Costello et Dominic Willsdon (dir.), *The Life and Death of Images*, London, Tate Publishing, 2008.
- , *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present*, Chicago, The University of Chicago Press, 2011 ; *Cloning Terror ou la Guerre des images du 11 septembre au présent*, trad. Maxime Boidy et Stéphane Roth, Paris, Les Prairies ordinaires, 2011.
- , « Image, Space, Revolution: The Arts of Occupation », *Critical Inquiry*, 39/1, 2012, p. 8-32.
- MONTAZAMI, Morad, « L'événement historique et son double. Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave* », *Images re-vues*, 5, 2008. Accès le 27 juillet 2017 à <http://imagesrevues.revues.org/334>.
- MONTEITH, Sharon, Margaretta JOLLY, Nahem YOUSAF et Ronald PAUL (dir.), *Critical Perspectives on Pat Barker*, Columbia (SC), University of South Carolina Press, 2005.
- MOREL, Michel, « *Tim's Arrow* ou le récit palindrome », *Cahiers Charles V*, 18, « Jeux d'écriture: le roman britannique contemporain », dir. Marie-Françoise Cachin et Ann Grieve, 1995, p. 45-61.
- MOUFFE, Chantal, *Agonistics. Thinking the World Politically*, London, Verso, 2013 ; *Agonistique. Penser politiquement le monde*, trad. Denyse Beaulieu, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2014.
- MULLINS, Charlotte, *Rachel Whiteread*, London, Tate Publishing, 2004.
- MURAT, Jean-Christophe, « "The Payment for Living in a Transition Period": la création à bout de souffle dans *Hemlock and After* d'Angus Wilson », *Polysèmes*, 8, « Textualités ». Accès le 25 août 2017 à <http://journals.openedition.org/polysemes/1700>.
- MURDOCH, Iris, « Against Dryness », *Encounter*, 88, janvier 1962, p. 16-20. Accès le 12 décembre 2015 à <https://www.unz.org/Pub/Encounter-1961jan-00016?View=PDF>.
- NANCY, Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1986.
- , *La Communauté affrontée*, Paris, Galilée, 2001.
- , *Être singulier pluriel* (1996), Paris, Galilée, édition augmentée 2013.
- , *La Communauté désavouée*, Paris, Galilée, 2014.
- NAUGRETTE, Catherine, « De la catharsis au *cathartique*: le devenir d'une notion esthétique », *Tangence*, 88, 2008, p. 77-89.

- OBIS, Éléonore, « Rhapsodie et métamorphoses de la voix dans *The War Plays* d'Edward Bond », *Sillages critiques*, 16, « Métamorphoses de la voix en scène », dir. Marie Pecorari et Élisabeth Angel-Perez, 2013. Accès le 26 janvier 2015 à <http://sillagescritiques.revues.org/2930>.
- OGÉE, Frédéric, « "A work to wonder at": Essence and Existence of the English Landscape Garden », *Études anglaises*, 53/4, 2000, p. 428-441.
- O'FARRELL, Mary Ann, *Telling Complexions. The Nineteenth Century Novel and the Blush*, Durham (NC), Duke UP, 1997.
- ONEGA, Susana, *Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd*, Columbia (SC), Camden House, 1999.
- ONEGA, Susana (dir.), *Telling Histories. Narrativizing History, Historicizing Literature*, Amsterdam, Rodopi, 1995.
- ONEGA, Susana et Christian GUTLEBEN (dir.), *Refracting the Canon in Contemporary Literature and Film*, Amsterdam, Rodopi, 2004.
- ORLANDO, Sophie, *British Black Art, L'histoire de l'art occidental en débat*, Dijon, Les Presses du Réel, 2016.
- OWENS, Craig, « The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism », dans *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 52-69.
- PADDISON, Max, *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge, Cambridge UP, 1993.
- PAGANO, Celeste, « DIY Urbanism: Property and Process in Grassroots City Building », *Marquette Law Review*, 97/2, hiver 2013, p. 335-389.
- PATRICK KNUTSEN, Karen, *Reciprocal Haunting: Pat Barker's Regeneration Trilogy*, Münster, Waxmann Verlag, 2010.
- PATSALIDIS, Savas, « Re-visiting the Community: The Politics of Theatre beyond the Theatre », *Critical Stages/Scènes critiques*, 7, décembre 2012. Accès le 28 juillet 2017 à <http://www.critical-stages.org/7/re-visiting-the-community-the-politics-of-theatre-beyond-the-theatre/>.
- PATTIE, Charles, Patrick SEYD et Paul WHITELEY, *Citizenship in Britain. Values, Participation and Democracy*, Cambridge, Cambridge UP, 2004.
- PERRY, Gill, *Playing at Home. The House in Contemporary Art*, London, Reaktion Books, 2013 (ebook).
- PEYRÉ, Yves, *L'Espace de l'immédiat. Francis Bacon*, Paris, L'Échoppe, 1991.
- PHILLIPS, Lawrence, *London Narratives. Post-War Fiction and the City*, London, Continuum, 2006.

