

# 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 Unknawn*, 1997 © Tom Hunter.  
Avec l'aimable autorisation de l'artiste. Graphisme : Atelier Papier

ISBN :

979-10-231-3603-6

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](mailto:sup@sorbonne-universite.fr)

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

## CORPS HABITÉS/CORPS HABITANTS

*The Year of the Runaways* (2015), le roman de Sunjeev Sahota, comme *In the House of My Father* (1997), l'œuvre de Donald Rodney, s'immiscent au plus intime du sujet, là où biologie et politique, nature et culture se confondent. Loin de s'épuiser, la mécanique représentative est ici comme remonétisée. Le corps est réinvesti comme le lieu même du politique. Il n'est pas simplement une synecdoque qui désignerait la réalité. Il est le lieu où le sujet s'éprouve, dans sa chair même, comme sujet politique. Fragile, mutilé, le corps du sujet est aussi puissance. Comme par un effet de monstration immédiat, il court-circuite l'économie transitive du signe. Il est radicalement objet et sujet de l'intellection, matière et concept, puissance performative.

La fiction et les arts plastiques britanniques contemporains n'auront cessé d'interroger l'économie de la représentation, pour nous rappeler encore et toujours à son économie culturelle et, symétriquement, à la matérialité expérientielle des représentations. Le corps opère comme le noyau de la représentation. Autour de corps hantés, réaffectés jusque dans leurs tissus les plus vulnérables, c'est tout un régime représentatif qui se distribue. Convoquer ici la représentation peut sembler trompeur, puisque le régime de la représentation postule une médiation, un tiers discursif. Le corps, dans sa performativité intime, n'est pas qu'un tiers. Il est sujet ; il opère et ce paradoxe structure tout l'ordre empiriste d'une représentation incarnée. Ce paradoxe est radical et crucial, car il en va de la pertinence de la littérature et des arts plastiques, ici et aujourd'hui. Il en va de leur capacité à nous faire éprouver notre être politique dans sa matérialité quotidienne et charnelle.

L'enjeu est plus crucial et plus paradoxal encore pour la génération d'écrivains et d'artistes qui tentent de faire l'anatomie d'un corps politique éparé, livré aux vents mauvais de la désunion qui frappe la société britannique post-consensuelle. Dès les années 1990, la critique

insiste sur la nécessité pour le roman d'inventer une forme qui puisse représenter la « condition de l'Angleterre<sup>1</sup> ». Ce qui compte, suggère ainsi Steven Connor à propos du roman d'Angus Wilson, *Anglo-Saxon Attitudes* (1992), « c'est d'établir un angle de vue, ou un point de vue, à partir duquel des questions et des expériences très dissemblables deviennent commensurables ou mutuellement mimétiques<sup>2</sup> ». Comprendre comment le corps politique de ce Royaume-(dés)Uni se représente à lui-même impose de mettre à l'épreuve l'économie tierce de la représentation. La poétique empiriste du corps en offre une anatomie presque littérale. Autour de la cellule radicale que constitue le corps, c'est tout un monde qui s'étage et se distribue, monde profus, de *topoi*, de figures et de tropes par lesquels l'écriture et l'art nous permettent de saisir comment nous habitons le monde, comment nous faisons corps – corps complexe, corps mutant – avec le présent.

Une telle saisie est, on le sait, vouée à l'incomplétude et à l'éphémère. Il n'est pas de présent homogène et étale, mais des présents, labiles, fugaces, insaisissables. Vouloir déceler une cohérence dans une période historique de référence c'est forcer le présent à une cohérence qui en trahit la complexité et toute tentative pour périodiser les arts est, on le sait, risquée. Toutefois, le début des années 1980 ouvre un nouveau chapitre historique, sociologique et idéologique qui contraste nettement avec l'ère précédente et qui soulève des questions spécifiques. Une conscience historique d'un genre nouveau envahit alors l'écriture et l'art britanniques mis au défi de dire les mutations du corps social. L'arrivée au pouvoir de Margaret Thatcher en mai 1979 fait en effet entrer le Royaume-Uni dans une ère de changements profonds. Le libéralisme économique que défend la nouvelle Première ministre implique de repenser la manière dont le pays fait société. L'affirmation de Margaret Thatcher selon laquelle « la société, ça n'existe pas<sup>3</sup> » est devenue emblématique de la

1 Voir *supra*, p. 25.

2 Steven Connor, *The English Novel in History. 1950-1995*, London, Routledge, 1996, p. 53.

3 Une première version de la formule se trouve dans un entretien que Margaret Thatcher accorda au journaliste Douglas Keay, pour le magazine *Woman's Own* et qui parut, dans une version écourtée, le 31 octobre 1987 : « Ils [les gens] renvoient

mutation radicale à l'œuvre dans un Royaume-Uni livré à la dérégulation économique et au marché. Renvoyant la responsabilité à l'individu et aux structures de base du collectif – en particulier la famille –, cette formule cristallisait des transformations sociales et politiques que la littérature et les arts contemporains allaient mettre en forme, en récit, pour les penser de manière critique. Si, à la société, devait se substituer un ensemble variable de monades, dont le plus petit commun dénominateur n'était plus que le sens de la responsabilité individuelle et familiale, alors l'économie de la représentation mise en place depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, en particulier dans le domaine du roman, devait être repensée ; alors aussi, un autre récit structurant devait être imaginé qui articulerait cette rupture du contrat social. La nation britannique était entrée dans une ère « post-consensuelle ». Elle tournait la page du *Welfare State* et du pacte social qu'il avait défini ; d'autres économies de la représentation devaient dès lors être produites qui puissent dire cette rupture.

Les perspectives critiques sur la littérature en témoignent qui, entre le milieu des années 1990 et les années 2010, se décalent et infléchissent leurs paradigmes. *The English Novel in History. 1950-1995*, de Steven Connor – texte clé qui, on le sait, inaugura une renaissance de la critique – conclut sur un postulat contre-dystopique. La fin de l'ouvrage, centrée sur le roman de Maggie Gee *The Burning Book* (1994), fait le

---

leurs problèmes sur la société. Et qui est la société ? La société, ça n'existe pas [*There is no such thing*]!. Il y a des individus, des hommes et des femmes, et il y a des familles et aucun gouvernement ne peut rien faire si ce n'est à travers les gens et les gens doivent être responsables ». Margaret Thatcher débutait alors son troisième mandat (1987-1990), les élections législatives ayant été remportées haut la main par le Parti conservateur le 11 juin 1987. Margaret Thatcher allait préciser son propos par un communiqué publié le 10 juillet 1988 dans *The Sunday Times* ; on y trouve une reformulation de l'expression qui est passée à la postérité : « Trop souvent les difficultés de ce pays sont présentées comme celles de la société. Mais la société en tant que telle n'existe pas ; c'est un concept [*Society as such does not exist except as a concept*]. La société est composée de gens. Les gens ont des devoirs, des convictions et trouvent des solutions. Ce sont les gens qui font que les choses se réalisent. Pour elle [Margaret Thatcher], les actions des individus et des familles sont les ligaments [*sineews*] de la société réelle, plutôt que de la société en tant que concept abstrait [...] ». Accès le 6 décembre 2016 à <http://www.margareththatcher.org/document/106689>.

pari d'une résilience politique, promesse d'une forme de révolution par laquelle la fiction « transformerait les conditions de sa propre mort en autant de possibilités de renouveau et de survie<sup>4</sup> ». Paru en 2008, *The State of the Novel*, de Dominic Head, met en revanche en question l'idée que la fiction britannique connaîtrait une « Renaissance post-consensuelle »<sup>5</sup>. Très critique à l'égard de toute tentative de périodisation, il l'est encore plus à l'égard de ce qui serait le mythe d'une ouverture du roman britannique à l'autre, à la différence, à la pluralité. Le titre de son ouvrage, comme les titres de ses chapitres indiquent pourtant que le roman britannique a changé de paradigme, que le « multiculturalisme » (chapitre 3 : « Assimilating Multiculturalism »), la perspective transatlantique (chapitre 4 : « Terrorism in Transatlantic Perspective ») et la mondialisation du corps politique (chapitre 5 : « Global Futures: Novelists, Critics, Citizens ») imposent bien d'élaborer de nouvelles lectures de cette fiction qui repousse ses propres frontières. En 2004, Philip Tew choisissait, pour sa part, de lire le roman britannique contemporain à la lumière vacillante d'une identité incertaine en posant, dès le premier chapitre de son ouvrage, une série de questions : « L'identité britannique contemporaine [*Contemporary Britishness*] ; Qui ? Quoi ? Pourquoi et quand ? »<sup>6</sup>. À ces questions, il n'est pas de

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

5 Dominic Head, *The State of the Novel. Britain and Beyond*, Oxford, Blackwell, 2008, p. 23-51.

6 Philip Tew, *The Contemporary British Novel* (2004), London, Continuum, 2007, p. 29-60. Une large part de la critique récente portant sur le roman britannique contemporain place cette mise en crise du consensus social et politique au cœur de sa réflexion. Dès 1989, Alan Sinfield faisait de la « discorde » un paradigme central de son essai *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain* ([1989], London, Continuum, 2004). Dans la plupart des ouvrages parus depuis 2000, la crise n'est plus seulement celle, structurelle, poétique, qui frappe les régimes de représentation. Elle traverse le présent dans son ensemble. Le chapitre inaugural du volume 12 de *The Oxford English Literary History* place l'analyse sous l'égide du crépuscule : « "Gleaming Twilight": Literature, Culture, and Society » (*The Last of England*, Oxford, Oxford UP, 2004). L'expression est empruntée à l'autobiographie de Martin Amis, qui décrit ainsi l'impression produite par la crise des missiles de Cuba en 1962 dans *Experience* ([2000], London, Vintage, 2001, p. 137). Emily Horton fait aussi de la crise le paradigme central de son ouvrage : *Contemporary Crisis Fictions. Affect and Ethics in the Modern British Novel*, London, Palgrave,

réponse qui n'induit une simplification des enjeux. Les questions restent nécessairement ouvertes, et c'est la tâche de l'écriture et des arts visuels de les poser sans les refermer.

Le travail de la fiction continue de se penser de l'intérieur du régime de la représentation, mais c'est pour en redessiner des contours rendus toujours plus instables par la pluralisation des enjeux et des sujets de l'histoire. Plus que jamais, la représentation doit ici s'entendre dans son double sens : esthétique et politique. Ici encore, le corps fournit une métonymie radicale, organique de la structure imbriquée de la représentation. La représentation politique et son processus de délégation y sont comme court-circuités, condensés en une phénoménologie organique qui met à l'épreuve la naturalisation des dispositifs idéologiques.

#### PATRIMOINES EN PARTAGE

Autour de ce point d'invololution des représentations qu'offre le corps, c'est toute une topique figurative qui s'articule. L'œuvre de Donald Rodney *In the House of My Father* ramasse cette dialectique du corps politique au creux d'une main. Il n'est de corps politique qui ne dise au plus profond du tissu organique ; il n'est, symétriquement, d'expérience organique du politique qui ne soit aussi une topique. Le corps *topie* de Michel Foucault habite un espace toujours politique. Le corps-maison habite le monde lui-même, vaste topique dans lequel se combinent des modes d'existence politique en tension. L'ajointement

---

2014. Même les études qui adoptent une approche plus panoramique placent la crise des structures sociales et identitaires au cœur de leur analyse. Voir Brian Finney, *English Fiction since 1984*, London, Palgrave, 2006 ; Richard Bradford, *The Novel Now. Contemporary British Fiction*, Oxford, Blackwell, 2007, 4<sup>e</sup> partie : « Nation, race and place ». Signe de ce changement de perspective, nombre d'essais choisissent de lire le roman britannique ou anglais dans le contexte, plus large, de la mondialisation des identités culturelles. Voir James E. English (dir.), *Contemporary British Fiction*, Oxford, Blackwell, 2006 ; Emily Horton, Philip Tew et Leigh Wilson (dir.), *The 1980s. A Decade of Contemporary British Fiction*, London, Bloomsbury, 2014. Finalement, les lignes de front de la mondialisation traversent tout le corps politique britannique et le mettent en crise de l'intérieur : voir Nick Bentley, Nick Hubble et Leigh Wilson (dir.), *The 2000s. A Decade of Contemporary British Fiction*, London, Bloomsbury, 2015.

intime de l'expérience et du concept que produit l'œuvre de Rodney le rappelle aussi : cette topique est un univers de signes, de tropes qui se métamorphosent à l'infini. Le corps-maison est tout à la fois métaphore et métonymie. Il condense, déplace, en quelque sorte affole la perception que nous avons de notre être au monde. Tout à la fois *topie*, trope, incarnation, machine conceptuelle, le fragile corps-maison nous met comme « sous le nez » la mécanique empirique du corps politique là où incarnation et intellection ne font qu'un.

190

Cette topique prend un sens tout particulier dans le régime sémantique et politique des sociétés anglophones. De la maison – *house* –, privée, ordinaire, à la maison commune, celle du Parlement, déclinée, au Royaume-Uni, en *House of Commons* et *House of Lords*, il est plus qu'un continuum institutionnel et idéologique. Un bref rappel historique peut s'avérer ici utile. Le terme *house* transcrit le latin *domus*. L'expression *Domus Communitatum* est attestée à partir de 1485. Comme le laisse entendre le médiéviste J. S. Roskell, l'introduction du terme *house* met un terme au vagabondage tant sémantique que spatial qui caractérise l'assemblée des « gentz de commune » – les bourgeois – dans le palais de Westminster. Tour à tour logée dans la chambre peinte du palais, la salle du chapitre de l'abbaye du même nom, puis son réfectoire, et en d'autres lieux encore, quand le Parlement se réunit loin de Westminster, cette assemblée voit sa désignation spatiale s'institutionnaliser vers la fin du xv<sup>e</sup> siècle. La chambre basse – *Domus Inferior* – se fait corps constitué, situé en sa maison ; un processus de médiation politique s'instaurant ainsi<sup>7</sup>. L'effet d'intronisation est double : les assemblées s'installent, sont dotées d'une emprise spatiale qui valide leur emprise politique et symétriquement, le corps politique s'abstrait, comme hypostasié symboliquement par ce processus de médiation qui fonde

---

7 Sur cette histoire où se mêlent déjà topique et abstraction institutionnelle du corps politique, voir J. S. Roskell, « The Composition of the House of Commons », dans J. S. Roskell, Linda Clark, Carole Rawcliffe (dir.), *The History of Parliament. Introductory Survey 1385-1421*. Accès le 24 novembre 2016 à <http://www.historyofparliamentonline.org/volume/1386-1421/survey/v-composition-house-commons>.

la représentation politique<sup>8</sup>. Tout un ordre symbolique s’imagine ici, dans lequel la topique est aussi tropique. C’est bien un espace politique partagé, complexe – une *maison* et pas simplement une *chambre* –, qui est alors défini. La puissance de figuration de la métonymie est elle-même exhaussée dans le geste qui instaure le processus de délégation du vouloir collectif et par lequel, en retour, la maisonnée s’identifie à elle-même, sous les auspices de cette vie vécue sous un même toit.

Walter Benjamin a rappelé combien la conscience historique habite l’espace, le façonne et est en retour configurée par un imaginaire des lieux<sup>9</sup>. L’espace et le lieu ont constitué des modalités productives de la pensée et de notre être au monde. Le sociologue Maurice Halbwachs choisit de consacrer le dernier chapitre de son essai, *La Mémoire collective* (1950), à l’espace. Selon lui, les espaces et leur contenant nous mettent en contact immédiat avec ceux qui les peuplent, « comme si l’on disséquait une pensée où se confondent les apports d’une quantité de groupes ». La mémoire est, selon lui, intimement conditionnée par l’espace et l’intuition que nous avons de sa stabilité, au-delà du temps; « c’est bien ainsi qu’on peut définir la mémoire », conclut-il, convaincu implicitement que seul l’espace, qui peut « durer sans vieillir ni perdre aucune de ses parties », a la faculté d’arracher l’être et les choses aux rigueurs du temps<sup>10</sup>.

L’influence critique retrouvée de l’essai de Henri Lefebvre, *La Production de l’espace* (1974), témoigne de cette conscience nouvelle de la discursivité de l’espace habité, mais plus encore de la puissance tout

- 
- 8 On doit, faute de place, renoncer à une comparaison entre ce processus et celui analysé par Myriam Revault d’Allonnes dans *Le Miroir et la Scène. Ce que peut la représentation politique*. Au chapitre 5, « Démocratie et représentation : une rencontre improbable », elle perçoit le « pouvoir démocratique » comme ayant partie liée avec sa « désincorporation » : « Privé de son unité substantielle, le pouvoir démocratique se révèle infigurable, inlocalisable, irréprésentable » (Paris, Le Seuil, 2016, p. 132).
- 9 Je fais bien sûr référence à son projet lui aussi monumental, *Paris capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, aussi connu sous le titre *Le Livre des passages*, laissé inachevé en 1940, année de son suicide.
- 10 Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective* (1950), éd. Gérard Namer, Paris, Albin Michel, 1997, p. 195 et 236.

à la fois affective, politique et critique de cet espace<sup>11</sup>. À la même période – et la coïncidence des dates est parlante – où Raymond Williams revisite l’histoire des pratiques culturelles telles qu’elles structurèrent l’imaginaire anglais de la ville et de la campagne, dans *The Country and the City* (1973), Lefebvre réinvente la relation des individus et de leur espace. Williams insiste dès les premières pages de son essai sur la manière dont la ville et la campagne ont produit un dense répertoire « d’images et d’associations », mais plus encore sur la nécessité de les « décrire et de les analyser [...] en lien avec la diversité de l’expérience historique ». En ouverture du dernier chapitre, l’auteur insiste encore sur la matérialité historique de cette topique opposant ville et campagne, la réalité des conditions historiques étant toujours vécue, et constituant « l’expérience sociale réelle<sup>12</sup> ». Lefebvre est, lui aussi, convaincu de cette matérialité, mais c’est pour affirmer plus avant l’agentivité du corps dans/sur l’espace :

Avant de *produire* (des effets, dans la matière, des outils et des objets), avant de se *produire* (en se nourrissant) et de se *reproduire* (par la génération d’un autre corps) chaque corps vivant *est* un espace et *a* son espace : il s’y produit et le produit. Rapport remarquable : le corps, avec ses énergies disponibles, le corps vivant, crée ou produit son espace ; inversement, les lois de l’espace, c’est-à-dire de la discernabilité dans l’espace, sont celles du corps vivant et du déploiement de ses énergies<sup>13</sup>.

Le jeu des italiques le dit assez : la production de l’espace détermine tous les autres rapports de production, qu’ils soient biologiques ou culturels. Plus encore, il n’est ni être ni avoir en dehors de cette relation en chiasme du corps et de son espace. Notre relation à l’espace incorpore d’emblée toutes les relations sociales par un effet d’isomorphisme entre phénoménologie et productivité culturelle du corps. Lefebvre peut ainsi

<sup>11</sup> Voir par exemple, Chris Butler, *Henri Lefebvre: Spatial Politics, Everyday Life and the Right to the City*, London, Routledge, 2013.

<sup>12</sup> Raymond Williams, *The Country and the City* (1973), London, The Hogarth Press, 1993 (ebook).

