

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 :

979-10-231-3604-3

Contenu de ce document :

MATIÈRE À RÉFLEXION



mondes anglophones

COLLECTION « MONDES ANGLOPHONES

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

Dernières parutions

« *We said objectivist* ».

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

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

Jonathan Coe. Les politiques de l'intime
Laurent Mellet

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

Catherine Bernard

Matière à réflexion

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



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

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

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

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

SUP

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

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

MULTITUDE ET COMMUNAUTÉ

Partout le corps collectif semble se démembrer, se faire spectral, s'absenter à lui-même. Partout, dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains, cette même expérience d'une ruine brutale ou lente, mais toujours radicale. Les conflictualités qui traversent le corps politique semblent n'épargner aucun des principes de ce bien commun. Livré à la terreur dystopique de lendemains obscurs, à la dévastation de la guerre, aux maux d'un présent anémique, hanté par une mémoire de cendres ou dépossédé de son *habitus* même, ce corps politique semble tout entier condamné à des formes d'organicité délétères. La communauté imaginaire qui fonde la nostalgie d'une culture commune n'est pas épargnée, qui se révèle telle qu'en elle-même l'idéologie la produit : dispositif hégémonique d'assujettissement des affects politiques. Et pourtant, partout aussi, le corps politique s'obstine, fait front, dans sa spectralité, dans ses *dissecta membra*, ses fragments épars et pourtant si insistants. Ces fragments nous regardent. Ils regardent la *polis*. Ils forcent lecteurs et spectateurs à regarder en face ce qui s'obstine à faire sens, malgré tout. Aux dispositifs de forclusion, la représentation oppose un travail paradoxal, souvent agonistique qui retourne la logique hégémonique contre elle-même. Les *council estates* désertés, les lieux de mémoire – topographiques, textuels, allégoriques – et toute une foule de pratiques complexes, deviennent le lieu d'une historicité critique, toile trouée et pourtant résistante d'un être en commun.

Jeremy Deller sait combien l'œuvre à rebours, en creux – malgré tout –, de l'art parvient à défaire les dispositifs pour laisser percer la voix multiple de cet « être singulier pluriel » qui fait corps politique. Le projet *Folk Archive* qu'il imagina et mit en œuvre avec le plasticien Alan Kane, connu pour son exploration des formes vernaculaires de l'art, dégage l'espace d'un *habitus* résiduel, et pourtant bien présent : archive ouverte de pratiques culturelles ancestrales et disséminées dans tout le

corps social. Conservée en une foule de clichés photographiques, de vidéos et d'objets, glanés dans toute l'Angleterre et dont une sélection fut ensuite présentée, de mai 2005 à septembre 2006, dans divers centres d'art en Angleterre, ou encore à Bâle¹, *Folk Archive* est un mémorial joyeux, indiscipliné, de pratiques, de moments, d'émotions, d'affects : leçon de choses ordinaires et partagées, choses communes donc, à la valeur singulièrement plurielle. Des festivals de grimaces – *World Gurning Championships* –, au *Pudding Festival* du village de Braithwaite, dans le Cumbria, ou encore aux manifestations les plus infimes de la culture vernaculaire – décorations de Noël extravagantes, jardins de pierre miniatures agencés au pied d'arbres banals, etc. –, rien de cette culture en myriade ne semble trop humble pour être préservé, conservé, malgré tout. Deller et Kane observent ces pratiques à échelles multiples en artistes-anthropologues, au point de bascule de l'art conceptuel et de la pratique anthropologique², là où un sentiment d'appartenance se vit, se fait *praxis* communautaire, reliant les âges et les individus. Une autre économie de l'art s'impose ici à nous, qui s'émancipe du diktat de toute autorité fondatrice. Déployant l'intuition du *ready-made* à l'échelle d'une société, Deller et Kane font moins œuvre d'artistes que de glaneurs. Pratiquant ce que le critique et conservateur Nicolas Bourriaud lit, plus largement, comme une « esthétique relationnelle » dans laquelle l'impératif productif se dépasse sous la forme d'une « postproduction » collective³, Deller et Kane se veulent simples truchements, interfaces, passeurs de pratiques et d'objets de peu, introduits comme en fraude dans l'espace de l'art. Dans sa multiplicité démotique, cette archive refuse la nostalgie. Souvent drolatique, proliférante, elle oppose son énergie burlesque à la poétique de la mélancolie qui menace de subrepticement reconduire le

1 Le projet fut aussi présenté dans l'exposition collective *Intelligence. New British Art 2000*, qui se tint à la Tate Britain, du 6 juillet au 24 septembre 2000.

2 Voir Jeremy Deller et Alan Kane, *Folk Archive. Contemporary Popular Art from the UK*, London, Book Works, 2008, p. 2.

3 Voir les deux essais de Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* (1998), Dijon, Les Presses du réel, 2001, et *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les Presses du réel, 2003.

processus de relégation des « vies minuscules » qu'évoque le philosophe Guillaume le Blanc⁴.

La fabrique de la communauté, du commun, parfois mise en tension avec l'idée de peuple, aura rarement été aussi centrale à la pensée critique qu'aujourd'hui. Dès 1983, Jean-Luc Nancy se confronte, dans *La Communauté désœuvrée*, à l'idée que la tâche de la communauté serait paradoxalement de renoncer à faire œuvre de communauté pour mieux laisser ouvert l'espace du commun. Il ne cessera de travailler cette contradiction centrale à toute pensée dialectique du politique⁵. En lien étroit avec une analyse intransigeante du capitalisme mondialisé, et des nouveaux visages de l'impérialisme, Antonio Negri et Michael Hardt auront, par ailleurs, affouillé la tension opposant peuple et multitude : les « singularités plurielles de la multitude s'oppos[ant] à l'unité indifférenciée du peuple⁶ ». De même, en France, les travaux récents de Georges Didi-Huberman sur les figures des « peuples en larmes/peuples en armes⁷ », ou de Guillaume le Blanc sur les « vies ordinaires » et « précaires »⁸ invitent à repenser la fabrique non hégémonique d'un corps politique hospitalier, attentif aux multiplicités menues qui le co-organisent. *Multitude, multiplicités, peuples, vies* : les termes varient et l'on ne saurait sous-estimer les raisons historiques, économiques,

4 Guillaume le Blanc, *L'Insurrection des vies minuscules*, Paris, Bayard, 2014.

5 La notion de « communauté désœuvrée » apparaît dans un article de Jean-Luc Nancy, « La communauté désœuvrée », *Aléa*, 4, 1983, p. 11-49 ; rééd. Paris, Christian Bourgois, 1986. Celle de « communauté affrontée » est l'objet de l'essai du même titre, *La Communauté affrontée* (Paris, Galilée, 2001). On se doit de mentionner que l'article de 1983 inspira à Maurice Blanchot une réponse, *La Communauté inavouable* (Paris, Éditions de Minuit, 1983), essai auquel Nancy répondit sur le fond, trente ans plus tard, avec *La Communauté désavouée* (Paris, Galilée, 2014). Un dialogue serpentin – auquel on doit ajouter l'essai de Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel* ([1996], Paris, Galilée, édition augmentée 2013) – se lit ici qui dit l'importance de la notion de communauté dans la pensée philosophique contemporaine, non seulement dans le monde anglophone, mais aussi en France.

6 Michael Hardt et Antonio Negri, *Multitude. War and Democracy in the Age of Empire* (2004), New York, Penguin, 2005, p. 99.

7 On se référera tant au sixième volet de *L'Œil de l'histoire : Peuples en larmes, peuples en armes* (Paris, Éditions de Minuit, 2016), qu'à son essai plus ancien, *Survivance des lucioles* (Paris, Éditions de Minuit, 2009).

8 Guillaume le Blanc, *Vies ordinaires. Vies précaires*, Paris, Le Seuil, 2007.

finalement politiques, de ces distinctions. Elles disent combien, de chaque côté de l'Atlantique et de chaque côté de la Manche, le corps politique se représente à lui-même de manières diverses, voire apparemment contradictoires⁹. La prégnance de ces termes dans le débat contemporain sur la représentation dit aussi la nécessité de rendre justice à un démos irréductible, un démos qui ouvre des écarts, des intervalles au sein même du corps politique et qui ainsi impose à la représentation de se faire autre, de s'altérer pour faire l'expérience de l'étrangeté.

252

Ce sont ces « singularités plurielles » que recueillent *Folk Archive* et les œuvres dont il sera question dans ce chapitre : fictions, performances, installations, films qui mettent en mots, en images, une agentivité plurielle. De même que, selon les mots d'Henri Lefebvre, nous produisons l'espace que nous habitons, de même que nous le fabriquons et le donnons à voir par notre être même au monde, l'œuvre politique que s'assignent la littérature et les arts visuels aujourd'hui en Grande-Bretagne est de *produire* le « corps vivant¹⁰ » qu'évoque Lefebvre. Dans l'ombre envahissante des demeures de mémoire, dans les espaces désaffectés des *council estates*, une multitude de singularités insiste, objecte, revendique une puissance à être. De cette puissance, la littérature et les arts visuels se veulent comptables ; moins pour accorder une voix au subalterne – ce serait reconduire l'acte de relégation – que pour acter ou co-acter une présence obstinée.

La représentation réinvente une fois encore sa fonction politique. La négativité de la déréliction historique se retourne sur elle-même – plus

9 Le collectif *Qu'est-ce qu'un peuple?* (Paris, La Fabrique, 2013) permet de prendre la mesure de ces différences. Il met en regard les réflexions d'Alain Badiou, Pierre Bourdieu, Judith Butler ou Sadri Khiari sur la notion de *peuple*. Le volume fut très vite traduit et publié aux États-Unis : *What is a People?* (trad. Jody Gladding, New York, Columbia UP, 2016). Dans une perspective comparatiste différente, quoique tout aussi éclairante, ou pourra aussi se référer aux travaux menés par Claire Joubert sur le peuple comme construction d'un rapport anthropologique « toujours problématique », voir entre autres : « Le comparatisme comme critique : littérature/s, culture/s, peuple/s », dans Émilienne Baneth-Nouailhetas (dir.), *Comparer l'étranger. Enjeux du comparatisme en littérature*, Rennes, PUR, 2007, p. 25-48. Accès le 3 avril 2017 à <http://books.openedition.org/pur/28811>.

10 Henri Lefebvre, *La Production de l'espace* (1974), Paris, Anthropos, 2000, p. 199.

encore que contre elle-même – pour ouvrir l'espace d'un commun possible. Loin de faire surgir une communauté désaffectée, impuissante à se subjectiver et à s'individuer, écrivains et artistes font surgir une communauté de co-existences, de co-présences, infiniment instanciées en un corps-myriade. Il ne s'agit pas ici d'imaginer la bonne forme qui saisira l'identité de la vision et du monde. Il s'agit au contraire, de désajointer représentation et identité pour ouvrir les intervalles d'une praxis non conforme, désorientée peut-être, mais surtout réorientée vers l'invu, l'insu du corps politique. Ce n'est qu'à la condition de cette « réorientation du regard », nous rappelle Myriam Revault d'Allonnes dans *Le Miroir et la Scène*, que nous pouvons « aborder la vraie question, celle de la puissance représentative dont sont porteurs les sujets politiques, les citoyens ». « Ce que peut la représentation politique » – sous-titre de l'ouvrage – c'est capter non plus des identités, mais des capacités : celles-là mêmes qui font, en actes, la représentation comme « expérience »¹¹.

Les différents corps de la crise des représentations – corps de/en guerre, corps critiques, corps habités – n'épuisent pas l'expérience du politique ; ils n'en disent ni la fin ni les fins. Ils en sont au contraire l'historicité incarnée, partagée, toujours relancée. Les corps habités sont aussi des corps habitants. Les corps critiques sont aussi des corps qui pensent un *commonwealth*. Dans un Royaume-Uni qui n'en finit pas d'être post-thatchérien, et d'interroger le lien entre l'un et le multiple, l'individu et la société, la représentation se doit de produire des capacités, de donner à voir les expériences qui font le corps politique, malgré tout.

Ce *malgré tout*, cette réserve, est à double sens ; elle est aussi réservoir démocratique, provision par laquelle paradoxalement est rachetée l'impuissance à dire et à voir. La réorientation des regards que défendent Myriam Revault d'Allonnes et Guillaume le Blanc, décale le dispositif représentatif. La représentation n'est plus régulatrice, dispositif d'assujettissement à un ordre discursif, mais inclusive, pratique critique altérant le régime signifiant pour l'élargir, en dévoiler la profusion.

11 Myriam Revault d'Allonnes, *Le Miroir et la Scène. Ce que peut la représentation politique*, Paris, Le Seuil, 2016, p. 179.

Pour qui sait scruter et lire le présent, il est des pratiques, des modes d'historicité qui inquiètent la langue de la *polis* et qui pourtant la régénèrent aussi. Réorienter le regard, pluraliser la langue de la cité, c'est donc produire, porter à l'image, mettre en mots, ceux que la polis à relégués dans les marges de la représentation. C'est laisser advenir des capacités politiques aux confins externes, mais aussi internes, de la cité. Les humbles, les déclassés, mais aussi la foule singulièrement impersonnelle du présent occupent la littérature et les arts visuels britanniques comme peut-être rarement par le passé. Ils l'intéressent, car ils intéressent notre capacité collective à faire corps et à se produire en actant la représentation.

254

Nul doute qu'une telle altération de la représentation revêt aujourd'hui une urgence particulière. Margaret Thatcher, puis les gouvernements travaillistes et conservateurs qui lui ont succédé n'ont eu de cesse de tenter de resémantiser la notion de société. La formule de la Dame de fer – « la société, ça n'existe pas¹² » – aura servi de repoussoir aux tentatives successives de repenser le pacte social. La troisième voie théorisée par le sociologue Anthony Giddens dans les années 1990 – de *Consequences of Modernity* (1990) à *The Third Way: The Renewal of Social Democracy* (1998) – dessinait une forme de dépassement des anciens clivages de classes, et de la partition distinguant socialisme et conservatisme, gauche et droite. Cette troisième voie est revendiquée par le New Labour de Tony Blair dès son arrivée au 10 Downing Street en 1997. S'exprimant devant le Congrès des socialistes européens, à Malmö, un mois après la victoire des travaillistes aux élections législatives, il se dit convaincu que la tâche des partis de gauche « n'est pas de livrer des batailles archaïques, mais de prouver qu'il existe une troisième voie, une voie combinant une économie ouverte, compétitive, efficace avec une société juste, respectueuse et humaine¹³ ». On le sait, cette social-

12 Voir *supra*, p. 186-187.

13 Cité dans Stephen Driver et Luke Martell, « Left, Right and the Third Way », *Policy & Politics*, 28/2, 2000, p. 147-161, ici p. 148. Cette même réconciliation de l'économie de marché et de la justice sociale est au cœur de l'essai d'Anthony Giddens, *The Third Way*, qui postule dès le premier chapitre « la mort du socialisme », lui opposant une « société de la providence constructive » (« a society of positive

démocratie va de pair avec un travail de marketing du Royaume-Uni sous un jour plus novateur. « Cool Britannia » devient ainsi très vite le slogan résumant l'entrée supposément euphorique du pays dans l'ère des industries créatives, comme en un écho hyper-moderne du « Swinging London » des années 1960¹⁴.

Sur les ruines du socialisme, qui avait, pour une large part, été à la base du travaillisme, doit donc s'élever une société d'un genre nouveau, compatible avec le capitalisme dérégulé et l'économie mondialisée. Mais un spectre ne cesse, pour autant, de hanter ce capitalisme tardif. La société, comme concept et pratique, ne cesse de hanter le Royaume-Uni du tournant du XXI^e siècle. Les Premiers ministres qui se succèdent à Downing Street, après Tony Blair, savent qu'ils doivent encore et encore convaincre qu'ils n'abandonnent pas la société à un individualisme lui aussi dérégulé. Ils savent qu'ils doivent dessiner les contours de cette société en devenir, et qu'il leur revient aussi de la mettre en récit.

Cette mise en récit est d'autant plus urgente que la société britannique est devenue « multiculturelle », et que ce multiculturalisme reste encore largement à penser au sommet de l'État, comme dans la société. Il ne va pas de soi ; en témoignent les émeutes de Brixton en 1981, puis celles qui se répétèrent à travers le pays en 1985, 2001, 2005 et 2011. Parallèlement, la désintégration des corps intermédiaires traditionnels que constituaient les syndicats, suite aux grèves de 1984-1985, a induit une recomposition des mécanismes de solidarité. Plus largement encore, ces mutations imposent de repenser la figure du citoyen, et les liens

welfare ») et une politique d'« investissements sociaux », le tout dans un système mondialisé auquel cette synthèse permettrait à la Grande-Bretagne de s'adapter (Cambridge, Polity, 1998, p. 3-7).

14 Déjà apparue à la fin des années 1960, l'expression « Cool Britannia » fit retour dans un article et une couverture du magazine *Newsweek* de la fin de 1996. Le journaliste Stryker McGuire affirmait que Londres était désormais « la ville la plus cool du monde ». L'expression était déjà passée dans l'imaginaire de la pop culture et de la consommation. Ainsi, le glacier Ben & Jerry's lança une nouvelle crème glacée « Cool Britannia » en mars 1996 ; il semblerait que ce soit là la première occurrence de l'expression qui fut immédiatement reprise par les commentateurs de la vie politique anglaise et des médias.

d'interdépendance qui le lie au corps social¹⁵. En 2006, Gordon Brown, alors Chancelier de l'Échiquier du troisième gouvernement de Tony Blair, comprenant la nécessité d'inscrire ces mutations dans une continuité historique, choisit de replacer l'identité britannique au cœur des débats. Dans un discours donné en janvier 2006, lors du congrès de la Fabian Society, il choisit de placer le sentiment d'appartenance nationale – *britishness* – au cœur du contrat liant « l'état, la communauté et l'individu¹⁶ ». Les défis de la mondialisation ne peuvent, selon lui, être relevés qu'à condition que le Royaume-Uni puise dans les principes qui ont guidé son histoire démocratique : « liberté pour tous, responsabilité de tous, justice envers tous » (« *liberty for all, responsibility by all, and fairness to all* »). La syntaxe inscrit cet ordre réitéré : la liberté – politique et économique – accordée à tous se légitime par un investissement responsable et solidaire de tous dans le bien commun ; cette réciprocité est le prix de la justice sociale.

