

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 :

979-10-2311-3601-2

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>

UN ART DE/EN GUERRE

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

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

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

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

72

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

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

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

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

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

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

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

74

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

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

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

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

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

ÉTAT DE GUERRE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

78

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

82

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

24 *Ibid.*, p. 273.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

88

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

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

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

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

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

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

31 *Ibid*, p. 40.

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

90

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

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

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

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

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

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

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

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

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

92

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

98

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

102

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

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

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

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

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

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

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

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

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

60 *Ibid.*, p. 59.

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

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

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

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

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

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

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

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

CORPS EN GUERRE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

110

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

114

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

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

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

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

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

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

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

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

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

116

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

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

82 *Ibid.*, p. 224.

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

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

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

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

85 *Ibid.*, p. 718.

86 *Ibid.*, p. 717.

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

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

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

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

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

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

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

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

91 *Ibid.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

124

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

126

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

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

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

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

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

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

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

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

128

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

130

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

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

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

117 *Ibid.*, p. 194.

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

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

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

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

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

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

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

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

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.multipitudes.net/Le-commun-comment-en-faire-usage/>.
- , *Infancy and History* (1978), trad. Liz Heron, London, Verso, 1993 ; *Enfance et histoire*, trad. Yves Hersant, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2002.
- , *Ce qui reste d'Auschwitz* (1998), trad. Pierre Alféri, Paris, Rivages, coll. « Bibliothèque Rivages », 1999.
- , *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue* (1995), trad. Marilène Raiola, Paris, Le Seuil, 1997.

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

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

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

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

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

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

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

324

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- BUTLER, Judith, *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, London, Verso, 2004 ; *Vie précaire. Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre*, trad. Jérôme Rosanvallon et Jérôme Vidal, Paris, Amsterdam, 2005.
- , *Giving an Account of Oneself*, New York, Fordham UP, 2005 ; *Le Récit de soi*, trad. Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris, PUF, 2007.
- , *Frames of War. When is Life Grievable?*, London, Verso, 2009 ; *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, trad. Joëlle Marelli, Paris, Zones, 2010.
- , *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 2015 ; *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, trad. Christophe Jaquet, Paris, Fayard, 2016.
- BUTLER, Judith et Athena ATHANASIOU, *Dispossession: the Performative in the Political*, Cambridge, Polity, 2013 ; *Dépossession*, trad. Charlotte Nordmann, Zurich/Berlin, Diaphanes, 2016.
- BUTTON, Virginia et Charles ESCHE (dir.), *Intelligence. New British Art 2000*, London, Tate Publishing, 2000.
- CAMPOS, Liliane, « Searching for Resonance: Scientific Patterns in 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>
- McNAMEE, Eugene, « Eye Witness – Memorialising Humanity in Steve McQueen's *Hunger* », *International Journal of Law in Context*, 5/3, 2009, p. 281-294.
- MELLET, Laurent, *Jonathan Coe. Les politiques de l'intime*, Paris, PUPS, 2015.
- MENKE, Richard, « Narrative Reversals and the Thermodynamics of History in Martin Amis's *Time's Arrow* », *Modern Fiction Studies*, 44/4, 1998, p. 959-980.
- , « Mimesis and Informatics in *The Information* », dans Gavin Keulks (dir.), *Martin Amis: Postmodernism and Beyond*, London, Palgrave, 2006, p. 137-157.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- MIDDLETON, Peter et Tim WOODS, *Literatures of Memory. History, Time and Space in Postwar Writing*, Manchester, Manchester UP, 2000.
- MIRZOEFF, Nicholas, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Durham (NC), Duke UP, 2011.
- MITCHELL, Greg, « 6 Years Ago: "Stuff Happens," Rumsfeld Said, Amid Chaos in Iraq », *Huffpost, The Blog*, 5 novembre 2009. Accès le 25 mars 2016 à http://www.huffingtonpost.com/greg-mitchell/6-years-ago-stuff-happens_b_185691.html.