<sup>13</sup> Henri Lefebvre, *La Production de l’espace* (1974), Paris, Anthropos, 2000, p. 199.

affirmer que « symbolisme et praxis ne se séparent pas<sup>14</sup> ». Presque au même moment, Williams dévoile l'histoire longue de cette production de l'espace, à travers les mutations des structures de production de l'espace rural et urbain en Angleterre. Le chiasme nouant symbolisme et praxis a lui-même donc une histoire longue qui toujours affecte la production de l'espace dans le présent. Le trope de la maison, qui nous revient des profondeurs de l'histoire culturelle, se tient précisément au point de jonction de l'expérience productive du présent et de sa mémoire. Tout à la fois réalité concrète indicielle des rapports sociaux et projection discursive, la maison est figure expérientielle de notre être au monde, tout à la fois immédiate, car coextensive à notre présence *hic et nunc*, et médiée par l'ordre des représentations.

La figure de la demeure est, dès lors, tout sauf indifférente. Sa puissance de médiation est directement affectée par notre rapport intime à ce lieu-figure qui est public et privé, multiple et unique, générique et idiosyncrasique. Sans doute, pour comprendre la puissance de cette topique faut-il alors se tourner vers sa puissance d'affectation et lire ce trope comme l'une de ces « formules de pathos » (*Pathosformeln*) qui, selon Aby Warburg, agissent au cœur de la mémoire culturelle des formes. L'analyse que Georges Didi-Huberman propose de ces « formules » dans *L'Image survivante*, est utile pour comprendre la puissance affective et démotique du trope métonymique de la maison et de sa mémoire vestigielle. Débordant l'analyse quelque peu historiciste que Giorgio Agamben propose d'Aby Warburg<sup>15</sup>, Didi-Huberman définit cette formule comme « un *topos* formel, mais aussi comme un vecteur phénoménologique d'intensité », lieu par excellence de la « symptomatologie culturelle » qu'était l'histoire de l'art pour Warburg<sup>16</sup>. La maison pourrait être définie comme une de ces *Pathosformeln* qui nous revient de l'horizon de l'histoire esthétique pour nous parler de

14 *Ibid.*, p. 223.

15 Giorgio Agamben, « Aby Warburg et la science sans nom », dans *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, trad. Marco Dell'Omodarme, D. Loayza et G. A. Tiberghien, Paris, Desclée de Brouwer, 2004, p. 9-35.

16 Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 199.

ce que nous avons été et de ce que nous sommes. La chambre d'échos qu'elle est souvent déploie toute une symptomatologie nostalgique ; mais la maison est aussi la scène – réelle, métonymique, critique – d'une histoire au présent<sup>17</sup>.

Directement affectée par les mutations économiques les plus récentes, elle est puissance figurale, foyer rhétorique dans lequel se concentre toute une économie de la propriété – spatiale, économique, mémorielle –, mais aussi de la relégation culturelle. La récente crise des *subprimes* a, cela va sans dire, infléchi encore cette symbolique<sup>18</sup>. Si la symptomatologie de la maison est si présente aujourd'hui tant dans la fiction, que dans le cinéma et les arts plastiques britanniques, c'est sans doute pour sa capacité à faire parler un corps politique expulsé de sa *domus*, menacé de forclusion. Deux modalités du corps sont ici en tension : l'un, sans plus de domicile culturel fixe, est relégué aux marges de la « communauté imaginaire<sup>19</sup> », l'autre continue de s'agréger autour de maisons de mémoire emblématiques. La « formule de pathos » de la maison cristallise ici toute une économie de la forclusion : forclusion économique, mais aussi symbolique et finalement politique. De même que le corps revendique une puissance qui ne serait pas qu'expressive, mais aussi puissance d'intellection, la maison-métonymie devient le lieu d'une « lutte pour le droit à la maîtrise rhétorique<sup>20</sup> » selon la formule de Susan Sontag, qui revendique le droit d'émanciper la pensée des régimes métaphoriques dégradés. Entre corps et corps politique, entre *house* et *House*, tout un régime de représentations se rassemble, s'intrique aussi, comme s'intriquent les « formules de

- 
- 17 Cette histoire migratoire des formes n'est pas sans lien avec cette autre histoire des techniques mémorielles, de l'Antiquité à Leibniz, que nous offrait déjà Frances Yates dans *The Art of Memory* (London, Routledge, 1966).
  - 18 Voir la synthèse offerte par Karen McCormack, « Comfort and Burden: the Changing Meaning of Home for Owners At-Risk of Foreclosure », *Symbolic Interaction*, 35/4, 2012, p. 421-437.
  - 19 J'emprunte la formule à l'historien Benedict Anderson, auteur du célèbre essai, *Imagined Communities* (London, Verso, 1983).
  - 20 Susan Sontag, *Illness as Metaphor and AIDS and its Metaphors* (1977, 1988), New York, Picador, 1990, p. 181.

pathos », au pli de l'affect et du concept, de l'expérience et de sa mise en images.

Le trope de la maison est plus qu'un simple outil rhétorique ; ou, plutôt, il est la rhétorique à l'œuvre, dans sa puissance coercitive et créatrice. En lui se représente et se vit le double investissement symbolique par lequel nous habitons le monde et sommes habités, investis par ses structures discursives. La maison n'est ici pas seulement une figure relais par laquelle se donnerait à voir notre être au monde ; elle se constitue en instance de la représentation poétique et en praxis. Structure puissante de l'imaginaire, elle est bien, comme Gaston Bachelard le dit de la poétique de l'espace, tout à la fois « relief du psychisme », « ontologie directe » et finalement « métaphysique concrète »<sup>21</sup>. Mais elle est plus encore le lieu nodal où le poétique se donne à lire comme praxis, là où figurer et agir ne font qu'un.

Dans l'imaginaire britannique, la demeure, aristocratique ou humble, est investie d'une fonction imaginaire particulièrement puissante. Elle met en images et en mots une conscience de la communauté profuse, complexe, souvent clivée, toujours dialectique<sup>22</sup>. Elle définit un espace stratégique où se rejoue encore et encore une expérience réflexive de la communauté politique, car la logique métonymique de la maison en fait toujours un *topos*, lieu commun esthétique et politique. Réinvestir le trope de la maison commune, c'est donc mettre le processus de médiation démocratique à l'épreuve de l'histoire au présent. En cette figure, tout un monde se rassemble, comme pour comprendre de l'intérieur de sa matérialité discursive, son économie, c'est-à-dire – selon l'étymologie du terme –, « la loi de la maison ». Le trope, on le sait, est central à l'imaginaire littéraire britannique. Jane Austen, Charles Dickens, entre autres dans *Bleak House* (1853), mais aussi Elizabeth Gaskell dans *North and South* (1854), et plus tard encore E.M. Forster dans *Howards End* (1910), John Galsworthy dans *The Forsyte Saga* (1906-

21 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 1, 2, 214.

22 Sur la fonction symbolique et politique de l'habitat, voir l'ouvrage d'Alexandra Staub, *Conflicted Identities. Housing and the Politics of Cultural Representation* (London, Routledge, 2016), en particulier la première partie, « Why Space is Political ».

1928), Virginia Woolf – que l'on pense à *Mrs Dalloway* (1925) ou à *The Years* (1937) –, sans oublier Evelyn Waugh, qui produisit l'une des variations les plus achevées de ce motif dans *Brideshead Revisited* (1945), ne cessèrent de revisiter ce trope, pour donner à voir la mécanique sociale et politique à l'œuvre dans sa matérialité symbolique<sup>23</sup>.

Les lieux officiellement identifiés comme emblématiques du récit mémoriel collectif revêtent aujourd'hui une agentivité critique clé pour comprendre comment écrivains et artistes plasticiens s'approprient l'expérience mémorielle et, par extension, les conditions d'appartenance au présent. En 1991, l'artiste Gavin Turk choisit de présenter une simple plaque de céramique bleue en guise de travail de fin d'études au Royal College of Art. Cette plaque, une exacte reproduction des plaques commémoratives que l'on trouve partout sur les murs de Londres et d'ailleurs, indiquait simplement : « Gavin Turk, sculpteur, travailla ici 1989-1991 ».

Le jury fut peu impressionné par ce marqueur conceptuel et refusa de lui attribuer le diplôme de *Master of Fine Arts*. Le courrier notifiant à Turk la décision du conseil et signé par le recteur du Royal College of Art, Jocelyn Stevens, précisait que « le conseil jugeait que les travaux qu'[il] avait présenté ne répondaient pas aux exigences de l'examen final » et lui demandait de se présenter à nouveau devant le jury dix jours plus tard avec un ensemble de travaux « substantiel ». Turk choisit de répondre en présentant un diaporama de ses œuvres qui voisinait avec une image de l'installation de Jannis Kounellis *Untitled (12 Horses)* (1969), un poster promotionnel de Jeff Koons et une plaque commémorative à la mémoire de l'historien de l'art John Ruskin (1819-1900). Il indiquait ironiquement dans quelle lignée on devait inscrire sa propre plaque commémorative. L'artiste se présentait comme dématérialisé, livré à l'industrie mémorielle, mais aussi acteur de la mémoire collective,

23 Pour une exploration plus panoramique de ce motif symbolique, voir mon analyse dans « Habitations of the Past: of Shrines and Haunted Houses », *Yearbook of Research in English and American Literature*, 21, « Literature, Literary History, and Cultural Memory », dir. Herbert Grabes, 2005, p. 161-172. Voir, enfin, le récent essai de Phyllis Richardson, *House of Fiction: From Pemberley to Brideshead, Great British Houses in Literature and Life*, London, Penguin, 2017.

7. Gavin Turk. *Relic (Cave)*, 1991, céramique sur béton et bois dans vitrine, 180x60x127 cm. Plaque originale dans vitrine inspirée de Joseph Beuys  
© Gavin Turk. Avec l'aimable autorisation de Live Stock Market/Gavin Turk

convoquant *in absentia* une postérité – celle de la grande tradition anglaise de l'art, mais aussi celle de l'art conceptuel – dans laquelle il revendiquait de pouvoir s'insérer.

Juxtaposer Ruskin et Koons ne pouvait que déplaire en particulier à Jocelyn Stevens, ancien patron de presse – il pilota entre autres l'*Evening Standard* et le *Daily Express* – qui, après avoir présidé le conseil du Royal College of Art, allait devenir président d'English Heritage, l'organisme public en charge de plus de 400 sites historiques. Le voisinage imaginé par Turk n'est pourtant en rien contre-nature, ou « contre-culture » devrait-on plutôt dire. Culture et espace habité sont coextensifs. Les plaques commémoratives sont autant de bornes de géolocalisation nous permettant de nous situer et de nous orienter dans un espace mémoriel. Spectral et présent, l'artiste se manifeste sous la forme d'une métonymie topographique. Il hante encore les lieux et fait entrer dans l'histoire la maison ainsi indexée. Comme le rappellent aussi les romans de Peter

Ackroyd, de *Hawksmoor* (1985) à *Three Brothers* (2013), il n'est pas de lieux habités qui ne soient hantés, pas de mémoire collective qui ne vienne envahir notre for intérieur. « Est-ce qu'habiter peut devenir une forme d'occupation intérieure ou de vie imaginaire<sup>24</sup> ? », la question que pose Ackroyd à l'orée de son essai sur l'imaginaire national, *Albion* (2002), n'est pas que rhétorique. Sa fausse naïveté nous dit la puissance d'une alchimie mémorielle par laquelle le monde nous envahit, nous occupe autant que nous l'occupons. Pour Gavin Turk, comme pour Peter Ackroyd – le voisinage est moins étrange qu'il n'y paraît d'entrée –, nous existons au point de basculement entre monde et monde intérieur, là où l'espace habité devient espace intérieur et « *dwelling* », « *indwelling* », selon les mots d'Ackroyd.

La scénographie initiale de l'œuvre de Gavin Turk – la plaque bleue était accrochée au mur d'une pièce vide – et sa réinscription dans un récit de l'art, qui la fait cohabiter avec les artefacts promotionnels de Jeff Koons, mais convoque aussi la figure de l'artiste conceptuel allemand Joseph Beuys, soumettent cette hantologie à une torsion ironique. Turk rappelle que ce processus d'incorporation n'échappe pas à l'industrie mémorielle, à cette *heritage industry*, dont Jocelyn Stevens, le recteur du Royal College of Art, devint une pièce maîtresse. Outrage ultime, il rappelle aussi que Ruskin, l'un des pères de l'histoire de l'art anglais, savait déjà la force médiatique de ces récits collectifs, lui qui fut partie prenante de la grande geste des préraphaélites<sup>25</sup>. La mise en scène de Turk peut sembler iconoclaste ; c'est qu'elle dévoile – comme on dévoilerait une plaque – le processus d'acculturation de l'émotion individuelle face à la persistance du passé qui encore et toujours nous habite. Cette émotion est ici moins invalidée que révélée dans sa profondeur discursive, et sa puissance métonymique de convocation.

24 « *Can dwelling become a form of indwelling or imaginative life?* » (*Albion. The Origins of the English Imagination*, London, Chatto & Windus, 2002, p. 8).

25 On se souviendra que Ruskin publia deux lettres dans le *Times* les 13 et 30 mai 1851, en réaction aux critiques qu'avaient suscitées les œuvres des préraphaélites présentées à l'exposition de la Royal Academy. Ces lettres eurent un rôle essentiel dans la promotion de la confrérie.

Comme le suggère Peter Ackroyd, habiter, c'est toujours être habité, donner à voir et dire ce processus d'incorporation ; c'est aussi comprendre ce qui habite le corps politique et comment il se loge dans le présent. Dans un Royaume-Uni post-consensuel, la maison, humble ou aristocratique, est devenue une topique tout à la fois familière et aliénée, étrange. Comme les phénomènes *unheimlich* qui, pour Freud, « remont[ent] au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier<sup>26</sup> », le *topos* nous revient, sourdement menaçant. Loin d'offrir un refuge durable aux personnages qui peuplent les romans des années 1980, loin d'incarner, de manière métafictionnelle, le système de valeurs dominant, ce *topos* se fait scène conflictuelle sur laquelle se dit la ruine de l'ancienne architecture idéologique qui abritait le corps politique.

*The Remains of the Day* (1989) de Kazuo Ishiguro pousse la logique organique de la métonymie à son point de rupture<sup>27</sup>. Comme l'a amplement montré la critique, la demeure désertée, et finalement rachetée par un riche américain, est une chimère parcourue par les échos nostalgiques d'une anglicité perdue. Mais elle livre aussi la promesse fragile d'un dépassement de la logique patrimoniale. Une nouvelle communauté, plus démocratique, se profilerait peut-être qui investirait ce lieu de mémoire canonique de l'anglicité<sup>28</sup>. Dans le sillage du roman d'Ishiguro, le *topos* de la maison a été investi d'une pertinence renouvelée par nombre d'écrivains. Pour Pat Barker dans *Another World* (1998), ou dans sa trilogie

26 Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » (1919), dans *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, trad. Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, p. 215.

27 David James insiste, plus largement, sur la manière dont le roman d'Ishiguro meuble le paysage de souvenirs : « The novel typifies Ishiguro's technique of furnishing the landscape with powerful memories », *Contemporary British Fiction and the Artistry of Space* (London, Continuum, 2008, p. 96).

28 Voir John J. Su, « Refiguring National Character: The Remains of the British Estate Novel », *Modern Fiction Studies*, 48/3, 2002, p. 552-580. Sur la fonction de la maison dans la conscience historique du roman d'Ishiguro, voir aussi Molly Westerman, « Is the Butler Home? Narrative and the Split Subject in *The Remains of the Day* », *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 37/3, 2004, p. 157-170 ; Bo G. Ekelund, « Misrecognizing History: Complicitous Genres in Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day* », *The International Fiction Review*, 32/1.2, 2005, p. 70-91.

*Life Class* (2007), *Toby's Room* (2012) et *Noonday* (2015), Ian McEwan dans *Atonement* (2001), Alan Hollinghurst dans *The Line of Beauty* (2004) et *The Stranger's Child* (2011), Sarah Waters dans *The Little Stranger* (2009), Kate Atkinson dans le diptyque *Life After Life* (2013) et *A God in Ruins* (2015), mais aussi Graham Swift dans *Wish You Were Here* (2011) et *Mothering Sunday* (2016), Sarah Hall dans *The Wolf Border* (2015), la demeure familiale – résidence londonienne ou manoir campagnard – constitue la matrice figurative d'une « communauté imaginaire » fantasmatique prise dans un jeu de reflets métonymiques infinis.

200

Déjà dans *Brideshead Revisited*, la demeure est finalement désertée par ses habitants. Le lien patrimonial est rompu. La communauté imaginaire n'est peut-être qu'un peuple d'ombres, impuissant à faire de ce topos une topique capable de se réinventer sans se trahir. Dans *The Stranger's Child*, d'Alan Hollinghurst, Two Acres, le domaine familial dont le souvenir passe de génération en génération, est livré aux promoteurs et transformé en lotissement, la maison elle-même étant finalement démolie. Dans *Wish You Were Here*, de Graham Swift, la ferme familiale est vendue à un couple de Londoniens qui l'éventre et la remodèle en profondeur. Toutes les maisons ou demeures familiales ne subissent pas un tel sort, mais toutes sont comme hantées par un imaginaire politique désormais spectral<sup>29</sup>. Dans *The Line of Beauty*, alors qu'il revient une dernière fois à Kensington Park Gardens, dans la demeure des Fedden, pour vider la chambre qui n'est plus la sienne, Nick Guest sent les fantômes du passé bruissier autour de lui. Le désenchantement semble avoir envahi jusqu'à la forme romanesque elle-même qui ne convoque la métaphore de la maison que pour en dire l'épuisement mélancolique. Parmi ces objets indiciels d'un bonheur qui lui est désormais refusé, les souvenirs le submergent, mais c'est pour dire la forclusion qui le frappe. Nick est expulsé du corps politique qui peuple la maison et la mélancolie est redoublée par celle qui frappe toute la société. Gerald Fedden, figure prominente du thatchérisme triomphant, est pris dans

---

29 Dans sa thèse *Resurgence and Renovation: the Contemporary English Country House Novel after 2000* (Newcastle University, 2015), Barbara Janette Williams lit ce motif comme un trope critique ouvrant la possibilité d'une rénovation politique.

un scandale financier, mais c'est plus encore la façon dont il bannit Nick dès lors que son homosexualité menace sa propre réputation, qui le condamne éthiquement. Nick comprend combien il s'est laissé bercé par l'illusion d'un éden social et se retrouve chassé d'un paradis qui se révèle profondément gangrené. Mais l'illusion reste puissante jusqu'au bout. Alors qu'il quitte la maison des Fedden, elle revient le hanter et l'envahir en une sensation polymorphe, charnelle :

[...] puis le silence immense, presque parfait, se dévoila à nouveau. Et quelque chose d'autre, qu'était-ce donc?, l'odeur des lieux, une odeur de tapisserie, de meubles cirés, de lys, comme celle d'une église – il sentit ses sens capter puis abandonner les mille impressions qui lui étaient devenues si familières<sup>30</sup>.

Comme par hypallage, les sens accomplissent le douloureux travail de renoncement (« *resign* ») auquel est contraint Nick. L'abandon sensoriel se double du renoncement à un rêve d'appartenance qui est dénié au personnage. La nostalgie est traître et les sensations possèdent le personnage comme pour mieux le ramener à la forclusion de son fantasme. Le dénouement du roman est le moment d'un double dénuement : symbolique, mais aussi biologique, puisque le roman s'achève alors que Nick ignore encore s'il sera, lui aussi, emporté par le SIDA.