Le conservateur David Cameron promeut par la suite la notion de « Big Society », tant dans la campagne qui l'amène au pouvoir en 2010, que durant ses mandats au 10 Downing Street. Deux mois seulement après la victoire des conservateurs, il prononce un important discours à Liverpool, dans lequel il insiste sur la nécessité de penser une société dans laquelle les acteurs sont à la fois en responsabilité et libres : « Vous pouvez l'appeler libéralisme. Vous pouvez l'appeler autonomie. Vous pouvez l'appeler liberté. Vous pouvez l'appeler responsabilité. Je l'appelle la "Société adulte"¹⁷ ». Quoique David Cameron ait pensé la catégorie en

15 Sur la citoyenneté dans le Royaume-Uni contemporain, voir Charles Pattie, Patrick Seyd et Paul Whiteley, *Citizenship in Britain. Values, Participation and Democracy* (Cambridge, Cambridge UP, 2004), ainsi que Nathalie Duclos et Vincent Latour (dir.), « Citizenship in the United Kingdom », *Revue française de civilisation britannique*, 21/1, 2016.

16 Accès le 5 avril 2017 à <http://www.britishpoliticalspeech.org/speech-archive.htm?speech=316>. On rappellera que la Fabian Society fut créée en janvier 1884. Elle eut un rôle grandissant au tournant du xx^e siècle, dans la défense d'un réformisme teinté de socialisme. Elle fut active dans la création du Parti travailliste et a continué depuis à avoir une influence sur le parti et les gouvernements travaillistes.

17 Accès le 5 avril 2017 à <http://www.britishpoliticalspeech.org/speech-archive.htm?speech=321>. Les termes employés par le leader conservateur n'ont pas

opposition avec les thèses redistributives du Parti travailliste, une même dialectique court dans cette invocation d'une société adulte et dans le principe de réciprocité posé par Gordon Brown. Les individus sont tous responsables du bien commun. Il n'est pas de droits sans devoirs de tous envers tous. Cette interdépendance explique aussi l'accent mis par David Cameron sur le rôle des communautés : le village, le quartier, l'association caritative. Unité de base de cette arborescence communautaire, la famille reste la matrice de cette morale de la responsabilité qui doit diffuser dans l'ensemble du corps politique. Un autre discours, donné le 23 mai 2011 à Milton Keynes, lors de la remise du prix « Big Society » à l'association caritative MAD (*Make A Difference*) œuvrant pour l'accompagnement des jeunes, revient sur cette dissémination des principes de responsabilité et d'interdépendance. Citant *The Social Animal* (2011), un essai de David Brooks, chroniqueur au *New York Times*, Cameron en vient à redéfinir le propre de toute société comme l'expérience d'une responsabilité partagée. La mission qu'il fixe à son gouvernement et à sa majorité parlementaire est de « créer une culture de la responsabilité », nourrie d'un « attachement philosophique » aux principes qu'il place à la base même de cette « Société adulte » : « l'ouverture, la concurrence » et « l'authentique pouvoir des gens ». L'ambiguïté sémantique qui se glisse dans cette dernière expression laisse deviner une redéfinition radicale des idées de société et de corps politique. « *True people power* » : tel est le principe auquel en appelle David Cameron, dans un battement sémantique – le peuple/les gens – qui au peuple substitue les individus assemblés en une même agentivité. Pour autant, ces individus reliés

réellement d'équivalents en français. Ils méritent d'être rappelés : « *You can call it liberalism. You can call it empowerment. You can call it freedom. You can call it responsibility. I call it the Big Society* ». *Empowerment* en particulier ne se traduit qu'imparfaitement par *autonomie* ; le terme *empouvoirement* est utilisé en français, mais essentiellement dans le cadre des débats sur la place des femmes dans la société. Le terme *big* renvoie tout à la fois à la taille de la société, impliquant ainsi que tout un chacun a sa part dans l'entreprise collective, mais aussi à la certitude que la société a grandi, qu'elle est donc adulte. On précisera que concrètement la vision de Cameron prend en 2012 la forme d'un fond de financement des initiatives sociales : Big Society Capital. Accès le 6 avril 2017 à <https://www.bigsocietycapital.com/>.

par des engagements communautaires responsables ne sont en rien les « singularités plurielles » qu'imaginent Michael Hardt et Antonio Negri. C'est à des individus responsables de leur destin que l'état confie une mission régulatrice, dans le cercle familial ou associatif.

Peuple, nation, communauté, pluralités singulières, la langue tâtonne pour dire les nouvelles sociabilités engendrées par le capitalisme tardif. La littérature et les arts visuels n'auront de cesse de souligner les contradictions de cette doxa libérale. Les relations humaines ne sont pas ce « liant » (« *glue* ») qui, selon Cameron, lie les êtres et facilite leur interdépendance. La physique du corps politique est rétive aux principes d'adhérence et d'adhésion que Cameron, voire Brown lui-même, aspirent à légitimer dans l'imaginaire collectif. Le tissu conjonctif est soumis à des pressions économiques, identitaires, culturelles, toujours plus fortes¹⁸. Il se rompt souvent. Il craque, impuissant à arrêter l'inexorable processus de déclassement d'êtres désaffiliés, en quelque sorte déliés du tissu politique. Suivant la dialectique ouverte et paradoxale rencontrée dans les chapitres précédents, cette déliaison est aussi symptôme, expérience que la littérature et les arts vont lire, comprendre, produire aussi, rendre lisible et visible.

La critique littéraire récente a pris la mesure de cette poétique de la déliaison. Dans le sillage du diagnostic déjà porté par Steven Connor en 1996, qui veut que le roman anglais contemporain, dans sa relation critique au canon, augure encore de la capacité de la fiction « à produire d'autres formes de transformation symbolique du collectif et d'autres liens de solidarité¹⁹ », la critique insiste sur la puissance quasi heuristique

18 Dès 2011, des personnalités importantes de l'économie sociale mettaient en garde contre les effets de la réduction des dotations allouées aux associations, au niveau local. Voir l'interview de Dame Elisabeth Hoodless, directrice exécutive de la plus importante association de bénévoles au Royaume-Uni – le Community Service Volunteers –, à la BBC, en février 2011. Accès le 6 avril 2017 à <http://www.bbc.com/news/uk-politics-12378974>. Précisons que Dame Elisabeth Hoodless est considérée comme l'une des inspiratrices de ce processus de délégation de la responsabilité que résume la notion de « Big society ». Accès le 4 janvier 2018 à <https://www.theguardian.com/society/2010/may/26/elisabeth-hoodless-volunteer-public-services>.

19 Steven Connor, *The English Novel in History. 1950-1995*, London, Routledge, 1996, p. 89. Ce passage est repris aussi dans Nicola Allen, *Marginality in the Contemporary British Novel*, London, Continuum, 2008, p. 158. Parmi les

de ceux qui sont relégués hors du corps de la *polis*. La marginalité – esthétique, formelle, mais aussi économique et politique – serait alors puissance, forte d'un potentiel de réinvention. Elle serait le lieu d'une « rénovation²⁰ », permettant une resémantisation de l'idéologie du nouveau consubstantielle, par ailleurs, tant de l'esthétique moderniste que de l'économie de l'innovation et de la connaissance. Loin de forclure la conscience de classe, comme le soutient Lawrence Driscoll dans *Evading Class in Contemporary British Literature*²¹, écrivains et artistes replacent l'expérience des sans-classes et des déclassés au cœur de l'expérience du lecteur et du spectateur. Loin de s'absenter de la scène politique, l'artiste fait œuvre citoyenne, au sens le plus fort du terme, en donnant à voir les modalités de partage du politique.

Comme le souligne Jacques Rancière dans son analyse désormais classique du « partage du sensible », les « pratiques artistiques ne sont pas “en exception” sur les autres pratiques. Elles représentent et reconfigurent les partages de ces activités²² ». Très concrètement, cette réinvention de la praxis esthétique produit – rend sensible et allégorise – le régime symbolique et politique par lequel l'individu advient à la citoyenneté ou en est banni. Le concept de représentation parvient ainsi à recouvrer sa mission princeps qui est de nouer ensemble symbolique, esthétique et politique. Selon la critique Janice Ho, qui fut l'une des premières à s'intéresser à la construction esthétique du citoyen dans la littérature britannique, le récit est bien « une forme de praxis politique ». Comme en réponse à l'idéologie de la responsabilité promue tant par Gordon

ouvrages s'intéressant à la façon dont la fiction se confronte à ces processus de relégation sociale et de précarisation, on mentionnera : Frédéric Regard et Barbara Korte (dir.), *Narrating Poverty and Precarity in Britain*, Berlin, De Gruyter, 2014 ; *Narrating Precariousness. Modes, Media, Ethics*, Heidelberg, Winter, 2014 ; Barbara Korte et Georg Zipp, *Poverty in Contemporary Literature: Themes and Figurations on the British Book Market*, London, Palgrave, 2014 ; Jean-Michel Ganteau, *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction*, London, Routledge, 2015.

20 Nicola Allen, *Marginality in the Contemporary British Novel*, op. cit., p. 164.

21 Lawrence Driscoll, *Evading Class in Contemporary British Literature*, London, Palgrave, 2009.

22 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 73.

Brown que par David Cameron, la responsabilité de l'art réside dans cette heuristique politique :

Les mutations de la citoyenneté dans le domaine politique trouvent leur équivalent [...] dans les stratégies textuelles qui représentent de nouvelles formes de citoyenneté et de nouvelles pratiques politiques. [...] Le récit fonctionne comme le processus symbolique qui saisit les dimensions expérientielles de la citoyenneté qui réside hors des limites de la loi²³.

260

Lire et voir produisent dès lors, en actes, un réagencement et une réaffectation de la citoyenneté. Les travaux développés récemment, dans le domaine de la sociologie des affects, nous rappellent la puissance symbolique et politique de l'expérience affective dans la définition et dans la pratique quotidienne de la citoyenneté. Selon les termes de la sociologue Anne-Marie Fortier, « la citoyenneté affective prend en compte *une* des façons dont la citoyenneté "à lieu," et met l'accent sur son caractère affectif – la manière dont elle implique des émotions, des sentiments, des corps²⁴ ». Cet avoir lieu matérialise l'espace de possibles rencontres, voire de frictions agonistiques par lesquelles s'éprouve une communauté dont les clivages sont aussi puissances, potentialités. La tâche de l'écriture et de l'art serait alors de laisser ces potentialités advenir, en un face-à-face qui ouvre une dissonance heuristique, une altération féconde.

23 Janice Ho, *Nation and Citizenship in the Twentieth Century British Novel*, Cambridge, Cambridge UP, 2015, p. 15, 3, 15. On pourra aussi se référer aux travaux de Benjamin Kohlmann, entre autres : *Committed Styles. Modernism, Politics, and Left-Wing Literature in the 1930s*, Oxford, Oxford UP, 2014. Le champ des *disability studies* a aussi donné lieu à des lectures novatrices de la manière dont la littérature articule la citoyenneté ; voir, par exemple, sur le roman américain : Emily Russell, *Reading Embodied Citizenship. Disability, Narrative, and the Body Politic*, New Brunswick, Rutgers UP, 2011.

24 Anne-Marie Fortier, « Afterword: Acts of Affective Citizenship? Possibilities and Limitations », *Citizenship Studies*, 20/8, 2016, p. 1038-1044. Voir aussi l'essai d'Yves Citton, *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, 2012 ; ce dernier mène depuis plusieurs années des recherches portant sur les nouvelles modalités de l'attention, notion elle aussi éminemment politique. Voir *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Le Seuil, 2014, ainsi que l'ouvrage qu'il a dirigé, *L'Économie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme ?*, Paris, La Découverte, 2014.

La photographie documentaire remplit ici une fonction capitale d'élucidation. Les photographies de jeunesse que le photoreporter Don McCullin livre d'une Angleterre en guerre, puis du Londres populaire, des années 1950 au début des années 1970, dessinaient déjà le portrait d'une nation profondément clivée. Les visages de mendiants misérables, abandonnés à leur condition de rebuts, comme ceux de ces vieilles femmes, vendant sur le trottoir quelques pauvres hardes, sont le visage d'un pays qui, alors même que s'invente le *Welfare State*, échoue à prendre en considération ces corps étrangers, immondes et anonymes. Et pourtant, McCullin s'obstine à les regarder en face, comme il devait le faire plus tard avec les soldats américains durant la guerre du Vietnam. « Homeless Irishman, Aldgate, East End, London » (1969) est un portrait, plus encore qu'un document. L'image est ici un témoignage sociologique et éthique, en ce qu'il dit la relation sociale qui lie deux individus – le sans-abri, le photographe – qui se regardent. En cela, il nous regarde aussi. Le visage du mendiant occupe tout le cadre. Hirsute, crasseux, l'homme soutient le regard du photographe et ne détourne pas les yeux. Il se tient, face à nous, sur les murs du musée ou de la galerie : visage obscène, qui détonne et ombre le mur de sa présence insistante²⁵. De chaque côté d'un abyme social et économique, deux individus se dévisagent, dans leur singularité plurielle, uniques et génériques. Un tel face-à-face n'est en rien nouveau. Il répète celui déjà mis en scène par George Orwell dans son récit documentaire *The Road to Wigan Pier* (1937). Dans sa frontalité, la socialité ici imposée par l'image retrouve un peu de son sens radical et laisse entrevoir si ce n'est la promesse d'une alliance, d'un compagnonnage, du moins l'urgence d'une reconnaissance.

25 Ces images d'Angleterre furent réunies dans le volume *In England* (London, Jonathan Cape, 2007). Peter Ackroyd, dans son anatomie profuse de Londres, choisit un cliché de cette période de la carrière du photographe – un mendiant fou qui se dresse, les yeux révulsés, devant une palissade – pour illustrer le peuple de Londres, dans le dernier insert photographique de sa biographie de la capitale : « Near Spitalfields Market » (1970) (*London. The Biography* [2000], London, Vintage, 2001, encart non paginé).

La littérature et les arts visuels britanniques contemporains sont peuplés de ces figures de déclassés, qui désignent, pointent, dans leur poignance, une dissonance sociale, un manque à être collectif. La discordance n'est pas seulement économique. Elle peut aussi, comme c'est déjà le cas dans *House Mother Normal* (1971) de B.S. Johnson, s'ouvrir entre les âges de la vie, reléguant ceux dont la vie s'amenuise aux confins du corps social. Dans *Serenity House* (1992), Christopher Hope, écrivain sud-africain exilé au Royaume-Uni, choisit de nous placer au cœur d'une maison de retraite, là où les êtres sont en attente d'une fin plus ou moins imminente, dans un entre-deux où les corps imposent leur vérité nue. La réalité est ici toute organique. Elle ramène la langue même à une littéralité qui entre en tension avec les processus d'euphémisation qui tentent de tenir cette réalité à distance. Mais la langue nous rappelle aussi que la vie nous regarde, en une boucle éthique infinie. Alors qu'il tente de convaincre son beau-père de la nécessité d'entrer dans une maison de retraite, Albert Turberville l'encourage d'une formule à l'innocence trompeuse : « Allons voir ce qu'il en est. Cela ne peut pas faire de mal d'aller voir ». Voir ce qu'il en est, telle semble être la tâche de l'écriture ; voir au plus près de la réalité des corps, et ainsi considérer aussi ce qu'il en est, dans la vérité nue, de la relégation de ceux qui ne font plus tout à fait partie de la cité. La formule ironiquement remonétisée est ici comme un sésame, entrouvrant la porte – comme, en miroir, Albert le fait pour inviter son beau-père à sortir de la voiture – sur une réalité crue, celle du corps fragile, organique : « [Max] ouvrit la bouche, y plongea pour retirer son dentier et resta là, le dentier sur les genoux. D'un doigt humide, il se mit à se masser une molaire »²⁶. La bouche ne dit plus rien ici, ne répond pas à l'invitation sournoise. Elle objecte juste de sa présence caverneuse et douloureuse.

Plus pondéreuse encore est la présence du corps catatonique de Peter, le narrateur du premier roman de Paul Sayer, *The Comforts of*

26 « "Let's go and take a look. Can't hurt to take a look" », « He opened his mouth, reached into it to remove his false teeth and sat with them in his lap. With the tip of a moistened forefinger he began stroking a molar » (*Serenity House*, London, Picador, 1992, p. 47).