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

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

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

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

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

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

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

- WATERTON, Emma, *Politics, Policy and the Discourses of Heritage in Britain*, London, Palgrave, 2010.
- WATSON, David, « Derivative Creativity: the Financialisation of the Contemporary American Novel », *European Journal of English Studies*, 21/1, « Getting and Spending », dir. Frederik Van Dam, Silvana Colella et Brecht de Groot, 2017, p. 93-105.
- WESSELING, Elisabeth, *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam, John Benjamins, 1991.
- WEIZMAN, Eyal, « Introduction to The Politics of Verticality », *openDemocracy*, 24 avril 2002 Accès le 20 avril 2016 à https://www.opendemocracy.net/ecology-politicsverticality/article_801.jsp.
- WESTERMAN, Molly, « Is the Butler Home? Narrative and the Split Subject in *The Remains of the Day* », *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 37/3, 2004, p. 157-170.
- WHITEHEAD, Anne, « Writing with Care: Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go* », *Contemporary Literature*, 52/1, 2011, p. 54-83.
- WHITFIELD, Sarah, « Bacon; Hirst. London », *The Burlington Magazine*, septembre 2006, p. 643-645.
- WHITTAKER, Edward, « Art in the Age of Exception: Mark Wallinger's *Sleeper* in Berlin », dans Jennifer Craig et Warren Steele (dir.), *RIEvolution: Mapping Culture, Community and Change from Ben Jonson to Angela Carter*, Newcastle, Cambridge Scholars, 2009, p. 23-41.
- WILDE, Alan, *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1981.
- WILKINSON, Alan, *Fiona McIntyre. A Tree Within*, Bristol, Sansom and Company, 2016.
- WILLIAMS, Barbara Janette, *Resurgence and Renovation: The Contemporary English Country House Novel after 2000*, thèse de doctorat, Newcastle University, 2015.
- WILLIAMS, Raymond, *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford UP, 1977.
- , « Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory » (1973), *Culture and Materialism*, London, Verso, 1980, p. 31-49 ; « Base et superstructure dans la pensée culturelle marxiste », dans *Culture et matérialisme*, trad. Nicolas Calvé et Étienne Dobenesque, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.
- , *The Country and the City* (1973), London, The Hogarth Press, 1993 (ebook).

- WILLIAMS, Val, *Martin Parr*, London, Phaidon, 2002.
- WILLIAMS-WANQUET, Eileen, « L'histoire remise en cause: *Indigo* de Marina Warner », *Études britanniques contemporaines*, 18, 2000, p. 89-103.
- WILSON, Angus, « Diversity and Depth », *Times Literary Supplement*, 15 août 1958, p. viii.
- WOLFREYS, Julian, *Victorian Hauntings. Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature*, London, Palgrave, 2002.
- , *Traces of Experience: Being, Loss, Memory & Ghosts*, Charmouth, Triarchy Press, 2016.
- YATES, Frances, *The Art of Memory*, London, Routledge, 1966; *L'Art de la mémoire*, trad. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1987.
- YOUNG, James E., « Rachel Whiteread's Judenplatz Memorial in Vienna », dans Chris Townsend (dir.), *The Art of Rachel Whiteread*, London, Thames & Hudson, 2004, p. 162-172.
- YOUNG, Linsey, « The Power of Things », dans Ann Gallagher et Molly Donovan (dir.), *Rachel Whiteread*, cat. expo. Londres, Tate Britain, 12 septembre 2017-21 janvier 2018, London, Tate Publishing, 2017, p. 161-168.
- ZAPKIN, Phillip, « Compromised Epistemologies: The Ethics of Historiographic Metatheatre in Tom Stoppard's *Travesties* and *Arcadia* », *Modern Drama*, 59/3, 2016, p. 306-326.