- POULAIN, Alexandra, *Irish Drama, Modernity and the Passion Play*, London, Palgrave, 2016.
- PRUNÈS-CARTIER, Sophie, *Londres ville-mémoire: la représentation de l'espace londonien et l'écriture du passé dans l'œuvre de Peter Ackroyd*, thèse de doctorat, Université Paris Diderot, 2004.
- PUWAR, Nirmal, « Citizen and Denizen Space: if Walls Could Speak », dans Gillian Rose et Divya P. Tolia-Kelly (dir.), *Visuality/Materiality. Images, Objects and Practices*, London, Routledge, 2012, p. 75-84.
- RABINOVITZ, Rubin, *The Reaction Against Experiment in the English Novel. 1950-1960*, New York, Columbia UP, 1967.
- RACZ, Imogen, « Michael Landy's Semi-Detached and the Art of Making », *Journal of Visual Art Practice*, 10/3, 2012, p. 231-243.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- , *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques et Davide PANAGIA, « Dissenting Words: a Conversation with Jacques Rancière », *Diacritics*, 30/2, été 2000, p. 113-126.
- RAU, Petra (dir.), *Conflict, Nationhood and Corporeality in Modern Literature*, London, Palgrave, 2010.
- RAVETZ, Alison, *Council Housing and Culture. The History of a Social Experiment*, London, Routledge, 2001.
- RAWLINSON, Mark, *British Fiction of the Second World War*, Oxford, Oxford UP, 2000.
- REGAN, Christine, « The State of the Nation: Tony Harrison's *v.* », *Textual Practice*, 31/7, 2017, p. 1277-1294.
- REGARD Frédéric et Barbara KORTE (dir.), *Narrating Poverty and Precarity in Britain*, Berlin, De Gruyter, 2014.
- , *Narrating Precariousness. Modes, Media, Ethics*, Heidelberg, Winter, 2014.
- REID, Fiona, *Broken Men: Shell Shock, Treatment and Recovery in Britain. 1914-1930*, London, Continuum, 2010.
- REINELT, Janelle G., *After Brecht: British Epic Theater*, Ann Arbor, The Michigan UP, 1996.
- REVAULT D'ALLONNES, Myriam, *Le Miroir et la Scène. Ce que peut la représentation politique*, Paris, Le Seuil, 2016.

- RICHARDSON, Phyllis, *House of Fiction: From Pemberley to Brideshead, Great British Houses in Literature and Life*, London, Penguin, 2017.
- RICHARDS, Anthony (dir.), *Report of the War Office Committee of Enquiry into « Shell Shock »* (1922), London, Imperial War Museum, 2004.
- RICKEL, Jennifer, « Practice Reading for the Apocalypse: David Mitchell's *Cloud Atlas* as Warning Text », *South Atlantic Review*, 80/1-2, 2015, p. 159-177.
- RIEGL, Aloïs, *L'Industrie d'art romaine tardive* (1901), trad. Marielène Weber et Sophie Yersin Legrand, Paris, Macula, 2014.
- RIFFATERRE, Michael, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, octobre 1980, p. 4-18.
- ROOT, Christina, « A Melodiousness at Odds with Pessimism: Ian McEwan's *Saturday* », *Journal of Modern Literature*, 35/1, 2011, p. 60-78.
- ROSKELL, J.S., « The Composition of the House of Commons », dans J.S. Roskell, L. Clark, C. Rawcliffe (dir.), *The History of Parliament. Introductory Survey 1385-1421*. Accès le 24 novembre 2016 à <http://www.historyofparliamentonline.org/volume/1386-1421/survey/v-composition-house-commons>.
- ROSS, Michael L., « On a Darkling Planet: Ian McEwan's *Saturday* and the Condition of England », *Twentieth Century Literature: A Scholarly and Critical Journal*, 54/1, 2008, p. 75-96.
- ROTHBERG, Michael, *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.
- RUSSELL, Emily, *Reading Embodied Citizenship. Disability, Narrative and the Body Politic*, New Brunswick/London, Rutgers UP, 2011.
- SALTZMAN, Lisa, *Making Memory Matter. Strategies of Remembrance in Contemporary Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006.
- SAMUEL, Raphael, *Theatres of Memory. Past and Present in Contemporary Culture* (1994), London, Verso, 2012.
- SARBIT, Bruce, « Madness Silenced: A Foucauldian Reading of Paul Sayer's *The Comforts of Madness* », *PSYART. A Hyperlink Journal for the Psychological Study of the Arts*, 2, 1998. Accès le 11 avril 2017 à http://psyartjournal.com/article/show/sarbit-madness_silenced_a_foucauldian_reading_o.
- SAUNDERS, Graham, « 'A Theatre of Ruins'. Edward Bond and Samuel Beckett: Theatrical Antagonists », *Studies in Theatre and Performance*, 25/1, 2005, p. 67-77.