Madness (1988). Le titre est trompeur qui semble assujettir la voix intérieure du narrateur à un diagnostic, à une doxa psychique, alors que cette voix erre, vagabonde, s'abandonne à des récits fantastiques, déborde constamment les limites assignées à l'individu. Dès l'*incipit*, la rationalité de la conscience est mise à l'épreuve du corps souillé, qui doit être changé et qui s'abandonne aux mains de l'aide-soignant qui change ses draps : « J'avais espéré que l'on ne me retourne pas. Mais il ne pouvait en être ainsi. [...] J'avais sali les draps, mais cela ne pouvait pas être beaucoup ; je ne déféquais plus beaucoup, ce n'était pas mon style, une tache sur la protection, une bille sur l'alèze, rien de plus²⁷ ». Rares sont les textes qui poussent la réduction phénoménologique aussi loin, au point où corporéité et être ne font plus qu'un. Rares sont les textes qui osent ce travail de dépouillement de la conscience par lequel elle est aussi exhaussée et rendue à sa pure puissance d'aperception. Comme les soldats traumatisés ou mourants de la *Regeneration Trilogy* (1991-1995) de Pat Barker, Peter n'est qu'un corps, mais un corps hyper-signifiant dans son silence même. Comme le corps des soldats imparfaitement rendus à la vie, le corps de pierre de Peter est un champ de bataille. En lui se joue le conflit des deux corps de la citoyenneté, glorieuse et abjecte, *bios* et *zôé*, que l'hyperconscience physique du narrateur met à nu dans les vibrations les plus ténues de l'expérience²⁸. Si, pour Giorgio Agamben, *zôé* est cette forme de vie qui doit être tenue en respect, reléguée au revers de la *polis* pour la légitimer par contraste, Sayer semble à l'inverse faire droit à la « vie nue » pour y lire ce qui s'y dit de notre être commun.

The Comforts of Madness exacerbe le lyrisme de la narration à la première personne pour affouiller ce qui s'y abandonne et s'y oublie : l'immanence

27 « *I had hoped to remain unturned, but it was not to be. [...] I had fouled the bed, but it would not be much; I did not shit much, was never one for it, a smear on the pad, a marble on the draw sheet, nothing more* » (*The Comforts of Madness*, London, Constable, 1988, ebook).

28 Le roman de Sayer a peu inspiré d'études critiques. On mentionnera toutefois une étude thématique portant sur la représentation de la folie, Bruce Sarbit, « *Madness Silenced: A Foucauldian Reading of Paul Sayer's The Comforts of Madness* », *PSYART. A Hyperlink Journal for the Psychological Study of the Arts*, 2, 1998. Accès le 11 avril 2017 à http://psyartjournal.com/article/show/sarbit-madness-silenced_a_foucauldian_reading_o.

de l'être au monde des phénomènes et des sensations. La conscience de Peter est entièrement immergée dans la texture des sensations – images, contacts –, pure étendue physico-psychique. Une certaine conception de l'Homme et de l'humanisme s'abîme ici, et s'y produit, dans la matière vivante du monde, à la frontière de l'être et du non-être, l'éparpillement menaçant toujours le corps, trop humain, de Peter :

Je craquais de toutes parts. C'était sûr. Pourquoi ne pouvaient-ils me laisser tranquille? Renégats. Connards. Je n'étais pas en morceaux au sens mental, de cela j'étais à peu près certain. Non c'était différent. Vous voyez, des morceaux de moi se décrochaient, flottaient librement, les reins, le cœur, la rate, même mes intestins, lâchaient leurs amarres, s'arrachaient à la fragile enveloppe de mon corps qui semblait renoncer à faire quoi que ce soit pour maintenir ses composants à leur place²⁹.

Cet éparpillement est aussi, paradoxalement, puissance. Il défait le corps régulé et semble augurer une forme de déliaison, par laquelle la « vie nue » ne serait plus l'envers – inclus/exclus³⁰ – de la *polis*, sa part maudite, mais sa *physis* même. Sayer semble ici anticiper sur le nouveau matérialisme post-humaniste, défendu par Rosi Braidotti ou encore la politiste Jane Bennett. La conscience organique de Peter occupe une frange de l'être aux « limites de la mortalité ». Elle préfigure ce respect de la « vie nue » qui, selon Braidotti, est « une forme active de citoyenneté éthique »³¹. Savoir observer cette vie liminale, comme regarder en face

29 « *I was cracking up. Certain of it. Why couldn't they just leave me alone? Renegades. Cunts. I was not coming apart in the mental sense, that much I was reasonably sure about. No, this was different. You see, bits of me were breaking loose, shaking free inside, kidneys, heart, spleen, even my intestines, were all freeing themselves from their moorings, lifting their roots from the brittle shell of my body which seemed to want nothing to do with keeping its respective components in place* » (*The Comforts of Madness, op. cit.*, ebook).

30 Voir la lecture que Rosi Braidotti propose de l'analyse de Giorgio Agamben dans *Homo sacer*: « The Politics of "Life Itself" and New Ways of Dying », dans Diana Coole et Samantha Frost (dir.), *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, Durham (NC), Duke UP, 2010, p. 201-218, ici p. 211.

31 *Ibid.*, p. 204.

le mendiant irlandais photographié par Don McCullin est déjà un geste citoyen. Il nous décentre, nous désarrime.

La fiction britannique contemporaine ne craint pas de se confronter à l'autre, l'abjecte, l'immonde, l'être liminal. *Trainspotting* (1993) de Irvine Welsh, *Sheepshagger* (2001) de Niall Griffiths ou encore *Even the Dogs* (2010) de Jon McGregor font de cette confrontation la raison même du roman. Il n'y a pas ici de rencontre, mais bien une confrontation, car l'altérité radicale qui occupe ces textes invalide la promesse humaniste d'une résolution. *Even the Dogs* est exemplaire de ce face-à-face complexe. Ce récit de la descente aux enfers d'un homme sans attaches et des errants ou drogués qu'il abrite en échange de provisions d'alcool, porte le lecteur aux confins de la société. Jean-Michel Ganteau en fait la démonstration, la représentation de fiction est bien un geste politique par lequel l'obsène social est produit, mis sous nos yeux. *Even the Dogs* fait, en cela, bien œuvre éthique et se donne pour mission de « dénoncer l'absence de lien et de solidarité » ; « la vulnérabilité devient ainsi emblématique de notre relation à l'altérité et nous rappelle qu'il n'est pas de responsabilité sans vulnérabilité »³². On sait quelle place occupe aujourd'hui l'éthique, l'ouverture à l'autre dans l'attention grandissante accordée par la philosophie et la critique aux vies précaires ou subalternes. Cette ouverture fait souvent une place capitale à l'affect par lequel l'autre nous sollicite, nous porte hors de nous-mêmes et nous habite : « C'est là une manière d'ontologiser l'altérité, qu'elle soit située hors du sujet ou en lui, ou encore dehors et dedans à la fois, dans une oscillation fantastique qui fait trembler les certitudes et produit une esthétique de la vulnérabilité inhérente au réalisme traumatique³³ ».

L'affect est puissance. Il disjointe la loi identitaire. Selon les termes d'Irving Goh, empruntant à l'analyse de Jean-Luc Nancy dans *L'Impératif catégorique*, connaître l'altérité implique de s'abandonner à la désunion, une désunion qui porte aussi la chance d'une nouvelle union, du cœur même de l'impossible : « Étant donné qu'exister

32 Jean-Michel Ganteau, *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction*, op. cit., p. 148.

33 *Ibid.*, p. 115.

dans l'abandon ne s'ordonne pas en une quelconque unité, on peut considérer que l'abandon abandonne toujours déjà toute existence à une nouvelle harmonie, qui est aussi un monde d'impossibilité³⁴ ».

Et pourtant, dans ces textes, la violence de la confrontation reste intacte. Sans doute l'extrémisme de l'abjection conditionne-t-il la praxis éthique et finalement citoyenne du texte. Devant le corps mort de Robert – déchet abjecté –, c'est autant la réalité de la relégation, une réalité de chair, qui domine l'expérience de lecture de *Even the Dogs*, que la possibilité de solidarités nouvelles. Un différend s'ouvre sans fin, sans relève, au cœur de l'expérience de lecture. L'inconfort qui envahit le lecteur est, certes, frémissement éthique. Mais cet affect négatif est avant tout le symptôme d'une impossibilité irrévocable, dans le temps même qu'elle ouvre un champ à la reconnaissance.

De cette impossibilité, déjà évoquée à propos de l'expérience de l'exil et de la mutilation dans *The Year of the Runaways*, la représentation est comptable, presque contre elle-même. Le différend se dit dans le corps même de la langue qui, par exemple dans *Trainspotting*, est rendue opaque par son souci de réalisme dialectal. À l'instar du personnage central de *Sheepshagger* auquel Niall Griffiths conserve son altérité minérale, refusant au personnage, comme au lecteur, les facilités morales de l'empathie, les sans-classes objectent, ne se laissent ni assujettir ni subjectiver. Ou plus exactement, le roman de Griffiths prend le risque de l'altération, de la frontalité, d'un face-à-face qui serait au-delà même de la promesse de l'empathie et de la rencontre. Une « dialectique négative » s'impose ici encore, qui finalement nous impose de renoncer à une éthique consolatrice. Ces textes nous disent la ruine de la citoyenneté, et c'est dans l'expérience de cette négativité que s'opère un renoncement – précaire, difficile – à la loi de l'identité et du même. L'ontologie humaniste s'expose, se dilapide, se disperse, peut-être sans possibilité de résolution et c'est cette impossibilité qui consigne l'exigence d'un singulier-pluriel.

34 Irving Goh, *The Reject. Community, Politics, and Religion after the Subject*, New York, Fordham UP, 2015, p. 248.

14. Paul Graham, « Waiting Room, Poplar DHSS, East London, 1985 », *Beyond Caring*, 1984-1985 © Paul Graham; Pace/MacGill Gallery, New York; Anthony Reynolds Gallery, Londres; Carlier/Gebauer, Berlin

Cette même dialectique obscure, sans relève possible, structure le travail de photographes et de plasticiens qui, de Martin Parr à Paul Graham, nous forcent à voir une réalité rétive, résolument autre. Œuvre séminale dans ce travail de reconnaissance de l'inconnaissable, la série documentaire de Paul Graham *Beyond Caring* (1984-1985) objective l'ordre des visibilitées sociales en opérant un raccourci fulgurant entre technique photographique et expérience de vision, raccourci par lequel le regard se fait praxis. Ce projet, le deuxième de l'artiste, après *Ar – The Great North Road* (1981-1982), fut commissionné par The Photographer's Gallery de Londres, dans le cadre d'un programme, « Britain in 1984 », visant à documenter l'Angleterre des oubliés, alors que le Royaume-Uni de Margaret Thatcher comptait plus de trois millions de chômeurs. Pris à la sauvette, dans les salles d'attente de bureaux du Department of Health and Social Security ou d'agences pour l'emploi, ces clichés enregistrent la déréliction qui s'est emparée

de gens de peu, condamnés à l'immobilité, assignés à résidence dans la vacance sans horizon de non-lieux interchangeables.

Le point de vue de Graham est difficilement assignable à une tradition. Le dossier de presse accompagnant l'exposition « New Photography », organisée du 15 octobre 1987 au 5 janvier 1988 par le Museum of Modern Art de New York, insiste sur les liens que cette série entretiendrait avec les images que Walker Evans ou Dorothea Lange livrèrent de la Grande Dépression des années 1930 aux États-Unis³⁵. Mais, comme le note ailleurs l'historienne de la photographie Mary Warner Marien, Graham se tient à distance³⁶, faisant parfois du dossier d'un banc une frontière matérialisant cette distance créée par la prise de vue sauvage. La perspective est bien, selon les termes du critique d'art Hal Foster, celle de « l'artiste ethnographe », posté face au monde, plus qu'immérgé dans le monde. L'imperfection de la prise de vue répond certes à un souci d'authenticité ; mais plus encore, elle travaille à défamiliariser la tradition documentaire et à anticiper les dangers d'une empathie sournoisement assujettissante. Une telle réflexivité formelle, qui renoue lointainement avec l'impératif de l'avant-garde, est nécessaire pour se « prémunir contre une identification excessive avec l'autre (sous couvert d'engagement, d'ouverture à l'autre, etc.) qui risquerait de compromettre cette altérité³⁷ ». L'œil est tout à la fois intrusif et distancié, comme tenu en respect ; et dans cette distance se révèle le processus d'objectification des individus. Le sentiment immédiat de voyeurisme se retourne contre la position de toute puissance qui est celle du système et, par extension, celle du spectateur, rendu soudain conscient du double processus de relégation auquel il participe, la relégation économique et sociale étant redoublée par la relégation visuelle.

268

35 Accès le 12 avril 2017 à https://www.moma.org/d/c/press_releases/W1siZiIsIjMyNzQ3NCJdXQ.pdf?sha=47f5efbb7843629c.

36 Mary Warner Marien, *Photography. A Cultural History*, 2^e éd., London, Laurence King, 2006, p. 412. Pour une analyse de cette série, voir le court article du photographe et journaliste anglais Michael Cole, « Essay: A Reflection on *Beyond Caring* a Photo Book by Paul Graham ». Accès le 10 avril 2017 à <http://m-cole.co.uk/essay-reflection-beyond-caring-photo-book-paul-graham/>.

37 Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1996, p. 203.

La même réflexivité documentaire travaille, trente ans plus tard, le réquisitoire que livre le cinéaste Ken Loach dans *I, Daniel Blake* (2016)³⁸. Les salles d'attente se sont modernisées et les démarches sont dématérialisées – ce qui intensifie le processus d'exclusion du personnage qui reste rétif à cette accélération technologique généralisée –, mais l'objectification est la même. Condamné à attendre au téléphone, à libérer les lieux – en particulier les locaux de l'agence pour l'emploi qui refuse de reconnaître ses droits –, et finalement à se défaire de son mobilier pour honorer ses factures impayées, Daniel Blake est inexorablement forclus de la société, comme symboliquement anonymé, déchu de sa citoyenneté. La déclaration qu'il livre, comme par-delà la mort, et qui clôt le film, conclut symétriquement sur la revendication d'une citoyenneté désormais interdite : « Moi, Daniel Blake, je suis un citoyen. Rien de plus et rien de moins³⁹ ». L'autre nous concerne, comme nous concerne le processus de forclusion qui le soustrait à nos regards. L'autre nous regarde, mais comme au-delà même de l'injonction empathique, nous rappelle à la grammaire radicale de la citoyenneté ; « rien de plus et rien de moins », arithmétique minimale et absolue de la démocratie, intervalle inquantifiable, mais dans lequel se tient un sujet, un nom, tout à la fois signature, interpellation et injonction.

Dès 1989, le sociologue Stuart Hall et le politiste David Held, ont l'intuition que le retour du concept de citoyenneté sur la scène politique, alors même que les conservateurs aspirent à adapter le contrat social au libéralisme économique, fait symptôme. Dans une société désormais plurielle, l'expérience même de l'appartenance communautaire est bouleversée, elle-même pluralisée ; mais elle reste, selon eux, principielle : « Les questions propres à l'appartenance – qui fait ou ne fait pas partie – sont précisément là où la *politique* de la citoyenneté commence⁴⁰ ». Vingt ans plus tard, alors que la mondialisation a complexifié encore les débats, Michael Hardt et Antonio Negri revendiquent, dans

38 On se souvient que le film se vit décerner la Palme d'or du festival de Cannes de 2016, par un jury présidé par le cinéaste australien George Miller.

39 « *I, Daniel Blake, am a citizen. Nothing more and nothing less* ».

40 Stuart Hall et David Held, « Left and Rights », *Marxism Today*, juin 1989, p. 17.

Commonwealth, l'idée que la multitude peut se constituer en agent : « nous devons démontrer comment la multitude n'est pas un sujet politique spontané, mais un projet d'organisation politique, et ce faisant comment la discussion se décale de *l'être* au *faire* de la multitude⁴¹ ».

Des penseurs comme Guillaume le Blanc, dans *Vies ordinaires. Vies précaires* ou Judith Butler dans *Notes Toward a Performative Theory of Assembly* replacent aussi frontalement le débat sur la scène de la représentation en soulignant le partage des visibilitées. La logique organique du corps politique (« qui fait ou ne fait pas partie »), son agentivité potentielle (« de *l'être* au *faire* ») sont, de part en part, conditionnées par la visibilité ou l'invisibilité sur la scène politique. Lisant les régimes de visibilité contemporains à la lumière des analyses développées par Hannah Arendt dans *Condition de l'homme moderne* (1958), puis dans *De la révolution* (1963), Judith Butler indexe la citoyenneté sur le droit à apparaître : « Pour Arendt, l'action politique a lieu à la condition que le corps apparaisse⁴² ». Le principe constitutif de l'*Habeas corpus*, qui garantit à tout citoyen le droit de comparaître physiquement dans le cadre d'un procès est, à l'inverse, percuté par le régime de visibilité qui prive les déclassés du droit de paraître, d'exister aux regards dans l'espace commun de la cité. Dans une société pour

270

41 Michael Hardt et Antonio Negri, *Commonwealth* (2009), Cambridge (Mass.), Harvard UP, 2011, p. 169. Ce texte poursuit la réflexion entamée dans *Multitude*, leur ouvrage de 2004, pour comprendre quelle agentivité la multitude peut instituer, sans instauration autoritaire.

42 Judith Butler, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 2015, p. 76. Le texte d'Hannah Arendt auquel se réfère la philosophe mérite d'être cité, tant il anticipe l'analyse de Butler : « L'espace de l'apparence commence à exister dès que des hommes s'assemblent dans le mode de la parole et de l'action : il précède par conséquent toute constitution formelle du domaine public et des formes de gouvernement, c'est-à-dire des diverses formes sous lesquelles le domaine public peut s'organiser » (*Condition de l'homme moderne* [1958], trad. Georges Fradier, dans *L'Humaine Condition*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2012, p. 220). Arendt reprend l'argument dans *De la révolution* (1963), trad. Marie Berrane avec la collaboration de Johan-Frédéric Hel-Guedj, *ibid.*, p. 411, 415.