REMERCIEMENTS

Ce livre est le fruit d'une passion amoureuse pour un pays, ceux qui le font, l'écrivent, l'imaginent, en disent les joies et les douleurs, l'énergie et la folie. Cette passion est née dans un jardin féérique des collines de Malvern. Ma dette envers ma famille anglaise – Unity et Kim Wright – restera infinie. Cette passion, je l'ai d'abord partagée avec mes parents. Le bonheur des jardins et des squares, des routes de campagne, de la couleur des briques sous la pluie est aussi le leur. Mon père n'aura pas vu l'achèvement de cet ouvrage. Il m'a appris à voir et à me laisser absorber par la matière picturale. L'œil du livre, c'est lui. Ma mère m'aura, très tôt, fait comprendre l'intensité historique de cette culture. L'émotion du commun, des travaux et des jours, c'est elle. Cette réflexion au long cours a été portée par des amitiés joyeuses et éclairées, des amitiés qui m'accompagnent et me nourrissent. « *These people, they raised me.* » Merci à Élisabeth Angel-Perez qui a cru à ce projet bien avant moi et sans qui ce livre n'aurait jamais vu le jour. Merci à Alexandra Poulain pour sa présence si forte, à Jean-Michel Ganteau pour sa confiance et son amitié de toujours. Merci, encore et encore, à ma tribu de plus de trente ans. Que leur dire? Ils savent que sans eux...

Merci à mes amis et collègues de l'UFR d'Études anglophones de Paris Diderot et du Laboratoire de recherche sur les cultures anglophones (LARCA) de m'avoir accompagnée toutes ces années: Sara Thornton, François Brunet, Martine Beugnet, Antoine Cazé, Emmanuelle Delanoë, Jean-Marie Fournier, Frédéric Ogée... Je sais gré au LARCA d'avoir soutenu mes missions de recherche au fil des ans. Merci aux doctorant·e·s du LARCA pour nos séances de lectures croisées si inspirantes. Merci à mes collègues de la Société d'études anglaises contemporaines (SEAC) pour leur investissement à mes côtés.

Vouloir donner corps à ses intuitions et à ses idées et les inscrire entre les pages d'un livre est toujours une forme de pari. Je n'aurais pu relever

ce pari sans l'équipe des Presses de l'université Paris-Sorbonne, et en particulier Sébastien Porte, lecteur si attentif et si éclairé. Les lois qui régissent la création contemporaine sont souvent implacables. Je suis extrêmement reconnaissante aux artistes et à leurs représentants, qui ont accepté que je reproduise certaines œuvres à titre gracieux et m'ont témoigné leur confiance. Merci à Jeremy Deller et Practice of Everyday Life, Paul Graham, Michael Landy et la Thomas Dane Gallery, Cornelia Parker et la Frith Street Gallery, Marc Quinn (un merci particulier à Elizabeth Wayne de Marc Quinn Studio pour sa patience), Gavin Turk, Mark Wallinger, Rachel Whiteread et la Gagosian Gallery. Ma chasse aux images fut l'occasion d'échanges précieux avec Dryden Goodwin, Tom Hunter, Sirkka-Liisa Konttinen, Diane Symons (The Estate of Donald Rodney) et Kate Whiteford ; qu'ils soient remerciés pour leurs encouragements si bienveillants.

Certaines des analyses portant sur les œuvres de Rachel Whiteread, Mark Wallinger et Gillian Wearing ont été publiées sous une première forme dans *Études britanniques contemporaines*, *Études anglaises* et le volume collectif *Ethics of Alterity. Confrontation and Responsibility in 19th- to 21st-Century British Arts*. Je tiens à remercier les responsables de publication de m'avoir permis de reprendre certaines des réflexions parues dans ces volumes.

NOTE ÉDITORIALE

Sauf indication contraire, toutes les traductions en français sont celles de l'auteur. Les références aux traductions en français des sources primaires figurent dans la bibliographie générale.