On sait quelle a été l'influence de la vision qu'Edmund Burke offre de l'anglicité dans *Reflections on the Revolution in France* (1790). Dans cet essai écrit en réaction à la Révolution française, Burke loue l'esprit de réforme éclairé qui, selon lui, gouverne au destin de l'Angleterre et prémunit le royaume contre le radicalisme qui triomphe dans la France révolutionnaire. Au cœur de sa vision organique de la société anglaise se tient l'espace du domaine – *estate* – dont la succession est régie par la loi de primogéniture. S'attarder un instant sur cette topique et son incarnation tropique peut aider à comprendre comment la littérature et

30 « [...] and then the broad quasi-silence disclosed itself again. And something else, what was it?, the smell of the place, tapestry smell, polished wood, lilies, almost churchy—he felt his senses seize and resign the thousand impressions he'd grown used to » (*The Line of Beauty* [2004], London, Picador, 2005, p. 491).

les arts visuels britanniques habitent aujourd'hui le présent et plus encore comment ils revisitent et s'approprient un imaginaire de la maison-nation endeuillé, mais aussi puissant dans sa spectralité même.

Très vite, dans *Reflections on the Revolution in France*, Burke métaphorise les libertés anglaises sous la forme d'un patrimoine assujéti à la loi de l'*entail*, la loi de primogéniture qui veut que les biens aillent au premier héritier mâle, sauf dans le cas où le détenteur de ces biens a pris d'autres dispositions. C'est cette loi qui régit la mécanique patrimoniale et l'économie des sentiments de *Pride and Prejudice* (1813), Jane Austen comprenant quel parti diégétique et symbolique elle pouvait tirer de cette loi d'airain qui rappelle la romance à sa raison historique et économique<sup>31</sup>. Selon Burke, l'esprit de « constitution » qui s'exprime tant dans la Grande Charte de 1215<sup>32</sup> que dans la Déclaration des droits de 1689<sup>33</sup> définit les libertés « comme un patrimoine [*entailed inheritance*] qui nous vient de nos ancêtres et

202

- 
- 31 On se souvient que dans le roman d'Austen, *Lady Catherine de Bourgh* a pris soin précisément de prendre les dispositions nécessaires pour que sa fille unique hérite du vaste patrimoine de ses ancêtres.
  - 32 La Grande Charte – *Magna Carta Libertatum* – est le document que les barons contraignirent le roi Jean à signer, suite à une rébellion menée tant par l'Église que par la noblesse. L'historiographie y a lu l'expression ancestrale, quoique primitive, de droits collectifs garantis par un pacte passé entre le souverain et l'embryon d'une communauté nationale. Voir l'article de James Spigelman, « *Magna Carta: the Rule of Law and Liberty* », *Policy*, 31/2, 2015, p. 24-31.
  - 33 La Déclaration des droits – *Bill of Rights* – de 1689 est sans doute le document central de la constitution informelle qui régit la monarchie parlementaire du Royaume-Uni. Elle est une reformulation de la Déclaration des droits soumise par le Parlement britannique à Marie II Stuart et Guillaume III d'Orange, en même temps que le Parlement les invitait à monter sur le trône. Cette déclaration mettait un terme à la seconde révolution britannique, dite Glorieuse Révolution, et consolidait avec éclat le principe de la monarchie parlementaire. Puisque le présent chapitre s'intéresse au fonctionnement de la mémoire collective, on mentionnera que cette déclaration fut inscrite en 2011 sur le registre UK Memory of the World Register, le volet britannique du programme de l'UNESCO : Memory of the World Register. Une forme de logique historique fait que, à la page correspondante du site du UK Memory of the World Register, la Déclaration des droits est placée immédiatement après la sentence condamnant à mort Charles 1<sup>er</sup> en 1649. Accès le 19 décembre 2016 à <http://www.unesco.org.uk/2011-uk-memory-of-the-world-register/#billofrights>.

qu'il nous revient de transmettre à notre postérité<sup>34</sup> ». Selon l'historien de l'art Derek Gillman, Burke théorise un ordre social coutumier, inscrit dans un temps long, qui se soutient de la dialectique nouant consensus politique et conscience mémorielle<sup>35</sup>. Cet ordre est comme abrité par la métaphore du domaine (*estate*) qui lie l'ordre social à une terre ancestrale, mais aussi à la demeure qui régule les interactions sociales et structure la mémoire<sup>36</sup>. La « rationalité jurisprudentielle » – « *the science of jurisprudence* » – garantit l'édifice politique contre les dangers d'une gestion hasardeuse de ce patrimoine qui « laisserait à la postérité une ruine en lieu et place d'une habitation<sup>37</sup> ». Burke file la métaphore de la demeure pour mieux monumentaliser cette logique patrimoniale et les libertés qu'elle garantit. La « noble liberté » qui caractérise la constitution s'illustre en une « galerie de portraits » et « des inscriptions monumentales ». La France révolutionnaire n'a, à l'inverse, selon Burke, pas su bâtir sur les « fondations du noble et vénérable château » dont elle avait hérité, mais qu'elle a laissé « tomber en ruine<sup>38</sup> ».

- 34 Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France* (1790), éd. Conor Cruise O'Brien, Harmondsworth, Penguin, coll. « Penguin Classics », 1986, p. 119. On notera que Burke fait, en règle générale, référence à l'Angleterre. Il convoque le terme *Britain* en référence au « roi de Grande-Bretagne » – « *the King of Great Britain* » – et pour évoquer le système de représentation des régions constituant le royaume qui, selon lui, garantit une représentation directe des membres de la communauté nationale définie comme le « *commonwealth* » (voir p. 303-304).
- 35 Derek Gillman, *The Idea of Cultural Heritage*, Cambridge, Cambridge UP, éd. révisée, 2010, p. 86. Sur la conception que Burke se fait de ce consensus, qui diffère de l'esprit de contrat que John Locke définit dans *Two Treatises of Government*, paru en 1690, soit un an après la Déclaration des droits, voir l'analyse de Gillman (p. 82-83).
- 36 Dans *Les Origines du totalitarisme*, Hannah Arendt fait une analyse très différente du conservatisme de Burke. Elle voit dans la pensée patrimoniale du philosophe « la reconnaissance directe du concept féodal de liberté en tant que somme totale des privilèges hérités en même temps que le titre et les terres » (trad. Martine Leiris, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2002, p. 438). Cette conception de la liberté fit, selon elle, le lit du darwinisme dans son acception raciale et aussi de l'eugénisme (p. 440-441).
- 37 Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France*, éd. cit., p. 192.
- 38 *Ibid.*, p. 121. Sur l'esthétique philosophique de Burke, voir Katey Castellano, *The Ecology of British Romantic Conservatism, 1790-1837*, London, Palgrave,

Cette mémoire monumentale revient à l'horizon de la littérature et des arts visuels, sous des auspices très contrastés. Lieu d'expérience critique, la mémoire est vécue, incarnée physiquement ; elle s'éprouve dans le temps de sa rémanence et de sa réception. Dans son essai consacré à l'artiste Pascal Convert, Georges Didi-Huberman, souligne de même que « les anciennes poétiques spirituelles faisaient du *lieu* – le lieu en tant qu'hyperbolique, donc impossible – une expérience de la pensée elle-même<sup>39</sup> ».

204

En rupture avec la mélancolie critique qui caractérise nombre de romans britanniques contemporains puisant dans l'imaginaire de la « *big house* », Tom Stoppard choisit, dans sa pièce *Arcadia* (1993), de faire de cette topique le lieu d'une expérience de pensée à la croisée de l'empirisme et de l'histoire, là où l'expérience théâtrale donne corps à la conscience de notre historicité. La très profuse didascalie inaugurant la pièce prend le soin d'inscrire le lieu de l'action dans une durée culturelle : « Une pièce donnant sur le parc d'une vaste demeure dans le Derbyshire, en avril 1809. Aujourd'hui, la demeure serait définie comme une demeure seigneuriale ». En une métalepse prodigieuse, le lieu est comme propulsé à travers le temps et réapparaît, à la période contemporaine, dans la scène 2 du même acte. Tout est différent et tout est identique. La didascalie introduisant cette scène est à nouveau des plus précises :

La lumière se fait sur la même pièce, un matin similaire, de nos jours, comme le rend immédiatement manifeste l'apparition de Hannah Jarvis ; et rien d'autre.

Une explication est requise. L'action de la pièce oscille entre le début du XIX<sup>e</sup> siècle et aujourd'hui, et se situe toujours dans la même pièce. Les deux époques doivent partager la pièce en l'état, sans aucun des ajouts ou des soustractions auxquels on s'attendrait communément [...] <sup>40</sup>.

---

2013, chap. 1 : « Intergenerational Imagination in Edmund Burke's *Reflections on the Revolution in France* ».

39 Georges Didi-Huberman, *La Demeure, la souche. Apparements de l'artiste*, Paris, Éditions de Minuit, 1999, p. 34.

40 « *A room on the garden front of a very large country house in Derbyshire in April 1809. Nowadays, the house would be called a stately home* », « *The lights come up on the same room, on the same sort of morning, in the present day, as*

L'espace scénique fonctionne ici moins comme un palimpseste que comme un espace-temps virtuel, mais incarné par la grâce de l'utopie théâtrale, découpant un monde possible au creux de la réalité<sup>41</sup>. Ce monde possible ouvre l'instant, hors du temps, d'une de ces « expérience[s] de la pensée » qu'évoque Didi-Huberman. Sa « troublante souveraineté »<sup>42</sup> réside dans une double efficience, là où le pari épistémologique se dédouble en expérience de notre historicité au-delà des contingences du temps même de l'expérience, et pourtant immédiatement lovée en elle<sup>43</sup>.

C'est à une expérience similaire, qui mêle épistémologie et empirisme dans une même expérience de pensée qu'invite aussi *Sitelines: Harewood (After Chippendale)*, une œuvre *in situ* de la plasticienne écossaise Kate Whiteford qui était visible du 29 avril au 29 mai 2000, dans le domaine de Harewood, situé dans le Yorkshire, près de Leeds<sup>44</sup>.

---

*is instantly clear from the appearance of Hannah Jarvis; and from nothing else. Something needs to be said about this. The action of the play shuttles back and forth between the early nineteenth century and the present day, always in the same room. Both periods must share the state of the room, without the additions and subtractions which would normally be expected [...]»* (*Arcadia*, London, Faber & Faber, 1993, p. 1 et 19).

- 41 Sur les jeux prodigieux que la littérature permet avec les mondes possibles, voir Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière* (Paris, Le Seuil, 2016, p. 381-509). La troisième partie de l'essai fait une large place aux effets de métalepse ontologique produits par la fiction.
- 42 Georges Didi-Huberman, *La Demeure, la souche*, *op. cit.*, p. 34-35.
- 43 La conscience historique est intimement liée à la visée épistémologique de la pièce sur laquelle la critique a beaucoup insisté. On pourra, entre autres, se reporter aux travaux de Liliane Campos, en particulier son ouvrage : *The Dialogue of Art and Science in Tom Stoppard's Arcadia*, Paris, PUF/CNED, 2011. Sur le traitement intertextuel et intermédial de l'espace dans *Arcadia*, on pourra aussi se tourner vers le numéro de revue coordonné par Élisabeth Angel-Perez et François Laroque, *Sillages critiques*, 13, « Arcadias », 2011. Pour une lecture liant conscience historique et métathéâtralité voir Phillip Zapkin, « Compromised Epistemologies: the Ethics of Historiographic Metatheatre in Tom Stoppard's *Travesties* and *Arcadia* », *Modern Drama*, 59/3, 2016, p. 306-326.
- 44 Je tiens à remercier mon collègue Yves Abrioux de m'avoir fait découvrir cette artiste encore trop peu connue en France. Voir son essai « A Furnished Landcape », dans Jane Sellars (dir.), *Kate Whiteford. Sitelines: Harewood. After Chippendale*, Harewood, Harewood House Trust, 2000, n.p.

8. Kate Whiteford, *Sitelines: Harewood (After Chippendale)*,  
 mai-septembre 2000, Greystone Hill, Harewood House, Yorkshire  
 © Kate Whiteford. Avec l'aimable autorisation de l'artiste

Pour cette œuvre, placée sur le flanc d'une des harmonieuses collines du parc dessiné par Capability Brown (1716-1783) en 1775, Whiteford joue avec les perspectives empiristes du jardin anglais qui se métamorphose à mesure qu'on l'arpente et que notre point de vue se modifie<sup>45</sup>. Elle reproduit de manière stylisée la silhouette d'un sofa signé Thomas Chippendale (ca 1718-1779), qui meuble l'une des salles de la demeure. On retrouvait la silhouette de ce même sofa, comme celle de pièces de porcelaine de Sèvres et de meubles des collections de

45 Sur la dynamique empiriste du jardin paysagé anglais, on pourra se référer aux travaux de Frédéric Ogée, entre autres : « "A work to wonder at": Essence and Existence of the English Landscape Garden », *Études anglaises*, 53/4, 2000, p. 428-441. Michel Baridon, dans ses très importants travaux consacrés au jardin anglais, a de même insisté sur le tour épistémologique que prend le jardin paysagé qui se fait terrain de nouvelles expérimentations phénoménologiques ; voir par exemple le chapitre : « Understanding Nature and the Aesthetic of the Landcape Garden », dans Martin Calder (dir.), *Experiencing the Garden in the Eighteenth Century*, Bern, Peter Lang, 2006, p. 65-85.

Harewood, dans de petites aquarelles disposées dans la demeure autour du sofa original.

Trompe-l'œil citationnel, les élégantes volutes du sofa réactivent la mémoire ancestrale du paysage anglais : celle des figures de craie gravées à flanc de collines dont certaines – le Uffington White Horse dans l'Oxfordshire par exemple – remonteraient à l'âge de bronze<sup>46</sup>. Réalisé dans un tissu technique employé dans la construction, le sofa est tout à la fois une « ombre archéologique » et une expérience de pensée. Une tradition, une philosophie s'y reposent qui ont profondément façonné l'imaginaire anglais. À travers ce jeu phénoménologique sur les modes d'intellection de notre interaction avec le monde, *Sitelines* nous invite à conscientiser l'intelligence du regard, du geste, du corps dans son ensemble. N'est-ce pas déjà cette intelligence physique qui est en jeu dans la description désormais emblématique de Pemberley placée stratégiquement à l'orée de la troisième partie de *Pride and Prejudice*? Le roman traque l'intelligence des émotions qu'Elizabeth Bennett ressent alors qu'elle passe de pièce en pièce et voit le parc de Pemberley s'orner de nouveaux attraits esthétiques et finalement moraux. De même que ces expériences de pensée embrassent une mémoire longue et ne cessent de s'infléchir, les expériences anamorphiques de Whiteford auront été sans cesse relancées. À l'occasion du tricentenaire de la naissance de Capability Brown, Whiteford proposait en 2016 une autre variation sur les perspectives de la mémoire, *False Perspectives*, organisée à la Mercer Art Gallery de Harrogate, autour de la figure de l'un des chênes plantés par l'artiste paysagiste dans le parc de Harewood House<sup>47</sup>.

Le poète-artiste Ian Hamilton Finlay (1925-2006) comprit très tôt la discursivité de ces espaces culturels qui élaborent une expérience

46 *Sitelines: Harewood*. After Chippendale s'inscrit dans une série de *Land drawings*, qui compte d'autres œuvres entrant en dialogue avec ces figures de craie préhistoriques, entre autres *Shadow of a Necklace*, tracée sur le mont Stuart, sur l'île de Bute en Écosse ; voir Yves Abrioux, *Kate Whiteford. Archeological Shadows*, Mount Stuart, Mount Stuart Trust, 2001.

47 Janet McKenzie, « By confronting simple questions, bigger ones emerge. That is the essence of my work », entretien avec Kate Whiteford, *Studio International*, 14 août 2016. Accès le 15 février 2017 à <http://www.studiointernational.com/index.php/kate-whiteford-interview-false-perspectives>.

empirique pour mieux naturaliser leur raison historique. Son jardin de Stonypath, Little Sparta, situé dans les Pentland Hills, près d'Édimbourg, fut pensé de 1966 au décès de l'artiste comme un laboratoire dans lequel l'expérience des sens est aussi exercice d'intellection. Au cœur de ce qui est l'œuvre d'une vie, Finlay affouille sa conscience profonde de l'historicité complexe et agonistique de notre modernité patrimoniale. Le jardin s'arpenne comme un arboretum apparemment rendu au libre arbitre de la nature. Mais il doit se comprendre aussi comme un essai d'empiricité, où l'expérience se réfléchit et pense l'avènement de notre modernité, et avec elle la dialectique du passé et de l'avenir qui nourrit tant la mélancolie pastoraliste que les gestes révolutionnaires. Dans cette œuvre *in situ*, une nature esthétisée cohabite avec des vestiges imaginaires de temples antiques arborant des citations, dont celle attribuée à Saint-Just : « *The present order is the disorder of the future* » (« L'ordre présent est le désordre du futur »). L'économie mémorielle ici mise en espace dépasse très largement les limites de la Grande-Bretagne, pour embrasser toute la modernité européenne, mais cette réappropriation de la raison empiriste reformule plus spécifiquement la dialectique de la nature et de la culture qui structure l'imaginaire anglais du bien commun<sup>48</sup>.

De nombreux écrivains comprennent, à l'inverse, la mémoire moins comme l'espace-temps d'une historicité créative, que comme le lieu d'une démonétisation de la communauté mémorielle. La littérature se fait souvent l'écho de réflexions qui se sont développées, depuis les années 1980, à la frontière de la philosophie, de l'anthropologie culturelle et de l'esthétique et qui ont souvent dénoncé la collusion entre culture contemporaine et patrimoine, telle que résumée sous l'expression *heritage industry*. La mécanique citationnelle d'architectes tels que Charles Moore, qui dessina la Piazza d'Italia de La Nouvelle-Orléans – sans doute l'un des meilleurs exemples de l'architecture

48 Pour saisir l'œuvre d'Ian Hamilton Finlay dans toute sa complexité, on se réfèrera ici encore aux travaux d'Yves Abrioux, dont *Ian Hamilton Finlay. A Visual Primer*, London, Reaktion Books, 1985. Sur le néo-classicisme de Little Sparta, mais aussi sa visée démocratique, voir, entre autres, Patrick Eyres, « Ian Hamilton Finlay and the Cultural Politics of Neo-Classical Gardening », *Garden History*, 28/1, 2000, p. 152-66.

postmoderniste –, témoignerait d'un amenuisement du lien organique entre présent et passé. Ce lien se survivrait sous la seule forme d'une mémoire simulacre, alibi d'un présent dont les faux-semblants confinaient à l'anomie<sup>49</sup>.