15. Martin Parr, « New Brighton, Merseyside »,
The Last Resort, 1983-1986 © Magnum Photos Paris

une large part régie par l'économie de l'hyper-visibilité, l'invisibilité reconduit symboliquement le déclassé économique⁴³.

Comme Paul Graham, dans ses séries *Beyond Caring*, et avant cela *Ar – The Great North Road*, Martin Parr, dans *The Last Resort* (1983-1986), qui documente les loisirs des habitants de Liverpool à New Brighton, dans l'estuaire de la Mersey, replace frontalement les déclassés sur la scène du visible. Martin Parr s'y joue des codes de la photographie documentaire en couleurs, soulignant le prosaïsme de la situation par le biais de contrastes de couleurs appuyés. Ceux-ci décuplent le troublant effet de contiguïté produit entre les personnes assises le long du bassin

43 Sur l'économie de la visibilité, on renverra à l'essai de la sociologue Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012. La singularité du régime médiatique opère comme le double inversé des singularités définies par Michael Hardt et Antonio Negri.

et l'accumulation de déchets en suspension à leurs pieds. La contiguïté visuelle fait œuvre métonymique : ces femmes et hommes de rien ne seraient que rebuts ; et la rhétorique visuelle qui structure notre regard se referme comme un piège qui nous renvoie à notre propre conscience de classe. La puissance de subjectivation des déclassés est ici élémentaire. Elle revient, dans le champ de la visibilité ; elle est contrariante ; elle nous renvoie notre regard. Elle contraint à une reconnaissance qui n'est guère aisée.

Cette puissance donne de la voix et, pourrait-on dire, du corps. La déclaration d'outre-tombe de Daniel Blake revendique aussi un espacement citoyen – « rien de plus, rien de moins » – qui nous rappelle aux lois de la coexistence dans l'espace du *commonwealth*. Cet espace, Judith Butler – après Hannah Arendt –, mais aussi Guillaume le Blanc ne cessent de le rappeler, est bien celui d'une interpellation, car, dans l'espace de la citoyenneté, visibilité et parole constituent le sujet :

Être invisible, c'est avoir perdu sa voix, c'est aussi ne presque plus avoir de visage. La reconnaissance du visage de l'autre passe d'abord par la reconnaissance de sa voix. Et, en ce sens, avoir une voix, c'est commencer à faire visage, dans la double dimension d'un voir et d'un être vu. Mais le visage porte la voix ; il la soutient comme un support ontologique, largement dépendant cependant des conditions de visibilité sociale⁴⁴.

Porter à la vue ceux que l'on ne saurait voir, c'est aussi porter au langage ; c'est faire justice à une voix et à un visage. Les plasticiens Richard Billingham et Gillian Wearing comme, une fois encore Ken Loach, le savent, qui imposent au spectateur de comprendre comment se défait et se construit l'intelligibilité sociale et politique. *Sweet Sixteen* (2002) de Loach fait de la parole mineure le truchement d'une apparition, d'une interpellation. La parole mineure est celle de Liam, l'adolescent de seize ans qui lutte pour la dignité de sa mère emprisonnée ; c'est aussi celle de la langue des déclassés de Greenock, un faubourg ouvrier de Glasgow où se déroule l'action. Comme dans *Trainspotting* d'Irvine Welsh, au revers

44 Guillaume le Blanc, *Vies ordinaires. Vies précaires*, op. cit., p. 165.

de la langue policée de l'ordre, la langue des personnages est opaque, presque étrangère ; une langue du dehors qui a nécessité que le film soit sous-titré même en Angleterre⁴⁵. Dans cet espacement linguistique s'entre-ouvre aussi la possibilité d'une réflexivité critique, celle par laquelle notre langue nous revient déterritorialisée, autre et pourtant aussi co-présente, langue du dedans-dehors qui, selon Guillaume le Blanc défait la nation pour refaire communauté : « Une nation n'est jamais seulement un visage, un territoire, elle est un ensemble de voix ordinaires qui déterritorisent le visage. Grâce à elles, une nation peut être refaite autrement⁴⁶ ».

Drunk, l'installation vidéo réalisée par Gilliam Wearing entre 1997 et 1999 élabore un dispositif spéculaire qui cristallise et donc donne à voir, comme au carré, l'allocation de la visibilité dans l'espace de la cité, mais plus encore la façon dont cette visibilité fait et défait le sujet de la *polis*. Pour cette vidéo, Wearing ouvrit son atelier à un groupe de SDF, pour la plupart alcooliques, et, pendant deux ans, les filma parfois assoupis, parfois s'invectivant, entrant et sortant du cadre. La vidéo est diffusée sur un vaste triptyque d'écrans qui monumentalisent la présence trouble de ces anonymes qui restent de bout en bout comme étrangers au film que l'artiste élabore. Arrachés au contexte de la rue, les SDF semblent parfois surjouer leur ébriété⁴⁷. Mais cette théâtralité répond ironiquement à l'invisibilité politique qui est la leur hors champ, hors atelier, dans l'espace commun et pourtant inégalement partagé de la rue. L'espace de la galerie – comme l'espace de la salle de cinéma, pour

45 Accès le 18 avril 2017 à <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/loach-film-may-be-subtitled-for-english-audience-185427.html>. Cette fidélité à une langue minoritaire serait à contraster avec les expérimentations linguistiques sur des langues imaginaires menées, dans le sillage de J.R.R. Tolkien, par David Mitchell dans *Cloud Atlas* (2003) ou Will Self dans *The Book of Dave* (2006). Sur ces expérimentations, voir Sandrine Sorlin, *La Défamiliarisation linguistique dans le roman anglais contemporain*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2010, chap. 3.

46 Guillaume le Blanc, *Dedans, dehors. La condition d'étranger*, Paris, Le Seuil, 2010, p. 134.

47 C'est l'une des critiques qui a été formulée envers cette œuvre : voir David Hopkins, « "Out of it": Drunkenness and Ethics in Martha Rosler and Gillian Wearing », *Art History*, 26/3, 2003, p. 340-363, ici p. 352.

Loach – arrache les sans-classes à leur invisibilité. L'inversion du partage entre visibles et invisibles qu'opère cette captation délibérément obscène révèle la relation spéculaire qui, dans la cité, décide qui peut être visible et qui doit rester invisible. L'exercice de la souveraineté nous revient mis à nu, tel qu'en lui-même : relation d'assujettissement radicalement dissymétrique. La critique a pu reprocher à Wearing une forme de déni contextuel par lequel l'artiste reproduirait l'instrumentalisation du subalterne par un troublant effet d'esthétisation⁴⁸. Mais l'esthétisation devient elle-même réflexive et donc critique. Paul Graham, Martin Parr, Gillian Wearing ou Richard Billingham, qui documenta la dégénérescence de sa famille dans une série photographique pour partie publiée en 1996 sous le titre *Ray's a Laugh*, taillent dans le visible l'espace d'une confrontation qui ne peut être dialectisée. La puissance des innommables reste sans relêve. La contradiction qu'elle loge, tel un coin, dans l'édifice de l'art, reste sans solution. Que font ces vies abjectées dans le champ de visibilité de l'esthétique, si ce n'est nous rappeler à nos propres apories éthiques ? Que nous disent ces déclassés, si ce n'est l'impossibilité des régimes de visibilité et la verticalité des ordres discursifs ?

ÉTHIQUE DE L'AGON

Revendiquer cette dialectique négative n'épuise pas la contradiction qui traverse ces œuvres. Leur inscription dans le champ de l'art rend leur négativité contradictoire. Que disent-elles de l'agentivité réfractaire des sans-classes et des sans-noms ? Ce questionnement occupe écrivains et artistes qui, conscients de leur position paradoxale – dedans-dehors –

48 Jean-Charles Masséra, « If I Were You, but You're Not. Critique of Decontextualisation », dans *Gillian Wearing. Sous influence*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2001 ; cité dans David Hopkins, « "Out of it" », art. cit., p. 350. Sur ce processus d'esthétisation, on pourra aussi se référer au portrait que Thomas Ganter fait d'un sans-abri dans *Man in a Plaid Blanket* (2013). Ce portrait évocateur des procédés visuels des iconostases, valut au peintre de remporter le BP Portrait Award en 2014. Je remercie Sébastien Porte d'avoir attiré mon attention sur cette œuvre.

creusent leurs œuvres de cette aporie réflexive. Un spectre hante ici l'écriture et les arts de l'image, celui de l'avant-garde et de sa praxis utopique, tout comme ces corps abjectés, invisibilisés hantent la scène de la représentation. Et cette double hantise est d'autant plus poignante que le capitalisme tardif semble ne laisser que peu de place à l'objection critique, voire se l'approprié sous les auspices neutralisant du pluralisme. Dans *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, les sociologues Luc Boltanski et Ève Chiapello soulignent le paradoxe qui saisit cette « critique artiste [ayant] ouvert la possibilité pour le capitalisme, de prendre appui sur de nouvelles formes de contrôle », jusques et y compris dans le champ de l'objection la plus radicale. Boltanski et Chiapello suggèrent que « pour sortir de cette impasse », la critique artiste doit prendre « le temps de reposer la question de la libération et celle de l'authenticité en partant des nouvelles formes d'oppression et de marchandisation qu'elle a, involontairement, contribué à rendre possibles »⁴⁹. Les affects troubles, tempétueux que déclenche cette intrusion de l'autre sur la scène de la représentation n'échappent pas à la marchandisation : les œuvres circulent dans une économie de la réception qui est aussi une économie des affects marchandisés. Et pourtant, la négativité obscure des affects se doit de résister, dans son obscénité même.

Une vérité négative des affects se fait donc encore jour, qui revient nous hanter, du cœur même des processus de subjectivation. *Drunk* de Gillian Wearing regarde les sujets politiques que sont les spectateurs. Les corps prostrés des SDF arrachent l'œuvre à la sphère autonome de l'art pour convoquer *in absentia* – mais cette absence est elle-même hantise – la sphère socio-économique qui organise leur relégation et dont nous sommes aussi les agents. À la puissance de préemption du capitalisme s'oppose alors la puissance paradoxale de subjectivation du regard qui perturbe l'économie des visibilitées. Selon les termes de la philosophe Chantal Mouffe, l'affect fait œuvre politique, une œuvre nécessairement agonistique : « Si les pratiques artistiques peuvent jouer un rôle décisif dans la construction de nouvelles formes de subjectivité, c'est parce que,

49 Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme* (1999), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2011, p. 632, 633.

en puisant dans des ressources qui induisent des réactions émotionnelles, elles sont capables d'atteindre les êtres au niveau affectif ». Mobiliser les affects, y compris les plus irréductibles, implique alors de « désarticuler le cadre dans lequel se déploie le processus d'identification dominant »⁵⁰ ; et cette désarticulation est une œuvre sans fin, un labeur de désaffectation et de réaffectation de l'art.

La génération des écrivains qui émergent durant les années 1950 et qui furent regroupés trop hâtivement sous l'appellation des « Angry Young Men »⁵¹ – de John Braine ou John Osborne à Kingsley Amis – avait déjà décelé l'impact d'une écriture de la colère qui romprait avec les lois de la bonne forme et du bon goût. Par la suite, des écrivains aussi divers que B.S. Johnson ou Angela Carter firent de la colère un levier esthétique disloquant les structures hégémoniques régissant les assignations esthétiques et politiques. Pour Iain Sinclair, dans *Radon Daughters* (1994), Jonathan Coe, dans *What a Carve Up!* (1994), Martin Amis dans ses romans londoniens, ou David Peace dans *GB84* (2004), l'écriture est la scène d'un conflit qui emporte la structure diégétique et la matière linguistique même.

Avec *Radon Daughters*, un récit dystopique où se mêlent visions millénaristes d'un *East End* livré au chaos et hermétisme hypertextuel, l'auteur de *Lights out for the Territory* (1997) fait le pari de la stridence, exacerbant l'écriture jusqu'à la rendre illisible, comme le fait aussi Niall Griffiths dans *Sheepshagger*. Reproduisant de manière fractale l'affolement d'une diégèse désorientée, la texture linguistique est saturée de micro-événements contradictoires, striée d'accidents sémantiques et phonologiques qui s'accumulent, s'agrègent en micro-reliefs qui obstruent le texte. La lecture entravée ne délivre qu'un sens précaire,

50 Chantal Mouffe, *Agonistics. Thinking the World Politically*, London, Verso, 2013, p. 96, 93.

51 L'expression a été utilisée pour la première fois par l'attaché de presse du Royal Court de Londres, George Fearon qui, en mai 1956, à l'occasion de la création de *Look Back in Anger* de John Osborne, suggéra à l'auteur qu'il était en fait « un jeune homme en colère ». L'expression fut reprise par Fearon dans la presse et devint très vite un cliché. Accès le 10 juillet 2017 à <http://www.sierz.co.uk/writings/angry-young-men-2010/>.

réitération d'achoppements, de micro-dissonances cognitives qui battent en brèche tout travail d'élaboration narrative. À l'agencement diégétique est substituée une concaténation sémantique et phonique paratactique. Diégèse et texte sont emportés dans une même carnalisation qui défait jusqu'à la logique paradigmatique de l'écriture, soumise à des torsions phoniques infra-sémantiques. Le texte devient aussi parfois un labyrinthe fou, et la langue une imprécation dissonante qui déborde le protagoniste Todd Sileen, un infirme dévoré par la colère, comme l'illustre la danse macabre inaugurant le chapitre 16 :

La route partait dans tous les sens, le ramenant en des lieux qui lui étaient inconnus. Whitechapel était un jardin. Il s'abstint. Il se mit à rendre grâce : les serres d'un aigle noir, puces rouges sur la fourrure d'un chat. [...]

Pris à contre-courant par la foule, une vague violente de soûlards bloqua la vue de Sileen. Des clubs de supporters rivaux ? Une exécution en place publique ? Un autre concert pour le SIDA ? Trois ou quatre jours sans manger et il voyait des visions. [...]

Sans espoir. Ils débordaient de toutes les bouches d'égout, martelant des plateaux de laiton, lâchant leurs bombes de mirlitons. Langue fourchue du ressentiment, serpent venimeux⁵²...

La « langue fourchue du ressentiment » emporte le récit devenu cadavre exquis ; l'anacoluthie prend la syntaxe à contre-courant, et la vision referme l'œil du personnage sur des chimères oxymoriques de fête et de fin. En lutte contre lui-même, l'humain se porte en ses confins, là où il s'agonise, s'exècre. Le démantèlement de la grammaire romanesque déborde l'impératif de représentation. La langue du ressentiment opère

52 « *The road went everywhere, returning him to places he had never been. Whitechapel was a garden. He abstained. He started to give praise: the claws of the black eagle, red fleas upon the fur of a cat. [...]/Trapped in a downriver crowd, an unruly surge of drunks cut Sileen's sightline. Rival football firms? A public execution? Another AIDS gig? Three or four days without food and he was seeing visions. [...]/Hopeless. They cascaded from every manhole, hammering on brass trays, blitzing kazoos. A spiked tongue of discontent, a resentful giro-queue... » (Radon Daughters [1994], London, Granta Books, 1998, p. 99-101).*

une dislocation, un désajointement par lesquels l'humain se défait des injonctions de la concordance, pour faire le pari d'une dissonance heuristique. À la grammaire herméneutique de la représentation s'opposerait alors une heuristique agonistique, « contre-hégémonique » pour reprendre le terme de Chantal Mouffe, qui livrerait une vérité négative, mais nécessaire.

Les figures démoniaques qui peuplent *Radon Daughters*, comme *The Information* (1995), *Yellow Dog* (2003) ou *Lionel Asbo. State of England* (2012) de Martin Amis, portent l'humain hors de lui-même, là où il fraye parfois avec l'animal, la machine ou simplement, comme dans les textes de Iain Sinclair ou Niall Griffiths, une énergie presque élémentaire, au-delà même des règnes et des catégories. Dans *The Information*, cette humanité agonistique s'incarne dans le personnage de Steve Cousins, un sociopathe aux motivations confuses qui devient l'instrument de la vengeance de Richard Tull, un romancier raté ; mais l'instrument est incontrôlable et refuse de se plier à la logique générique du récit de vengeance. L'humanité inchoative de Steve, sa nature « reptilienne⁵³ », entre en tension avec sa présence hypermédiale, conditionnée par l'économie numérique de l'information. Steve n'est peut-être qu'une image dématérialisée, un pur reflet de la simplification médiatique qui s'empare de l'identité hypermédiale. Comme le souligne Richard Menke dans son analyse de la description initiale de Steve, le personnage est pure surface, géométrie imbriquée de plans visuels qui dessinent une image sans profondeur, agencement pixelisé : « sous certaines lumières, ses traits semblaient n'être que des focales et des plans instables, comme le visage d'un suspect "pixelisé" pour la télévision : maculée et découpée en petits carrés ; floutée et décomposée en petits cubes⁵⁴ ». Mais cette vision menaçante d'une humanité livrée à la post-humanité numérique entre frontalement en conflit avec une

53 Richard Menke, « Mimesis and Informatics in *The Information* », dans Gavin Keulks (dir.), *Martin Amis: Postmodernism and Beyond*, London, Palgrave, 2006, p. 140.