INDEX¹

INDEX DES ÉCRIVAINS

- Ackroyd, Peter 139, 142, 146, 147, 150, 152, 197, 198; *Chatterton* 26, 134, 142n, 143, 144; *English Music* 140, 145, 287; *Dan Leno & the Limehouse Golem* 144; *London. The Biography* 244, 261n; *Albion* 149, 198, 199, 229, 230n; *The English Ghost* 141, 144.
- Amis, Martin 10, 37, 50, 88, 136, 188n, 276; *Money. A Suicide Note* 26, 43, 44; *Einstein's Monsters* 28-30, 62, 125; *London Fields* 26, 44-48, 69, 125, 134, 153, 177, 285; *Time's Arrow or the Nature of the Offense* 27, 124-132, 135, 180; *The Information* 278, 279, 281; *The War Against Cliché* 29; *Lionel Asbo. State of England* 43, 278, 283-286; *The Zone of Interest* 27, 124-132, 180.
- Armitage, Simon 21, 230n; *Xanadu* 220, 221.
- Atkinson, Kate 71, 81, 91, 200, 211.
- Austen, Jane 195n, 202.
- Barker, Pat 71, 82, 136, 144; *Regeneration Trilogy* 78n, 81-88, 96, 97, 109, 110, 135, 263; *Another World* 77, 89, 143, 199; *Double Vision* 92-95; *Life Class* 211; *Toby's Room* 109-111, 200, 211, 212; *Noonday* 81, 91, 200, 211, 212.
- Barnes, Julian 31, 37; *A History of the World in 10½ Chapters* 30, 38-40; *Flaubert's Parrot* 13.
- Berger, John G. 24; *Hold Everything Dear* 99.
- Blythe, Alecky 288.
- Bond, Edward 21, 64, 91, 100, 304; *Saved* 57; *The War Plays* 28, 50-59, 62, 65, 69, 70, 101, 124, 135; *Coffee. A Tragedy* 57, 118, 119; *The Crime of the Twenty-First Century* 56, 58, 88.
- Brecht, Bertolt 54, 55, 69, 151.
- Burnside, John 174; « A Normal Skin » 159, 160.
- Byatt, A.S. 139, 143, 144; *Possession* 26, 134, 142, 287; *Babel Tower* 38, 48; *A Whistling Woman* 38; *Ragnarok* 38n.
- Carter, Angela 276.
- Chatwin, Bruce *The Songlines* 287.
- Coe, Jonathan 162; *What a Carve Up!* 276; *Number 11* 246-248.
- Conrad, Joseph 92.

1 Seuls apparaissent dans cet index les écrivains, artistes et penseurs constituant le corpus central de l'ouvrage.

- Crimp, Martin 162; *Written on Skin* 172-174.
- Defoe, Daniel 243.
- De-lahay, Rachel *The Westbridge* 224-226.
- Dickens, Charles 25, 160, 161, 195.
- Disraeli, Benjamin 25.
- Drabble, Margaret 25.
- Duffy, Carol Ann 307, 308.
- Eliot, George 25.
- Eliot, T.S. 141, 142.
- Faulks, Sebastian 71, 81, 89, 91.
- Forced Entertainment 289, 290.
- Forster, E.M. 25, 195.
- Fowles, John *The French Lieutenant's Woman* 24; *A Maggot* 13.
- Gaskell, Elizabeth 25, 195.
- Gee, Maggie 31, 48, 50; *The Burning Book* 30, 34-38, 70.
- Grant, Linda 154.
- Gregg, Stacey 308.
- Griffiths, Niall *Sheepshagger* 218, 219, 265, 266, 276.
- Hall, Sarah *The Electric Michelangelo* 162; *The Carhullan Army* 49; *The Wolf Border* 200, 212, 213.
- Hare, David 308; *Stuff Happens* 99, 100.
- Harrison, Tony 21, 101, 102, 294, 295.
- Hollinghurst, Alan 162; *The Line of Beauty* 152-155, 161, 200, 201; *The Stranger's Child* 200, 287; *The Sparsbolt Affair* 287.
- Hope, Anna 77n.
- Hope, Christopher 262.
- Ishiguro, Kazuo 175; *A Pale View of Hills* 27, 28, 69; *The Remains of the Day* 26, 97, 199, 210, 211; *Never Let Me Go* 178-181, 183n, 213.
- Johnson, B.S. 262, 276.
- Jones, Cynan 219n.
- Kane, Sarah 21; *Skin* 163, 164; *Cleansed* 124, 164.
- Kennedy, A.L. 308.
- Kunzru, Hari 241n, 286.
- Kureishi, Hanif 163.
- Lanchester, John *Capital* 246, 247, 299.
- Lessing, Doris 48.
- Levy, Andrea 163; *Small Island* 245, 246.
- Lodge, David 11, 25, 39n.
- Macdonald, Helen 149, 150.
- McBurney, Simon / *Complicite* 154; *Mnemonic* 150-152, ill. 4.
- McCarthy, Tom 25, 286.
- McEwan, Ian 152, 154; *Atonement* 81, 86n, 200; *Saturday* 279-281; *Sweet Tooth* 153.
- McGregor, Jon *If Nobody Speaks of Remarkable Things* 299, 301; *Even the Dogs* 265, 266; *Reservoir 13* 299.
- Milton, John 243-244.
- Mitchell, David *Cloud Atlas* 48, 178-181, 183n, 273n, 286; *The Bone Clocks* 286, 287; *Future Library* 287, 288.