- SAURA, Antonio, *Francis Bacon et la beauté obscène* (1992), trad. Christophe David, Paris, Séguier, 1996.
- SAVAGE, Jon, « Vital Signs: Gillian Wearing's Talking Pictures », *Artforum International*, 32/7, mars 1994, p. 60-63.
- SCANLAN, Margaret, *Traces of Another Time. History and Politics in Postwar British Fiction*, Princeton, Princeton UP, 1990.
- SCHAMA, Simon, *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, London, Collins, 1987; *L'Embarras de richesses. Une interprétation de la culture hollandaise au siècle d'Or*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, 1991.
- SCHEPER-HUGHES, Nancy et Loïc WACQUANT (dir.), *Commodifying Bodies*, London, Sage, 2002.
- SCHMITT, Mark, « "A World Separate Yet Within." Welsh Devolution and the Paradoxes of Post-British Community in Niall Griffiths's *Sheepshagger* », *Anglistik*, 26/1, 2015, p. 93-102.
- SCHWEDA, Mark et Silke SCHICKTANZ, « The "Spare Parts Person"? Conceptions of the Human Body and their Implications for Public Attitudes towards Organ Donation and Organ Sale », *Philosophy, Ethics, and Humanities in Medicine*, 4/4, 2009. Accès le 10 août 2016 à <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2669094/>.
- SEBSTYEN, Amanda, « Donald Rodney, *Crisis*, 18 January – 18 February 1989 », *New Statesman and Society*, 1989. Accès le 8 août 2016 à <http://chisenhale.org.uk/archive/exhibitions/index.php?id=172>.
- SHEPARD, Ben, *Headhunters: The Search for a Science of the Mind*, London, The Bodley Head, 2014.
- SHORTHOSE, Jim, « The Engineered and the Vernacular in Cultural Quarter Development », *Capital & Class*, 28/3, hiver 2004, p. 159-178.
- SHOWALTER, Elaine, *The Female Malady. Women, Madness, and English Culture, 1830-1980* (1985), London, Virago Press, 2007.
- SIEGELBAUM, Sami, « Business Casual: Flexibility in Contemporary Performance Art », *Art Journal*, 72/3, automne 2013, p. 48-63.
- SIERZ, Aleks, *Contemporary English Plays*, London, Bloomsbury, 2015.
- SINCLAIR, Iain, « The House in the Park: a Psychogeographical Response », dans James Lingwood (dir.), *House*, London, Phaidon/Artangel, 1995, p. 12-33.
- SINFIELD, Alan, *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain* (1989), London, Continuum, 2004.