54 « [...] in certain lights his features seemed to consist of shifting planes and lenses, like a suspect's face "pixelated" for the TV screen: smeared, and done in squares; blurred, and done in boxes » (*The Information*, London, Flamingo, 1995, p. 24).

autre humanité liminale, infra-humaine celle-ci, qui creuse la surface analogique d'une présence animale primitive :

Steve se défit de ses vêtements. Chez lui, il se promenait nu. Chez lui, il reniflait sa nourriture avant de la mettre dans sa bouche. [...] Chez lui, il restait des heures à se balancer au gré du vent, sans fin, douloureusement. Chez lui, il imaginait souvent renoncer au langage. Était-ce là ce qu'il faisait quand il était un enfant sauvage ? Ou n'était-ce que maintenant : maintenant qu'il avait *lu* sur les enfants sauvages ? Tout ce dont, confusément, il se souvenait, du temps où il était un enfant sauvage, c'était de se retrouver allongé sous une putain de haie. Sous cette putain de pluie⁵⁵.

Le maintenant de Steve est un présent clivé, agonistique, percuté par des fragments de passé qui le ramènent à une identité radicale, mais peut-être aussi fantasmatique et textuelle. La nudité du personnage est elle-même un leurre qui le renvoie à sa propre opacité, à son anomie qui lui revient presque de l'au-delà du langage, indifférente comme le vent et la pluie.

Steve Cousins, comme le personnage de Baxter dans *Saturday* (2005) d'Ian McEwan, dessine l'ombre portée d'une multitude réfractaire. Le roman de McEwan orchestre aussi une confrontation conflictuelle entre des ordres sociaux antagonistes : la bourgeoisie nantie et maîtresse de son destin feutré et le monde invisible et interlope, des sans-classe piégés dans leur fonctionnalité agonistique. En percutant la voiture de Baxter, petite frappe insignifiante, Perowne, le protagoniste du roman de McEwan – neuro-chirurgien de renom, incarnation de la réussite sociale – fait la rencontre brutale d'un autre éruptif. Baxter, némésis dégradée de la société des nantis, harcèle Perowne, revient le hanter, le

55 « *Steve removed his clothes. At home, he went naked. At home, he sniffed his food before putting it in his mouth. [...] At home, he stood and swayed with the wind, monotonously, unbearably, for hour after hour. At home, he often thought of renouncing all speech. Did he use to do these things when he was a wild boy? Or did he just do them now: now that he had read about wild boys? All he seemed to remember, from his wild-boy period, was lying under some fucking hedge. In the fucking rain* » (*ibid.*, p. 222).

menace dans sa sphère la plus intime, quand il s'introduit chez lui et menace sa famille. Présences liminales, aux confins de la *polis*, Cousins et Baxter troublent le cours régulier de vies lisses. Aux identités normées, ils opposent la négativité d'un désordre sourd, qui s'inscrit dans leur chair même, ADN organique, et finalement politique. Baxter souffre en effet de la maladie de Huntington et le désordre génétique du personnage se lit comme une allégorie corporelle de l'économie conflictuelle qui emporte tout le corps politique. La critique a insisté sur la tonalité dystopique de ce roman post-11 septembre et sur la manière dont sa dramaturgie réfractait la violence globale du monde contemporain et son imaginaire apocalyptique⁵⁶. Une étrange gémellité relie Perowne et Baxter, en un effet miroir sourdement heuristique qui peut faire advenir une vérité, comme le suggère par ailleurs Judith Butler dans son essai sur la puissance de décentrement de la reconnaissance éthique :

Et il semble crucial de reconnaître, non seulement que l'autre témoigne de l'inquiétude et de l'opacité du « Je », mais aussi que l'autre peut devenir le nom de cette inquiétude et de cette opacité : « *Tu* est mon inquiétude, nul doute. *Tu* es opaque : qui es-tu ? Qui est ce tu qui réside en moi et dont je ne peux m'extraire⁵⁷ ? »

56 Nombre d'études insistent sur l'écriture du trauma qu'élabore ici McEwan dans le cadre de la fiction post-11 septembre, et sur la manière dont le trauma encrypte l'espace de la cité : voir, entre autres, Ulrike Tancke, « Misplaced Anxieties: Violence and Anxiety in Ian McEwan's *Saturday* », dans Véronique Bragard, Christophe Dony et Warren Rosenberg (dir.), *Portraying 9/11: Essays on Representations in Comics, Literature, Film and Theatre*, Jefferson (NC), McFarland, 2011, p. 89-101 ; Philip Tew, « Exploring London in Ian McEwan's *Saturday* (2005): Trauma and the Traumatological, Identity Politics and Vicarious Victimhood », dans Nick Hubble et Philip Tew (dir.), *London in Contemporary British Fiction. The City beyond the City*, London, Bloomsbury, 2016, p. 17-33 ; Michael L. Ross, « On a Darkling Planet: Ian McEwan's *Saturday* and the Condition of England », *Twentieth Century Literature: A Scholarly and Critical Journal*, 54/1, 2008, p. 75-96. D'autres lectures mettent l'accent sur la visée empathique du roman et la manière dont l'engagement du lecteur travaille à défaire les dualismes : voir, entre autres, Tammy Amiel-Houser, « The Ethics of Otherness in Ian McEwan's *Saturday* », *Connotations: a Journal for Critical Debate*, 21/1, 2011/2012, p. 128-157 ; Christina Root, « A Melodiousness at Odds with Pessimism: Ian McEwan's *Saturday* », *Journal of Modern Literature*, 35/1, 2011, p. 60-78.

57 Judith Butler, *Giving an Account of Oneself*, New York, Fordham UP, 2005, p. 80.

Le corps policé de la cité est pris dans une relation gémellaire avec ces autres, marginaux, figures de l'ombre qui hantent les frontières intérieures du champ social et restent rétives à toute assignation stable. Marginales et pourtant centrales à la relation critique du corps politique avec lui-même, ces figures inquiètent l'espace commun de la cité. Postées de l'autre côté de la fenêtre au travers de laquelle le roman observe les mondes intérieurs du sujet moderne, tout entier saisi dans une relation spéculaire à sa propre intériorité, ces figures semblent exclues de l'économie romanesque conventionnelle qui ancre l'être dans l'espace-temps de sa psyché. Cousins, Baxter, comme les personnages de marginaux qu'imagine Zadie Smith dans *N/W* (2012) mettent en crise cette économie esthétique. La rue est leur univers et cette rue n'est plus celle du flâneur ou de la flâneuse moderniste⁵⁸. L'espace commun de la cité n'est pas un espace neutre, transparent, aisément traversé. Il n'est plus même cet espace mémoriel où se rejoue la dramaturgie d'une destinée commune, mais un espace d'achoppements, de frictions.

L'éthique de l'agon n'est pas ici une éthique de la conciliation, mais bien une éthique du conflit, qui inquiète jusqu'à la visée éthique traditionnellement portée par les figures marginales. En plaçant au centre de son film *Naked* (1993), un personnage qui résiste à toute tentative d'instrumentalisation empathique, Mike Leigh inverse la logique de forclusion imposée au personnage du marginal. Johnny refuse d'être assujéti par une éthique qui « humaniserait la posture politique⁵⁹ » du réfractaire. Réécriture sombre de la figure du « clochard céleste » ou du bouffon, Johnny est l'*eiron* ou le picaro qui, déambulant aux marges internes de la cité, refuse de se soumettre, quand bien même ce serait à une éthique de l'empathie. La vision qui clôt le film – Johnny claudiquant lourdement, corps disloqué, au milieu d'une rue sans horizon – n'offre aucune relève utopique. L'autre reste irréfragable, entité solipstiste qui s'obstine, s'oppose à la loi du même. Empruntant à la psychogéographie situationniste, la critique a insisté sur la violence normative qui s'exerce

58 Sur la figure de la flâneuse et son efficacité politique, voir Lauren Elkin, *Flâneuse. Women Walk the City*, London, Chatto & Windus, 2016.

59 Nicola Allen, *Marginality in the Contemporary British Novel*, op. cit., p. 90.

sur le protagoniste et sur les déterminismes sociétaux et diégétiques qu'il s'épuise à contrecarrer⁶⁰. Mais cette résistance ne se constitue jamais en relève utopique. La structure péripatétique du film résiste à toute mise en cohérence, Johnny défaisant le tissu narratif à mesure qu'il passe de rencontres fortuites en échanges avortés. Rien dans *Naked* ne semble pouvoir faire corps, si ce n'est l'expérience paratactique de l'errance, plongée sans visée ni horizon dans un chaos anomique, que métaphorise l'instabilité de la caméra.

La logorrhée érudite de Johnny n'y fait rien, la réalité reste comme infra-signifiante, concaténation sordide d'expériences fragmentaires. Le verbe est ici pure force de contradiction sans autre raison que sa visée dissensuelle. Investi de cette « littéarité » dissonante que Jacques Rancière perçoit au cœur de la condition politique de l'homme, ce verbe porte à son point de rupture cette capacité humaine de produire un surplus de mots sans finalité ni raison autre que l'économie du surplus poétique. En cela, l'*iron* situationniste qu'incarne Johnny serait l'animal politique par excellence :

Les humains sont des animaux politiques pour deux raisons : tout d'abord parce qu'ils ont le pouvoir de mettre en circulation des mots en plus, des mots « inutiles » et vains, des mots qui excèdent la stricte fonction de désignation ; ensuite parce que cette abilité fondamentale à faire proliférer les mots est de plus en plus contestée par ceux qui prétendent « parler correctement » – c'est-à-dire par les maîtres de la désignation et de la classification qui, soucieux de conserver leur statut et leur pouvoir, dénie catégoriquement cette capacité à parler⁶¹.

Que disent « les mots en plus » de l'animal politique blessé qu'est Johnny, si ce n'est que la voix de la *polis* est désormais dissonante, dispersée aux vents contraires d'un dissensus sans relève utopique.

60 Deron Albright, « Tales of the City: Applying Situationist Social Practice to the Analysis of the Urban Drama », *Criticism*, 45/1, hiver 2003, p. 89-108, ici p. 100.

61 Jacques Rancière et Davide Panagia, « Dissenting Words: a Conversation with Jacques Rancière », *Diacritics*, 30/2, été 2000, p. 113-126, ici p. 115.

Ces corps réfractaires insistent. Ils surgissent encore et encore à l'horizon de la cité. Avec *Lionel Asbo. State of England*, Martin Amis poursuit son exploration de l'état de l'Angleterre, en revendiquant une allégorie crue, frontale, des tensions sociales et politiques qui secouent le Royaume-Uni de David Cameron. Moins qu'un personnage, le héros éponyme du roman est une silhouette, fantôme stylisé qui n'a d'autre fonction que d'articuler la violence interne de la société. Empruntant son patronyme au décret imposé par Tony Blair en 1998, *The Anti-social Behaviour Order (ASBO)*, qui élargissait le champ pénal des actes répréhensibles, du graffiti au tapage nocturne, mais aussi à la mendicité⁶², Lionel Asbo est le rejeton contrefait d'un régime normatif qui pense moins la société comme une négociation que comme une taxonomie binaire régissant formes de vie et comportements sociaux. Pour certains spécialistes du droit anglais, l'*ASBO* donne une forme légale à l'idéologie de la responsabilisation collective. Sous l'œil de la loi – œil technologique des caméras de surveillance et œil abstrait du droit –, la communauté et l'espace public sont désormais le lieu d'échanges étroitement régulés, finalement définis par une norme négative, comme en creux⁶³.

De cet évidement de l'*habitus*, le roman est comptable jusque dans l'amenuisement de sa structure diégétique et actancielle. La critique a souligné l'effet de saturation satirique du roman d'Amis. L'affolement sémantique qui s'empare de l'idiome du protagoniste – sabir anarchique, constellé de néologismes et d'impropriétés – serait tant le symptôme d'une faillite de l'ordre symbolique que la promesse obscure d'un débordement délétère et peut-être cathartique⁶⁴. Mais cette énergie sémantique sature une diégèse presque desséchée, bricolage délibérément

62 Le décret a connu des infléchissements, mais il reste pour l'essentiel en vigueur. Accès le 13 juillet 2017 à <https://www.gov.uk/asbo>.

63 Pour une analyse de la logique politique et des effets contradictoires de ce décret sur le tissu social, voir l'article d'Aurélie Binet-Grosclaude, « Les *anti-social behaviour orders* en Angleterre et au pays de Galles : un exemple de dérive des politiques criminelles participatives », *Archives de politique criminelle*, 32/1, 2010, p. 229-243.

64 Voir l'article de Anne-Laure Fortin-Tournès, « Representing Violence in *Lionel Asbo* by Martin Amis: "Extremely Loud and Incredibly Gross" », *Sillages critiques*, 22, « Écriture de la violence, violence de l'écriture », dir. Marc Amfreville,

hétéroclite ajointant difficilement roman d'apprentissage – celui de Des, le neveu de Lionel – et *rags to riches story*⁶⁵ : celle du héros éponyme. Rien ou si peu n'a ici de cohérence. Le décret qui contrôle l'*habitus* n'impose qu'un ordre précaire. Les formes de vie, semble impliquer Amis, ne se décrètent pas et le roman lui-même se fracture de toutes parts, disloque la grammaire narrative, dévaste la chronologie. Ne subsiste, fragile, obtus, que l'affect sans cesse réactivé de micro-chocs narratifs, soubresauts, convulsions qui ramènent la lecture à une émotion brute. Amis est adepte des sensations fortes et *Lionel Asbo* porte cette passion à son point de rupture là où la satire sociale et le *State of England novel* explorent les marges de l'impropre et de l'impossible.

284

Comme souvent dans l'imaginaire de Martin Amis, un enfant se tient en ces confins, image de l'innocence rédemptrice, mais aussi du prix à payer pour toucher au salut. Plus encore que dans ses autres romans, l'enfant – Cilla, la fille de Des – est puissance inchoative, inarticulée et pourtant agissante. L'enfant ne parle pas encore, mais elle chante avec les oiseaux – « les oiseaux que l'on pouvait encore entendre parfois, là-haut au trente-troisième étage, au-dessus de Diston Town⁶⁶ » – et son babil est promesse irénique, mélodieuse, d'un accord suspendu, loin de la dissonance atonale de la ville.

Cette échappée belle rachète la satire, exauce, dans son inarticulation même, le désir d'un jour nouveau – la mère de Cilla ne se prénomme-t-elle pas Dawn ? –, lavé de la violence des hommes. Mais s'abandonner, comme la clôture romantique du texte encourage à le faire, à ce désir de transparence, c'est oublier que le babil de l'*infans* est en fait arraché au chaos d'une société putride. En quelques pages, le roman ajointe violemment le rêve de rachat et la menace frontale de l'infanticide. L'enfant est autant une survivante qu'une messagère de l'aube ; quelques

Aloysia Rousseau et Armelle Sabatier, 2017. Accès le 24 juillet 2017 à <https://sillagescritiques.revues.org/4965>.

65 Les *rags to riches stories*, fictionnelles ou réelles, retracent l'ascension sociale qui mène un moins que rien, littéralement en guenilles (*rags*), à la prospérité (*riches*).

66 « *the birds you could still sometimes hear, up on the thirty-third floor, so high above Diston Town* » (*Lionel Asbo. State of England*, London, Jonathan Cape, 2012, p. 276).

pages plus tôt en effet, son père la sauve d'une mort immonde, alors qu'elle a été jetée dans la poubelle peut-être par Lionel lui-même, le texte restant ici ambigu. La rencontre violente de l'enfant et de l'ordure est de ces événements limites qui captent une dramaturgie sociale en acte, un conflit sans résolution ni relève :

Puis ses yeux se fixèrent sur le cube lisse de la poubelle. Le couvercle était fermé. Hier, le couvercle était ouvert – et maintenant le couvercle était fermé. Il se précipita et l'ouvrit...

Cilla était là, dans le sac à moitié plein, vêtue de sa couche, respirant tranquillement... [...]

Il déposa des baisers sur ses yeux et ils s'ouvrirent. Ils s'ouvrirent, et lui sourirent⁶⁷.

L'homme ramène son enfant d'un au-delà infâme, d'un lieu sans contour où la vie est pure matière, vie nue, chair encore enfantine ou déchet. Cilla est le double solaire de Marmaduke, l'enfant maléfique de *London Fields* (1989). Son chant, comme ses yeux – « *beamed up* » – sont tournés vers le ciel et s'arrachent à la gravité porteuse de mort ; mais elle est aussi le point nodal de tous les conflits, espoirs, abjections qui traversent la société. Privée encore de parole, elle est, dans son corps mutique, une puissance irrésolue : promesse et chimère.

Si, comme le propose Guillaume le Blanc, « la reconnaissance du visage de l'autre passe d'abord par la reconnaissance de sa voix⁶⁸ », à quelle reconnaissance nous invite le babil de Cilla ? Si, comme le suggère Giorgio Agamben dans *Infancy and History*, l'enfance est cet état infra- ou pré-verbal qui « seul permet de fonder un nouveau concept d'expérience, libéré des conditionnements du sujet⁶⁹ », alors ce babil fragile peut-il

67 « *Then his eyes settled on the burnished cube of the tank. The lid was down. Yesterday the lid was up—and now the lid was down. He went to the thing and threw it wide... / Cilla lay on the half-filled rubbish bag, in her nappy, her chest rising and falling... [...]* / He kissed her eyes until they opened. They opened, and her eyes beamed up at him » (*ibid.*, p. 267).

68 Guillaume le Blanc, *Vies ordinaires. Vies précaires*, *op. cit.*, p. 165.

69 Giorgio Agamben, *Infancy and History. The Destruction of Experience* (1978), trad. Liz Heron, London, Verso, 1993, p. 49.

faire pièce aux décrets et injonctions qui s'imposent à l'individu ? Est-il murmure expérientiel libre de toute entrave ? La clôture de *Lionel Asbo* est trop irénique pour ne pas être aussi ironique. La promesse se referme sur un rêve domestique ambigu qui reconduit la loi du même : Des et Dawn s'imaginent avoir un second enfant, identique à Cilla (« ce sera peut-être une autre Cilla⁷⁰ »), et se font un thé en une offrande mutuelle dans laquelle la paix retrouvée le dispute au cliché.