Morgan, Abi 308.
 Murdoch, Iris 8.
 Newson, Lloyd / DV8 Physical Theatre 289.
 Owen, Gary 308, 309.
 Palliser, Charles 140.
 Parker, Harry 10, 88, 136; *Anatomy of a Soldier* 119-124, 299.
 Peace, David *GB84* 276, 293n.
 Pepys, Samuel 246.
 Phillips, Caryl 81, 140, 163, 221, 245; *Crossing the River* 287.
 Pinter, Harold 50; *War* 97-99.
 Porter, Max 140, 149, 150.
 Rushdie, Salman 244.
 Sahota, Sunjeev 10; *The Year of the Runaways* 181-183, 185, 266.
 Sayer, Paul *The Comforts of Madness* 262-264.
 Self, Will 10, 25, 48, 140, 175, 273n; *Dorian. An Imitation* 152-155, 177; *Liver* 153, 176-178.
 Sinclair, Iain 242, 276-278.
 Smith, Ali 230n; *Artful* 147-150, 152, 213; *Autumn* 309, 310; *Winter* 31n, 310n.
 Smith, Zadie 25, 163, 221, 309; *N/W* 281, 299.
 Spark, Muriel 45.
 Stein, Gertrude 7, 150.
 Stoppard, Tom *Arcadia* 204, 205.
 Swift, Graham 10, 50, 71, 88, 139, 304; *Waterland* 26, 30, 31-33, 69, 70, 77, 78, 80, 81; *Out of this World*

81, 89, 90, 92-94, 134; *Last Orders* 153, 154; *Wish You Were Here* 107, 200; *Mothering Sunday* 200, 211.
 Thomas, D.M. 30, 52.
 Warner, Marina 25.
 Waters, Sarah 81, 140, 143, 200.
 Waugh, Evelyn 196, 200.
 Welsh, Irvine 221, 265, 266, 272.
 Wilson, Angus 10, 25, 186.
 Winterson, Jeanette 26, 31, 37; *Sexing the Cherry* 30, 39, 40, 62; *Written on the Body* 40, 158; *Gut Symmetries* 153, 157.
 Woolf, Virginia 73, 83, 91n, 147, 196, 211, 212n.

INDEX DES ARTISTES ET CINÉASTES

Assemble Studio 227-229.
 Bacon, Francis 17, 40, 59-67, 69, 70.
 Benjamin, George *Written on Skin* 171-174.
 Billingham, Richard 272, 274.
 Brandt, Bill 223, 224.
 Chapman, Jake & Dinos *Great Deeds Against the Dead* 108, ill. 3; *Hell / Fucking Hell* 109.
 Cotterrell, David *Slipstream* 226, 227.
 Deller, Jeremy 79, 80, 249, 250, 291, 307; *The Battle of Orgreave* 293; *What is The City But the People?* 295, 296, ill. 16.
 Emin, Tracey 68.
 Frears, Stephen 163, 181.