En 2017, Damien Hirst porte cette mécanique à un point de disjonction ironique des plus troublants. Invité par la fondation François Pinault à investir les deux espaces que la fondation occupe à Venise, le Palazzo Grassi et la Douane de mer, l'artiste imagine un immense dispositif de sculptures de toutes dimensions qu'il prétend avoir retrouvé sur le site d'un naufrage. Le descriptif de l'exposition le laisse deviner, cette entreprise esthétique se dresse à la frontière du simulacre et de la ressouvenance, travail spectral qui use de tous les mécanismes de l'industrie culturelle pour produire des œuvres chimériques, vestiges factices d'un monde immergé au fond de notre mémoire culturelle et que l'œuvre ramène à la surface pour réactiver la machine chimérique :

49 Il est désormais presque impossible de faire l'historiographie de ces débats tant ils ont été intenses et tant leurs formes ont été diverses. On peut simplement renvoyer le lecteur à la lecture fondatrice que Fredric Jameson fait de l'espace postmoderniste dans son essai de 1984 : « Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism », repris dans le recueil paru sous le même titre (London, Verso, 1991). On doit aussi mentionner sa lecture du dialogue que l'architecte Frank Gehry a depuis toujours avec le passé, dans un chapitre du même volume : « Spatial Equivalents in the World System ». Dans un dialogue indirect avec Jameson, Charles Jencks aura, à l'inverse, tenté de défendre la liberté stylistique de l'architecture postmoderniste et son pluralisme. On pourra se référer à son essai *What is Postmodernism?* (London, Academy Editions, 1986), mais aussi au volume qu'il a dirigé, *The Post-modern Reader* (London, Academy Editions, 1992), dans lequel le chapitre consacré à l'architecture est confié à l'historien allemand de l'architecture Heinrich Klotz, lui-même auteur de l'influent essai *The History of Postmodern Architecture* (trad. Radka Donnell, Cambridge [Mass.], The MIT Press, 1988). Dans le contexte britannique, on pourra se tourner vers l'ouvrage d'Emma Waterton, *Politics, Policy and the Discourses of Heritage in Britain* (London, Palgrave, 2010). Des travaux récents choisissent, comme je le fais, de définir l'économie mémorielle comme une dialectique complexe : voir Ryan Trimm, *Heritage and the Legacy of the Past in Contemporary British Literature and Culture*, London, Routledge, 2017, ainsi que Divya P. Tolia-Kelly, Emma Waterton et Steve Watson (dir.), *Heritage, Affect and Emotion*, London, Routledge, 2016. Pour une introduction passionnante à ces débats, on pourra se tourner vers l'ouvrage de référence de Raphael Samuel, *Theatres of Memory. Past and Present in Contemporary Culture* ([1994], London, Verso, 2012, p. 259-273).

*Treasures from the Wreck of the Unbelievable* est le projet le plus ambitieux jamais produit par Damien Hirst. Dix ans de travail auront été nécessaires pour que l'artiste mène à bien ce projet artistique extraordinaire, au sens littéral du terme, narrant l'histoire du vaisseau antique *Unbelievable* (Apistos en grec *koinè*), de son naufrage et de la découverte de sa précieuse cargaison : l'impressionnante collection de Aulus Calidius Amotan, un esclave affranchi plus connu sous le nom de Cif Amotan II, destinée à un temple dédié au soleil<sup>50</sup>.

210

Jouant des médias – les pièces sont souvent déclinées en plusieurs matières, du bronze à la résine – et des références à la statuaire antique, *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* ose des juxtapositions scandaleuses qui nous donnent à voir les effets de déhiérarchisation affolante de la culture visuelle contemporaine. Une statue de Chronos dévorant ses enfants détourne l'une des fresques que Francisco de Goya peignit pour la Quinta del Sordo (la « maison du sourd ») : *Saturn* (1820-1823). Elle voisine avec une sculpture de Mickey envahie par les lichens et les coraux. La vaste parade orchestrée par Hirst exacerbe l'expérience mémorielle et nous donne à voir sur un mode presque panique la désorientation qui frappe notre mémoire et emporte la relation que nous espérons toujours organique avec notre propre culture.

Le roman ne porte pas la réflexion à ce point de saturation, mais met aussi en scène et en espace la dynamique complexe qui nourrit les communautés imaginaires. Le Darlington Hall de *The Remains of the Day* de Kazuo Ishiguro inaugure une longue série de demeures patrimoniales qui semblent décliner le paradigme conservateur élaboré par Burke, pour mieux en dire, à l'inverse, la forclusion mélancolique. L'effet de citation imperceptible qui ouvre *The Remains of the Day* dit, dans sa discrétion même, l'effacement du paradigme patrimonial. Stevens, le majordome, se décrit perché sur un escabeau, en train d'épousseter l'un des portraits ornant la bibliothèque, quand le nouveau propriétaire des lieux, un riche Américain, entre et, très vite, lui suggère

---

50 Accès le 4 janvier 2018 à <http://www.palazzograssi.it/fr/expositions/passees/damien-hirst-a-palazzo-grassi-et-punta-della-dogana-en-2017-2/>.

qu'il pourrait profiter de son absence prochaine pour échapper à ce qu'il perçoit comme le confinement de la demeure. Le respect pour l'héritage n'y fait rien, Stevens est une relique d'un ordre mort. Son éviction symbolique le précipite dans un voyage initiatique qu'il ne parviendra qu'imparfaitement à transformer en un récit de rédemption. « Enfermé<sup>51</sup> » dans un cadre désormais caduc, et une temporalité anachronique, Stevens ne parvient plus à renouer le lien organique entre passé et présent. Si, comme l'ont souligné certains critiques, sa tentative quelque peu dérisoire de nouer des liens tant avec le nouveau maître de Darlington Hall qu'avec les personnes rencontrées durant son périple, pointent vers une éthique précaire du dialogue démocratique, d'autres ont aussi souligné l'effet de réification de la mémoire patrimoniale incarnée par la demeure<sup>52</sup>.

Dans ce long processus de forclusion idéologique, la guerre, la maladie et la mort ne sont jamais loin. La trilogie de Pat Barker, *Life Class*, *Toby's Room* et *Noonday*, mais aussi le récent roman de Graham Swift, *Mothering Sunday* ou le diptyque de Kate Atkinson, *Life After Life* et *A God in Ruins*, articulent étroitement cette expérience de la forclusion mémorielle sur l'expérience collective de la catastrophe induite par les deux guerres mondiales. Dans nombre de ces romans, la lignée est violemment sectionnée par la mort au combat du fils héritier. Poussant la poétique du deuil déjà explorée par Virginia Woolf dans *Jacob's Room* (1922), ces romans s'approprient le paradigme patrimonial pour prononcer l'éviction radicale de l'allégorie qui fut à l'origine du conservatisme anglais. Les fils morts, la demeure ancestrale est elle-même une machine morte, impuissante à nourrir un imaginaire collectif. Dans *Noonday*, le portrait de Toby, le fils tué durant la première guerre mondiale, n'est

51 « Locked up » (*The Remains of the Day*, London, Faber & Faber, 1989, p. 3). La situation répète en fait une situation similaire, évoquée beaucoup plus tard dans le roman, dans laquelle c'est, cette fois, Lord Darlington qui interrompt Stevens. Durant cette scène, Stevens réalise combien Lord Darlington semble fragilisé par les années et le poids des responsabilités (p. 196-197). L'effacement inexorable d'un ordre ancien est alors amorcé.

52 Aarthi Vadde, « Narratives of Migration, Immigration, and Interconnection », dans David James (dir.), *The Cambridge Companion to British Fiction Since 1945*, Cambridge, Cambridge UP, 2015, p. 61-75, ici p. 69.

lui-même qu'une image morte, privée de son lien vital avec celui dont le souvenir a été comme fossilisé par la geste commémorative : « Item : un valeureux jeune officier de base, bon pour la grande faucheuse<sup>53</sup> », ironise sa sœur Elinor, de retour un temps dans la demeure familiale, alors que sa mère vit ses derniers instants<sup>54</sup>.

Dans *The Wolf Border*, de Sarah Hall, le château ancestral devient le lieu indéchiffrable où se trame une forme d'ensauvagement du royaume même. Publié dans un contexte d'instabilité politique, un an après le référendum de 2014 sur l'indépendance de l'Écosse, le roman se déploie comme une allégorie des rapports de domination culturelle liant l'Angleterre et l'Écosse qui, dans le roman, vote pour la dissolution de ses liens avec le reste du royaume. Le roman décrit comment un aristocrate, le duc d'Annerdale, décide de réintroduire le loup dans son vaste domaine de la région des Lacs. Après que les loups réacclimatés se sont échappés, le personnage central, Rachel Caine, la zoologue, initialement missionnée par le maître des lieux pour les réintroduire sur ses terres, ne comprend que trop tard qu'il a lui-même organisé leur évasion. Les loups sont acculés à fuir vers le nord, vers l'Écosse, en une troublante échappée belle, dans laquelle se lit tout à la fois la carte idéologique ancestrale traçant les frontières entre civilisation et sauvagerie – l'Angleterre et l'Écosse –, mais aussi la duplicité intime de cet ordre pris dans le reflet de sa propre sauvagerie. Mais cet ordre touche lui aussi à sa fin. Leo, l'héritier de la lignée des Annerdale, semble condamné à embrasser le stéréotype du fils prodigue, « déraisonnable et lunatique » et reste « le grand sujet sur lequel Annerdale est muet. [...] Même si le personnel en discute discrètement, se demandant s'il a été déshérité<sup>55</sup> ». Loin de la vision toute burkienne de la série d'ITV

---

53 « Item: one standard-issue gallant young officer, Grim Reaper for the use of » (*Noonday*, London, Hamish Hamilton, 2015, p. 3).

54 Le titre du roman de Barker fait écho à celui choisi par Virginia Woolf, *Jacob's Room*, pour son roman qui, avant *Mrs Dalloway*, évoque les déchirures affectives ouvertes par les pertes humaines de la première guerre mondiale. Le nom du héros éponyme, Toby, fait, par ailleurs, écho à celui du frère de Virginia Woolf, Thoby, mort lui aussi trop tôt, emporté par la typhoïde en 1906.

55 « Isn't very reasonable. Rather volatile », « He is the great unspoken subject of Annerdale. [...] Only the staff gossip, speculating about whether he has been

*Downton Abbey* (2010-2015), qui sut retravailler l'allégorie domaniale pour en faire la scène d'une rédemption collective, ces fictions évident le schème patrimonial pour en dire la vacuité mortifère.

D'autres le convertissent, comme on convertit un bâtiment désaffecté, pour mieux souligner l'ubiquité de sa symbolique. Kazuo Ishiguro choisit dans *Never Let Me Go* (2005) de pousser la topique à son point de basculement dystopique. L'intrigue semble avoir rompu ses amarres historiques et se dérouler dans une Angleterre au-delà du temps. Le destin des enfants-clones, créés pour servir de réservoirs d'organes, s'inscrit dans une historicité non référentielle ; mais c'est comme pour mieux s'ancrer dans la mémoire spectrale d'une société livrée à une idéologie fonctionnaliste sans débord. La critique a souligné l'ironie discursive qui structure le texte. Le discours bureaucratique qui conditionne jusqu'à la conscience de soi des personnages provoque de puissants effets de dissonance cognitive dans la trame même de la narration<sup>56</sup>. Le lecteur est contraint de remédier au manque empathique radical ouvert au cœur de la diégèse. On doit souligner combien ce réarmement empathique active une conscience historique diffuse, inscrite dans la poétique de l'espace. La demeure centrale, tout à la fois *boarding school* et manoir reconverti, est assorti de cottages, comme tous les grands domaines terriens. Ishiguro pousse la citation jusqu'à inclure une mystérieuse galerie dans laquelle disparaissent les tableaux peints par les pensionnaires. Utilisés par la redoutable directrice de Hailsham afin de sonder les âmes des enfants, ces tableaux réaffectent le motif de la galerie, mais c'est aussi, sombre ironie, pour indiquer qu'à être trop sincère, trop peu policée, l'image peut finalement livrer plus efficacement à la mort celui qui s'y confie.

En ces demeures ne repose que le souvenir d'une représentation jadis vivace. La mémoire fait corps, mais corps spectral ou dysphorique. La métonymie reste productive, mais elle résonne, dans la plupart des cas, comme une chambre d'échos désertée, à moins qu'elle ne s'inverse

---

written out of the will » (*The Wolf Border*, London, Faber & Faber, 2015, p. 241).

56 Voir Emily Johansen, « Bureaucracy and Narrative Possibilities in Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go* », *The Journal of Commonwealth Literature*, 51/3, 2016, p. 416-431.

en machine dystopique. Alors que, dans *Artful* (2012) d'Ali Smith, le fantôme de l'être aimé n'est que trop présent, sollicitant tous les sens et refusant de se laisser expulser, les fantômes de ces maisons de mémoire ne sont plus que les enveloppes diaphanes d'une mémoire réifiée, privée de chair.

## PEUPLES DE MÉMOIRE

214

Face à ce grand récit mémoriel et à ses survivances inquiètes se dessine la mémoire profuse et conflictuelle, rebelle ou endeillée de ceux qui existent dans l'ombre portée d'une identité patrimoniale souvent livrée à l'industrie culturelle ou *heritage industry*. La tripartition qu'introduit Raymond Williams en 1973 pour comprendre les effets d'a-synchronie de la culture est ici éclairante. Plaçant ses pas dans ceux d'Antonio Gramsci pour éclairer le fonctionnement de l'hégémonie culturelle, Williams postule aussi la présence de deux autres formes ou instances culturelles : à la culture « dominante » définie par sa capacité d'« incorporation » s'ajoutent des formes « résiduelles » et « émergentes » de la culture. La culture « dominante » est elle-même plus complexe et contradictoire que le terme *dominant* ne le laisse entendre. Elle est traversée par des forces contestataires que sa position hégémonique lui permet de tenir en respect, voire d'incorporer. Mais à côté de ce modèle dominant existent aussi « des expériences, des significations et des valeurs, qui ne se vérifient ni ne se vivent dans les termes imposés par la culture dominante, mais qui sont néanmoins vécues et pratiquées sur la base résiduelle – culturelle et sociale – d'une formation sociale antérieure<sup>57</sup> ». Quoique ces pratiques résiduelles soient, dans bien des cas, incorporées par la culture hégémonique, elles ménagent, selon Williams, des espaces de survivance dissensuelle au cœur de la structure dominante.

L'œuvre collective imaginée par l'artiste Cornelia Parker à l'occasion des 800 ans de la signature de la Grande Charte, matérialise cet entrelacs

---

57 Raymond Williams, « Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory » (1973), dans *Culture and Materialism*, London, Verso, 1980, p. 39, 40. Ce texte était paru initialement dans *New Left Review*, 1/82, novembre-décembre 1973.

9. Cornelia Parker, *Magna Carta (An Embroidery)*, 2015, coton, moitié panama, fil de coton perlé et autres media, brodé par plus de 200 participants, 1235,8x1550 cm, vue de l'installation The Whitworth, Manchester © Whitworth/Michael Pollard.

Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Frith Street Gallery, London

serré des mémoires : mémoire glorieuse, mais aussi humble, ancestrale et dissensuelle. Se confrontant à la pierre fondatrice de l'édifice de la démocratie libérale anglaise, elle place un coin sous cette pierre pour exposer les faces obscures et montrer un autre corps politique au travail.

Pour cette création réalisée à l'initiative de la Ruskin School of Art de l'Université d'Oxford, Cornelia Parker choisit de produire une allégorie matérielle de la mémoire. *Magna Carta (An Embroidery)* réalisée entre 2014 et 2015, est une immense broderie réalisée à la main, et reproduisant l'entrée « *Magna Carta* » de la version anglaise de l'encyclopédie en ligne Wikipedia, en date du 15 juin 2014. Large de 1,5 mètre et longue de près de 13 mètres, elle fut réalisée par plus de deux cents personnes : anonymes, célébrités, écrivains, personnalités politiques, chaque participant brodant le ou les mots de son choix. Aux côtés de l'écrivain de romans de *fantasy* et auteur jeunesse Philip

Pullman, des musiciens Brian Eno et Jarvis Cocker, de l'artiste Antony Gormley, on trouve entre autres : Doreen Lawrence, la mère de Stephen Lawrence – un jeune homme noir victime d'un crime raciste en 1993 –, qui devint l'une des figures clés de la lutte contre les discriminations après la mort de son fils, mais aussi Eliza Manningham-Buller, ancienne directrice générale des Services secrets intérieurs britanniques, le MI 5, ou encore Julian Assange, éditeur de la plateforme en ligne WikiLeaks, ou Edward Snowden, qui révéla en 2013 le système de surveillance globale mis en place par la National Security Agency (NSA). Selon la logique allégorique de l'œuvre dans son ensemble, chaque choix lexical est lui-même investi de sens. Si Parker, celle qui pensa l'œuvre, choisit de broder le mot *prerogative*, Edward Snowden choisit le mot *liberty* et Jimmy Wales, le co-fondateur de Wikipedia, l'expression *users' manual*, en un effet de bouclage réflexif<sup>58</sup>.

Tout aussi essentielle à la portée allégorique de l'œuvre fut la participation de quelque trente-six détenus travaillant dans treize prisons différentes, sous la houlette de l'association de réinsertion Fine Cell Work établie en 1997<sup>59</sup>. Chargés de broder l'essentiel de l'entrée de l'encyclopédie en ligne, ils font acte de revendication politique par cette action qui les replace dans une double économie participative : celle développée par les encyclopédies en ligne et celle de la mémoire collective, vaste réservoir de représentations communes, qui circulent de génération en génération. La production collective de cette œuvre incarne cette pensée politique en acte. Plusieurs prisonniers refusèrent

58 Accès le 21 février 2017 à <http://www.bl.uk/press-releases/2015/may/cornelia-parker-unveils-13-metre-long-magna-carta-embroidery>. On pourra aussi se référer à la vidéo produite par la British Library à l'occasion de l'exposition de cette œuvre collective. Accès le 21 février 2017 à <https://www.youtube.com/watch?v=x1m80QablVA>.

59 Accès le 21 février 2017 à <http://www.finecellwork.co.uk/>. Le travail mené par cette association caritative s'inscrit lui même dans la mémoire carcérale anglaise, mais réanime aussi le souvenir de témoignages matériels telle la pièce de broderie conservée au Victoria & Albert Museum et connue sous la dénomination « Elizabeth Parker's Sampler » (1830), confession brodée au fil rouge d'une jeune domestique qui confie à sa broderie ses doutes et ses inquiétudes spirituelles. Accès le 21 février 2017 à <http://www.vam.ac.uk/content/articles/s/sampler>. Je remercie Róisín Quinn-Lautrefin de m'avoir fait découvrir ce document remarquable.

ainsi de broder l'expression « *Habeas corpus* », cet acte de résistance minuscule faisant opposition symboliquement à ce qu'ils perçoivent comme leur expulsion hors du corps politique. Symétriquement, prendre sa place dans la chaîne de production artisanale de cette broderie, impliquait aussi de renouer un lien avec la mémoire collective longue : celle qui nourrit la monarchie parlementaire britannique, celle qui, au-delà de la Grande Charte, convoque la tapisserie de Bayeux et l'invention du royaume d'Angleterre après l'invasion normande.

L'œuvre de Cornelia Parker fait front. Elle oppose la trame d'un labeur collectif à la pensée conservatrice de Burke, ou plus précisément encore, elle opère une littéralisation de sa pensée de l'héritage. Tout à la fois très matérielle et immatérielle dans le savoir historique et artisanal qu'elle convoque, elle se fait bien *praxis*, renouant le lien entre art et collectif, par le fil commun d'une mémoire démocratique des gestes et des techniques qui abolit les hiérarchies culturelles et politiques. L'art le plus conceptuel se noue à un art populaire sans âge. Il n'est pas jusqu'aux préjugés de genres qui ne soient bousculés, puisque 97 % des détenus travaillant avec l'association Fine Cell Work sont des hommes, ce chiffre reflétant simplement la sociologie de la population carcérale. La maison de mémoire que tisse cette broderie est désarrimée, sans autres attaches que celles nouées par le fil de l'appartenance mouvante, subjective, à un corps politique distribué le long d'une chaîne de solidarités. Le corps politique est ressaisi dans cet acte collectif, impersonnel, unique et pluriel, par lequel l'art s'affirme comme *praxis* politique matérielle. La mémoire court de main en main, se déplace, met en fuite le télos patrimonial. Elle opère ce que le philosophe Ernesto Laclau définit comme une « dislocation », ce moment qui perturbe la dynamique diachronique, la désajointe pour l'ouvrir à la « possibilité », ou plutôt à des possibilités « autres », donc toujours potentiellement multiples<sup>60</sup>.