- SNOW, C.P., « Challenge to the Intellect », *Times Literary Supplement*, 15 août 1958, p. iii.
- SOBCHACK, Vivian, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, University of California Press, 2004.
- SONTAG, Susan, *On Photography* (1977), Harmondsworth, Penguin, 1979.
- , *Illness as Metaphor; AIDS and Its Metaphors* (1977, 1988), New York, Picador, 1990.
- SORLIN, Sandrine, *La Défamiliarisation linguistique dans le roman anglais contemporain*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2010.
- SPENCER, Jenny S., *Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond*, Cambridge, Cambridge UP, 1992.
- SPIGELMAN, James, « Magna Carta: the Rule of Law and Liberty », *Policy*, 31/2, 2015, p. 24-31.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *A Critique of Postcolonial Reason*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1999.
- STALLABRASS, Julian, « Talking Point Video ». Accès le 25 mars 2016 à <http://fabrica.org.uk/exhibitions/the-incommensurable-banner/>.
- STAUB, Alexandra, *Conflicted Identities. Housing and the Politics of Cultural Representation*, London, Routledge, 2016.
- STEVENSON, Randall, *The Last of England*, Oxford, Oxford UP, coll. « The Oxford English Literary History », t. 12, 2004.
- SU, John J., « Refiguring National Character: The Remains of the British Estate Novel », *MFS Modern Fiction Studies*, 48/3, 2002, p. 552-580.
- TANCKE, Ulrike, « Misplaced Anxieties: Violence and Anxiety in Ian McEwan's *Saturday* », dans Véronique Bragard, Christophe Dony et Warren Rosenberg (dir.), *Portraying 9/11: Essays on Representations in Comics, Literature, Film and Theatre*, Jefferson (NC), McFarland, 2011, p. 89-101.
- TEW, Philip, *The Contemporary British Novel* (2004), London, Continuum, 2007.
- , « Will Self and Zadie Smith's Depictions of Post-Thatcherite London: Imagining Traumatic and Traumatological Space », *Études britanniques contemporaines*, 47, 2014. Accès le 24 mars 2017 à <http://ebc.revues.org/1886>.
- , « Exploring London in Ian McEwan's *Saturday* (2005): Trauma and the Traumatological, Identity Politics and Vicarious Victimhood », dans Nick Hubble et Philip Tew (dir.), *London in Contemporary British Fiction. The City beyond the City*, London, Bloomsbury, 2016, p. 17-33.

- TODMAN, DAN, *The Great War: Myth and Memory*, London, Hambledon Continuum, 2005.
- TOLIA-KELLY, Divya P., Emma WATERTON et Steve WATSON (dir.), *Heritage, Affect and Emotion*, London, Routledge, 2017.
- TOLLANCE, Pascale, *Graham Swift. La Scène de la voix*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2011.
- TOWNSEND, Chris (dir.), *The Art of Rachel Whiteread*, London, Thames & Hudson, 2004.
- TRIMM, Ryan, *Heritage and the Legacy of the Past in Contemporary British Literature and Culture*, London, Routledge, 2017.
- TSETI, Angeliki, *Photo-literature and Trauma: from Collective History to Connective Memory*, thèse de doctorat, Université Paris Diderot/National and Kapodistrian University of Athens, 2015.
- TUAILLON, David, « Les Pièces de guerre d'Edward Bond : une approche politique de la guerre nucléaire hors des canons militants », *ILCEA*, 16, 2012. Accès le 13 janvier 2016 à <https://ilcea.revues.org/1399>.
- , *Edward Bond: The Playwright Speaks*, London, Bloomsbury, 2015.
- VALÉRY, Paul, « La crise de l'esprit », *La Nouvelle Revue française*, 71, 1^{er} août 1919, p. 321-337.
- VAN DEN HENGEL, Louis, « Archives of Affect: Performance, Reenactement, and the Becoming of Memory », dans László Munteán, Liedeke Plate et Anneke Smelik (dir.), *Materializing Memory in Art and Popular Culture*, London, Routledge, 2017, p. 125-142.
- VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire* (1971), Paris, Le Seuil, coll. « Points histoire », 1979.
- WALDBY, Catherine et Robert MITCHELL, *Tissue Economies. Blood, Organs, and Cell Lines in Late Capitalism*, Durham (NC), Duke UP, 2006.
- WALLIS, Clarie, « Matériaux et fabrication », dans Christine Van Assche (dir.), *Mona Hatoum*, cat. expo. Paris, Centre Pompidou, 24 juin-28 septembre 2015, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2015, p. 118-139.
- WARNER MERIEN, Mary, *Photography. A Cultural History*, 2^e éd., London, Laurence King, 2006.
- WATERMAN, David, *Pat Barker and the Mediation of Social Reality*, Amherst, Cambria Press, 2009.

- WATERTON, Emma, *Politics, Policy and the Discourses of Heritage in Britain*, London, Palgrave, 2010.
- WATSON, David, « Derivative Creativity: the Financialisation of the Contemporary American Novel », *European Journal of English Studies*, 21/1, « Getting and Spending », dir. Frederik Van Dam, Silvana Colella et Brecht de Groot, 2017, p. 93-105.
- WESSELING, Elisabeth, *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam, John Benjamins, 1991.
- WEIZMAN, Eyal, « Introduction to The Politics of Verticality », *openDemocracy*, 24 avril 2002 Accès le 20 avril 2016 à https://www.opendemocracy.net/ecology-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