- Gallaccio, Anya *Beat* 229, 230.
 Gilbert & George 244.
 Goodwin, Dryden *Closer* 299-300, ill. 18.
 Graham, Paul 267, 268, 271, 274; *Beyond Caring* ill. 14.
 Greenaway, Peter 161.
 Hamilton, Richard 75, 112.
 Hamilton Finlay, Ian 207, 208.
 Hatoum, Mona 162, 169, 170, 174.
 Hiller, Susan *Witness* 301.
 Hirst, Damien 153, 154, 175, 209, 210; *A Thousand Years* 62-70, ill. 1.
 Hockney, David 12, 230n.
 Hunter, Tom *Persons Unknown* 296-298, ill. 17.
 Keiller, Patrick 242.
 Konttinen, Sirkka-Liisa *Byker* 223, 224, ill. 11.
 Landy, Michael *Semi-detached* 229-234, ill. 12.
 Leigh, Mike *Naked* 281, 282.
 Loach, Ken *Sweet Sixteen* 221, 272, 273; *I, Daniel Blake* 269, 272.
 McCullin, Don 261, 265.
 McQueen, Steve 75; *Hunger* 111-116, 136.
 Parker, Cornelia 304, 307n; *Magna Carta (An Embroidery)* 214-217, 237, ill. 9.
 Parr, Martin 237; *Liverpool* 222; *Prefabs* 223, ill. 10; *The Last Resort* 271, 272, 274, ill. 15.
 Paterson, Katie *Future Library* 287-288.
 Quinn, Marc 304; *Self* 155-157, ill. 5; *Flesh Paintings* 67, 68.
 Rodney, Donald 162, 174; *In the House of My Father* 163, 164-169, 185, 189, ill. 6.
 Saville, Jenny 171.
 Sehgal, Tino 291; *These Associations* 292.
 Tillmans, Wolfgang 306-307.
 Tonks, Henry 110.
 Turk, Gavin 196, 197; *Relic (Cave)* ill. 7.
 Wallinger, Mark 75; *State Britain* 102-106, 230, ill. 2.
 Wearing, Gillian 68, 272, 291; *Drunk* 273-275; *Signs [...]* 292.
 Whiteford, Kate 205-207; *Siteline: Harewood (After Chippendale)* ill. 8.
 Whiteread, Rachel *Demolished* 221; *House* 235-242, ill. 13.

INDEX DES PHILOSOPHES ET CRITIQUES

- Adorno, Theodor 27, 54, 78, 79, 119.
 Agamben, Giorgio 69, 71, 117, 129-131, 193, 263, 285, 299n, 305.
 Althusser, Louis 15.
 Anzieu, Didier 40, 160.
 Appadurai, Arjun 246n.
 Arendt, Hannah 127, 270, 272.
 Athanasiou, Athena 242.