L'éthique de l'agon creuse l'espace de la représentation, l'évide, la retourne contre elle-même. L'écriture est champ de bataille, et la reconnaissance ouvre aussi sur un corps-à-corps qui semble presque en lisière du politique. La traversée de la loi est à ce prix. La communauté doit se désœuvrer, se défaire, avant que d'espérer s'inventer une langue, une expérience du commun qui soutiendrait une poétique de l'irrésolution, vibrant du murmure de la multitude.

BRUISSEMENT DU *NOUS*

Pour plus d'un romancier, ce murmure se réverbère à travers les âges et court à travers un corps qui se réincarne sans fin, comme sous l'effet d'une métempsyose. Hari Kunzru dans *Transmission* (2004) et *Gods Without Men* (2011), mais aussi Tom McCarthy dans *C* (2010) ou David Mitchell dans *Cloud Atlas* (2003) et plus encore dans *The Bone Clocks* (2014) puisent librement à l'imaginaire alchimique des correspondances pour dessiner les contours fantastiques d'une communauté spirituelle libérée du temps objectif et qui se réinventerait, portée par un magnétisme affinitaire aux accents mystiques. Frayant avec le surnaturel et la science-fiction, ces textes s'émancipent de la grammaire du sujet moderne, telle que prise en charge par le roman, pour filer à travers les siècles, les civilisations, les cultures et les langues, le long de lignes de fuite qui courent à travers le temps et l'espace, comme les veines sous la peau. L'individu se résout en une multitude invue et imprévue, anonyme et pourtant solidaire. L'effacement du sujet n'est plus ici le moment d'une crise, mais au contraire d'une mue créatrice.

70 « *It might be another Cilla* » (*Lionel Asbo*, *op. cit.*, p. 276).

C'est sur une telle transmutation que se clôt *The Bone Clocks*: « Les vagues déferlantes effacent peu à peu le bateau qui disparaît au loin et je sens que moi aussi je m'efface, deviens peu à peu une femme invisible. Car pour qu'un voyage commence, un autre voyage doit prendre fin, d'une façon ou d'une autre⁷¹ ».

Une telle métempsychose se distingue de la hantise intertextuelle qui aura tant occupé le roman, de *Possession* (1990) d'A.S. Byatt à *English Music* (1992) de Peter Ackroyd. En elle s'entend plutôt ce « chœur aux voix multiples » qui résonne aussi dans la « mémoire commune⁷² » de récits, comme *Crossing the River* (1993) de Caryl Phillips, qui écrivent l'histoire alternative des exclus, révélée dans les failles de l'histoire des peuples. En elle se murmure une histoire tue, fragmentée, qui chemine de génération en génération, comme dans les deux derniers romans en date d'Alan Hollinghurst, *The Stranger's Child* (2011) et *The Sparsholt Affair* (2017). En elle se devinent les « lignes de chant », les lignes fuguées que célèbre aussi Bruce Chatwin dans *The Songlines* (1987), sa méditation sur la culture aborigène.

Cette poétique d'un *nous* voyageur, par-delà le temps et l'espace, s'incarne aussi dans une myriade d'œuvres collectives, qui exténuent l'autorité du créateur pour mieux la pluraliser en une multitude foisonnante. David Mitchell a embrassé ce désœuvrement en acceptant de participer à *Future Library*⁷³, une œuvre en devenir (2014-2114) de l'artiste écossaise Katie Paterson. Pour cette œuvre collective, associant art *in situ* et littérature, la fondation *Future Library* a planté 1 000 arbres dans la forêt de Nordmarka, au nord d'Oslo. Ces arbres fourniront, dans un siècle, le bois requis pour l'impression d'une anthologie d'ouvrages confiés à un écrivain différent tous les ans. Comme Margaret Atwood

71 « *Incoming waves erase all traces of the vanishing boat, and I'm feeling erased myself, fading away into an invisible woman. For one voyage to begin, another voyage must come to an end, sort of* » (*The Bone Clocks*, London, Sceptre, 2014, p. 595).

72 « *the many-tongued chorus* » (*Crossing the River* [1993], London, Vintage, 2006, p. 1, 235).

73 <https://www.futurelibrary.no/>. Voir aussi les propos de David Mitchell sur ce pari. Accès le 27 juillet 2017 à <https://www.theguardian.com/books/2016/may/30/david-mitchell-buries-latest-manuscript-for-a-hundred-years>.

avant lui, Mitchell a confié un roman à l'artiste pour qu'il soit placé, en attente, dans une pièce spéciale de la nouvelle bibliothèque publique d'Oslo qui sera inaugurée en 2019. La visée utopique de cette vaste œuvre collective est aussi un travail de dépossession. L'œuvre ne sera ni lue ni vue sous forme de livre par ses concepteurs et Paterson a dû créer une fondation qui garantira la pérennité de l'œuvre en devenir, après sa propre disparition. Travail de post-production infinie et de délégation, *Future Library* fait œuvre de confiance. Elle est déposée entre les mains de ceux – bibliothécaires, forestiers, auteurs bien sûr – qui sont chargés de la faire vivre : œuvre de fructification sans profit, désintéressée. La promesse d'un don sans retour, incalculable, circule ici, instanciation de cette économie du don que Jacques Derrida imaginait aporétique⁷⁴.

Penser, incarner, ne serait-ce que le temps d'une expérience interstitielle, ce travail commun de mise en confiance, relance le pari utopique des avant-gardes. Donner corps à cette expérience profuse du commun, c'est bien à nouveau faire le pari que l'art, dans son invitation au désintéressement, nous intéresse au contraire immédiatement, au plus près de notre être social, au plus près de ce démos qui fait notre être « singulier pluriel ». La résurgence de la performance, l'invention de formes théâtrales, tel que le théâtre *verbatim*, la vigueur de l'art *in situ*, qui souvent investit l'espace urbain de la *polis*, le recours à une narration polyphonique et chorale sont quelques-unes des formes prises par cette déprise de soi qui est aussi don de soi.

Puisant à l'énergie documentaire du théâtre *verbatim*, dont la dramaturge Alecky Blythe fut l'une des pionnières en Grande-Bretagne⁷⁵,

74 Jacques Derrida, *Donner le temps*, Paris, Galilée, 1991, *passim*.

75 Pour une étude très éclairante de cette forme, voir l'ouvrage dirigé par Will Hammond et Dan Stewart (dir.), *Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*, London, Oberon Books, 2008. Voir aussi Clare Finburgh, « Theatre's Other: Event and Testimony in British *Verbatim* Plays », *Sillages critiques*, 18, « Le théâtre et son autre », dir. Élisabeth Angel-Perez et Liliane Campos, 2014, accès le 25 juillet 2017 à <http://sillagescritiques.revues.org/4048>; Cyrielle Garson, « *Verbatim* Theatre and New Writing in Britain: A State of "Kindred Strangers" ? », *Études britanniques contemporaines*, 48, « Crossing into Otherness », dir. Catherine Bernard, 2015, accès le 25 juillet 2017 à <http://ebc.revues.org/2133>; Cyrielle Garson et Madelena Gonzalez, « "What A Carve Up!" The Eclectic Aesthetics of

les expérimentations de la compagnie de Lloyd Newson, DV8 Physical Theatre, imaginent une grammaire du corps qui le disloque pour mieux nous rappeler sa poignance et sa puissance politique. Depuis 2007 et *To Be Straight With You*, DV8 associe théâtre *verbatim* et chorégraphie. Les fragments de témoignages assemblés en un collage presque convulsif entrent parfois en accord, parfois en discordance avec le travail de torsion imposé aux corps des danseurs/acteurs. Que la pièce prenne pour sujet l'homophobie (*To Be Straight With You*, 2007), l'intolérance religieuse (*Can We Talk About This?*, 2011-2012) ou la violence sociale (*John*, 2014-2015), elle fait le pari de la collision féconde du verbe et du corps pour imaginer en actes une dramaturgie métaphorique des rapports sociaux. Dans *John*, le corps du protagoniste est une machine folle, détraquée, retournant contre elle-même la violence de l'hétéronormativité et des rapports de classes. Dans *Can We Talk About This?*, le dispositif scénique se dresse comme un obstacle sur lequel se fracasse les corps, mais il délimite aussi un espace primitif et ultime où se jouent et se comprennent les représentations régulant le champ social.

La scène ou l'espace muséal sont à nouveau des champs de potentialités ou encore, selon les termes de Myriam Revault d'Allonnes, « scène des capacités », qui opère une « réorientation du regard », mais aussi, avant tout, « une mise en action [par] une expérience » toujours précaire, mais aussi heuristique dans sa fragilité même :

Comment les capacités peuvent-elles être ressaisies dans une dynamique qui les ferait échapper, d'une part, aux pièges de la fixité, de la permanence substantielle, et, de l'autre, à la mobilité incessante qui affecte les structures sociales et fragmente les expériences et les parcours individuels jusqu'au risque de leur dissolution⁷⁶ ?

Ici, comme le revendique aussi la compagnie Forced Entertainment, basée depuis 1984 à Sheffield, la confusion des formes, des émotions et

Postmodernism and the Politics of Diversity in Some Examples of Contemporary British *Verbatim* Theatre », *Études britanniques contemporaines*, 49, « State of Britain », dir. Catherine Bernard, 2015, accès le 25 juillet 2017 à <http://ebc.revues.org/2685>.

76 Myriam Revault d'Allonnes, *Le Miroir et la Scène*, op. cit., p. 179-180.

des genres assure cette relève de l'expérience collective, dans sa pluralité anarchique⁷⁷. Chaque expérimentation remet en jeu le contrat de confiance de la représentation ; chaque nouvelle négociation esthétique refonde le travail de confiance par lequel s'incarne une communauté de destins fragile et fugace. L'espace-temps de cet échange est sans doute une de ces hétérotopies qu'évoque Michel Foucault dans sa célèbre conférence de 1967. Ces « espaces autres, ces autres lieux » ouvrent l'intervalle de « contestations mythiques et réelles de l'espace où nous vivons »⁷⁸. L'instant de cette mise en commun est œuvre de peu, mais elle peut aussi beaucoup, car elle laisse entrevoir la puissance ou la capacité de ce qui se refuse à faire œuvre et pourtant travaille à l'expérience démocratique. Ce commun, nous rappelle Jean-Luc Nancy, dans son dialogue infini avec Maurice Blanchot, « n'a rien d'unifié ni de simple, [...] déjà en lui-même s'écarte, se divise et se diffracte » ; mais, ajoute aussi Nancy en un renversement aporétique, « il n'est pour finir aucune œuvre qui ne parte de lui et ne parle de lui, aucune qui ne se désœuvre en lui⁷⁹ ». Le philosophe italien Roberto Esposito insiste, pour sa part, sur l'effet de contagion métonymique qui fait communauté, comme par capillarité, et qui permet un dépassement du singulier et de l'ego : « Il est nécessaire que cette échappée hors de l'ego soit déterminée simultanément dans l'autre par une contagion métonymique qui s'étend [*si comunica*] à tous les autres membres de la communauté et à la communauté dans son ensemble⁸⁰ ».

Propager cette contagion métonymique est le propre de ce medium impropre s'il en est qu'est la performance, en particulier dans sa forme collective, quand l'artiste délègue l'actualisation du protocole à un collectif, souvent constitué d'amateurs. Le renoncement de la

77 Voir la présentation que la compagnie donne de son projet théâtral, comme ouvrant à une négociation avec le présent vécu. Accés le 27 juillet 2017 à <https://www.forcedentertainment.com/about/>.

78 Michel Foucault, *Les Hétérotopies*, dans *Le Corps utopique ; Les Hétérotopies*, Paris, Nouvelles éditions Lignes, 2009, p. 25.

79 Jean-Luc Nancy, *La Communauté désavouée*, *op. cit.*, p. 152.

80 Roberto Esposito, *Communitas. The Origin and Destiny of Community* (1998), trad. Timothy Campbell, Stanford, Stanford UP, 2010, p. 122.

performance à la bonne forme, son hybridation généralisée produisent déjà une sorte de contagion, de renoncement au propre. C'est aussi dans ce renoncement que se joue, se représente, s'active – comme on mettrait en actes – une expérience critique du commun. La place grandissante de la performance collective dans les arts britanniques contemporains fait ici symptôme, symptôme d'un réarmement expérientiel et critique de l'art. L'expérience esthétique ouvre le champ d'une agentivité. Le corps, individuel et toujours commun, pense ; il interroge les pratiques collectives dans leur matérialité sociale, économique, politique. La critique a parfois fait reproche à la performance de reconduire la logique d'externalisation, de délégation qui désormais structure l'économie capitaliste. Mais, comme le souligne la critique d'art Claire Bishop, c'est faire peu de cas du retour critique qu'opère nécessairement la mise en acte critique⁸¹. Réactiver l'expérience esthétique c'est, à rebours du récit de l'autonomie de l'art, rendre l'art à l'intelligence politique du sensible. Avec Jacques Rancière, Jeremy Deller, Tino Sehgal ou Gillian Wearing savent que « les pratiques artistiques ne sont pas “en exception” sur les autres pratiques⁸² ». L'esthétique relationnelle qu'ils activent avec le spectateur/acteur induit un court-circuit par lequel la relation de vis-à-vis est comme préemptée. La rencontre passe par le corps même des participants et l'« intersubjectivité⁸³ » produite est aussi consubstantiellement une aperception critique des conditions de notre être en commun.

Dans nombre de performances ou œuvres collectives, une voix commune se fait entendre, comme pour faire affleurer une *vox populus* qui ne serait pas celle du peuple constitué, national, mais la voix d'une multitude bigarrée, impondérable, imprévisible ; voix bruisante et

81 Sur ces débats, voir Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London, Verso, 2012, chap. 8 : « Delegated Performance: Outsourcing Authenticity ». Sur le même sujet, voir aussi Sami Siegelbaum, « Business Casual: Flexibility in Contemporary Performance Art », *Art Journal*, 72/3, automne 2013, p. 48-63.

82 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible, op. cit.*, p. 73.

83 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle, op. cit.*, p. 53. À l'orée de son essai, Bourriaud rappelle sobrement que « l'art est un état de rencontre » (p. 18).

délicate, de cette « immense *délicatesse*⁸⁴ » que Nicolas Bourriaud perçoit aussi dans nombre de performances contemporaines ; voix menues de tout un chacun et de personne. Dans *These Associations*, performance imaginée en 2012 par Tino Sehgal dans le cadre de la Unilever Series commissionnée pour le Turbine Hall de Tate Modern, les participants-acteurs de la performance abordent les visiteurs au hasard et les invitent à leur confier leurs souvenirs, leurs émotions, leur réflexions⁸⁵. Dans *Signs That Say What You Want Them To Say and Not Signs that Say What Someone Else Wants You To Say* (1992-1993), Gillian Wearing photographie de face des anonymes rencontrés dans la rue et à qui elle a demandé d'écrire sur une simple feuille de papier l'idée, l'émotion qui les occupe alors. Bribes de désirs, brisures de maux hâtivement mis en mots, lambeaux ténus et tenaces de vies, ces paroles et ces visages forment un vaste collage de vies minuscules, attrapées au vol, dans le flux impersonnel des jours. Comme Tino Sehgal, Gillian Wearing s'en remet à la multitude pour faire corps, et faire œuvre désœuvrée, sans fin. Le babil fait signe, mais quel signe ? « Signes de vie » (« *vital signs*⁸⁶ »), selon l'expression du critique Jon Savage, qui courent dans le corps politique profus et qui affleurent, inchoatifs, comme en attente d'une écoute et d'un regard qui en activerait la puissance critique.

L'échange communique une « affect citoyen⁸⁷ », par cet effet de contagion que revendique Roberto Esposito. Cet affect n'est en rien

84 *Ibid.*, p. 65.

85 Pour une description du processus de création et de délégation de la création, voir le témoignage de l'une des participantes, la critique Agnieszka Gratza, dans le magazine *Frieze*. Accès le 28 juillet 2017 à <https://frieze.com/article/conversation-pieces>. L'œuvre fut nominée pour le Turner Prize en 2013. Une même sérendipité animait aussi l'œuvre protéiforme que Sehgal élaborait dans le cadre de sa carte blanche au Palais de Tokyo, à Paris, du 12 octobre 2016 au 18 décembre 2016.

86 Jon Savage, « Vital Signs: Gillian Wearing's Talking Pictures », *Artforum International*, 32/7, mars 1994, p. 60-63. Sur cette série, voir aussi mon article : « La vieille dame et la preneuse de son : (micro)-utopies d'un art de l'ordinaire », *Polysèmes*, 17, « L'art intempestif – La démesure du temps », dir. Anne-Laure Fortin-Tournès, printemps 2017. Accès le 26 juillet 2017 à <https://polysemes.revues.org/1794>.