Une telle réappropriation démocratique de la mémoire collective reste rare. Dans le domaine littéraire en particulier, le corps se fait souvent le lieu de conflits mémoriels, mais c'est souvent sur le mode de

60 Ernesto Laclau, *New Reflections on the Revolution of Our Time*, London, Verso, 1990, p. 43.

la catastrophe, une catastrophe qui serait la seule réponse à l'éviction symbolique imposée par une mémoire devenue inorganique. Dans *Sheepshagger*, publié par Niall Griffiths en 2001, le motif allégorique de l'héritage est retravaillé au plus près du corps, dans sa réalité la plus physique, celle qui engage la vie et la mort. Expulsé de sa maison natale, une ferme misérable dans les collines de l'Ouest du pays de Galles, Ianto – le personnage central, mi-enfant sauvage, mi-idiot du village – ne peut résister au besoin lancinant de venir hanter les lieux. La maison est désormais passée entre les mains d'Anglais qui en ont fait leur résidence secondaire et l'ont profondément dénaturée. À la loi moderne du droit de propriété s'oppose la loi viscérale et immémoriale d'une existence élémentaire, qui ne fait qu'un avec la terre : « Cette terre a toujours été à lui, et lui à elle ; arrachez-les l'un à l'autre et ils dépériront<sup>61</sup> ». Le chiasme qui scelle l'appartenance mutuelle de Ianto et de la terre métaphorise une organicité autarcique. À cette osmose quasi moléculaire s'oppose une modernité à l'affolante complexité, dans laquelle l'hégémonie culturelle et économique de l'Angleterre sait aussi se dissimuler sous un sentimentaliste trompeur.

La critique a été prompte à souligner l'allégorie politique qui se déploie au revers de ce drame obscur. Un différend radical s'ouvre au cœur de l'édifice fragile de l'union, qu'aucun meurtre ne saurait résoudre, pas même celui – gratuit, anémique – que commet finalement Ianto, au terme de sa lente descente aux enfers. Terre et corps ne font qu'un et la métaphore filée de la transgression embrasse tant la spoliation dont Ianto est victime que le viol commis sur lui, alors qu'il n'était qu'un enfant, par un randonneur anglais qui le traite comme le dicte la loi coloniale, et le laisse meurtri. La métaphore est elle-même délibérément primitive, comme pour mieux signifier la brutalité radicale des rapports de force. Terre et corps ne font qu'un et une même loi s'impose à la terre et aux corps, dans une union par ailleurs de plus en plus désunie ; c'est donc bien « le corps politique » [qui est] violé par les transactions physiques

61 « *This land has always been his and always he its; take one from the other and it will wither* » (*Sheepshagger* [2001], London, Vintage, 2002, p. 26).

et les échanges économiques symbolisant la conquête physique et géographique<sup>62</sup> ».

Aux antipodes de la mémoire glorieuse que construit l'imaginaire burkien des *country estates*, s'incarne une mémoire de l'expulsion, une mémoire des espaces pauvres, qui est aussi celle des *council estates*. À l'expérience de la continuité mémorielle déployée dans le récit glorieux du bien commun – *commonwealth* selon le terme de Burke lui-même –, répond l'histoire bâclée de ces ensembles à l'architecture brutaliste construits pour pallier le manque de logements après 1945<sup>63</sup>. Deux formes de dialectiques mémorielles s'opposent ici. La mémoire patrimoniale met en récits, en images, un corps politique tout à la fois immatériel et mis en scène dans ses domaines de la mémoire et dont la fiction contemporaine n'aura eu de cesse de dire la nostalgie aliénante. À l'inverse, une mémoire humble, trouée, déracinée, mais puissante encore se dévoile aux marges du *commonwealth* policé; le corps politique qui s'y devine a, lui aussi, la puissance spectrale d'un passé jamais tout à fait révolu.

62 Martyn Colebrook, « Literary History of the Decade. Fictions from the Borderlands », dans Nick Bentley, Nick Hubble et Leigh Wilson (dir.), *The 2000s. A Decade of Contemporary British Fiction*, op. cit., p. 27-51, ici p. 35. Sur le sous-texte politique du roman de Griffiths, voir aussi Mark Schmitt, « "A World Separate yet Within:" Welsh Devolution and the Paradoxes of Post-British Community in Niall Griffiths's *Sheepshagger* », *Anglistik*, 26/1, 2015, p. 93-102. Sur la manière dont le roman de Griffiths revisite le binarisme opposant ville et campagne tel que défini par Raymond Williams dans *The Country and the City*, voir le chapitre 4 de la thèse de Jarrad Morris Keyes, *The Logics of Dissolution. Delineating the Urban Problematic in Contemporary British Literature* (Kingston University, 2011). À propos de cet imaginaire terrien, on doit aussi mentionner les romans d'un autre écrivain gallois, Cynan Jones: *The Long Dry* (London, Granta Books, 2006) et *The Dig* (London, Granta Books, 2014).

63 Sur l'histoire du logement social en Grande-Bretagne et la manière dont les *council estates* poursuivent une politique qui vit le jour dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, voir l'ouvrage de Alison Ravetz, *Council Housing and Culture. The History of a Social Experiment*, London, Routledge, 2001, ainsi que celui de Lynsey Hanley, *Estates. An Intimate History* (2007), London, Granta Books, 2017.

Le titre du recueil de poèmes publié par Simon Armitage en 1992, *Xanadu*<sup>64</sup>, doit se lire comme une forme d'anti-phrase, tout comme les vers qui inaugurent le premier poème: « Cette nuit, j'ai rêvé / Que je retournais à Manderley<sup>65</sup> ». Les références au « Kubla Kahn » (1816) de Samuel Taylor Coleridge et au *Rebecca* (1938) de Daphne du Maurier sont trompeuses. Elles convoquent un mode élégiaque qui est et n'est pas celui du recueil d'Armitage. Dans cet ensemble de poèmes, Armitage, qui était alors contrôleur judiciaire, se souvient de son premier poste à Ashfield Valley, l'un des *council estates* bâti entre 1966 et 1969 à Rochdale, dans le Grand Manchester. L'expérience qui fut celle du jeune poète se tient dans une échancrure du temps, une syncope historique. En 1992, Ashfield Valley est en passe d'être démoli. L'ensemble composé de vingt-six immeubles est pour partie déserté par ses anciens habitants. La démolition systématique est achevée deux ans plus tard.

De poème en poème, une voix multiple se fait entendre, voix spectrale et pourtant pleinement incarnée dans les rites, les objets, les gestes qui peuplèrent les immeubles désormais déserts. La voix plurielle qui conclut le recueil dit le travail de sape de la désillusion déjà inscrite dans le nom ironiquement bucolique donné à la cité (*Ashfield* signifiant littéralement: « prairie de frênes »):

Nous pensions à Ashfield et imaginions des arbres;  
la fumée d'un feu de bois, des chevaux et le ricochet des sabots,  
un ruisseau qui court  
comme le lait de la lande [...].

Le lien à la terre n'a jamais été qu'une mince chimère, d'entrée simulacre. La seule vérité est celle de la « chanson qui se fait cri », de la

64 Le recueil fut composé dans le cadre d'une série commandée par la chaîne de télévision BBC 2. Cette série se composait de six documentaires poétiques autobiographiques. Le documentaire poétique confié à Simon Armitage, et réalisé par Kim Flitcroft qui signait là une de ses premières réalisations, fut diffusé le 12 juin 1992. Parmi les autres poètes sollicités on trouve aussi Jackie Kay et Douglas Dunn.

65 « *Last night I dreamt / I went to Manderley again...* » (*Xanadu*, Newcastle Upon Tyne, Bloodaxe Books, 1992, p. 11).

seringue, « piqûre d'aiguille qui devient ecchymose ». La vaine nostalgie d'un passé simulacre a fait place à la morne immobilité de l'attente, peuplée de souvenirs disloqués :

[...] Nous restons là sur les listes d'attente, et rêvons  
de coursives, de passages à niveaux, de files de voitures ;  
en attendant de dire tout,  
de faire savoir  
comment nous vivons, ce que nous avons vu,  
ce qui reste de nous, et ce que cela dit,  
La lumière passe au vert,  
mais personne ne bouge<sup>66</sup>.

De cité en cité, dans le cinéma social anglais ou la fiction, cette même expérience se répète, de *Sweet Sixteen* (2002) de Ken Loach à *The Lost Child* (2015) de Caryl Phillips, de *Trainspotting* (1993) d'Irvine Welsh à *Swing Time* (2016) de Zadie Smith. Les projets urbains modèles se retournent contre l'idée de communauté qu'ils sont censés faire advenir. Ne reste finalement que la mémoire d'un démembrement de l'être et de ses chimères d'appartenance. La plasticienne Rachel Whiteread saisit ce processus d'éradication dans *Demolished* (1996), la série de douze photographies qu'elle a prises entre 1993 et 1995 de la démolition de trois cités à Hackney dans l'*East End* de Londres. Ces images, dans leur morcellement même, refusent de construire un récit. Simples arrêts sur images d'une disparition, elles doivent se lire comme le refoulé fantomatique de mémoires avortées, sectionnées, forcloses avant même d'avoir pu s'inscrire dans un espace-temps partagé.

---

66 « *We thought of Ashfield and imagined trees; / wood smoke, horses and the ricochet of hooves, / a meltwater stream / like milk from the moors...* », « *the song into a scream* », « *the pinprick widened to a bruise* », « *We idle now on waiting lists, and dream / of runways, level crossings, traffic queues; / waiting to come clean, to break the news / of how we live, of what we have seen, / of how it leaves us, and what it proves, / A light goes green, but nobody moves* » (*ibid.*, p. 60).

10. Martin Parr, « GB. England. Wolverhampton. Prefab houses. Albert and Phyllis Taylor, Arcon Prefab. 1994 », *Prefabs*, 1996 © Magnun Photos Paris

La photographie documentaire aura joué un rôle fondamental dans cette ré-vision d'un quotidien souvent emporté par l'histoire<sup>67</sup>. La série *Liverpool* (1983) de Martin Parr met en regard des clichés de *council estates* dévastés et de *terraced houses* murées avec des clichés de familles – les mêmes peut-être qui ont été expulsées de leur logement – qui jouissent du soleil de l'été à New Brighton ou font la queue dans un *fish and chips*. Le montage reste muet sur la relation qu'il faut tisser entre ces images qui disent comme *a minima* les contradictions de notre

---

67 On doit ici mentionner l'importante exposition organisée par la Tate Britain du 22 mai au 2 septembre 2007, « How We Are. Photographing Britain from the 1840s to the Present ». Les deux commissaires, Val Williams et Susan Bright, y développaient un récit visuel dans lequel les corps dans l'espace commun ou domestique donnaient à voir un *habitus* et la fabrique d'un corps politique. Accès le 23 février 2017 à <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/how-we-are-photographing-britain>.

urbanité et la nécessité de saisir comment ces paradoxes construisent notre expérience plurielle de l'espace. En 1994, Parr réalise une autre série, *Prefabs*, qui fait le portrait de préfabriqués devant lesquels posent leurs habitants. Loin de toute sensiblerie, la série semble malicieusement jouer du double sens qui soudain se révèle au cœur du terme *prefabs* : pour modestes que soient ces demeures, elles n'en sont pas moins fabuleuses – *fab* –, machines à chimères minuscules, qui revendiquent crânement leur droit élémentaire, opposable, à demeurer<sup>68</sup>.

L'un des projets les plus emblématiques de ce travail de commémoration visuelle reste peut-être celui mené vingt ans plus tôt, de 1969 à 1976, dans le quartier ouvrier de Byker à Newcastle, par la photographe finlandaise Sirkka-Liisa Konttinen. Quoiqu'il précède la période de référence du présent ouvrage, il mérite qu'on s'y arrête. Travaillant dans le sillage de Bill Brandt et de ses clichés de *terraced houses* des villes minières du Nord de l'Angleterre<sup>69</sup>, Konttinen glisse l'œil de son appareil

- 68 Notons que tant le site de l'agence photographique Magnum que l'ouvrage rétrospectif consacré par Val Williams à l'œuvre de Parr classent ces images, comme celles tirées de la série *Liverpool*, sous la rubrique « Ordinary ». Accès le 23 février 2017 <https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=29YL53A2P6V>; voir aussi Val Williams, *Martin Parr*, London, Phaidon, 2002, p. 155-167.
- 69 On ne peut qu'être frappé par la persistance de l'influence de Bill Brandt et des images qu'il prit des communautés ouvrières du nord minier. En 2017, ces images figurèrent en bonne place dans un projet documentaire élaboré par *The Guardian*, dans le sillage de la mini-série réalisée par le photographe Eamonn McCabe pour la chaîne BBC 4, *Britain in Focus* (mars 2017), dans laquelle McCabe analyse la manière dont la photographie anglaise a su capter une nation et ses mutations. La série était réalisée en lien avec le National Media Museum de Bradford. Accès le 24 février 2017 à <http://www.nationalmediamuseum.org.uk/planavisit/exhibitions/britain-in-focus-a-photographic-history/about>. *The Guardian*, dont McCabe a longtemps dirigé l'important service photo, poursuit parallèlement cette réflexion mémorielle en demandant à des personnalités – entre autres, le maire de Londres, Sadiq Khan, mais aussi Irvine Welsh ou Jeanette Winterson – de choisir le cliché le plus emblématique de l'identité britannique. McCabe lui-même choisit un cliché de Brandt montrant un mineur encore couvert de suie en train de se restaurer, sa femme assise à ses côtés, « Northumbrian Coalminer and his Wife, 1937 ». Accès le 24 février 2017 à <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/mar/15/how-i-see-britain-photographs-that-define-the-country>.

dans l'espace ouvert par le regard de Brandt : mêmes enfilades de toits de brique mouillés par la pluie, même *terraced houses* qui définissent le langage visuel des communautés ouvrières et que la série télévisée *Coronation Street*, qui débute en décembre 1960, a contribué à graver dans la mémoire télévisuelle de la nation. Byker sera détruit à la fin des années 1970 pour faire place à un *council estate*, œuvre de l'architecte Ralph Erskine. Seulement 20 % des anciens habitants du quartier de Byker furent relogés dans le nouvel ensemble. *Byker* documente donc un lent effacement, une éradication planifiée.

224

Le travail du regard fait plus ici qu'œuvre de mémoire. La série de Konttinen s'inscrit dans un travail de fond mené par le collectif de photographes et de documentaristes Amber, créé en 1968 à Newcastle, dans le but de bâtir une mémoire documentaire des vies ouvrières ou marginales, comme des paysages du Nord-Est de l'Angleterre. En 2011, le travail de Konttinen entra dans le Registre de la Mémoire du Monde de l'UNESCO, au titre de son « importance et de sa valeur remarquables pour le Royaume-Uni<sup>70</sup> ». Traversée par de puissants effets de rémanence formelle qui l'inscrivent dans une mémoire longue de la représentation de l'*habitus* ouvrier remontant jusqu'à Gustave Doré, l'œuvre de Konttinen déborde le danger de l'esthétisation par le travail d'un regard qui prend acte de ce qui reste du passé pour penser un avenir collectif encore à imaginer. La mémoire visuelle fait ainsi acte d'opposition.

Nombre d'autres écrivains et d'artistes se refusent à reconduire le processus d'exclusion hors du *commonwealth* qu'induirait l'esthétisation de la mémoire. Ils tentent de faire de l'intervention artistique une praxis qui réinvestit l'espace de la cité pour en faire le lieu d'une expérience partagée du politique : espace de contact, de frayage des identités et des existences. La première pièce de la dramaturge Rachel De-lahay, *The Westbridge* (2011) est exemplaire de cette forme d'intervention artistique qui déborde les limites mêmes du texte pour repenser la dramaturgie de la représentation et son économie institutionnelle. Prenant pour sujet les relations entre les différentes communautés cohabitantes dans un *council estate* du quartier de Battersea à Londres,

---

70 Accès le 25 février 2017 à <http://www.amber-online.com/about/>.

11. Sirkka-Liisa Konttinen, « Kendal Street », *Byker*, 1969, 25,8x38,5 cm,  
© Sirkka-Liisa Konttinen ; Amber/L. Parker Stephenson Photographs

*The Westbridge* fut créée dans le cadre du programme du Royal Court's Theatre Local Project qui vise à faire entendre de nouvelles voix et, peut-être plus encore, à rapprocher la création théâtrale de publics traditionnellement éloignés de cette forme<sup>71</sup>. La pièce de De-lahay fut ainsi montée au Bussey Building de Peckham, un lieu d'incubation artistique, logé dans un bâtiment industriel réhabilité. Elle fut ensuite présentée dans l'une des salles du Royal Court's Theatre à Sloane Square, Theatre Upstairs. Autant que pour son exploration des mutations de l'identité anglaise, incarnées par les interconnexions culturelles,

71 Sur la place de ces voix nouvelles, souvent représentatives du multiculturalisme anglais, voir l'essai de Lynette Goddard, *Contemporary Black British Playwrights*, London, Palgrave, 2015. Le Royal Court's Theatre poursuit son travail de décentralisation de l'expérience théâtrale, un travail qui implique de définir tout un éventail d'actions au plus près des habitants. En 2015, le Royal Court Theatre Local Project s'est implanté dans le quartier de Tottenham, au nord de Londres et a développé un ensemble d'actions visant à susciter la participation active des habitants de ce quartier frappé par la crise et qui fut le lieu d'émeutes en 1985 – dans le Broadwater Farm housing estate – et en 2011. Accès le 26 février 2017 à <https://royalcourttheatre.com/get-involved/beyond-the-court-2/tottenham/>.

ethniques et affectives des personnages<sup>72</sup>, c'est pour la manière dont *The Westbridge* réinvestit et amplifie le trope du *council estate* que cette œuvre est exemplaire d'une praxis mémorielle autre. Montée dans un espace lui-même communautaire, temporairement réaffecté à la pratique théâtrale, la pièce vaut pour l'expérience collective qu'elle matérialise, qu'elle met en actes, qu'elle *enact* dirait-on en anglais. À l'expérience de l'arrachement et de l'éviction qui occupe en creux l'imaginaire endeuillé de *Xanadu* ou de la série photographique de Rachel Whiteread *Demolished*, *The Westbridge* oppose une performativité collective. De sa gestation, sous les auspices du Royal Court's Theatre, à sa mise en scène qui place les acteurs parfois au milieu des spectateurs, dans un espace résolument non conventionnel, la pièce affole l'économie ritualisée du théâtre. Elle tente de dégager des espaces d'expérience alternative, expérimentale, au cœur d'une économie urbaine en pleine mutation. Le texte et sa mise en espace et en corps, ne font ici sens que pour autant qu'ils sont pris dans une réflexion plus large encore sur la topique généralisée qui régule nos interactions politiques. L'espace se dévoile alors pour ce qu'il est : le lieu de production du politique, à la jonction expérientielle d'une mémoire communautaire multiple et d'un présent nécessairement collectif.