- Bachelard, Gaston 195.
- Bauman, Zygmunt 124.
- Benjamin, Walter 41-43, 46-48, 191, 240.
- Bennett, Jane 18, 123, 124, 131, 264.
- Blanchot, Maurice 50, 251n, 290.
- Boltanski, Luc 275.
- Bolter, Jay David 128, 129.
- Bourdieu, Pierre 20.
- Bourriaud, Nicolas 250, 291.
- Braidotti, Rosi 18, 116, 124, 138, 180n, 264, 303.
- Buchloh, Benjamin 42.
- Burke, Edmund 201-203, 210, 217, 219, 231.
- Butler, Judith 104, 182, 270, 272, 280, 296, 303.
- Carlyle, Thomas 25.
- Cavarero, Adriana 108.
- Chiapello, Ève 275.
- Deleuze, Gilles 17, 18, 48, 59, 60, 65, 90.
- De Man, Paul 42.
- Derrida, Jacques 13, 42, 55, 115, 138, 139, 288.
- Didi-Huberman, Georges 125, 126, 141, 173, 193, 204, 251, 301n.
- Esposito, Roberto 116, 167-169, 290, 292, 303.
- Foucault, Michel 15, 47, 84, 85, 88, 89, 103, 104, 116, 117, 158, 167, 168, 174, 189, 190, 290.
- Freud, Sigmund 79, 90, 133, 143, 199.
- Grusin, Richard 128, 129.
- Guattari, Félix 18, 48, 90.
- Halbwachs, Maurice 191.
- Haraway, Donna J. 177, 179.
- Hardt, Michael 122, 178n, 251, 258, 269, 270, 271n.
- Hobbes, Thomas 17, 18, 88.
- Hume, David 17.
- Hutcheon, Linda 8, 12, 23, 74, 133, 134.
- Huyssen, Andreas 237, 238.
- Jameson, Fredric 15, 35, 37, 106, 306.
- Kermode, Frank 27.
- Kristeva, Julia 131.
- Laclau, Ernesto 217.
- Latour, Bruno 122.
- le Blanc, Guillaume 231, 233, 245, 251, 253, 270, 272, 273, 285, 296, 298, 299, 304.
- Lefebvre, Henri 191-193, 230, 252.
- Levinas, Emmanuel 111.
- Locke, John 17, 203n.
- Lyotard, Jean-François 7, 78, 79, 119, 128n, 129.
- Marx, Karl 32, 144, 295.
- Massumi, Brian 18.
- Mbembe, Achille 103, 104, 116n, 117.
- McHale, Brian 7, 133.
- Merleau-Ponty, Maurice 65, 114, 159-161, 305.
- Mirzoeff, Nicholas 112, 234.
- Mitchell, W.J.T. 100, 104n.

- Mouffé, Chantal 275, 276.
- Nancy, Jean-Luc 115, 227, 251, 290.
- Negri, Antonio 122, 178n, 251, 258, 269, 270, 271n.
- Owens, Craig 16, 41, 42.
- Rancière, Jacques 58, 59, 162, 259, 282, 291.
- Revault d'Allonnes, Myriam 191n, 253, 289, 304.
- Showalter, Elaine 84.
- Sontag, Susan 93, 104, 154, 194.
- Spivak, Gayatri Chakravorty 245n.
- Veyne, Paul 81.
- Warburg, Aby 193.
- Williams, Raymond 15, 192, 193, 214, 304, 305.

TABLE DES ILLUSTRATIONS¹

1. Damien Hirst, *A Thousand Years*, 1990, 207,5 x 400 x 215 cm, verre, acier, résine en silicone, MDF peint, tue-mouche, tête de vache, sang, mouches, verres, plats en métal, coton, sucre et eau © Damien Hirst and Science Ltd. Tous droits réservés, DACS/Artimage, 2018. Photo : Roger Wooldridge .. 63
2. Mark Wallinger, *State Britain*, mixed media, Duveen Galleries, 15 janvier-27 août 2007, Tate Britain © Tate, London 2015103
3. Jake et Dinos Chapman, *Great Deeds Against the Dead*, 1994, mixed media, 277 x 244 x 152,5 cm © Adagp, Paris, 2018108
4. Complicité, Simon McBurney, *Mnemonic*, 1999 © Geraint Lewis122
5. Marc Quinn, *Self*, 1991, sang (l'artiste), acier inoxydable, plexiglas et équipement de réfrigération, 35,5 x 189 x 84 cm, photo Marc Quinn studio © Marc Quinn. Avec l'aimable autorisation de l'artiste156
6. Donald Rodney, *In the House of My Father*, 1997, photographie montée sur papier d'aluminium, 123 x 153 mm, Tate Britain © The Estate of Donald Rodney. Avec l'aimable autorisation de Diane Symons165
7. Gavin Turk, *Relic (Cave)*, 1991, céramique sur béton et bois dans vitrine, 180 x 60 x 127 cm. Plaque originale dans vitrine inspirée de Joseph Beuys © Gavin Turk. Avec l'aimable autorisation de Livestock Market/Gavin Turk197
8. Kate Whiteford, *Sitelines: Harewood (After Chippendale)*, mai-septembre 2000, Greystone Hill, Harewood House, Yorkshire © Kate Whiteford. Avec l'aimable autorisation de l'artiste 206
9. Cornelia Parker, *Magna Carta (An Embroidery)*, 2015, coton, moitié panama, fil de coton perlé et autres media, brodé par plus de 200 participants, 1235,8 x 1550 cm, vue de l'installation The Whitworth, Manchester © Whitworth/Michael Pollard. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Frith Street Gallery, London215