87 Anne-Marie Fortier, « Afterword: Acts of Affective Citizenship », art. cit.

candide⁸⁸ ; ou alors, comme en témoignent certaines des actions collectives imaginées par Jeremy Deller, cette candeur se fait puissance, traversée de l'innocence. La reconstitution par Deller en 2001 de l'affrontement qui opposa les mineurs en grève du South Yorkshire à la police en juin 1984, resté dans les mémoires sous le nom de « Battle of Orgreave », radicalise encore cette ré-affection citoyenne. Cette vaste performance, financée par l'association Artangel, et filmée par Mike Figgis, associa quelque 800 membres d'associations de reconstitution historique et 200 anciens mineurs qui avaient connu le conflit originel. Travail d'archéologie des affects – Deller la décrit comme une exhumation ou un post-mortem⁸⁹ –, cette œuvre collective active la mémoire du corps de l'histoire, corps de la communauté absent/présent, dont l'affect se rassemble, est collecté – *re-collected*, dirait-on en anglais – dans ce geste singulier-pluriel. Collectif, anonyme, commun, l'affect est peut-être plus encore « solidaire ». Il lie présent et passé en un continuum qui engage et radicalise l'expérience esthétique⁹⁰.

- 88 Gillian Wearing a commenté à plusieurs reprises la confiance candide que lui firent les anonymes en se livrant sans réserve. Voir Ben Judd, « “It’s a Question of Choosing those Moments...” ». Gillian Wearing Interviewed by Ben Judd », dans *Gillian Wearing*, cat. expo. Vienne, Secession, 26 septembre 1997-16 novembre 1997, Wien, Wiener Secession, 1997, p. 7-10, ici 8-9.
- 89 Voir « The Battle of Orgreave, 2001 » sur le site de l'artiste. Accès le 28 juillet 2017 à http://www.jeremydeller.org/TheBattleOfOrgreave/TheBattleOfOrgreave_Video.php. Voir, également, l'article de Charlotte Gould, « Jeremy Deller's *The Battle of Orgreave*, rejouer 1984 », dans Mathilde Bertrand, Thierry Labica et Cornelius Crowley (dir.), *Ici notre défaite a commencé. La grève des mineurs britanniques (1984-1985)*, Paris, Syllepses, 2016 (halshs-01376014).
- 90 Sur la réaffection de l'archive, voir Louis van den Hengel, « Archives of Affect: Performance, Reenactment and the Becoming of Memory », dans László Munteán, Liedeke Plate et Anneke Smelik (dir.), *Materializing Memory in Art and Popular Culture*, London, Routledge, 2017, p. 125-142. Voir aussi l'analyse de l'historien de l'art et conservateur Morad Montazami, « L'événement historique et son double. Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave* », *Images re-vues*, 5, « L'image-événement », dir. Gaëlle Morel, 2008. Accès le 27 juillet 2017 à <http://imagesrevues.revues.org/334>. Le romancier David Peace devait lui aussi saisir la mémoire à vif de la grève des mineurs, dans son roman documentaire *GB84*, collage de voix, de souvenirs et de fragments d'information dont la forme brute sollicite une lecture au plus près de cette histoire encore vivante.

Dès 1985, Tony Harrison allait, en réaction à la grève des mineurs, se confronter à la nécessité de trouver une forme qui puisse dire, penser et dépasser la déliaison sociale qui menace la culture ouvrière. Dans son long poème *v*, il s'astreint à une confrontation douloureuse avec la langue dégradée des graffitis qui profanent les tombes du cimetière de Beeston Hill, un quartier pauvre de Leeds, où sont couchés ses aïeux. Le poème ne craint pas de dénoncer frontalement le racisme et sexisme de déclassés réduits à des éructations crachées à la bombe aérosol : « connards », « merde », « nègres »... Il ne craint pas non plus de remettre en question le « *cri du cœur* » trop conventionnel de la langue poétique privée de toute efficace politique. Plus encore, il tente, non moins inlassablement, de déceler les signes d'une contre-interpellation qui dénoncerait la dévastation à l'œuvre dans les régions ouvrières frappées par la désindustrialisation.

Mais le poème ne se satisfait pas de cette éthique de l'agon. Il fait le pari d'un lien retrouvé : lien avec la langue et avec le passé ouvrier et poétique. Le poème de Harrison s'offre comme une variation sombrement élégiaque sur le poème de Thomas Gray, « *Elegy Written in a Country Churchyard* » (1751) et confronte cette trace prégnante de la poésie pré-romantique à la réalité brute de la désaffiliation culturelle contemporaine. Au terme de sa confrontation avec le profanateur, un skinhead abject, le poète se réapproprie le terme *UNITED* – une référence tronquée au club de football Leeds United – et le met au service d'une objection qui serait aussi promesse d'unité retrouvée. Imaginant les graffitis qui pourraient barrer sa tombe, il revendique ce terme auquel il veut associer ce *v* : V de la victoire d'une langue qui objecte – le signe « *v*. » renvoie bien sûr à *versus* – et qui unit. L'affect peut donc se faire porteur de haine, nous dit le poème politique de Tony Harrison ; mais il doit aussi se faire comptable d'une promesse utopique qui relie la langue poétique et la terre de la mémoire ouvrière et poétique dans laquelle sera un jour couché le poète⁹¹.

91 Sur les tensions qui traversent le texte de Harrison, voir les deux articles parus dans le même numéro de la revue *Textual Practice* : Christine Regan, « The State of the Nation: Tony Harrison's *v*. », *Textual Practice*, 31/7, 2017, p. 1277-1294 ;

16. Jeremy Deller, *What is The City But The People?*, 2009. Installation et affiches du métro. Dimensions variable. Commissionné par Art on the Underground © Practice of Everyday Life. Photo : David Spero. Avec l'aimable autorisation de l'artiste

Jeremy Deller allait pousser plus loin encore le frayage citoyen des affects avec l'expérience commune dans *What is The City But The People?*, qu'il imagina pour le métro de Londres, en 2008-2009. Moins frontale que *The Battle of Orgreave*, cette œuvre inclassable, à la frontière de la performance et de l'expérience collective, portait l'art au plus près de l'expérience partagée du quotidien. Les employés de la Picadilly Line étaient invités à diffuser, par le biais du système interphone de la ligne, des citations – de Karl Marx, Gandhi, William Hazlitt ou encore Albert Einstein... – puisées dans un petit livre produit à cet

Mark Libin, « “Prick-tease of the soul”: Negative Dialectics and the Politics of Tony Harrison's *v.* », *Textual Practice*, 31/7, 2017, p. 1379-1397. Channel 4 diffusa le poème sous la forme d'un court film en 1987 et la diffusion de ce poème sur une chaîne du service public suscita une vive émotion, jusque dans les rangs de la représentation nationale, le député conservateur Sir Gerald Howarth tentant de faire interdire sa diffusion. Accès le 4 janvier 2018 à <http://www.bbc.com/news/magazine-21024372>.

effet par les concepteurs du projet. Ces citations se retrouvaient aussi sur les murs des stations de cette ligne ou encore à l'entrée des stations sur les panneaux d'affichage réservés d'ordinaire aux notifications sur l'état du trafic du métro londonien. Scandales minuscules logés dans la machine régulée, ces citations lançaient d'infimes interpellations aux passagers, produisaient de micro-perturbations atmosphériques qui défamiliarisaient le système d'échanges complexe que constitue un trajet en métro.

Toutes ces propositions esthétiques échappent à la grammaire de l'art. Elles participent de la foule d'interventions collectives – flash mobs, défilés festifs... – qui affolent le cours régulé des interactions urbaines et imaginent d'autres formes d'intersubjectivité, d'autres mises en commun de l'espace, d'autres corps-à-corps⁹². Comme le rappellent Guillaume le Blanc dans *Vies précaires. Vies ordinaires*, ou encore Judith Butler dans *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, la visibilité conditionne le régime des représentations. Le constat est simple, mais il engage l'économie de la perception de tous par tous. Il engage aussi une perception solidaire, qui tient ensemble le corps social, sous le regard de tous et de chacun. C'est cet échange et cette circulation délicate des regards que met en images la série photographique *Persons Unknown* (1997) de Tom Hunter. Conçue durant le conflit qui opposa la communauté de résidents à laquelle appartenait l'artiste et la mairie de Hackney qui les considérait comme des squatters, cette série de portraits sous forme de tableaux vivants, fait advenir à l'image toute l'économie visuelle et politique qui organise notre relation à l'autre.

Tout au long de cette série, la référence à Johannes Vermeer revendiquée par l'artiste – ici plus spécifiquement *La Liseuse à la fenêtre* (1657-1659), conservé à la Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde – exhausse le sujet et perturbe la relation de pouvoir spéculaire qui condamne l'humble,

92 Sur cette porosité critique des modes d'intervention collectifs, voir l'analyse de Savas Patsalidis, « Re-visiting the Community: the Politics of Theatre beyond the Theatre », *Critical Stages/Scènes critiques*, 7, décembre 2012. Accès le 28 juillet 2017 à <http://www.critical-stages.org/7/re-visiting-the-community-the-politics-of-theatre-beyond-the-theatre/>.

17. Tom Hunter, « Woman Reading a Possession Order »,
série *Persons Unknown*, 1997 © Tom Hunter. Avec l'aimable autorisation de l'artiste

le sans-nom, à être pur objet du regard⁹³. L'inter-iconicité de la série et son pictorialisme enclenchent un dédoublement allégorique qui met la beauté à distance pour la retourner contre la sensation de complétude visuelle. La référentialité de l'image se creuse d'une référentialité au carré, qui renvoie au régime spéculaire et esthétique qui ordonne la grammaire du beau. Cette grammaire est ainsi mise à nu dans sa collusion avec un régime de visibilité qui est toujours politique.

Le beau s'ironise, se politise et cette ironie fait aussi la matière de la sensation trouble qu'insuffle en nous cette image dans laquelle la dépossession se noue à la plénitude. Car la puissance d'objection de cette image réside aussi dans sa beauté, une beauté qui se fait alors politique. La beauté de cette scène nous revient d'au-delà du cliché ; elle nous renouvelle une promesse utopique. Il n'est pas jusqu'à l'enfant, glose visuelle de la corbeille de fruits de l'œuvre de Vermeer, qui ne nous rappelle que cette image est bien une annonce moderne. Les fruits du tableau original sont les fruits de la vie ; l'allégorie est incarnée dans le corps de l'enfant nimbé de lumière et dont le visage est tourné vers sa mère. La triste nouvelle de l'ordre d'expulsion que la mère lit face à la fenêtre maculée, devient heureuse nouvelle, par la grâce de cette mise en scène/mise en corps de la référence religieuse et picturale. Dans ce réinvestissement de l'image, dans son détournement au profit d'une expérience de résistance humble se dit la force de contre-interpellation du visible, une injonction politique à voir, à lire, à comprendre. L'image entre ici en insurrection ; insurrection délicate, infime sans doute, mais cette insurrection est aussi une promesse. En elle est relancée la question sur laquelle se clôt *L'Insurrection des vies minuscules* de Guillaume le Blanc : « Être un témoin précaire, ne serait-ce pas une signature possible, quoiqu'improbable, pour un art d'aujourd'hui,

93 Tom Hunter explique ainsi la référence structurante à Vermeer. Accès le 28 juillet 2017 à <http://www.tomhunter.org/gallery/>. Son site internet inclut aussi une reproduction de l'une des injonctions reçues par les membres du collectif auquel il appartenait et qui est adressée à des « personnes inconnues » (« *persons unknown* »). Accès le 28 juillet 2017 à <http://www.tomhunter.org/persons-unknown/>.

attentif aux déviations des vies ordinaires qui restent inemployées dans la “grande histoire”⁹⁴ ? »

Un bruissement de multitude se fait aussi entendre dans le travail stéréoscopique et polyphonique de nombre de romans qui relancent le pari moderniste pour le démocratiser encore. Dans *Anatomy of a Soldier* (2016) de Harry Parker, la fiction se tient au plus près d’une vie cellulaire, vie parfois littéralement microscopique et que l’imaginaire narratif du roman rachète au silence. *N/W* de Zadie Smith ou *Capital* (2012) de John Lanchester optent aussi pour la forme chorale qui induit un nivellement des ordres sociaux et défamiliarise les rapports de pouvoir. Jon McGregor, dans son premier roman, *If Nobody Speaks of Remarkable Things* (2002), et dans *Reservoir 13* (2017), se met à l’écoute du murmure confus du monde, murmure intraversable, sans identité propre ; murmure impropre donc, inassignable et qui pourtant bruisse d’une myriade de vies solidaires, tenues entre elles par le fil d’une connivence imperceptible. Une telle connivence est sans doute impensable, mais la fiction en recueille les actes dispersés et ici tramés en une chaîne délicate.

L’action de *If Nobody Speaks of Remarkable Things* se tient, comme celle de *Capital*, en une rue unique. La diégèse circule, agile et claire, de maison en maison, de vie en vie. La fiction se fait étendue expérimentielle polycentrée, et nous invite à une écoute subtile de ces vies suspendues au fil de la voix narrative. Le lien peut sembler minimal, paratactique : un couple se déchire, des enfants jouent, quelqu’un se souvient, un enfant revient à la vie, un homme meurt. Mais aux jointures ténues de la parataxe, se nouent d’imperceptibles ligatures qui trament des destins finalement communs. Le vidéaste Dryden Goodwin produit une mosaïque similaire dans *Closer* (2002) qui glane, la nuit tombée,

94 Guillaume le Blanc, *L’Insurrection de Vies minuscules*, *op. cit.*, p. 153. Dans *La communauté qui vient*, Giorgio Agamben pousse plus loin encore l’injonction à la désidentification : « Les singularités quelconques ne peuvent former une *societas* parce qu’elles ne disposent d’aucune identité qu’elles pourraient faire valoir, d’aucun lien d’appartenance qu’elles pourraient faire reconnaître » (*La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, trad. Marilène Raiola, Paris, Le Seuil, 1990, p. 88).

18. Dryden Goodwin, détail de *Closer*, 2002, installation vidéo à triple écran
sonorisée, commissionnée pour Art Now, Tate Britain, London, février-mai 2002
© Adagp, Paris, 2018. Avec l'aimable autorisation de l'artiste

les silhouettes et les visages pensifs ou comme absents à eux-mêmes d'employés dans des bureaux anonymes. Dans son installation sonore *Witness* (2000), la plasticienne Susan Hiller nous fait de même musarder dans une forêt d'écouteurs suspendus au plafond du musée et nous invite à écouter le bruissement vibratile du monde qui nous parvient au creux de l'oreille, imprévisible et inépuisable, fragile et tenace⁹⁵.

Écouter le bruissement du monde: telle serait l'invitation visionnaire d'œuvres qui débordent les autorités esthétiques, pour imaginer notre être au monde, et nous en confier l'aperception⁹⁶. De cette écoute démocratique, de cet échange sans fin, l'art et l'écriture font la matière même de leur réflexion. Cette expérience nous oblige. Elle engage notre corps politique singulier et commun. Comme nous le suggère Jon McGregor, il nous revient de tendre l'oreille. La représentation peut alors se faire sensation critique, intelligence incarnée, recueil de notre multitude:

Si vous prêtez l'oreille, vous pouvez l'entendre.

La ville, elle chante.

Si vous restez sans bouger, au fond d'un jardin, au milieu d'une rue, sur le toit d'une maison.

C'est plus clair la nuit, quand le son tranche, plus net, à la surface des choses, quand le chant plonge au plus profond de vous⁹⁷.

-
- 95 L'installation faisait partie de l'exposition *New British Art 2000. Intelligence*, qui se tint à la Tate Britain du 6 juillet 2000 au 24 septembre 2000. Pour une description de l'œuvre, voir le site de l'artiste. Accès le 8 janvier 2018 à <http://www.susanhiller.org/installations/witness.html>.
- 96 Dans *Survivances des lucioles*, Georges Didi-Huberman en appelle déjà à la puissance heuristique d'une communauté de fragilités, métaphorisée par l'image de la luciole, qui luit dans la pénombre: « Nous devons donc nous-mêmes – en retrait du règne et de la gloire, dans la brèche ouverte entre le passé et le futur – devenir des lucioles et reformer par là une communauté de désir, une communauté de leurs émises, de danses malgré tout, de pensées à transmettre » (*op. cit.*, p. 133).
- 97 « *If you listen, you can hear it. / The city, it sings. If you stand quietly, at the foot of a garden, in the middle of a street, on the roof of a house. / It's clearest at night, when the sound cuts more sharply across the surface of things, when the song reaches out to a place inside you* » (*If Nobody Speaks of Remarkable Things* [2002], London, Bloomsbury, 2003, p. 1).

BIBLIOGRAPHIE

LITTÉRATURE BRITANNIQUE CONTEMPORAINE

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

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

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

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

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

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

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

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

AUTRES SOURCES

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

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

FILMS

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

320

TEXTES CRITIQUES

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

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

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

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

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

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

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

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

324

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- , « L'objet à l'œuvre dans l'art des British Young Artists. Objecting to Materialization: Some Artworks by Young British Artists », *Revue LISA/LISA e-journal*, janvier 2006. Accès le 12 mars 2018 à <http://journals.openedition.org/lisa/870>.
- , « Jeremy Deller's *The Battle of Orgreave*, rejouer 1984 », dans Mathilde Bertrand, Thierry Labica et Cornelius Crowley (dir.), *Ici notre défaite a commencé. La grève des mineurs britanniques (1984-1985)*, Paris, Syllepse, 2016 (halshs-01376014).
- GRATZA, Agnieszka, « Conversation Pieces. Taking Part in Tino Sehgal's *These Associations* », 1^{er} janvier 2013. Accès le 26 juillet 2017 à <https://frieze.com/article/conversation-pieces>.
- GREENLAND, Colin, « Twisted Sisters », *The Guardian*, 18 août 2007. Accès le 20 janvier 2015 à <https://www.theguardian.com/books/2007/aug/18/featuresreviews.guardianreview18>.
- GRITZNER, Karoline, *Adorno and Modern Theatre. The Drama of the Damaged Self in Bond, Rudkin, Barker and Kane*, London, Palgrave, 2015.
- GROES, Sebastian, *The Making of London. London in Contemporary Literature*, London, Palgrave, 2011.
- GRONDIN, Jean, *L'Horizon herméneutique de la pensée contemporaine*, Paris, Vrin, 1993.
- GROSSMAN, Évelyne, *La Défiguration. Artaud, Beckett, Michaud*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.
- GUIGNERY, Vanessa, *Julian Barnes. L'art du mélange*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2001.
- , *Jonathan Coe*, London, Palgrave, 2016.
- GUIGNERY, Vanessa et François GALLIX (dir.), *(Re-)Mapping London. Visions of the Metropolis in the Contemporary Novel in English*, Paris, Publibook, 2008.
- GUNNING, Dave, « Ethnicity, Authenticity, and Empathy in the Realist Novel and Its Alternatives », *Contemporary Literature*, 53/4, 2012, p. 779-813.
- GUTLEBEN, Christian, *Nostalgic Postmodernism. The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel*, Amsterdam, Rodopi, 2001.
- HAIDER, Amna, « War Trauma and Gothic Landscapes of Dispossession and Dislocation in Pat Barker's *Regeneration* Trilogy », *Gothic Studies*, 14/12, 2012, p. 55-73.