Toujours en 2011, ce même quartier de Peckham fut la matière d'une expérimentation visuelle élaborée par le plasticien David Cotterrell. Poursuivant une exploration des « tendances sociales et politiques d'un monde tout à la fois partagé et divisé<sup>73</sup> », *Slipstream*, son installation, commanditée par l'association artistique Peckham Platform, explore le tissu mémoriel du quartier et de ses habitants par le biais d'un montage d'images d'archives et de clips aériens filmés spécifiquement pour ce projet par un drone. Sur les deux écrans qui constituent l'installation se succèdent des clichés personnels confiés à l'artiste par les habitants et des vues prises de ce qui, par le passé, aurait été le point de vue d'un habitant

72 Voir l'analyse qu'Aleks Sierz offre de la pièce dans son introduction au volume réunissant un ensemble de pièces contemporaines traitant de l'identité anglaise, *Contemporary English Plays* (London, Bloomsbury, 2015, p. xviii-xx).

73 Texte de présentation de son travail par l'artiste. Accès le 27 février 2017 à <http://www.cotterrell.com/>.

du 9<sup>e</sup> ou 23<sup>e</sup> étage de *council estates* détruits depuis. Suspendu au-dessus de la ville, le drone pose sur la ville le regard du spectre, vision désormais dématérialisée et pourtant hantée par un regard subjectif jadis incarné.

Réalisé en collaboration avec un collectif d'habitants – Evolution Quarter Residents Association –, *Slipstream* n'est pourtant en rien un lamento déplorant l'effacement d'une mémoire ou sa dénaturation, mais bien une intervention dans l'espace public qui le révèle aux regards<sup>74</sup>. L'expérimentation avec les technologies de la vision implique une délégation du voir; mais cette déprise est aussi une reprise mémorielle qui recoud le tissu de l'expérience collective et donne à voir la trame de ce que, par ailleurs, Jean-Luc Nancy définit comme notre « être singulier pluriel » qui constitue notre corps politique: « articulation ouverte, impossible à refermer sur une identité »<sup>75</sup>. Le « singulier pluriel » de la communauté se donne à voir en une allégorie incarnée, là où la rationalité de l'expérimentation empiriste se laisse envahir par une expérience subjective réaffectée, celle du regard qui a été et perdure dans les mémoires matérielles des habitants. Des perspectives empiriques des *estates* paysagés aux perspectives réincarnées des *council estates*, une même expérience du politique traverse un corps dont l'art saisit l'indivise diversité<sup>76</sup>.

Pour nombre de créateurs très investis dans une réflexion sur la citoyenneté urbaine, la mélancolie ne peut faire pièce aux mutations parfois délétères du tissu urbain. La relation à la mémoire urbaine doit être redynamisée. Le collectif d'architectes Assemble Studio, basé à Liverpool, n'aura ainsi cessé de penser une nouvelle grammaire de l'habitat urbain, aux frontières de l'architecture, de l'urbanisme et des

74 Sur la réalisation de cette œuvre et sa matrice conceptuelle, voir la vidéo réalisée par Peckham Platform. Accès le 28 février 2017 à <http://www.peckhamplatform.com/whats-on/exhibitions/slipstream#video-slipstream-video>.

75 Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel* (1996), Paris, Galilée, éd. augmentée, 2013, p. 48.

76 À propos de l'impact des pratiques artistiques sur la pensée urbanistique du lieu, voir la thèse de Charlotte Bell, *On Site: Art, Performance and the Urban Social Housing Estate in Contemporary Governance and the Cultural Economy*, Queen Mary, University of London, 2014. Accès le 28 février 2017 à <http://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.667307>.

arts plastiques. Leur action fut saluée par l'attribution du Turner Prize en 2015, pour le projet que l'agence mène en collaboration avec un collectif d'habitants du quartier ouvrier de Granby Street de Liverpool. Le collectif constitué en 2011 – The Granby 4 Streets Community Land Trust, première fiducie foncière communautaire en Grande-Bretagne – se donne pour projet de long terme de faire revivre le quartier condamné à une démolition dans le cadre du programme de rénovation urbaine lancé en 2002 par le deuxième gouvernement travailliste de Tony Blair, The Housing Market Renewal (HMR) Pathfinder Programme<sup>77</sup>. Faute de financements, suite à la crise de 2008, le programme fut abandonné en 2011 et les démolitions interrompues. Ce quartier, l'un des plus divers ethniquement de Liverpool – il abrite la plus ancienne communauté noire de Grande-Bretagne – et l'un des plus démunis du pays, devint alors, sous l'influence de ses habitants, un laboratoire urbain, dans lequel les habitants purent expérimenter de nouveaux modes de réhabilitation urbaine<sup>78</sup>.

Aux antipodes des programmes-cadres de rénovation urbaine à grande échelle, le projet mené par Assemble Studio en lien avec une agence de réhabilitation urbaine Steinbeck Studios, dont le projet de Granby 4 Streets fut le premier projet, opte pour le développement de micro-actions concertées. La rénovation de l'habitat abandonné va de pair avec un programme de végétalisation des espaces communs, lui aussi déployé à une micro-échelle, ou encore avec la création d'espaces de rencontre garantissant une interaction entre les membres de la communauté, interaction cruciale à la survie du projet global. Ici encore, c'est autour de la maison que se repense l'action collective. Le programme est pour partie pris en charge par les habitants bénévoles qui

77 Sur ce programme, voir le rapport parlementaire. Accès le 1<sup>er</sup> mars 2017 à <http://researchbriefings.parliament.uk/ResearchBriefing/Summary/SN05953#fullreport>.

78 Accès le 1<sup>er</sup> mars 2017 à <http://www.granby4streetsclt.co.uk/>; voir aussi [http://assemblestudio.co.uk/?page\\_id=862](http://assemblestudio.co.uk/?page_id=862). Le projet s'inscrit dans un mouvement mondial de réappropriation de l'initiative urbanistique par les habitants. Il figure parmi les 207 finalistes du World Habitat Award de l'association caritative Building and Social Housing Foundation. Accès le 1<sup>er</sup> mars 2017 à <https://www.bshf.org/world-habitat-awards/winners-and-finalists/granby-four-streets-community-land-trust/>.

œuvrent à la restauration des maisons. Le bricolage est politique à plus d'un titre. La culture du *DIY* – le *Do It Yourself* si prisé des anglais – est une praxis performative qui incarne la délibération démocratique en un acte arraché à l'économie de l'échange capitalistique. Une forme de court-circuit s'opère qui rend le faire à une radicalité politique à échelle humaine. Le sociologue Jim Shorthose a souligné l'inventivité politique des pratiques « vernaculaires » qui brouillent les circuits de production culturelle et de décision politique<sup>79</sup>. En replaçant le micro-geste bénévole, et donc inestimable, au cœur d'une pratique politique déhiérarchisée, le projet d'Assemble Studio à Granby 4 Streets participe de la réinvention d'une praxis vernaculaire dans laquelle la délibération politique se fait geste performatif.

Le plasticien Michael Landy choisit aussi, avec son installation *Semi-detached* (2004), de faire de la maison de mémoire et du vernaculaire l'espace d'une praxis politique. Cette installation s'inscrivait dans le cycle de commandes de la Tate Britain à des artistes britanniques, invités à penser des œuvres spécifiquement pour les Duveen Galleries. Un an avant Michael Landy, l'artiste Anya Gallaccio avait imaginé l'installation *Beat*<sup>80</sup>, une œuvre monumentale constituée, entre autres éléments, d'une forêt de troncs de chênes dénudés et privés de leur frondaison. *Beat* faisait déjà œuvre de mémoire en rendant sa matérialité à l'imaginaire anglais de la nature, au cœur même du dispositif muséal si riche, par ailleurs, en images sylvestres, de John Constable à Richard

79 Jim Shorthose, « The Engineered and the Vernacular in Cultural Quarter Development », *Capital & Class*, 28/3, hiver 2004, p. 159-178. Voir aussi Celeste Pagano, « DIY Urbanism: Property and Process in Grassroots City Building », *Marquette Law Review*, 97/2, hiver 2013, p. 335-389; Ann Deslandes, « Exemplary Amateurism. Thoughts on DIY Urbanism », *Cultural Studies Review*, 19/1, 2013, p. 216-227. Raphael Samuel consacre déjà un chapitre à cette réhabilitation de l'architecture vernaculaire et de la brique; voir le chapitre « The Return to Brick », dans *Theatres of Memory*, *op. cit.*, p. 119-135.

80 *Beat* fut visible du 16 septembre 2002 au 16 janvier 2003. Voir Mary Horlock, *et al.*, *Beat*, London, Tate Publishing, 2002. Voir aussi Catherine Bernard, « Modernity's Sylvan Subjectivity, from Gainsborough to Gallaccio », dans Julian Wolfreys (dir.), *New Critical Thinking. Criticism to Come*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2017, p. 36-49.

Long<sup>81</sup>. Pensée explicitement en dialogue avec l'exposition consacrée par la Tate Britain à Thomas Gainsborough, d'octobre 2002 à janvier 2003, la forêt morte de Gallaccio se plaçait au cœur de la fabrique mémorielle qu'est Tate Britain. Comme Mark Wallinger devait le faire plus tard avec *State Britain*, elle faisait du musée un espace critique, au cœur duquel l'expérience du visiteur se faisait pensée en acte, personnelle et impersonnelle, ou plus exactement comme Henri Lefebvre le dit de l'activité du corps dans l'espace : « ni subjective ni objective, ni consciente ni inconsciente, mais *génératrice de conscience*, inhérence des messages au vécu lui-même, à travers l'espace et le jeu des reflets et mirages dans l'espace<sup>82</sup> ».

230

Quoique Michael Landy ne situe pas explicitement *Semi-detached* en regard de *Beat*, les deux œuvres semblent se répondre. Toutes deux dé-naturalisent l'espace muséal. Le visiteur est invité au cœur de la fabrique mémorielle, ici donnée à voir dans sa matérialité culturelle. Anya Gallaccio convoque une nature spectrale, pétrifiée dans une relation spéculaire élégiaque. Michael Landy choisit d'occuper cet autre lieu de mémoire de la culture anglaise qu'est la ville, et plus précisément encore, les banlieues du Grand Londres, zones urbaines et culturelles impersonnelles et pourtant lestées d'une mémoire éminemment

---

81 Rappelons l'importance de l'imaginaire sylvestre dans la culture anglaise. Peter Ackroyd consacre le premier chapitre de son essai monumental *Albion*, à l'arbre (*op. cit.*, p. 3-7). On mentionnera aussi le collectif de textes réunis par Adrian Cooper, *Arboreal. A Collection of New Woodland Writing* (Dorchester, Little Toller Books, 2016), qui rassemble des signatures aussi diverses que Simon Armitage, Germaine Greer, Ali Smith ou Andy Goldsworthy. On pourra aussi s'intéresser à l'œuvre de l'artiste Fiona McIntyre qui peint les Cotswolds de 2004 à 2014 et qui, en 2014-2016, consacre une série de fusains et d'huiles à la forêt; voir Alan Wilkinson, *Fiona McIntyre. A Tree Within*, Bristol, Sansom and Company, 2016. Enfin, on ne peut manquer d'évoquer la partie la plus récente de l'œuvre de David Hockney – huiles, vidéos, dessins sur iPad –, dont la série *Woldgate Woods* (2005-2008) contribua à repenser le lien de Hockney à l'expérimentation visuelle et au médium. Ces expérimentations occupaient une place de choix dans l'exposition que la Royal Academy consacra à l'artiste du 21 janvier au 9 avril 2012, mais aussi dans l'imposante rétrospective qui se tint à la Tate Britain, du 9 février au 29 mai 2017, puis la même année, au Centre Pompidou de Paris et au Metropolitan Museum de New York.

82 Henri Lefebvre, *La Production de l'espace*, *op. cit.*, p. 213.

subjective. En réponse à l'invitation de la Tate Britain, Landy choisit de construire un fac-similé de la maison de son enfance à Ilford, une ville de l'Est de Londres. Dans son installation, visible à la Tate Britain du 18 mai au 12 décembre 2004, Landy plaçait la mémoire des humbles au cœur du récit collectif. Déclinant, en mode mineur, le trope de la demeure choisi par Burke pour penser le *commonwealth*, Landy investit l'espace commun du musée pour matérialiser l'implication réciproque des mémoires privée et collective. Occupant tout l'espace que les normes de sécurité lui accordaient, la maison imposait sa présence invasive et bloquait la perspective néo-classique de la galerie<sup>83</sup>. Deux espaces entraient ici en friction : l'espace public, monumentalisé et l'espace privé, dont la présence incongrue créait une fois encore un puissant effet de dislocation.

De cette dislocation naît une image expérientielle de la fabrique du démos. C'est bien dans la cohabitation, dans l'imbrication des modes de sociabilité que se construit le corps politique. Le trope métonymique du foyer fait retour, de manière presque obscène dans sa concrétude, au cœur de la mémoire monumentale et immatérielle, comme pour revendiquer sa part de cette mémoire. Plus encore, c'est le récit mémoriel qui est troublé par l'intrusion de ce que le philosophe Guillaume le Blanc définit comme une « vie minuscule ». La maison d'enfance de Michael Landy est sous-tendue d'un récit forcément personnel, celui d'une famille, de ses douleurs et de ses joies. Cette histoire est surtout celle d'un retrait ou d'un amenuisement social graduel : celui imposé au père de l'artiste, John Landy, un ancien mineur, qui, gravement blessé dans un accident du travail, se vit contraint à l'inactivité professionnelle. La maison devint alors la scène d'une intense activité de bricolage, elle-même expression concrète d'une résilience subjective et sociale. Son corps s'affaiblissant au fil des ans, il ne put pourtant bientôt plus guère sortir de sa maison. « Jadis un refuge qui lui permettait de canaliser son

---

83 Voir Imogen Racz, « Michael Landy's Semi-Detached and the Art of Making », *Journal of Visual Art Practice*, 10/3, 2012, p. 233. Voir aussi la vidéo décrivant l'édification de *Semi-Detached*. Accès le 2 mars 2017 à <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/michael-landy-semi-detached>.

12. Michael Landy, *Semi-detached* (façade), Duveen Galleries, 18 mai-12 décembre 2004, Tate Britain. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Thomas Dane Gallery, London

énergie, [la maison] devint une prison et aussi une métaphore de son corps, John Landy ne sachant que trop leurs besoins respectifs, mais étant impuissant à y répondre<sup>84</sup> ».

Cette tension est elle-même saisie dans la forme que Landy choisit de donner à cette reconstitution *in situ*. La maison était en effet coupée en deux, comme schizée. Les attentes des spectateurs qui découvraient la

---

84 Imogen Racz, « Michael Landy's Semi-Detached... », art. cit., p. 233.

façade frontale de la maison, par l'entrée principale côté Millbank, ou la façade arrière par l'entrée latérale du bâtiment, se trouvaient bien vite déçues, *Semi-Detached* se refusait à la visite. Loin de se laisser docilement approprier comme le font, par exemple, les intérieurs reconstitués que met en scène le Geffrye Museum of the Home à Shoreditch, *Semi-Detached* restait impénétrable. Le passage ménagé entre les deux moitiés de la maison ne dévoilait pas de plan de coupe de son espace intérieur, mais des écrans sur lesquels étaient projetés, de l'intérieur de la maquette grandeur nature, trois vidéos faisant le récit fragmentaire du lent retranchement de John Landy hors du monde. À la forclusion sociale à laquelle son accident du travail l'avait contraint répondait la forclusion de la visite et du regard. Les expériences intimes et publiques, celles des Landy et des visiteurs, se reflétaient et se réfléchissaient à l'infini. Incomplètes, faillibles, elles constituaient aussi, au sens le plus performatif du terme, une pensée du politique en acte, quand bien même cet acte était menu, humble et résiduel. Tout ici faisait corps, un corps-figure : la maison-métonymie, le corps-synecdoque de John Landy, trace vestigielle et pourtant hautement pathique, le musée lui-même, sorte de méta-figure soudain ramenée à sa puissance objectifiante.

Au cœur du dispositif hégémonique, *Semi-Detached* insiste, revendique. Présence résiduelle, elle perturbe la doxa muséale et participe à ce que Guillaume le Blanc définit comme « le système Charlot » en référence à la puissance minuscule et pourtant insurrectionnelle du personnage créé par Charlie Chaplin :

C'est cela le système Charlot, une vie ordinaire qui persiste et signe, petite chose parasite qui revient impertubablement se placer devant l'objectif [...]. C'est un trou dans la grande histoire qu'il veut produire, un modeste accroc pour y faire pénétrer toutes les petites vies qui, comme la sienne, ne logent pas véritablement dans la grande histoire. Quoi de plus insolent que [...] de confisquer la gloire du visible alors que l'on est un simple anonyme voué à l'effacement et à l'absence de titre<sup>85</sup>.

85 Guillaume le Blanc, *L'Insurrection des vies minuscules*, Paris, Bayard, 2014, p. 16.

La maison banale, impersonnelle, celle potentiellement de tout un chacun, revendique le droit à la visibilité. En disloquant l'architecture géométrique de l'espace muséal, elle retient le regard ; elle résiste à la circulation normée des corps et offre une autre vue, une autre perspective sur la distribution du visible en régime démocratique. *Semi-detached* est loin d'être anonyme. Elle convoque un récit de vie et, de manière spectrale, les corps fragiles, souffrants, mais aussi aimants de ceux qui l'ont habitée. Activant un double régime métonymique, elle est tout à la fois radicalement subjective et finalement générique. C'est à l'ajointement exact du privé et du public, du subjectif et de l'objectif, du percept et du concept que l'œuvre de Michael Landy se fait praxis. L'analyse que Nicholas Mirzoeff propose du droit de regard, en introduction à *The Right to Look* peut nous éclairer sur la performativité politique de cette praxis. S'appuyant sur la lecture que Jacques Derrida fait de l'œuvre photographique de Marie-Françoise Plissart dans *Droit de regards* (1985), Mirzoeff dessine les conditions d'un accès des invisibles à la visibilité qui passerait par un droit de regard partagé : « Le droit de regard [...] implique la reconnaissance de l'autre afin d'avoir une place à partir d'où revendiquer des droits et déterminer ce qui est juste. C'est revendiquer une subjectivité qui a la liberté d'agencer les relations du visible et du dicible<sup>86</sup> ».

Écrivains et artistes n'auront eu de cesse de donner à voir la fabrique imaginaire et figurale du *commonwealth*. Le corps politique ne saurait se cerner, se définir de manière intangible. Il s'incarne et s'habite, à la jonction du concept, du percept et de l'action. Il se produit, se pense et s'éprouve en une praxis infiniment relancée. *Semi-detached* pousse cette réflexivité de l'expérience à un point de sophistication rarement trouvé. Le titre même de l'œuvre boucle l'effet de réflexivité empirique. Il invite tout d'abord à une lecture littérale – il s'agit bien d'une maison mitoyenne –, mais c'est pour en fait désigner tout à la fois le lien jamais tout à fait tranché entre les générations, et l'ambivalence esthétique de l'œuvre elle-même, autonome – détachée – et comptable d'une réalité historique.

---

86 Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look. A counterhistory of visibility*, Durham (NC), Duke UP, 2011, p. 1.

Une autre œuvre *in situ* avait, dix ans auparavant, en quelque sorte préparé la tâche de Michael Landy et déjà saisi la puissance critique de ce *topos* qu'est la maison de mémoire. En 1993, la plasticienne Rachel Whiteread avait imaginé *House*; imaginé plus que construit, puisque cette installation/sculpture consistait en un moulage de l'espace intérieur d'une maison qui avait bel et bien existé et été habitée, au 193 Grove Road, à Tower Hamlets, dans l'*East End*. Répondant à une commande de l'association de mécénat artistique Artangel, Whiteread avait choisi d'exploiter la méthode qu'elle avait développée dès ses années d'apprentissage à la Slade School of Art à Londres; cette méthode consiste à mouler ce qui pourrait se définir comme l'espace invisible dessiné en creux par les choses, ou les lieux, qu'il s'agisse de l'espace existant entre les quatre pieds d'une chaise, comme dans *Untitled (Twenty-five Spaces)* (1994-1995) ou encore de l'espace intérieur d'une pièce comme dans *Ghost* (1990).