1 L'iconographie n'est pas présente dans la déclinaison numérique de cet ouvrage.

10. Martin Parr, « GB. England. Wolverhampton. Prefab houses. Albert and Phyllis Taylor, Arcon Prefab. 1994 », *Prefabs*, 1996 © Magnum Photos Paris 222
11. Sirkka-Liisa Konttinen, « Kendal Street », *Byker*, 1969, 25,8 x 38,5 cm © Sirkka-Liisa Konttinen ; Amber/L. Parker Stephenson Photographs ... 225
12. Michael Landy, *Semi-detached (façade)*, Duveen Galleries, 18 mai-12 décembre 2004, Tate Britain. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Thomas Dane Gallery, London 232
13. Rachel Whiteread, *House*, 1993, 193 Grove Road, London E3, détruit en 1993 © Rachel Whiteread. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Gagosian Library 239
14. Paul Graham, « Waiting Room, Poplar DHSS, East London, 1985 », *Beyond Caring*, 1984-1985 © Paul Graham ; Pace/MacGill Gallery, New York ; Anthony Reynolds Gallery, Londres ; Carlier|Gebauer, Berlin 267
15. Martin Parr, « New Brighton, Merseyside », *The Last Resort*, 1983-1986 © Magnum Photos Paris 271
16. Jeremy Deller, *What is The City But The People?*, 2009. Installation et affiches du métro. Dimensions variable. Commissioné par Art on the Underground © Practice of Everyday Life. Photo : David Spero. Avec l'aimable autorisation de l'artiste 295
17. Tom Hunter, « Woman Reading a Possession Order », série *Persons Unknown*, 1997 © Tom Hunter. Avec l'aimable autorisation de l'artiste 297
18. Dryden Goodwin, détail de *Closer*, 2002, installation vidéo à triple écran sonorisée, commissionnée pour Art Now, Tate Britain, London, février-mai 2002 © Adagp, Paris, 2018. Avec l'aimable autorisation de l'artiste 300

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	7
Chapitre 1. La fin des fins? Et encore après... ..	23
Dans l'ombre de l'apocalypse	23
Vérité négative d'un monde de ruines	41
« Pitié pour la viande! »	59
Chapitre 2. Un art de/en guerre.....	71
État de guerre	75
L'œil du conflit	92
Corps en guerre	106
Chapitre 3. Corps critiques.....	133
Présences spectrales	139
À fleur de peau	158
Organes politiques	174
Chapitre 4. Corps habités/corps habitants.....	185
Patrimoines en partage.....	189
Peuples de mémoire	214
Habiter le paradoxe.....	235
Chapitre 5. Multitude et communauté.....	249
Puissance des déclassés	261
Éthique de l'agon.....	274
Bruissement du <i>nous</i>	286
Conclusion. Investir l'avenir.....	303
Bibliographie	311
Littérature britannique contemporaine	311
Autres sources	318

Films.....	320
Textes critiques.....	320
Remerciements.....	349
Note éditoriale	351
Index des écrivains et artistes	353
Table des illustrations.....	359
Table des matières	361