- , « Pat Barker's Liminal Figures of War Trauma: Mr. Hyde, Antiprosopon and the Cryptophore », *War, Literature, and the Arts: An International Journal of the Humanities*, 25, 2013, p. 1-18.
- HALBWACHS, Maurice, *La Mémoire collective* (1950), éd. Gérard Namer, Paris, Albin Michel, 1997.
- HALL, Stuart et David HELD, « Left and Rights », *Marxism Today*, juin 1989, p. 16-23.
- HAMMOND, Will et Dan STEWART (dir.), *Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*, London, Oberon Books, 2008.
- HANLEY, Lynsey, *Estates. An Intimate History* (2007), London, Granta Books, 2017.
- HANNA, Emma, *The Great War on the Small Screen: Representing the First World War in Contemporary Britain*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2009.
- HARAWAY, Donna J., *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, London, Free Association Books, 1991 ; *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, trad. Oristelle Bonis, Nîmes/Arles, Jacqueline Chambon/Actes Sud, coll. « Rayon Philo », 2009.
- , *When Species Meet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.
- HARDT, Michael et Antonio NEGRI, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, New York, Penguin, 2004 ; *Multitude. Guerre et démocratie à l'âge de l'empire*, trad. Nicolas Guilhot, Paris, 10/18, 2006.
- , *Commonwealth* (2009), Cambridge (Mass.), Harvard UP, 2011 ; *Commonwealth*, trad. Elsa Boyer, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2014.
- HARIMAN, Robert et John Louis LUCAITES, *No Caption Needed. Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007.
- HARRIS, Greg, « Compulsory Masculinity, Britain and the Great War. The Literary-Historical World of Pat Barker », *Critique*, 39/4, 1998, p. 290-304.
- HARVEY, Robert, *Sharing Common Ground. A Space for Ethics*, London, Bloomsbury, 2017.
- HEAD, Dominic, *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000*, Cambridge, Cambridge UP, 2002.
- , *The State of the Novel. Britain and Beyond*, Oxford, Blackwell, 2008.
- HEINICH, Nathalie, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.

- HICKS, Heather J., « “This Time Round”: David Mitchell’s *Cloud Atlas* and the Apocalyptic Problem of Historicism », *Postmodern Culture*, 20/3, 2010. Accès le 25 juillet 2017 à <https://muse.jhu.edu/article/444704>.
- HIGGINS, Charlotte, « #Wearehere: Somme Tribute Revealed as Jeremy Deller Work », *The Guardian*, 1^{er} juillet 2016. Accès le 13 avril 2017 à <https://www.theguardian.com/stage/2016/jul/01/wearehere-battle-somme-tribute-acted-out-across-britain>.
- HILLIS MILLER, Joseph, « The Critic as Host », *Critical Inquiry*, 3/3, 1977, p. 439-447.
- HIRSCH, Marianne, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1997.
- HIRST, Damien, « Damien Hirst on Francis Bacon », Tate website. Accès le 14 janvier 2016 à <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/damien-hirst-on-francis-bacon>.
- HO, Janice, *Nation and Citizenship in the Twentieth Century British Novel*, Cambridge, Cambridge UP, 2015.
- HOPKINS, David, « “Out of it”: Drunkenness and Ethics in Martha Rosler and Gillian Wearing », *Art History*, 26/3, 2003, p. 340-363.
- HORLOCK, Mary *et al.*, *Beat*, London, Tate Publishing, 2002.
- HORTON, Emily, *Contemporary Crisis Fictions. Affect and Ethics in the Modern British Novel*, London, Palgrave, 2014.
- HORTON, Emily, Philip TEW et Leigh WILSON (dir.), *The 1980s. A Decade of Contemporary British Fiction*, London, Bloomsbury, 2014.
- HOWARD, Jeremy P., *A Political History of the Magazine Encounter, 1953-67*, thèse de doctorat, Oxford University, 1993.
- HUDSON, James, « Absent Friends: Edward Bond’s Corporeal Ghosts », *Platform*, 7/1, printemps 2013, p. 12-25.
- HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1980), London, Methuen, 1984.
- , *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1988.
- HUYSEN, Andreas, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, Stanford UP, 2003.
- HYDÉN, Lars-Christer, « Illness and Narrative », *Sociology of Health & Illness*, 19/1, 1997, p. 48-69.

- HYMAN, James, *The Battle for Realism. Figurative Art in Britain during the Cold War. 1945-1960*, London/New Haven, Yale UP, 2001.
- JABLONKA, Ivan, *L'histoire est une littérature contemporaine*, Paris, Le Seuil, 2014.
- JAMES, David, *Contemporary British Fiction and the Artistry of Space. Style, Landscape, Perception*, London, Continuum, 2008 (ebook).
- , « A Renaissance for the Crystalline Novel? », *Contemporary Literature*, 53/4, 2012, p. 845-874.
- JAMES, David (dir.), *The Cambridge Companion to British Fiction Since 1945*, Cambridge, Cambridge UP, 2015.
- JAMESON, Fredric, « Progress versus Utopia; Or, Can We Imagine the Future? », *Science Fiction Studies*, 9/2, 1982, p. 147-158.
- , *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolical Act* (1981), London, Routledge, 1989; *L'Inconscient politique. Le récit comme acte socialement symbolique*, trad. Nicolas Vieillescazes, Paris, Questions théoriques, 2012.
- , *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Verso, 1991; *Le Postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. Florence Nevoltry, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2011.
- , *The Seeds of Time*, New York, Columbia UP, 1994.
- , *A Singular Modernity*, London, Verso, 2002.
- JENCKS, Charles, *What is Postmodernism?*, London, Academy Editions, 1986.
- JENCKS, Charles (dir.), *The Post-modern Reader*, London, Academy Editions, 1992.
- JOHANSEN, Emily, « Bureaucracy and Narrative Possibilities in Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go* », *The Journal of Commonwealth Literature*, 51/3, 2016, p. 416-431.
- JOUBERT, Claire, « Le comparatisme comme critique : littérature/s, culture/s, peuple/s », dans Émilienne Baneth-Nouailhetas (dir.), *Comparer l'étranger. Enjeux du comparatisme en littérature*, Rennes, PUR, 2007, p. 25-48. Accès le 3 avril 2017 à <http://books.openedition.org/pur/28811>.
- JUDD, Ben, « "It's a Question of Choosing those Moments..." ». Gillian Wearing Interviewed by Ben Judd », dans *Gillian Wearing*, cat. expo. Vienne, Secession, 26 septembre 1997-16 novembre 1997, Wien, Wiener Secession, 1997, p. 7-10.

- JURY, Louise, « Royal Academy's "Sensation" proves to be a shockingly good crowd-puller », *The Independent*, 30 décembre 1997. Accès le 11 février 2016 à <http://www.independent.co.uk/news/royal-academys-sensation-proves-to-be-a-shockingly-good-crowd-puller-1291068.html>.
- KAUFFMANN, Krista, « "One Cannot Look at This" / "I Saw It": Pat Barker's *Double Vision* and the Ethics of Visuality », *Studies in the Novel*, 44/1, 2012, p. 80-99.
- KEAY, Douglas, « Interview with Margaret Thatcher », *Woman's Own*, 31 octobre 1987. Accès le 6 décembre 2016 à <http://www.margarethatthatcher.org/document/106689>.
- KERMODE, Frank, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, Oxford UP, 1966.
- KEYES, Jarrad Morris, *The Logics of Dissolution. Delineating the Urban Problematic in Contemporary British Literature*, Kingston University, 2011.
- KLOTZ, Heinrich, *The History of Postmodern Architecture*, trad. Radka Donnell, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1988.
- KOHLMANN, Benjamin, *Committed Styles. Modernism, Politics, and Left-Wing Literature in the 1930s*, Oxford, Oxford UP, 2014.
- KORTE, Barbara et Georg ZIPP, *Poverty in Contemporary Literature. Themes and Figurations on the British Book Market*, London, Palgrave, 2014.
- KRAWCZYK, Johanna, « Agresser le spectateur, une quête d'utopie politique? Éclairages sur la dystopie bondienne », *T(r)OPICS*, 2, « Théâtre et utopie », p. 193-209. Accès le 8 janvier 2016 à <http://tropics.univ-reunion.fr/accueil/numero-2/i-theatre-et-utopie/krawczyk/>.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 1983.
- KUNTZ, Hélène, « La catastrophe comme création négative chez Beckett, Müller et Bond », *Recherches et travaux*, 58, 2000, p. 219-225.
- , « Le personnage-fantôme chez Edward Bond (*Pièces de guerre, Café*) et Heiner Müller (*Hamlet-machine, Paysage sous surveillance*) : une mise à l'épreuve de l'humain », dans Françoise Lavocat et François Lecerclé (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, PUR, 2005, p. 527-538.
- LACLAU, Ernesto, *New Reflections on the Revolution of Our Time*, London, Verso, 1990.
- LANE, Richard J., Rod MENGHAM et Philip TEW, *Contemporary British Fiction*, Cambridge, Polity, 2003.

- LANONE, Catherine, « Cryptes textuelles : jeux de lecture dans *Chatterton* de Peter Ackroyd », *Études britanniques contemporaines*, 12, 1997, p. 17-30.
- LASCAULT, Gilbert, « Peindre la viande », *L'Arc*, 73, « Francis Bacon », 1978, p. 21-24.
- LASH, Scott, « Postmodernism as Humanism? Urban Space and Social Theory », dans Bryan S. Turner (dir.), *Theories of Modernity and Postmodernity*, London, Sage, 1990.
- LATOUR, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991.
- , *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, 2015.
- LAVOCAT, Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Le Seuil, 2016.
- LE BLANC, Guillaume, *Vies ordinaires. Vies précaires*, Paris, Le Seuil, 2007.
- , *Dedans, dehors. La condition d'étranger*, Paris, Le Seuil, 2010.
- , *L'Insurrection des vies minuscules*, Paris, Bayard, 2014.
- LEBLOND, Diane, « Martin Amis and "The Nature of the Offense": from Expressions of Outrage to the Experience of Scandal », *Études britanniques contemporaines*, 45, 2013. Accès le 21 juillet 2016 à <http://ebc.revues.org/603>.
- , *Optiques de la fiction : pour une lecture des dispositifs optiques de quatre romans britanniques contemporains : Time's Arrow de Martin Amis, Gut Symmetries de Jeanette Winterson, Cloud Atlas de David Mitchell, Clear de Nicola Barker*, thèse de doctorat, Université Paris Diderot, 2016.
- LEE, Alison, *Realism and Power. Postmodern British Fiction*, London, Routledge, 1990.
- LEES, Loretta, Tom SLATER et Elvin WYLY, *Gentrification*, London, Routledge, 2008.
- LEFEBVRE, Henri, *La Production de l'espace* (1974), Paris, Anthropos, 2000.
- LEIRIS, Michel, *Bacon le hors-la-loi*, Paris, Fourbis, 1989.
- , *Francis Bacon, face et profil* (1983), Paris, Albin Michel, 2004.
- LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre : l'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Le Seuil, 1980.
- LESCOT, David, *Dramaturgies de la guerre*, Paris, Circé, 2001.
- LETISSIER, Georges, « Biographie d'une ville, temporalités d'une œuvre, Londres selon Ackroyd », dans Ronald Shusterman (dir.), *Des histoires de temps*.

- Conceptions et représentations de la temporalité*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2003, p. 303-322.
- , « Dickens and Post-Victorian Fiction », dans Susana Onega et Christian Gutleben (dir.), *Refracting the Canon in Contemporary Literature and Film*, Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 111-128.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana, 1972.
- LIBIN, Mark, « 'Prick-tease of the soul': Negative Dialectics and the Politics of Tony Harrison's *v.* », *Textual Practice*, 31/7, 2017, p. 1379-1397.
- LLOYD, David, *Irish Culture and Colonial Modernity 1800-2000. The Transformation of Oral Space*, Cambridge, Cambridge UP, 2011.
- LODGE, David, « The Novelist at the Crossroads » (1969), dans Malcolm Bradbury (dir.), *The Novel Today. Contemporary Writers on Modern Fiction*, London, Fontana, 1990, p. 87-114.
- , « The Novelist Today: Still at the Crossroads? » (1992), dans *The Practice of Writing*, Harmondsworth, Penguin, 1997, p. 3-19.
- LONGXI, ZHANG, « Historicizing the Postmodern Allegory », *Texas Studies in Literature and Language*, 36/2, été 1994, p. 212-231.
- LUCKHURST, Roger, « Not Now, Not Yet. Polytemporality and Fictions of the Iraq War », dans Marita Nadal et Mónica Calvo (dir.), *Trauma in Contemporary Literature. Narrative and Representation*, London, Routledge, 2014, p. 51-70.
- LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- , *Le Différend*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- , *L'Inhumain*, Paris, Galilée, 1988.
- MACHINAL, Hélène, « David Mitchell's *Cloud Atlas*. From Postmodernity to the Posthuman », dans Sarah Dillon (dir.), *David Mitchell. Critical Essays*, Canterbury, Gylphi Limited, 2011, p. 127-154.
- MACKINTOSH, Alex, « *Kunst macht frei* – Misrepresenting the Holocaust in Jake and Dinos Chapman's *Hell* », dans Carsten Meiner et Kristin Veel (dir.), *The Cultural Life of Catastrophes and Crises*, Berlin, de Gruyter, 2012, p. 263-272.
- MACZYNSKA, Magdalena, « This Monstrous City: Urban Visionary Satire in the Fiction of Martin Amis, Will Self, China Miéville, and Maggie Gee », *Contemporary Literature*, 51/1, 2010, p. 58-86.

- MAIER, Charles S., « A Surfeit of Memory? Reflections on History, Melancholy, and Denial », *History and Memory*, 5/2, 1992, p. 136-152.
- MASSEY, Doreen, « Space-Time and the Politics of Location », dans James Lingwood (dir.), *House*, London, Phaidon/Artangel, 1995, p. 34-49.
- MASSUMI, Brian, *Semblance and Event. Activist Philosophy and the Occurrent*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2011.
- MBEMBE, Achille, « Nécropolitique », *Raisons politiques*, 21, 2006, p. 29-60 ; trad. de « Necropolitics », *Public Culture*, 15/1, 2003, p. 11-40.
- MCCORMACK, Karen, « Comfort and Burden: The Changing Meaning of Home for Owners At-Risk of Foreclosure », *Symbolic Interaction*, 35/4, 2012, p. 421-437.
- MCHALE, Brian, *Constructing Postmodernism*, London, Routledge, 1992.
- McKENZIE, Janet, « By confronting simple questions, bigger ones emerge. That is the essence of my work », entretien avec Kate Whiteford, *Studio International*, 14 août 2016. Accès le 15 février 2017 à <http://www.studiointernational.com/index.php/kate-whiteford-interview-false-perspectives>
- McNAMEE, Eugene, « Eye Witness – Memorialising Humanity in Steve McQueen's *Hunger* », *International Journal of Law in Context*, 5/3, 2009, p. 281-294.
- MELLET, Laurent, *Jonathan Coe. Les politiques de l'intime*, Paris, PUPS, 2015.
- MENKE, Richard, « Narrative Reversals and the Thermodynamics of History in Martin Amis's *Time's Arrow* », *Modern Fiction Studies*, 44/4, 1998, p. 959-980.
- , « Mimesis and Informatics in *The Information* », dans Gavin Keulks (dir.), *Martin Amis: Postmodernism and Beyond*, London, Palgrave, 2006, p. 137-157.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- MIDDLETON, Peter et Tim WOODS, *Literatures of Memory. History, Time and Space in Postwar Writing*, Manchester, Manchester UP, 2000.
- MIRZOEFF, Nicholas, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Durham (NC), Duke UP, 2011.
- MITCHELL, Greg, « 6 Years Ago: "Stuff Happens," Rumsfeld Said, Amid Chaos in Iraq », *Huffpost, The Blog*, 5 novembre 2009. Accès le 25 mars 2016 à http://www.huffingtonpost.com/greg-mitchell/6-years-ago-stuff-happens_b_185691.html.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

REMERCIEMENTS

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

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

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

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

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

NOTE ÉDITORIALE

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

INDEX¹

INDEX DES ÉCRIVAINS

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

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

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

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

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

INDEX DES ARTISTES ET CINÉASTES

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

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

INDEX DES PHILOSOPHES ET CRITIQUES

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

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

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

TABLE DES ILLUSTRATIONS¹

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

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

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

TABLE DES MATIÈRES

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

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