Whiteread travaille depuis toujours différents médias, de la photographie au dessin, mais c'est son œuvre de sculptrice qui rend tangible son exploration concrète de la puissance de convocation de l'art. Inlassablement, elle aura sculpté, rendu visibles ces espaces que nous habitons et lestons de notre présence. De *Closet* (1987), l'impression en trois dimensions de l'intérieur d'une armoire, à sa récente œuvre *in situ Cabin* (2016), un moulage de l'espace intérieur d'une petite cabine de bois<sup>87</sup>, installée sur Governors Island au sud de Manhattan, elle n'aura cessé de sculpter ou produire des espaces là où nous ne percevons – et encore est-ce avec peine – que des espaces intercalaires, creux, habitables précisément parce qu'ils sont comme en attente de la présence d'objets et de corps qui les rendraient tangibles. La critique a souligné la manière dont ses sculptures redoublent l'espace, en permettant la conscientisation, mais le rendent aussi opaque, impénétrable au moment même où il est enfin présent à notre perception. Plus encore que ses objets ou fragments

87 Charlotte Burns, « Rachel Whiteread: "It's My Mission to Make Things More Complicated" ». Accès le 27 février 2017 à <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jun/21/rachel-whiteread-cabin-governors-island>.

d'espaces – par exemple *Torso* (1988), le moulage de l'espace à l'intérieur d'une bouillotte –, les moulages d'espaces habitables produisent une expérience dans laquelle s'objectifie et se réfléchit notre être dans/à l'espace. Fort logiquement, c'est le paradoxe empirique que dessinent ces espaces qui a retenu l'attention. Essentielle pour la critique est la manière dont expérimentation formelle et expérience travaillent ici à creuser la mémoire, jouant d'un espace oxymore, absent et présent, négatif et actif<sup>88</sup>. Au fil du temps, un continuum mémoriel est dessiné qui relie la trace la plus humble – *Untitled (Twenty-Four Switches)* (1998) –, à une mémoire collective ; cette mémoire pouvant être celle de la catastrophe même, telle qu'allégorisée par le moulage de l'espace intérieur d'une bibliothèque inaccessible imaginée pour le mémorial à la communauté juive de Vienne décimée par la Shoah<sup>89</sup>.

En rendant visibles ces espaces négatifs, Whiteread produit – donne à voir et articule – l'espace vernaculaire, tel que le cristallisent aussi les objets de tous les jours : poignées de portes, embauchoirs en bois, choses recueillies dans la rue et qu'elle collectionne et organise en un musée du quotidien<sup>90</sup>. Sa recherche sur le langage vernaculaire croise ici

88 La critique consacrée à l'œuvre de Rachel Whiteread est désormais abondante. On mentionnera en priorité : Uros Cvorovic, « The Present Body, the Absent Body, and the Formless », *Art Journal*, 61/4, 2002, p. 54-63 ; Chris Townsend (dir.), *The Art of Rachel Whiteread*, London, Thames & Hudson, 2004 ; Charlotte Mullins, *Rachel Whiteread*, London, Tate Publishing, 2004 ; Lisa Saltzman, *Making Memory Matter. Strategies of Remembrance in Contemporary Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006, chap. 4 : « What Remains », qui est largement consacré à l'œuvre de Whiteread ; voir enfin les analyses que Gill Perry consacre à cette œuvre dans *Playing at Home. The House in Contemporary Art*, London, Reaktion Books, 2013 (ebook).

89 Sur cette œuvre majeure, voir James E. Young, « Rachel Whiteread's Judenplatz Memorial in Vienna », dans Chris Townsend (dir.), *The Art of Rachel Whiteread*, *op. cit.*, p. 162-172. On doit mentionner que Rachel Whiteread a aussi répondu à l'appel à projets lancé par The Holocaust Commission en 2014, en vue de la construction d'un mémorial de la Shoah qui devrait se dresser tout près du palais de Westminster, dans Victoria Tower Gardens. Accès le 27 février 2017 à <https://competitions.malcolmreading.co.uk/holocaustmemorial/>.

90 L'exposition rétrospective consacrée par Tate Britain à l'artiste du 12 septembre 2017 au 21 janvier 2018 fit une place conséquente à cette collection, signe que l'œuvre de sculptrice de Whiteread noue un lien organique avec le monde des choses du commun. Voir Linsey Young, « The Power of Things », dans Ann

celle d'autres plasticiens anglais contemporains, en particulier celle de Martin Parr, qui, dans sa série *Signs of the Time*, nous met sous les yeux, par un effet paradoxal de distanciation, des fragments du quotidien tout à la fois génériques et idiosyncrasiques : un papier peint dont le motif nous semble d'un goût aujourd'hui douteux, des objets de peu posés sur une étagère blanche, un interrupteur qu'encadre délicatement un cadre de plastique aux motifs floraux<sup>91</sup>. Quoique leur langage visuel soit apparemment des plus éloignés, Parr et Whiteread ont en commun le souci de rendre concrète notre production de l'espace. Comme aussi l'œuvre collective *Magna Carta* imaginée par Cornelia Parker, *Signs of the Time* et *House* débordent et complexifient la seule dynamique mémorielle du témoignage.

Andreas Huyssen souligne combien la politique mémorielle de notre modernité tardive semble prise dans un paradoxe infini :

Si la conscience du temps de la modernité occidentale visait à maîtriser l'avenir, la conscience du temps en cette fin du xx<sup>e</sup> siècle implique la mission non moins périlleuse de reconnaître notre responsabilité envers le passé. Les deux ambitions sont inévitablement hantées par l'échec. [...] Ce nouvel intérêt pour la mémoire et le passé est indissociable d'un intense paradoxe. Des critiques de plus en plus nombreux accusent cette culture contemporaine de la mémoire d'être amnésique, anesthésiée, comme atone. [...] Après tout, une grande part de la mémoire marketée que nous consommons est une « mémoire imaginaire » et ainsi plus aisée à effacer qu'une mémoire vécue.

Quoiqu'il redoute les effets d'une mémoire artificielle, standardisée et consommable, Huyssen dessine aussi les contours d'une mémoire « active, vivante, incarnée socialement, c'est-à-dire dans des individus,

---

Gallagher et Molly Donovan (dir.), *Rachel Whiteread*, cat. expo. Londres, Tate Britain, 12 septembre 2017-21 janvier 2018, London, Tate Publishing, 2017, p. 161-168.

91 La série *Signs of the Time* a été réalisée en 1992, en lien avec une série documentaire de la chaîne BBC 2 qui explorait les « perceptions du mauvais et du bon goût dans les intérieurs anglais ». Accès le 9 mars 2017 à <http://www.bbc.co.uk/programmes/p03rfd6s> ; voir Val Williams, *Martin Parr*, op. cit., p. 238-245.

des familles, des groupes, des nations et des régions » et qui permettent de distinguer entre « des passés productifs et des passés périssables<sup>92</sup> ». Cette mémoire est celle, vivante, persistante, résistante, plus encore que résiduelle, des modes de production de l'espace pris dans des pratiques et un *habitus*.

Rendre cette mémoire tangible, dans tout ce qu'elle implique de paradoxal, voire d'agonistique, est l'objet de *House*. L'essai que la géographe et sociologue Doreen Massey consacre à l'œuvre de Whiteread insiste sur la relation performative qu'elle entretient avec une politique du lieu. Le quartier choisi par l'artiste pour élaborer son œuvre est stratégique pour comprendre la dialectique de la mémoire et de l'éviction qui structure le Londres contemporain. Grove Road, à Tower Hamlets, est en effet emblématique des mutations de l'*East End* de Londres et de sa gentrification :

Les Docks ont fermé ; leur fonction et leur signification sont délibérément retravaillées ; au sud, Canary Wharf est bâti sur l'éradication d'un passé convoqué seulement pour ajouter une touche de couleur locale aux nouveaux projets urbains. Et en septembre 1993, alors même que *House* commence à prendre forme, le British National Party remporte un siège au conseil municipal de Tower Hamlets<sup>93</sup>.

Dans le même volume, le romancier et essayiste Iain Sinclair insiste sur la nature aporétique de cette œuvre qui serait tout à la fois mémorial et fétiche instrumentalisé par une industrie culturelle indifférente à l'entreprise d'oblitération engagée dans tout l'*East End*<sup>94</sup>. La structure

---

92 Andreas Huyssen, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, Stanford UP, 2003, p. 16-17. Les termes employés plus loin par Huyssen – *usable* et *disposable* – impliquent une conception délibérément utilitariste du passé, comme pour refléter ironiquement l'utilitarisme d'une économie des affects jetables (p. 28-29). Il se réfère ici aux catégories introduites par l'historien Charles S. Maier, dans son article « A Surfeit of Memory? Reflections on History, Melancholy, and Denial », *History and Memory*, 5/2, 1992, p. 136-152.

93 Doreen Massey, « Space-Time and the Politics of Location », dans James Lingwood (dir.), *House*, London, Phaidon/Artangel, 1995, p. 34-49, ici p. 41.

94 Voir Iain Sinclair, « The House in the Park: a Psychogeographical Response », *ibid.*, p. 12-33, ici p. 21.

13. Rachel Whiteread, *House*, 1993, 193 Grove Road, London E3,  
détruit en 1993 © Rachel Whiteread. Avec l'aimable autorisation de l'artiste  
et de la Gagosian Gallery

de *House* est elle-même aporétique. Elle produit une dissonance cognitive insoluble ; elle est et n'est plus un vestige ; elle est et n'est pas le souvenir d'un foyer jadis habitable. Littéralement *unheimlich* – foyer aliéné à lui-même –, elle n'est plus protectrice, et ses murs de ciment lisse entravent le processus d'identification pourtant si immédiat<sup>95</sup>. Son langage sculptural produit l'espace d'une dissonance. Sa concrétude intraitable, obtuse est aussi, paradoxalement, matière allégorique qui saisit un rapport de force historique. La ville, ainsi que Walter Benjamin en fait l'analyse dans *Paris capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, est le lieu par excellence d'une expérience réflexive, d'une « vérité [...] chargée de temps jusqu'à en exploser ». La production de l'espace est aussi moment de re-saisie figurale de notre relation historique au monde. Benjamin insiste sur cette saisie par l'image, une image par laquelle « l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation ». *House* incarne la « nature figurative [*bildlich*] » de l'espace urbain. Le ciment de ses murs fige le flux de l'expérience historique ; en cette image figurale se réfléchit « la dialectique à l'arrêt » de l'histoire même<sup>96</sup>.

Dans le contexte précis de Londres, cette « dialectique à l'arrêt » est, plus confusément encore, une aporie. Nombreux ont été les sociologues ou urbanistes qui ont insisté sur les contradictions insolubles qui sous-tendent le processus de gentrification de l'*East End*. Dans le sillage des travaux fondateurs de la sociologue américaine Ruth Glass, qui introduit le terme *gentrification* en 1964 dans son ouvrage *London: Aspects of Change*, lui-même le fruit d'une recherche menée au sein du Centre for Urban Studies de University College London, établi en 1958<sup>97</sup>, la recherche a montré combien le processus de gentrification perturbait

95 À propos du fonctionnement aporétique de cette œuvre, voir mes deux essais : « L'art de l'aporie : penser l'impensable avec Adorno and Benjamin », *Études anglaises*, 58/1, « Littérature et théories critiques II », janvier-mars 2005, p. 31-41 et « Contemporary Art's Emotional Sites: the Case of Rachel Whiteread », dans Jean-Michel Ganteau et Christine Reynier (dir.), *Impersonality and Emotion in Twentieth-Century British Arts*, Montpellier, Presses de l'université Paul-Valéry – Montpellier 3, 2007, p. 203-216.

96 Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1997, p. 479.

97 Accès le 10 mars 2017 à <http://www.ucl.ac.uk/urbanlab/news/ruth-glass-seminar>.

la logique de la résistance à l'expropriation des plus humbles. Les mouvements de résistance anti-capitalistes qui s'opposent à la destruction des quartiers ouvriers de l'*East End* entrent par exemple en résonance avec le conservatisme nationaliste dont s'est nourri le mouvement de gentrification dans les décennies de l'après-guerre<sup>98</sup> et la gentrification des quartiers populaires en Grande-Bretagne, comme aux États-Unis, a été analysée par les sociologues et les spécialistes de la culture visuelle comme contribuant à la politique de relégation urbaine<sup>99</sup>.

La place de l'art et des artistes dans ce mouvement est des plus polémiques, puisque l'art, en particulier l'art *in situ*, est considéré par certains comme le bras esthétique d'un vaste processus d'éviction et de marchandisation de ces quartiers. La réaction du dernier occupant du 193 Grove Road, Sydney Gale, un ancien docker, qui résista longtemps à la destruction de la rue, est elle-même emblématique du potentiel aporétique de l'œuvre. Dans le numéro du 4 novembre 1993 de l'*East London Advertiser*, il dénonce l'œuvre comme une supercherie : « Si ça c'est de l'art, alors je suis Léonard de Vinci ». La critique que suscite l'œuvre ne manifeste pas seulement une forme de philistinisme récalcitrant. Elle est elle-même prise dans la « dialectique à l'arrêt » que produit *House*. L'œuvre ne vise pas à instaurer une forme de dialogue. Elle travaille, au contraire, à rendre ce dialogue impossible, à le frustrer d'entrée de jeu. Ses murs opaques n'ouvrent aucun espace de contact, si ce n'est celui, éminemment allégorique et aporétique d'un silence réfractaire. *House*, en dernière instance, ne construit rien. Elle produit une forme de praxis contrariée, elle-même allégorique des apories du présent.

98 Voir les travaux de Sarah Brouillette sur cette question et la façon dont la littérature anglaise contemporaine se confronte à ces contradictions : « Literature and Gentrification on Brick Lane », *Criticism*, 51/3, été 2009, p. 425-449. Plus largement, sur les contradictions inhérentes à la gentrification, voir l'ouvrage de Loretta Lees, Tom Slater et Elvin Wyly, *Gentrification*, London, Routledge, 2008. Le dernier roman en date de Hari Kunzru, *White Tears* (2017), sorte de polar urbain, met en scène ces contradictions dans le contexte américain, mais en fait mondialisé de New York.

99 Voir l'article précurseur des historiennes de l'art et critiques Rosalyn Deutsche et Cara Gendel Ryan, « The Fine Art of Gentrification », *October*, 31, 1984, p. 91-111.

Son économie aporétique, intenable, la vouait à la destruction, et *House* fut finalement détruite au bout de onze semaines, en dépit des actions diverses menées pour qu'elle soit sauvée. Une motion fut présentée devant la Chambre des communes, signée entre autres par Ken Livingstone, futur maire de Londres, et Jeremy Corbyn, futur leader du Parti travailliste, visant à reporter la destruction de l'œuvre. Devant le refus des autorités locales de conserver l'œuvre en l'état, et quand bien même l'œuvre aurait pu être déplacée dans un autre lieu, Whiteread affirme que *House* n'avait pas vocation à être une œuvre pérenne<sup>100</sup>. Jusque dans sa démolition, l'œuvre donnait à voir en actes la manière dont les conditions « de la mémorialisation [...] sont archivées dans le corps de la *polis* [...], là où l'ordinaire de l'ordre mémoriel public est consolidé et troublé par les mémoires silencieuses et tues ». Le corps de l'art est ici bien investi d'une « performativité plurielle », qui réarticule le dire d'un peuple « à partir d'un récit particulier et de l'obstination du corps »<sup>101</sup>.

*House* est emblématique du travail de ramification du sens que produit Londres et qui structure aussi la vision psychogéographique du cinéaste Patrick Keiller dans *London* (1994), ou encore celle de Iain Sinclair dans *Lights out for the Territory* (1997), *London Orbital* (2002), *Hackney, that Rose-red Empire* (2009), ou *The Last London* (2017). La critique s'est, de longue date, intéressée aux effets de « constellation » du Londres contemporain et à la manière dont la ville-monde met en récits et en gestes notre condition historique<sup>102</sup>. Pour nombre de romanciers, la

100 Voir l'entretien de Ina Cole avec l'artiste, « Mapping Traces: A Conversation with Rachel Whiteread ». Accès le 28 août 2017 à <http://www.sculpture.org/documents/scmago4/aprilo4/WebSpecials/whiteread.shtml>.

101 Judith Butler et Athena Athanasiou, *Dispossession: the Performative in the Political*, Cambridge, Polity, 2013, p. 174-175. Butler et Athanasiou font ici explicitement référence à la puissance de l'art et prennent pour exemple l'œuvre de deux performeuses : Leda Papaconstantinou et Regina José Galindo.

102 Voir entre autres analyses, Georges Letissier, « Biographie d'une ville, temporalités d'une œuvre, Londres selon Ackroyd », dans Ronald Shusterman (dir.), *Des histoires de temps. Conceptions et représentations de la temporalité*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2003, p. 303-322 ; Lawrence Phillips, *London Narratives. Post-War Fiction and the City*, London, Continuum, 2006 ; Vanessa Guignery et François Gallix (dir.), *(Re-)Mapping London. Visions of the Metropolis*

machine à fictions qu'est la ville-monde est une machine métaphorique et organique. Dans l'introduction de son essai *The Making of London*, Sebastian Groes saisit cet entrelacs phénoménologique de l'imaginaire et de l'expérience : « L'histoire si longue et si complexe de Londres en fait, plus que toute autre ville, une fiction », ajoutant presque aussitôt : « Plus encore qu'un lieu qui *est* – Amsterdam et Paris viennent à l'esprit –, Londres est une métropole vivante, une ville robuste [*healthy*] qui est sans cesse retravaillée ; c'est la ville ultime du devenir<sup>103</sup> ». Fiction et corps sont les deux faces d'un même devenir organique pris dans une culture. Groes nous le rappelle, la métaphore de la ville-corps nous vient de *A Journal of the Plague Year* (1722) de Daniel Defoe, et plus avant encore de John Milton et de l'analogie qu'il pose dans *Areopagitica* (1644) entre « la population » d'une cité qui, même assiégée, « continue à disputer, à raisonner, à lire, à inventer, à discourir » et le corps humain :

De même que, dans un corps, quand le sang est neuf, et que les esprits sont purs et vigoureux, non seulement pour les facultés vitales, mais aussi pour les facultés rationnelles (et ceci dans les opérations les plus aiguës et les plus vives de l'esprit et de la subtilité), on reconnaît la bonne condition dans laquelle il se trouve, de même, quand la gaieté du peuple est tellement excitée qu'il en a non seulement pour préserver sa propre liberté et sa sécurité, mais de surcroît pour en consacrer [...] à de l'invention nouvelle, cela prouve [...] que nous muons la vieille

---

*in the Contemporary Novel in English*, Paris, Publibook, 2008 ; Magdalena Maczynska, « This Monstrous City: Urban Visionary Satire in the Fiction of Martin Amis, Will Self, China Miéville, and Maggie Gee », *Contemporary Literature*, 51/1, 2010, p. 58-86 ; Phillip Tew, « Will Self and Zadie Smith's Depictions of Post-Thatcherite London: Imagining Traumatic and Traumatological Space », *Études britanniques contemporaines*, 47, « The Imagineries of Space », 2014. Accès le 24 mars à <http://ebc.revues.org/1886>. Voir aussi la thèse de doctorat de Sophie Prunès-Cartier, *Londres ville-mémoire : la représentation de l'espace londonien et l'écriture du passé dans l'œuvre de Peter Ackroyd*, Université Paris Diderot, 2004. Plus largement, on pourra se référer à l'essai de Kim Duff, *Contemporary British Literature and Urban Space. After Thatcher*, London, Palgrave, 2014, en particulier le chapitre 4 : « The Spaces of the Thatcherite Body: Alan Hollinghurst's *The Line of Beauty* and Will Self's *Dorian* », p. 123-152.

103 Sebastian Groes, *The Making of London. London in Contemporary Literature*, London, Palgrave, 2011 (ebook).

peau ridée de la corruption pour survivre à ces souffrances et redevenir jeunes [...] <sup>104</sup>.

244

L'analyse du Londres contemporain est, Groes nous le rappelle encore, dominée par le textualisme qui semble substituer les images du palimpseste ou de la navigation textuelle à celles d'une physis organique. Mais c'est faire peu de cas de la place que Peter Ackroyd réserve au corps tout au long de son essai *London. The Biography* (2000), et en particulier dans le chapitre intitulé « Voracious London ». C'est aussi négliger la métaphore incarnée qui structure *The Satanic Verses* (1988) de Salman Rushdie et qui fait de Londres un gigantesque organisme cauchemardesque qui happe le corps possédé de Saladin Chamcha dont le cœur affolé bat au rythme syncopé de la ville, ou qui fait resurgir le passé sous la forme de fantômes étonnamment réels, qui vaquent très concrètement à leurs activités quotidiennes <sup>105</sup>. Le duo d'artistes Gilbert & George pousse la métonymie plus loin encore en associant parfois des images de *council estates* et des représentations d'étrons, comme dans la série de 1994 *The Naked Shit Pictures*. Le voisinage de ces images ne fait pas que produire un raccourci obscène ; il rappelle simplement que l'espace social n'est pas que discours, qu'il est aussi fait de corps bien réels. Dans d'autres séries, comme *The Rudimentary Pictures* de 1998, des images de cartes de l'Est de Londres ou de graffitis sont associées à des agrandissements au microscope de cellules de sperme ou de cellules sanguines. En un effet fractal, l'*habitus* se démultiplie jusque dans la plus petite cellule de vie <sup>106</sup>.

La métonymie reliant espace urbain, maison et cellule biologique est donc relue pour être questionnée et réinvestie. Métonymie enchâssée

---

<sup>104</sup> John Milton, *Areopagitica* [1644], trad. Marie-Madeleine Martinet, Paris, Belin, 1993, p. 117.

<sup>105</sup> Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, London, Viking, 1988, p. 253-254, 458.

<sup>106</sup> Accès le 24 août 2017 à <http://www.gilbertandgeorge.co.uk/work/pictures/1998/rudimentary-pictures/love-spunk>. Sur l'œuvre du duo, on pourra se reporter à l'abécédaire coordonné par Isabelle Baudino et Marie Gautheron : *Gilbert & George. Et*, Lyon/Saint-Étienne, ENS éditions/Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole, 2005.

dans le vaste dispositif figural de la ville, la maison fonctionne comme un précipité physique des rapports de subjectivation qui gouvernent au corps politique dans son ensemble. Les écrivains du Black Atlantic savent ces rapports de force et la manière dont ils se jouent dans l'espace du foyer. Ils font souvent de la maison sous-louée sous forme de pauvres meublés, le lieu d'un devenir citoyen agonistique. La *Windrush Generation* qui arrive en Grande-Bretagne à partir de 1948, est tout d'abord condamnée à survivre dans des meublés exigus et laissés très dégradés par la guerre. Les écrivains qui sondent la mémoire meurtrière de l'immigration jamaïcaine des années 1950 font de ces espaces infâmes la scène d'un désenchantement historique et d'une déliaison politique.

Dans *The Final Passage* (1985) de Caryl Phillips ou *Small Island* (2004) d'Andrea Levy, la maison est inhospitalière, lieu de transit, à peine habitable. Elle décalque dans l'espace intime l'aliénation du subalterne « étranger malgré soi<sup>107</sup> », selon l'expression de Guillaume le Blanc, impropre partout. Si, dans *Small Island*, Hortense et Gilbert parviennent à s'inventer un avenir en Angleterre, loin de leur Jamaïque natale, c'est en investissant une maison à l'abandon dans le quartier de Finsbury Park et en s'attelant à sa restauration laborieuse. La « ville ultime du devenir » qu'est Londres selon Sebastian Groes produit donc une topique paradoxale. Le palimpseste mémoriel s'y fait corps. Les spectres se ré-incarnent. L'espace privé de la *domus* est traversé par des courants contraires, agonistiques, qui sont aussi ceux de la *polis*. En cet espace

107 Guillaume le Blanc, *Dedans, dehors*, Paris, Le Seuil, 2010, p. 210-216. Le terme *subalterne* est bien sûr emprunté à l'analyse que Gayatri Chakravorty Spivak développe dans son essai fondateur « Can the Subaltern Speak? », publié originellement sous le titre « Can the Subaltern Speak? Speculations on Widow-Sacrifice », *Wedge*, 7/8, 1985, p. 120-130, et repris dans Cary Nelson et Larry Grossberg (dir.) *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, 1988. Spivak retravaillera son analyse pour le chapitre « History » dans son essai *A Critique of Postcolonial Reason* (Cambridge [Mass.], Harvard UP, 1999). On ne peut qu'être frappé par la concomitance entre la parution originelle de cette analyse et l'éclosion d'une génération d'écrivains qui auront tenté d'articuler la position hors langue/hors histoire de la *Windrush generation*. Sur la manière dont ces écrivains réimaginent Londres, voir Nico Israel, « Tropicalizing London: British Fiction and the Discipline of Postcolonialism », dans James F. English (dir.), *Contemporary English Fiction*, Oxford, Blackwell, 2006, p. 83-100.

dedans/dehors, tout à la fois propre et commun, se figure un corps politique en devenir, tout à la fois singulier et pluriel.

Dans *Capital* (2012) de John Lanchester et *Number 11* (2015) de Jonathan Coe – pour partie une suite à *What a Carve Up!* (1994) –, ce devenir creuse un espace dystopique, symétrique de l'élan utopique sur lequel se clôt *Small Island*. Romans de la crise – crise des *subprimes* et, plus largement, crise du capitalisme –, ces deux textes font de la maison l'épicentre de transactions symboliques presque infinies. *Capital* situe presque l'intégralité de son action dans une rue d'un quartier du Sud de Londres en cours de gentrification. Précipité d'une société en profonde mutation, Pepys Road – la référence au chroniqueur visionnaire du XVII<sup>e</sup> siècle, Samuel Pepys, dit combien le roman de Lanchester travaille la mémoire littéraire de la ville – offre une coupe sociologique et politique d'un Londres en équilibre précaire sur la crête de la mondialisation ultra-libérale. Les mutations sociologiques du quartier peu à peu colonisé par les nouveaux maîtres du marché – traders, agents de stars du football en devenir... – induisent des cohabitations qui sont métonymiques des mutations plus larges de la société anglaise. Un monde s'efface, qu'incarne une vieille dame que l'incurie du NHS condamne à une mort silencieuse. Une société aux contours instables le remplace, dont la veine satirique et réaliste du roman souligne l'inorganicité toute postmoderne<sup>108</sup>.

Épicentre du séisme inexorable qui emporte la société, la maison de Roger et Arabella Yount est le micro-théâtre d'une tragi-comédie de la dépossession, dépossession économique et symbolique. Le 51 Pepys Road est moins une maison qu'un pur espace de visibilité spéculative. Le coût

<sup>108</sup> Sur le réalisme du roman, voir mon article : « Writing Capital, or, John Lanchester's Debt to Realism », *Études anglaises*, 68/2, « The British Contemporary Novel: 2008-2015 », dir. Vanessa Guignery et Marc Porée, 2015, p. 143-155. Pour une introduction passionnante aux effets d'analogie entre fiction et finance contemporaine, voir David Watson, « Derivative Creativity: the Financialisation of the Contemporary American Novel », *European Journal of English Studies*, 21/1, « Getting and Spending », dir. Frederik Van Dam, Silvana Colella et Brecht de Groote, 2017, p. 93-105. On doit aussi mentionner l'essai du sociologue Arjun Appadurai, *Banking on Words. The Failure of Language in the Age of Derivative Finance*, Chicago, The University of Chicago Press, 2015.

de la maison, comme celui du train de vie afférent, sont comme abstraits, découplés de toute réalité économique autre que celle, paradoxale, de l'économie spéculative dont Roger Yount est un rouage finalement mineur. L'économie domestique elle-même est intégralement soumise à une spéculativité dans laquelle se reflète la dérive spéculative du système dans son ensemble. Rien, dans cet univers, ne peut être stable. Indexé sur la logique de frustration inhérente à la société de consommation, il est régi par la seule nécessité de l'apparaître. Les travaux d'embellissement dont rêve Arabella y sont infinis et nécessairement irraisonnés. Le 51 Pepys Road est tout à la fois fragment et totalité. Le système libéral mondialisé s'y réfléchit en une ronde frénétique, peuplé d'ouvriers polonais – « deux fois plus efficaces que les ouvriers anglais, deux fois plus fiables et deux fois moins chers<sup>109</sup> », selon Arabella Yount –, de femmes de ménage, de gardes d'enfants espagnoles ou hongroises. La ratio économique – « deux fois plus »/« deux fois moins » – n'a d'autre raison que celle, fétichiste, de la visibilité concurrentielle.

Les maisons du quartier de Pepys Road, quoique soumises à une logique d'optimisation implacable, sont en fait désaffectées, prises dans une pathique réduite à la seule mode. Éventrées, remaniées, proliférantes, les maisons sont moins des espaces habités que de purs fantômes, toujours frustrés : « Il y avait toujours quelqu'un qui faisait des travaux dans la rue », une rue qui résonne du fracas « des marteaux, des perceuses, des murs qu'on abat, des machines, des échafaudages qu'on monte et démonte et des radios hurlantes des ouvriers<sup>110</sup> ».

*Number 11, or Tales that Witness Madness* de Jonathan Coe pousse la vision plus loin encore sur la voie du cauchemar. La maison s'y fait matrice kafkaïenne, réservoir d'hallucinations. Les transformations qui bouleversent la demeure londonienne des Gunn dans le quartier de Chelsea participent aussi d'une logique concurrentielle ; mais comme sous l'effet d'une involution mortifère, l'ambition attire Madiana Gunn

109 « He worked twice as hard as a British worker, was twice as reliable, and cost half as much » (*Capital*, London, Faber & Faber, 2012, p. 41).

110 « Someone in the street was always doing up a house », « all the banging, crashing, drilling, pounding, roaring, and turned-up transistor radios of builders and scaffolders [...] » (*ibid.*, p. 3).

vers d'obscurités profondes, là où le sommeil de la raison engendre des monstres. Limitée dans ses rêves de grandeur immobilière par la densité urbaine de Chelsea, l'épouse de Sir Gilbert Gunn imagine étendre leur demeure sur onze étages souterrains, dont trois étages réservés à la piscine et à son plongeur à dix mètres et ses palmiers souterrains, mais aussi un niveau – le onzième – dont la fonction sera simplement d'attester de la toute-puissance des propriétaires des lieux. Au-delà des nappes phréatiques que l'infortuné maître d'œuvre doit garantir qu'elles seront pompées 24 h/24 h, dans les tréfonds géologiques ne se révèle que l'informe d'une ambition presque reptilienne ; et la puissance de la némésis qu'elle déclenche s'incarne dans de gigantesques araignées qui surgissent des abîmes, aux confins de la réalité et du fantasme.

L'énergie mortifère de « l'envie<sup>111</sup> » propre à la société post-thatchérienne a balayé jusqu'au réalisme. Le régime métonymique est une machine folle. Le corps politique ne s'incarne plus que dans de monstrueuses figures animales, corps-tombeaux emblématiques de l'échec de l'humanisme libéral. À la symbolique de la trame mémorielle, s'est substituée celle de la plongée dans les profondeurs obscures du désir sans fond et celle du chaos de la réinvention ostentatoire, prise dans le seul présent. En creux se dit aussi une autre urgence : celle de repenser un être collectif ; être collectif singulier pluriel, et dont la littérature et les arts visuels saisissent, malgré tout, la praxis en devenir.

---

111 Dans une interview, Coe définit le projet de *Number 11* comme suit : « *Number 11* est une satire de l'envie, de l'inégalité, des réseaux sociaux, de la télé réalité, etc. » (Vanessa Guignery, *Jonathan Coe*, London, Palgrave, 2016, p. 146).

## 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<sup>e</sup> siècle*, trad. Michel Vittoz, Paris, L'Arche, 2001.
- , *Edward Bond Letters*, t. 5, éd. dirigée par Ian Stuart, London, Routledge, 2001.
- , *Edward Bond Letters*, t. 2, éd. dirigée par Ian Stuart (1995), London, Routledge, 2013.
- BURGESS, Anthony, *Earthly Powers* (1980), Harmondsworth, Penguin, 1982; *Les Puissances des ténèbres*, trad. Georges Belmont et Hortense Chabrier, Paris, Robert Laffont, coll. « Pavillons poche », 2012.
- BURNSIDE, John, *Selected Poems*, London, Jonathan Cape, 2006.
- BYATT, A.S., *Possession*, London, Chatto & Windus, 1990; *Possession. Roman romanesque*, trad. Jean-Louis Chevalier, Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio », 2018.
- , *Babel Tower*, London, Chatto & Windus, 1996; *La Tour de Babel*, trad. Jean-Louis Chevalier, Paris, Flammarion, 2001.
- , *A Whistling Woman*, London, Chatto & Windus, 2002; *Une femme qui siffle*, trad. Jean-Louis Chevalier, Paris, Flammarion, 2003.

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

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

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

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

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

#### AUTRES SOURCES

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

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

## FILMS

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

## 320

### TEXTES CRITIQUES

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

- , *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, trad. Marilène Raiola, Paris, Le Seuil, 1990.
- , *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, trad. Marco Dell'Omodarme, et al., Paris, Desclée de Brouwer, 2004.
- ALBRIGHT, Deron, « Tales of the City: Applying Situationist Social Practice to the Analysis of the Urban Drama », *Criticism*, 45/1, hiver 2003, p. 89-108.
- ALEXANDER, Marguerite, *Flights from Realism. Themes and Strategies in Postmodernist British and American Fiction*, London, Edward Arnold, 1990.
- ALLEN, Nicola, *Marginality in the Contemporary British Novel*, London, Continuum, 2008.
- AMIEL-HOUSER, Tammy, « The Ethics of Otherness in Ian McEwan's *Saturday* », *Connotations: A Journal for Critical Debate*, 21/1, 2011-2012, p. 128-157.
- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities*, London, Verso, 1983 ; *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, 2002.
- ANGEL-PEREZ, Élisabeth, *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, 2006.
- , « Le corps (ou ce qu'il en reste) sur la scène anglaise contemporaine », dans Alexandra Poulain (dir.), *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2011, p. 29-44.
- ANGEL-PEREZ, Élisabeth et François LAROQUE (dir.), « Arcadias », n° 13 de *Sillages critiques*, 2011.
- ANGELAKI, Vicky, *Social and Political Theatre in 21st Century Britain. Staging Crisis*, London, Bloomsbury, 2017.
- ANZIEU, Didier, *Le Corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981.
- , *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985.
- APPADURAI, Arjun, *Banking on Words. The Failure of Language in the Age of Derivative Finance*, Chicago, The University of Chicago Press, 2015.
- ARDENNE, Paul, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002.
- 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<sup>er</sup> 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<sup>e</sup> 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](https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2017/presentation-speech.html).
- DELEUZE, Gilles, *Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1984.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

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

- DRISCOLL, Lawrence, *Evading Class in Contemporary British Literature*, London, Palgrave, 2009.
- DRIVER, Stephen et Luke MARTELL, « Left, Right and the Third Way », *Policy & Politics*, 28/2, 2000, p. 147-161.
- DUCLOS, Nathalie et Vincent LATOUR (dir.), « Citizenship in the United Kingdom », n° XXI/1 de *Revue française de civilisation britannique*, 2016.
- DUFF, Kim, *Contemporary British Literature and Urban Space. After Thatcher*, London, Palgrave, 2014.
- EKELUND, Bo G., « Misrecognizing History: Complicitous Genres in Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day* », *The International Fiction Review*, 32/1.2, 2005, p. 70-91.
- EL-KHAIRY, Omar Assem, « Snowflakes on a Scarred Knuckle: the Biopolitics of the "War on Terror" through Steve McQueen's *Hunger* and Kathryn Bigelow's *The Hurt Locker* », *Millennium: Journal of International Studies*, 39/1, 2010, p. 187-191.
- ELIAS, Amy J., « Meta-mimesis? The Problem of British Postmodern Realism », *Postmodern Studies*, 7, « British Postmodern Fiction », dir. Theo D'haen et Hans Bertens, 1993, p. 9-31.
- ELKIN, Lauren, *Flâneuse. Women Walk the City*, London, Chatto & Windus, 2016.
- ENGLISH, James F. (dir.), *A Concise Companion to Contemporary British Fiction*, Oxford, Blackwell, 2006.
- EYRES, Patrick, « Ian Hamilton Finlay and the Cultural Politics of Neo-Classical Gardening », *Garden History*, 28/1, 2000, p. 152-166.
- ESPOSITO, Roberto, *Communitas. The Origin and Destiny of Community* (1998), trad. Timothy Campbell, Stanford, Stanford UP, 2010; *Communitas. Origine et destin de la communauté*, trad. Nadine Le Lirzin, Paris, PUF, 2000.
- , *Immunitas. The Protection and Negation of Life* (2002), trad. Zakiya Hanafi, Cambridge, Polity, 2011.
- FARGE, Arlette, « Georges Didi Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003 », *Études photographiques*, 15, novembre 2004. Accès le 1<sup>er</sup> 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<sup>er</sup> 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<sup>er</sup> 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](http://www.huffingtonpost.com/greg-mitchell/6-years-ago-stuff-happens_b_185691.html).

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

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

- POULAIN, Alexandra, *Irish Drama, Modernity and the Passion Play*, London, Palgrave, 2016.
- PRUNÈS-CARTIER, Sophie, *Londres ville-mémoire: la représentation de l'espace londonien et l'écriture du passé dans l'œuvre de Peter Ackroyd*, thèse de doctorat, Université Paris Diderot, 2004.
- 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](http://psyartjournal.com/article/show/sarbit-madness_silenced_a_foucauldian_reading_o).
- SAUNDERS, Graham, « 'A Theatre of Ruins'. Edward Bond and Samuel Beckett: Theatrical Antagonists », *Studies in Theatre and Performance*, 25/1, 2005, p. 67-77.

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

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

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



## INDEX<sup>1</sup>

### 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 ILLUSTRATIONS<sup>1</sup>

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 2015 .....103
3. Jake et Dinos Chapman, *Great Deeds Against the Dead*, 1994, mixed media, 277 x 244 x 152,5 cm © Adagp, Paris, 2018 .....108
4. Complicité, Simon McBurney, *Mnemonic*, 1999 © Geraint Lewis .....122
5. Marc Quinn, *Self*, 1991, sang (l'artiste), acier inoxydable, plexiglas et équipement de réfrigération, 35,5 x 189 x 84 cm, photo Marc Quinn studio © Marc Quinn. Avec l'aimable autorisation de l'artiste .....156
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 Symons .....165
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 Turk .....197
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, London .....215

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



